DIEZ AÑOS DE PRUEBA. ESTRENOS TEATRALES EN AVILÉS (2001-2010)*

TEN YEARS OF TESTS. THEATRICAL FIRST PERFORMANCES IN AVILÉS (2001-2010)

Rubén CHIMENO FERNÁNDEZ

Grupo de investigación del SELITEN@T
deavedillo@hotmail.com

Resumen: Desde hace años, una pequeña ciudad de provincias como Avilés se ha convertido en una referencia del teatro español gracias, sobre todo, a su apuesta por los estrenos absolutos. Este estudio analiza la evolución de la programación teatral de la ciudad en la década 2001-2010 para encontrar algunas de las causas de este desarrollo e identificar a las personas responsables.

Abstract: For years, a small provincial town, such as Avilés, has become a reference of the Spanish theatre, largely thanks to the focus on theatrical first performances. This study analyses the evolution of the theatre programme in this town during the period 2001-2010 to find some of the causes for this development, as well as to identify those responsible.

* Este trabajo se inserta dentro de las actividades del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, dirigido por el profesor José Romera Castillo, cuyas actividades pueden verse en *http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T*, así como en diversos trabajos suyos: "El Centro de Investigación y el teatro" (Romera Castillo, 2011: 47-101) y "Estudio del teatro en la primera década del siglo XXI en el SELITEN@T"(Romera Castillo, 2012).

Palabras clave: Teatro. Avilés. Asturias. España. Estreno. 2001-2010,
Key Words: Theatre. Avilés. Asturies. Spain. First Performance. 2001-2010.

1. Pórtico

Nada sucede porque sí. Tampoco en el teatro. Tiene que haber muchas razones y poco azar para que una localidad llegue a ser referente de la escena española gracias a los montajes nuevos que programa cada temporada. Si, además, esa localidad no es una gran ciudad, ni siquiera una capital de provincia, ni siquiera la segunda ciudad de la provincia, parece mucho más interesante, si cabe. Y ese es el punto de partida de este estudio: intentar explicar por qué una localidad de provincias, más pueblo que ciudad, es, a día de hoy, uno de los centros de actividad teatral más importantes de España. Una de las claves por las que se ha llegado a esto parece, sin lugar a dudas, la cantidad y calidad de los estrenos absolutos que se programan cada año en los escenarios de la ciudad.

Cuando, en 1992, Avilés reabría el Teatro Palacio Valdés, después de casi veinte años de vicisitudes políticas, inmobiliarias y económicas, nadie imaginaba que esta sala llegaría a convertirse en uno de los referentes teatrales españoles de hoy.

Pero, ¿por qué es tan relevante el caso de los estrenos? Situemos Avilés en su contexto y, posiblemente, empiece a justificarse la trascendencia del hecho aquí estudiado. ¿Cuánto se ha estrenado en otras ciudades españolas de características similares a Avilés? La base de comparación debería situarla junto a localidades como Torrelavega, Ferrol, Lorca, Ponferrada, Talavera de la Reina, Villagarcía de Arosa, Plasencia, Calahorra, Alcalá de Guadaíra, Mijas, Torrevieja, Aranda de Duero, Calatayud,... En ese rango, se situarían poblaciones de entre veinte y ochenta mil habitantes, no capitales de provincia y no situadas ni en Madrid ni en Barcelona, que, por ser los dos grandes centros de creación teatral en España y, a la vez, las dos grandes capitales del país, no pueden compararse con una provincia como Asturias. Ninguna de las citadas, ni muchas otras por el estilo que sería prolijo enumerar, está al nivel de Avilés ni en el número de espectáculos que pueden verse a lo largo del año ni en la variedad de los mismos ni en el número de estrenos ni en la calidad de los espectáculos programados, aunque esto, por su carácter subjetivo, no pueda ser medido cuantitativamente.

Valgan, como primera prueba de lo necesario de este estudio, testimonios de gente con suficiente bagaje en el teatro español actual como para tomar en cuenta sus opiniones: el director Juan José Afonso, que ha estrenado tres espectáculos en Avilés en la década 2001-2010, ha dicho que el Teatro Palacio Valdés de Avilés es "el estrenódromo nacional. Es un lugar de referencia (http://www.elcomercio.es/v/20100820/aviles/palacio-valdes-estrenodromo-nacional-20100820.html, [31/5/2014])"; el también director de escena José Carlos Plaza, quien ha estrenado en el Palacio Valdés *Sonata de otoño* y *El cerco de Leningrado*, aseguraba que "todo el mundo aspira a pisar el escenario de Avilés, es uno de los centros culturales más importantes del país. ¿Y eso por qué? Por la especialización. Un teatro pequeño tiene que singularizarse para no ser uno más"(http://www.lne.es/aviles/2010/09/20/secretos-palacio-valdes/970108.html, [31/5/2014]); el actor asturiano Helio Pedregal considera que "Avilés es una plaza teatral de referencia. Ha sido gestionada con unos criterios inteligentes que ha convertido al teatro Palacio Valdés en una sala

obligatoria" (http://www.lne.es/aviles/2013/12/13/aviles-plaza-teatral-referencia-sido/1514144.html, [31/5/2014]).

Justificada la necesidad de un estudio como este, el análisis empezará por una presentación del panorama escénico avilesino en los últimos años, a partir de la descripción de las infraestructuras culturales con las que cuenta y de la distribución de la programación teatral en el periodo seleccionado. Sobre esta base, se hará un repaso completo de la cartelera avilesina, para lo que se ha acotado un periodo de diez años, la década 2001-2010, margen suficientemente representativo como para hacerse una idea clara de la naturaleza del fenómeno estudiado y de sus causas. Además, esta sería la década *de consolidación* de un proyecto que nacía en 1992 con la reapertura del Teatro Palacio Valdés, icono del teatro avilesino.

2. La infraestructura teatral de Avilés

2.1. Espacios teatrales

Todos los espacios aptos para representaciones en Avilés son de titularidad municipal, íntegramente públicos, lo que implica que las actividades programadas deban hermanar, necesariamente, el criterio artístico y la obligación de servicio al ciudadano. Una de las líneas básicas en la gestión de todos los espacios es, desde hace años, ofrecerlos a la sociedad como un servicio público. Eso implica, además de elaborar una cartelera teatral, poner estos espacios a disposición tanto de las compañías como de las necesidades de cualquier tipo que tenga el vecindario (salas para reuniones, conferencias, encuentros, etc.). En palabras de Antonio Ripoll[234], director del Teatro Palacio Valdés y de la Casa Municipal de Cultura, "una Casa de Cultura no es ni un centro de entretenimiento ni un centro de élite", de ahí que se intente unir, en el aprovechamiento de los espacios disponibles, una oferta teatral de calidad, desde el lado institucional, con las demandas de la sociedad, por otro.

Esta red de espacios escénicos avilesina parece ofrece un abanico variado, pues contar con dos escenarios como el Palacio Valdés y el Auditorio de la Casa Municipal de Cultura permite programar más espectáculos y de mayor espectro artístico. Así, el Palacio Valdés suele usarse en exclusivamente para el teatro y la ópera, mientras que la música clásica y otros eventos se van al Auditorio de la Casa de Cultura.

- Teatro Palacio Valdés: Inaugurado en 1920, cerrado en 1972 y reabierto en 1992, tiene capacidad para 747 espectadores. Ha sido definido como "*un local brillante, un teatro remodelado, no exento de incomodidad en la proximidad de las butacas, […] preciosista y pequeñito teatro estable* (Díaz-Faes, 2004: 21)".
- Casa Municipal de Cultura, inaugurada en 1989, que dispone de un *auditorio* con un aforo de 677 plazas y modulable tanto en la sala como en el escenario.
- Centro Cultural de Los Canapés, con un *auditorio* de 265 plazas, aunque ampliable con el aprovechamiento de gradas y otras adaptaciones.
- El Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer, con un *auditorio* con capacidad para 1.000 espectadores y los últimos avances técnicos.

[234] Entrevista personal concedida al autor del trabajo.

2.2. Ciclos teatrales

Hecho en Asturias, desde 2002, con dos ediciones cada año (primavera y otoño).

- *Hecho en la comarca*, organizado hasta 2006 cada mes de junio.
- *Teatro en asturiano* (*Teatru n'asturianu*), organizado cada mes de julio hasta 2008.
- El Instituto del Teatro y de las Artes Escénicas (ITAE) y su sucesora, la Escuela Superior de Arte Dramático y Profesional de Danza de Asturias (ESADyPD), realizaron cada año, al menos, un montaje a modo de proyecto fin de carrera. La única excepción fue la de 2005, debido al cierre del ITAE y la creación de la ESAD.
- Teatro universitario[235] y Teatro escolar.
- *Semana Casona*, organizado en 2003 para conmemorar el centenario del nacimiento Alejandro Casona.
- Varias actuaciones fuera de ciclo[236] a lo largo del año. La que más regularidad tiene es la que conmemora el Día Internacional de la Mujer cada 8 de marzo.
- *Tricentenario Bances Candamo*, organizado en 2004 para conmemorar el tercer centenario de la muerte del dramaturgo avilesino.
- *Teatro*, con dos ediciones anuales: invierno-primavera (entre enero y abril o mayo) y otoño (entre octubre y diciembre).
- *Música en escena*, dos ediciones anuales: invierno-primavera (entre enero y abril o mayo) y otoño (entre octubre y diciembre).
- *Jornadas*, solo en el mes de agosto o en julio-agosto. Es el ciclo más veterano de Avilés, pues lleva organizándose, ininterrumpidamente, desde 1979.
- *Jovenescena*, en el periodo navideño.

2.3. Trayectoria

El responsable de que Avilés se haya consolidado como un centro teatral de referencia es, sin duda, Antonio Ripoll, director, hasta 2012, de la Casa Municipal de Cultura de Avilés (desde 1979) y del Teatro Palacio Valdés (desde 1992). ¿Ha habido un plan premeditado detrás de la gestión de Ripoll y de la acumulación de tantos estrenos en Avilés en los últimos veinte años? Un plan como tal, no, pero sí podría hablarse de un conjunto de decisiones sucesivas en una misma dirección cuyo objetivo era generar hábitos de cultura en los ciudadanos y que, años después, además de ese, ha conseguido situar los escenarios avilesinos en el mapa teatral español. Así pues, es obligatorio describir ese proceso.

Uno de los primeros pasos fue la elaboración del convenio del Ayuntamiento de Avilés con el INEM para la creación de la Escuela-Taller de Técnicas del Espectáculo, que permitió que el Palacio Valdés se convirtiese en "laboratorio" para el desempeño de los oficios escénicos. Ese proyecto duró cuatro años y permitió la formación de decenas de técnicos. Desde 2006, esos estudios fueron sustituidos por el de Técnicas Promocionales, que incluye especialidades de iluminación, sonido, televisión y diseño.

[235] En el recuento que se presenta en este estudio, se han omitido los montajes de los ciclos de Teatro escolar y de Teatro universitario, dado su carácter ocasional y que los grupos programados no entran en competencia, sino que son invitados a participar en dichos ciclos, por lo que la selección que tienen que hacer los programadores para los demás ciclos desaparece.

[236] En ese epígrafe se agrupan los espectáculos no adscritos a ninguno de los ciclos fijos.

El Palacio Valdés, tras la construcción de la Casa de la Cultura y su auditorio, había quedado reservado para unas funciones muy específicas: se podía ofrecer su infraestructura a las compañías como *local de ensayos* privilegiado, pues permitía que las compañías dispusiesen de una sala con todas las dotaciones durante los días previos a la función para realizar los ensayos y las pruebas necesarias, ya que el teatro no tiene una programación demasiado saturada (alrededor de 60 días de ocupación al año). Si se contaba con esos medios humanos y materiales, había que ponerlos a disposición de los profesionales, en un primer momento, para los grupos asturianos, que estaban haciendo su trabajo "en condiciones muy precarias", pero, con el tiempo, se corrió la voz "como una bola de nieve" por toda España y esto se fue consolidando: Avilés empezaba a ser un objetivo de las compañías de cualquier procedencia.

Es cierto que, según confiesa el propio Ripoll, tuvo muy presente que había que aprovechar el momento y se encargó, personalmente, de dirigir este proceso, para lo que había que hacer una profunda labor de selección, buscando que llegasen a la ciudad unas compañías determinadas y no otras. Para eso, hay que conocer muy bien qué es lo que va a venir (textos, directores, actores,...), para acertar en la labor de selección inherente al programador escénico. No obstante, conocer lo que va a venir no quiere decir conocer todo lo que se hace, porque es imposible, sino saber lo que se quiere dar y, sobre todo, en el caso de un teatro de titularidad municipal, saber a quiénes se les va a dar. De ahí que lo único seguro en la labor de programación es que el éxito o fracaso dependen de un montón de factores intangibles y que hay que arriesgar. Pero la satisfacción no viene de que el Palacio Valdés se haya hecho un nombre queriendo ser un *estrenódromo*, pues esa no es, en ningún momento, la finalidad de sus responsables, sino que lo satisfactorio es que se hayan visto en Avilés, por primera vez en España, un puñado de obras de altísima calidad y de gran éxito de crítica y público en los centros artísticos españoles de mayor entidad (Madrid, Barcelona, Vigo,...).

Quizás es este aspecto el más meritorio de Antonio Ripoll y su equipo, el no haber confundido el objetivo y no convertir el estreno por el estreno en su razón de ser. ¿Que es posible estrenar cuatro o cinco montajes en cada temporada? Se ha hecho y se seguirá haciendo. ¿Qué hay que programar cuatro o cinco estrenos cada temporada porque el hábito obliga? En ningún caso. El filtro de la calidad no se toca. Sin ser unánime, es mayoritario el sentimiento de satisfacción con la labor de los responsables de la programación teatral en Avilés. Satisfacción entre la gente asturiana y no asturiana, entre críticos y actores, entre directores y productores. Es imposible haber convencido a todo el mundo de que lo hecho ha sido lo mejor que se podía hacer, pero se ha conseguido con mucha gente. La calidad y la rentabilidad social se han antepuesto a la tentación de mercantilizar unos espacios de utilidad pública como son los teatros.

Si se entra en la carrera por subir a los escenarios locales lo último de lo último, es posible que haya más riesgos que garantías de éxito, ya que se vive pendiente de la respuesta inmediata del público, de su aceptación o rechazo, del gusto voluble de cada espectador. Sin embargo, dadas las características del panorama escénico avilesino, sin teatros privados y donde todas las obras, salvo contadas excepciones, se ven en función única, no hay urgencia por llenar para poder mantener obras en cartel ni es perentorio el dinero de la taquilla. Triunfo y fracaso no solo se miden por el parámetro del público ni el de la crítica ni el de la fama, sino por el del beneficio social, ciudadano. Fuera de Asturias, la

repercusión ha aumentado y el afianzamiento de Avilés como núcleo de actividad teatral de primera categoría es un hecho:

> *Avilés se ha convertido en punto de partida de muchas producciones teatrales nacionales. "Lo que empezó siendo un experimento se convirtió, gracias al boca a boca, en una práctica. Las dimensiones del teatro, que se ajustan muy bien a una producción de formato medio, y el excelente equipo técnico, lo hace muy atractivo para los profesionales. Al disponer del Auditorio, podemos permitirnos cerrar el Valdés durante una semana y dejarlo a disposición de los actores para que ajusten sus obras", (http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=26056, [31/5/2014]).*

3. Estrenos absolutos

La cifra total de representaciones en el periodo acotado para este estudio (2001-2010), es de 538 obras, de las que 87 son estrenos (Tabla 1). Es decir, el 16, 35% de las obras vistas en Avilés en el entre 2001 y 2010 fueron novedades absolutas, lo que supone un estreno de cada seis obras programadas:

Tabla 1. Número de obras programadas
y número de estrenos en Avilés (2001-2010)

Año	Obras programadas			Estrenos		
	Totales	De compañías asturianas	De compañías no asturianas	Totales	De compañías asturianas	De compañías no asturianas
2001	45	23	22	6	4	2
2002	55	28	27	6	6	0
2003	58	33	25	8	6	2
2004	47	19	28	8	6	2
2005	55	24	31	11	6	5
2006	63	27	36	14	9	5
2007	55	23	32	10	8	2
2008	58	23	35	8	3	5
2009	54	18	36	9	4	5
2010	48	17	31	10	3	7

Fuente: Elaboración propia

El gráfico 1 permite hacerse una idea de la distribución de los espectáculos según la procedencia de las compañías:

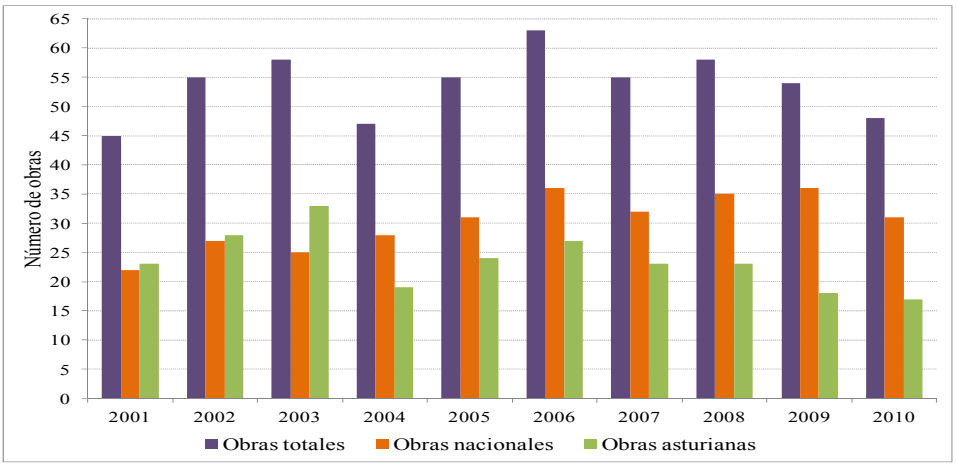


Gráfico 1: Obras programadas entre 2001 y 2010 según el origen de las compañías (*Fuente*: Elaboración propia)

A partir de aquí, el análisis debe empezar por la división entre compañías asturianas y no asturianas, desglosando los datos año por año y ciclo por ciclo, para hacer, después, una ponderación de los datos y poder presentar alguna conclusión clara.

Como es de prever, el recuento de grupos asturianos profesionales que estrenan sus producciones es superior al de grupos procedentes del resto de España o, en casos contados, del extranjero. El dato no es muy significativo por sí solo, pues parece lógico que las características de la ciudad y del Teatro Palacio Valdés, ya expuestas, hagan de Avilés un objetivo "accesible" para compañías asturianas.

A pesar de lo obvio, merece la pena mencionar algunos condicionantes muy simples, pero muy influyentes en el diseño final de la cartelera avilesina: las compañías regionales, como norma general, tienen difícil salir fuera, por lo que los espacios autóctonos son la primera y, a veces, la única plataforma para ellos; la organización de ciclos específicos mantenidos en el tiempo, como "Hecho en Asturias" o "Hecho en la comarca", crean una tendencia y unas expectativas a los grupos locales, ya que "se sabe" que habrá doce o catorce sesiones reservadas para sus nuevas creaciones. No obstante, nada obliga a que, por el hecho de ser una ciudad asturiana, deban verse en ella una mayoría de espectáculos producidos en Asturias. Podría darse el caso de unos programadores que apostasen por montajes de fuera o, simplemente, por aquello que les pareciese más destacado entre la enorme oferta de producciones circulantes por todo el país. Sin embargo, los datos indican que el equipo de programadores teatrales de Avilés está cerca haber logrado el dificilísimo equilibrio entre servir a los pequeños grupos de provincia y ser reclamo de muchas nuevas producciones nacionales:

Tabla 2. Cartelera de estrenos teatrales en Avilés (2001-2010)

CICLO	COMPAÑÍA	*OBRA*	AUTOR	DIRECCIÓN
		2001		
Música en escena 2001. Oct-dic	Sociedad Musical Armonía y Producciones Siglo de Oro / Orq. Fil. de Transilvania	*Desván Verdi*	Dramaturgia de A. Arnel	Dir. musical: A. Saura / Dir. escénica: G. Tambascio
Teatro 2001. Enero-abril	Artibus	*La raya del pelo de William Holden*	J. Sanchis Sinisterra	D. Böhr
	Teatro Margen	*La Regenta en el recuerdo*	Dramaturgia de F. Prieto y A. Castro sobre *La Regenta* de Clarín	A. Castro
ITAE	ITAE (alumnos de Interpretación)	*Tengo tantas personalidades que, cuando te digo "te quiero", no sé si es verdad*	Q. Monzó, P. Pedrero, S. Belbel, R. García y H. Pinter	J. Cracio
Hecho en la Comarca	Bacanal Teatro	*Su único hijo*	L. Alas *Clarín* (adaptación de la novela)	J. Rico
Teatro en asturiano	Producciones Nun Tris	*Los socedíos de Nelón*	A.C. Díaz	I. Rodríguez
		2002		
Hecho en Ast. Feb	Teatro Margen	*Hamlet*	W. Shakespeare	A. Castro
Hecho en Ast. Nov	Teatro Doble	*Las tres hermanas*	A.Chéjov	N. Toledano
	Higiénico Papel Teatro	*Con p de piano*	L. Iglesia	L. Iglesia
ITAE	ITAE (alumnos de Dirección escénica)	*Bienvenidas*	J. Sanchis Sinisterra	M. Mateos
Hecho en la Comarca	Teatro Cabriola	*En tres tiempos (La encamada)*	R.M. del Valle-Inclán (adaptación de *La rosa de papel*)	J. Fernández
	Bacanal Teatro	*Orleans*	M. Gracia	J. Rico
		2003		
Teatro 2003. Jornadas de agosto	Nacho Artime (La Brisa Producciones)	*La brisa de la vida*	D. Hare	Ll. Pasqual
Teatro 2003. Oct-dic	Concha Busto	*Una habitación luminosa llamada día*	T. Kushner	G. Mulgrew
Hecho en Ast. Feb-mar	Teatro Margen	*La Celestina*	F. de Rojas	A. Castro
Hecho en Ast. Nov-dic	Bacanal Teatro	*El rei Ricardo'l Terceru*	W. Shakespeare (trad. de M.	J. Rico

			Rodríguez Cueto de *Ricardo III*)	
ITAE	ITAE (alumnos de Interpretación)	*El lóbulo y las orejas*	M. Rodríguez	M. Rodríguez
		2004		
Teatro 2004. Jornadas. Ago-sep	Producciones Teatrales Contemporáneas	*El método Grönholm*	J. Galcerán	T. Townsend
	Fila Siete	*Almacenados*	D. Desola	J. J. Afonso
Hecho en Ast. Feb-mar	Barataria Teatro	*Hasta que la boda nos separe*	R. Lumbreras	R. Corte
ITAE	ITAE (alumnos de Interpretación)	*Vis a vis*	G. Clementi (trad. de J.V. Martínez Luciano)	E. Alabor
	ITAE (alumnos de Interpretación)	*Soir Bleu-Cabaret Paraíso*	A. Arango, A. Esteban y E. García	E. Alabor
Hecho en la Comarca	La diosa del sarcasmo	*Les cartes*	P. Murillo	P. Murillo
	Teatro Cabriola	*La Gnädiges Fräulein*	T. Williams	R. Casas
Tricentenario de Bances Candamo	Teatro Margen	*Sangre, valor y fortuna*	F. Bances Candamo	A. Castro
		2005		
Música en escena 2005. Oct-dic	Teatro Lírico de Europa (Orq.Fil. de Pleven)	*Don Quijote (Don Chisciotte della Mancia)*	G. Paisiello (Libreto de G. Battista Lorenzi basado en la novela de Cervantes)	Dir. escénica: L. Nocerino / Dir. musical: C. Nance
Teatro 2005. Jornadas. Jul-ago	Trasgo Producciones	*¡Gorda!*	N. LaBute	T. Townsend
	Teatro Meridional	*Jacques el fatalista*	J. Salvatierra (a partir de la novela homónima de D. Diderot)	Á. Lavín
Teatro 2005. Oct-dic	Sabre Producciones	*El cartero de Neruda (ardiente paciencia)*	A. Skármeta (adaptación de J. Sámano)	J.Sámano
	Pentación Espectáculos	*Visitando al Sr. Green*	J. Baron	J. Echanove
Hecho en Ast. Enero-Feb	Entresijo Teatro	*MonologaDos*	R. Corte, B. Polo, A.C. Díaz, C. García, E. Méndez, P. González y C. Álvarez-Novoa	E. de Pablo
	Teatro Margen	*Xulia*	A. Strindberg (dramaturgia de A. Castro y J.A. Lobato	A. Castro

			sobre *La señorita Julia*)	
Hecho en Ast. Nov	Higiénico Papel Teatro	*Puntu y coma*	A.C. Díaz	L. Iglesia
Hecho en la Comarca	La diosa del sarcasmo	*La escultura*	P. Murillo	M. Rodríguez y P. Murillo
Teatru n'asturianu. Xunetu 2005	N'alpargates y orbayando	*¡Pa Venecia!*	J. Accame (traducción al asturiano de I. G. Arias)	A. Presumido
	Grupo Xana	*Los homes de las carnes (Lo que trixo de mar)*	E. Fernández Caravera	M. Rodríguez
		2006		
Teatro 2006. Ene-mayo	Perenquén Teatro	*El gran regreso*	S. Kribus	J.J. Afonso
Teatro 2006. Jornadas. Jul-ago	Vorágine Producciones	*Tres versiones de la vida*	Y. Reza (adaptación de N. Menéndez)	N. Menéndez
	Trasgo Producciones y Producciones Teatrales Contemporáneas	*Dónde pongo la cabeza*	Y. García Serrano	T. Townsend
Teatro 2006. Oct-dic	Pérez y Goldstein y otros	*Baraka*	M. Goos (versión de Nacho Artime)	J. M. Mestres
	Teatro Musical de Praga (Orquesta y Coro del Teatro Musical de Praga)	*Juana de Arco*	Textos de G.Osvaldová (adaptación al español de G. Sopeña)	J. Bednárik
Hecho en Ast. Enero-Feb	Teatro Margen	*El viaje a ninguna parte*	F. Fernán Gómez	A. Castro
Hecho en Ast. Nov-dic	Teatro Kumen	*La aldea perdida*	A. Palacio Valdés (adaptación de la novela)	J. R. López Menéndez
	Producciones Nun Tris	*Cocinando con Elisa*	L. Laragione	T. Caamaño e I. Rodríguez
	Barataria Teatro	*Travesía sobre nieve de Bagdad*	R. Corte	R. Corte
	Entresijo Teatro	*Vecinos*	E. de Pablo	J. Amores
ESAD	ESAD (alumnos de Interpretación)	*Las negras*	Textos de E.de Pablo, B. R. Zapico, E.Alabor y alumnas de 4ºA	E. Alabor
Hecho en la Comarca	La Diosa del sarcasmo	*Hamlet ye'l mio mozu*	P. Murillo	P. Murillo
	Teatro Casona	*País*	A. C. Díaz	A. Presumido

Teatru n'asturianu	Compañía Asturiana de Comedias	*El pariente de América*	A. Iglesias	E. Sánchez
		2007		
Un musical avilesino	Béznar Arias y Ayuntamiento de Avilés (Orq. Sinf. Villa de Avilés y Coro Avilés Musical)	*La carrera de América*	Libreto de J. C.de la Madrid, música de R. Díez	Dir. escénica: R. Vázquez / Dir. musical: R. Díez
Teatro 2007. Jornadas. Agosto	Faraute Producciones	*El beso de Judas*	D. Hare	M. Narros
Teatro 2007. Oct-dic	Germinal y Entrecajas Producciones	*El enemigo de la clase*	N. Williams	M. Angelat
Hecho en Ast. Oct-dic	Teatro Pausa	*Solos de trompeta y saxo*	J. Villanueva	Y. Álvarez
	Teatro Kumen	*Actu imprevistu*	M. Gallego (trad. al asturiano de E. Antuña)	José R. López Menéndez
	Barataria Teatro	*Ascensión (El eclipse)*	R. Corte	R. Corte
ESAD	ESAD (alumnos Interpretación)	*El sueño de una noche de verano*	W. Shakespeare	J. Amores
	ESAD (alumnos de Interpretación)	*Ubú rey*	A. Jarry	N. López Casella
	ESAD (alumnos de Interpretación)	*Agnus dei*	J. Pielmeier	L. Herrero
Varios	Higiénico Papel Teatro	*Lentas pero seguras*	L. Iglesia	L. Iglesia
		2008		
Teatro 2008. Ene-mayo	Focus	*Carnaval*	J. Galcerán	T. Townsend
	El Buco Producciones	*Valeria y los pájaros*	J. Sanchis Sinisterra	J. Sanchis Sinisterra
	Pentación Espectáculos	*Sonata de otoño*	I. Bergman (versión de J.C. Plaza y M. Calzada)	J. C. Plaza
Teatro 2008. Jornadas. Agosto	Nacho Artime	*Adulterios*	W.Allen	V. Forqué
Teatro 2008. Oct-dic	Pentación Espectáculos y Globomedia	*Noviembre*	D. Mamet	José Pascual
Hecho en Ast. Feb-mar	Teatro Margen	*La soldado Woyzeck*	G. Büchner (dramaturgia de J.A. Lobato y A. Castro sobre *Woyzeck*)	A. Castro
Hecho en Ast. Octubre-Nov	Teatro del Norte	*Emma*	M. Rodríguez (sobre *Emma Zunz*, de J.L. Borges)	E. Vázquez

Teatru n'asturianu	Compañía Asturiana de Comedias	*Pachina y la parentela*	E. Verde	E. Sánchez
		2009		
Teatro 2009. Ene-mayo	Producciones Teatrales Contemporáneas	*Dos menos*	S. Benchetrit	Ó. Martínez
	Entrecajas Producciones Teatrales	*Amor platoúnico*	D. Desola	Chusa Martín
Teatro 2009. Oct-dic	Concha Busto y Loquibandia	*Por el placer de volver a verla*	M. Tremblay	Manuel Glez. Gil
	Lazona y Mesala	*Piedras en los bolsillos*	M. Jones	H. Gené
	Setzefetges Associats y Ring de Teatro	*Non Solum*	J..Picó y S. López	J. Picó
Hecho en Ast. Enero-mar	Konjuro Teatro	*Asturiestein*	J. Moreno	J. Moreno
	N'Alpargates y Orbayando	*Fartucos*	J. Moreno	S. Vázquez y D. Acera
	Teatro Margen	*Tartufo o el hipócrita*	Dramaturgia de A. Castro a partir de Molière y Murnau	A. Castro
Hecho en Ast. Octubre-Nov	Barataria Teatro	*Fin de partida*	S. Beckett	R. Corte
		2010		
Teatro 2010. Ene-mayo	Teatro DeFondo	*Macbeth*	W. Shakespeare	V. Martínez
	Pentación Espectáculos	*El cerco de Leningrado*	J. Sanchis Sinisterra	J. C. Plaza
	Producciones Artísticas Triana y otros	*Próspero sueña Julieta (o viceversa)*	J. Sanchis Sinisterra	M. Ruiz
Teatro 2010. Jornadas. Agosto	Producciones Cristina Rota	*Memento mori*	B. Ortiz de Gondra	J. Chávarri
	La Compañía	*¡A saco!*	J.Orton (dramaturgia de M. Hermoso Arnao sobre *Loot*)	J.J. Afonso
Teatro 2010. Oct-dic	Faraute Producciones y Lusa Films	*Los negros*	J. Genet	M. Narros
	TalyCual Producciones	*Razas*	D. Mamet	J. C. Rubio
Hecho en Ast. Feb-abr	Teatro Margen	*A puerta cerrada*	J.—P. Sartre	A. Castro
	Konjuro Teatro	*F-23*	J. Moreno	J. Moreno
	El Callejón del gato	*Senso*	C. Boito	M. González
	El Perro flaco	*B-52*	S. Alba Rico	D. Acera y S. Vázquez

2008 es el primer año en que hay más estrenos nacionales que regionales. En los años siguientes (2009, 2010, 2011), se confirma la tendencia y los estrenos de compañías venidas de fuera superan a los de las asturianas (ver gráfico 2). Este hecho corrobora las palabras de

Antonio Ripoll que se citaban más arriba a propósito de esa voz que se va corriendo por todo el país acerca de la disponibilidad y las facilidades que ofrece el Teatro Palacio Valdés:

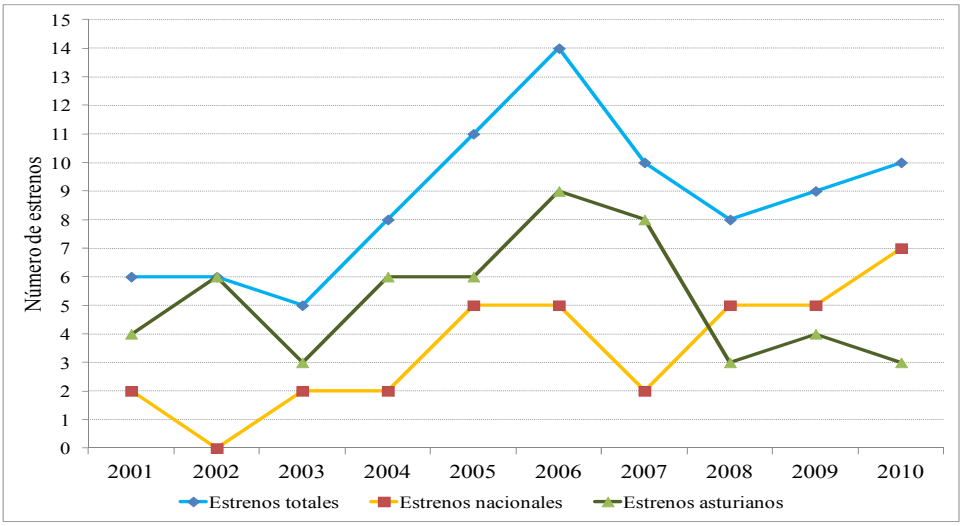


Gráfico 2: Evolución del número de estrenos en el periodo 2001-2010
(*Fuente*: elaboración propia)

Así pues, de los 87 estrenos totales, 53 son de compañías asturianas y 34 de compañías no asturianas. En el gráfico siguiente, se puede observar la evolución durante la década estudiada:

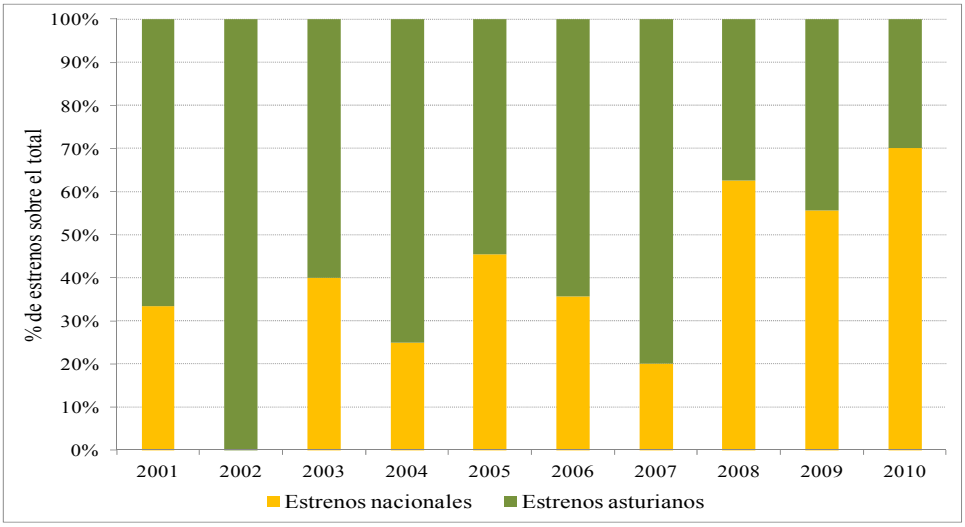


Gráfico 3: Porcentaje de estrenos de compañías asturianas y nacionales
(*Fuente*: elaboración propia)

Porcentualmente, se observa el aumento paulatino del peso de los estrenos absolutos nacionales sobre el total (gráfico 4):

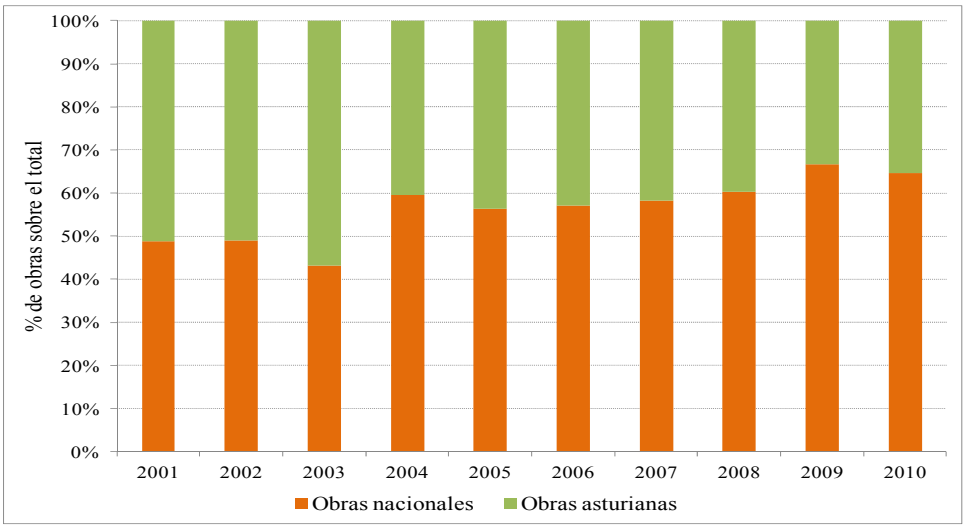


Gráfico 4: Porcentaje de obras asturianas y nacionales (*Fuente*: elaboración propia)

4. Estrenos de compañías asturianas

53 montajes de compañías asturianas se estrenaron en la década estudiada, repartidos en los siguientes ciclos: *Hecho en Asturias*; *Hecho en la comarca*; *Teatro en asturiano* (o *Teatru n'asturianu*); El Instituto del Teatro y de las Artes Escénicas (ITAE) y su sucesora, la Escuela Superior de Arte Dramático y Profesional de Danza de Asturias (ESADyPD), realizaron todos los años, al menos, un montaje a modo de proyecto fin de carrera (la única excepción fue la de 2005, debido al cierre del ITAE y la creación de la ESAD); *Semana Casona*; *Tricentenario Bances Candamo*; Varias actuaciones fuera de ciclo; Teatro universitario[237] y Teatro escolar.

A partir del conocimiento de la infraestructura teatral avilesina y de los datos recogidos (Tabla 1), pueden hacerse unas observaciones bastante objetivas, que serán las que se desgranen en las siguientes páginas.

La compañía Teatro Margen representó 8 obras en estos diez años, algo que no tendría que ser chocante, pues se trata de una compañía que nace en 1977 y que tiene una trayectoria firme y continuada. Pero ser veteranos no garantiza nada, ya que hay decenas de compañías con tantos años o más de carrera que no consiguen permanecer en los escenarios con esa asiduidad. Las causas pueden ser muchas, aunque la primera, sin duda, tiene que ser la calidad de los montajes.

[237] En el recuento que se presenta en este estudio, se han omitido los montajes de los ciclos de Teatro escolar y de Teatro universitario, dado su carácter ocasional y que los grupos programados no entran en competencia, sino que son invitados a participar en dichos ciclos, por lo que la selección que tienen que hacer los programadores para los demás ciclos desaparece.

No hay ninguna producción de ópera, algo que tampoco puede extrañar dado el coste de un montaje así y las pocas posibilidades que habría de "mover" el espectáculo en un círculo cercano. Las óperas, más que las piezas de teatro convencional, necesitan una inversión económica importante y una infraestructura muy compleja que, difícilmente, puede sostenerse en una región como Asturias. No obstante, no se puede achacar a factores externos e irremediables la falta de producciones operísticas en Asturias, pues eso contribuye a un fatalismo congénito del que suelen adolecer las comunidades pequeñas: no tenemos más cosas porque no podemos tenerlas. Lo más probable es que el motivo principal sea, sin más, la falta de iniciativas consistentes, pero no es este el lugar para dilucidar el por qué de esta escasez.

Frente al erial operístico, sí encontramos un musical, géneros que en nada se parecen, pero que pueden ejemplificar la situación general de la música en el arte dramático de hoy: la música clásica, las voces exquisitas y el lirismo quedan apartados frente a la música ligera, las melodías pegadizas y "fáciles" y el aire frívolo y festivo. ¿Un símbolo de decadencia en el gusto y las buenas costumbres? Está claro que no, pues la ópera siempre ha sido un género minoritario y lo que hoy representa el musical lo han sido, en otros tiempos, la revista, la zarzuela o los cafés cantantes. Se trata de una creación local cien por cien, pues tanto la música como el libreto y las voces principales son de gente de la comarca.

Hay un espectáculo de monólogos que recopila textos de varios autores asturianos. Al igual que la del del musical, la presencia del monólogo es reflejo del gusto de los tiempos, ya que este formato ha tenido, en la primera década del siglo XXI, un crecimiento apabullante, lo mismo en escenarios teatrales que en la televisión o a través de internet.

De los 53 estrenos de compañías asturianas, 26 son de autores asturianos (incluyendo a *Clarín* como asturiano) y 27, de autores no asturianos (de los cuales diez son españoles y diecisiete extranjeros).

Comenzando por los autores españoles no asturianos, llama la atención la presencia de dos autores clásicos, aunque de distinta época: Fernando de Rojas, con la adaptación de *La Celestina* que realizó Margen, y Ramón María del Valle-Inclán, con la adaptación de *La rosa de papel* de Teatro Cabriola. La otra cara es la apuesta por dramaturgos contemporáneos, en espectáculos como *Tengo tantas personalidades que, cuando te digo "te quiero", no sé si es verdad* (una idea de Jesús Cracio sobre textos de Quim Monzó, Paloma Pedrero, Sergi Belbel y Rodrigo García). Los más jóvenes, Mariano Gracia o Miguel Gallego, conviven con clásicos actuales como José Sanchis Sinisterra y Fernando Fernán Gómez o apuestas seguras como Roberto Lumbreras o Santiago Alba Rico.

Entre los dramaturgos extranjeros escogidos por las compañías asturianas para sus estrenos, es útil hacer una división entre los autores de habla inglesa y los demás. En el primer grupo, deben incluirse los tres montajes de Shakespeare (*El sueño de una noche de verano*, *Hamlet*, *El rei Ricardo'l Terceru*) más los de otros dos clásicos del siglo XX como el irlandés Samuel Beckett (Fin de partida) y el norteamericano Tenessee Williams (*La Gnädiges Fräulein*). Entre los segundos, Francia es el país más representado, con un clásico del siglo XVII como Molière y dos autores del siglo XX, Jarry y Sartre. De Italia, se escogen una adaptación de la novela decimonónica *Senso*, de Camilo Boito, y una pieza más actual de Giovanni Clamenti, *Vis a vis*. El ruso Chéjov (*Las tres hermanas*) y el sueco Strindberg (Xulia, adaptación al asturiano de *La señorita Julia* hecha por Margen) son presencia casi obligada de cualquier cartelera. Por último, hay que subrayar que las únicas obras de autores no

europeos ni anglosajones son de tres argentinos: la versión dramática del relato *Enma Zunz*, de Jorge Luis Borges, y los contemporáneos Jorge Accame y Lucía Laragione.

En la misma línea de análisis sociológico, aparte de la procedencia, es posible observar la presencia de varias mujeres en la cartelera de estos años, tanto en la dramaturgia como en la dirección. Respecto a las dramaturgas, diez de los cincuenta y tres estrenos son piezas originales de mujeres. De ellas, solo dos no son asturianas (Paloma Pedrero, autora de uno de los textos de *Tengo tantas personalidades que, cuando te digo "te quiero", no sé si es verdad*, y Lucía Laragione, autora argentina creadora de *Cocinando con Elisa*). Las otras ocho son autoras asturianas de diferente cuño: desde el costumbrismo en llingua de Pilar Murillo, hasta las que aún estaban en la Escuela de Arte Dramático, como Ana Esteban, Estrella García, Berna R. Zapico o Ester Alabor, pasando por una de las dramaturgas más reconocidas, Laura Iglesia, en plena madurez creadora. Muchas estarán también en el lado de la dirección (Pilar Murillo, Laura Iglesia o Ester Alabor), a las que habría que sumar a las jóvenes Nora López Casella y Yasmina Álvarez, a Inma Rodríguez o a Sonia Vázquez, codirectora, junto con David Acera, de dos piezas. En el lado de las obras en asturiano, destacan Pilar Murillo y Margarita Rodríguez, que dirigen dos montajes, o Inma Rodríguez.

Un último aspecto que merece la pena atender es el número de obras en llingua asturiana. Hay trece estrenos, programados siempre en tres ciclos: "Hecho en Asturias", que es el único vigente durante toda la década; "Hecho en la comarca"; "Teatro en asturiano" (o "Teatru n'asturianu"). En el ciclo "Hecho en Asturias", que no tiene ninguna restricción respecto a la lengua, se vieron cinco de los trece estrenos. Hay tres traducciones (de Shakespeare, *Ricardo'l terceru*; de Strindberg, *Xulia*; de Miguel Gallego, *Actu imprevistu*) y dos piezas originales, ninguna de las cuales puede identificarse como teatro costumbrista, sino que son de dos de los autores asturianos actuales más representados (Jorge Moreno, que escribe tanto en asturiano como en castellano, y Adolfo Camilo Díaz, cuyos textos siempre aparecen en llingua asturiana).

En el ciclo "Hecho en la comarca", se programaron cinco estrenos. Dos de ellos pertenecen a autores costumbristas en lengua vernácula, de gran éxito desde mediados del siglo XX y, aún hoy, muy representados (*Pachina y la parentela*, de Eladio Verde, montada por la Compañía asturiana de comedias, y *Los homes de las carnes (Lo que trixo de mar)*, de Eloy Fernández Caravera, representada por Grupo Xana). La única obra traducida es *¡Pa Venecia!*, del argentino Jorge Accame, que montó la compañía N'alpargates y orbayando. Por último, cabe destacar a Pilar Murillo, directora, a la sazón, del grupo La diosa del sarcasmo, con el que representa dos obras suyas (*Les cartes* y *Hamlet ye'l mío mozu*), que tampoco podrían calificarse como costumbristas.

4.1. Estrenos de compañías no asturianas

35 montajes de compañías de fuera de Asturias se estrenaron en la década estudiada, repartidos en los siguientes ciclos: *Teatro*; *Música en escena*; *Jornadas*; *Jovenescena*; *Semana Casona*; Varias actuaciones fuera de ciclo.

Lo primero que destaca es el aumento progresivo del número de estrenos en cada nueva temporada. A partir de 2005, el mínimo de estrenos es de cinco cada año (excepto en 2007, en que solo se programaron dos). ¿Es mucho, es poco, es lo esperable? Para responder con cierta solidez, deberíamos contar con un estudio comparativo del que carecemos. En ese sentido, sin ser demasiado exhaustivo y para suplir, en parte, esa carencia, se pueden

aportar algunos números representativos, a partir de las bases de datos recogidas por el Centro de Documentación Teatral:

Tabla 3. Compañías no asturianas que estrenan en Avilés (2001-2010).

Compañía / Productora	Estrenos		Estrenos en Avilés
Artibus	4	1	*La raya del pelo de William Holden*
Concha Busto (Concha Busto Prod. y Distr. o Loquibandia)	9	3	*La brisa de la vida*, *Una habitación luminosa llamada día* y *Por el placer de volver a verla*
Producciones Teatrales Contemporáneas[238]	10	3	*El método Grönholm*, *Dos menos*, *Todos eran mis hijos*
Fila siete produce	7	1	*Almacenados*[239]
Trasgo Producciones	15	2	*¡Gorda!* y *Donde pongo la cabeza*
Teatro Meridional	15	1	*Jacques el fatalista*
Sabre Producciones	1	1	*El cartero de Neruda (ardiente paciencia)*[240]
Pentación Espectáculos	31	4	*Visitando al Sr. Green*[241], *Sonata de otoño*, *Noviembre*[242] y *El cerco de Leningrado*.
Perenquén Teatro	3	1	*El gran regreso*
Vorágine Producciones	5	1	*Tres versiones de la vida*[243]
Nacho Artime	3	2	*Baraka* y *Adulterios*
Faraute Producciones	11	2	*El beso de Judas* y *Los negros*
Entrecajas Producciones	10	2	*Amor platoúnico* y *El enemigo de la clase*.
Focus	31	1	*Carnaval*[244]
El buco Producciones	1	1	*Valeria y los pájaros*
Mesala	1	1	*Piedras en los bolsillos*
Setzefetges Associats	1	1	*Non solum*[245]
Teatro DeFondo	5	1	*Macbeth*
Pérez y Goldstein	8	1	*Próspero sueña Julieta (o viceversa)*
Producciones Cristina Rota	5	1	*Memento mori*
La Compañía	1	1	*¡A saco!*
TalyCual Producciones	2	1	*Razas*

[238] El Centro de Documentación Teatral (CDT) también consigna como estreno de Producciones Teatrales Contemporáneas en Avilés *Calle Babilonia*, en 2008. La realidad es que ese espectáculo, programado para el 12 de diciembre, se cayó del cartel y fue sustituido por *Cosmética del enemigo*, producida por Concha Busto y que no era estrenada en Palacio Valdés.

[239] El CDT recoge que *Almacenados* se estrenó el 1 de octubre de 2004 en el Teatro Cuyás de Las Palmas de Gran Canaria, pero lo cierto es que se vio, por primera vez, el 5 de septiembre de 2004 en el Palacio Valdés de Avilés.

[240] El CDT solo atribuye a Sabre Producciones el montaje de *Las guerras de nuestro antepasados*, de 2002. A su vez, no recoge datos sobre el estreno de *El cartero de Neruda (ardiente paciencia)*.

[241] El CDT no recoge los datos del estreno de esta obra.

[242] El CDT no recoge los datos del estreno de esta obra.

[243] El CDT no recoge los datos del estreno de esta obra.

[244] El CDT recoge que el estreno *Carnaval* se estrenó el 26 de marzo de 2008 en el Teatro Bellas Artes de Madrid, pero lo cierto es que se vio, por primera vez, el 18 de enero de 2008 en el Palacio Valdés de Avilés.

[245] El CDT no recoge los datos del estreno de la versión española de *Non solum*, que es la que se cita aquí, estrenada en el Teatro Palacio Valdés de Avilés el 21 de noviembre de 2009.

En cuanto a las más asiduas, Pentación Espectáculos es quien más ha estrenado en Avilés, seguramente, por su magnitud, ya que es una productora de gran tamaño que puede permitirse montar diez o doce espectáculos cada año, de ahí que la probabilidad de que alguno de esos estrenos se haga en el Palacio Valdés es bastante alta. También tienen presencia habitual Concha Busto Producción o Producciones Teatrales Contemporáneas, entidades grandes también, de las que podría afirmarse exactamente lo mismo que sobre Pentación. En los tres casos, no se trata de compañías de teatro estables, sino de empresas productoras de espectáculos que seleccionan al elenco de actores, a los técnicos e, incluso, a los directores, ad hoc, invirtiendo mucho dinero, con largas temporadas por todo el país y un número de funciones, en general, superior al de la mayoría de obras españolas. Algo que solo puede sostenerse cuando, detrás del montaje, hay una productora grande.

Dado que el objetivo lo estamos poniendo solamente sobre lo estrenos, pudiera parecer que, pese a que están varias de las importantes, faltan muchas otras compañías punteras del teatro español. Pero, si el criterio fuese, exclusivamente, el de enumerar qué compañías pasan por Avilés, con o sin estrenos absolutos, la lista que sale es envidiable, pues se completa con montajes del Teatro Español o el Centro Dramático Nacional (que estrenan sus obras en Madrid antes de girar por España), La Fura dels Baus, Compañía Cuarta Pared, Teatro El cruce, Teatre Romea, Centro Andaluz de Teatro, Teatro de la Abadía, Els joglars, Tantakka Teatroa, L'Om imprebís, La Cubana, Dagoll Dagom, Smedia,... No hay duda de que la nómina está casi completa y puede decirse que Avilés ha visto mucho del teatro último que se ha hecho en España.

La gran carencia es la ausencia de grupos pequeños, de compañías independientes, de representantes de lo que se ha llamado la escena "off" nacional. Pero se trata de vacíos que difícilmente podrían cubrirse, pues las posibilidades que tienen esos grupos de dar a conocer sus trabajos son escasas y, en caso de conseguir cierta difusión, mover los espectáculos en una gira fuera de su lugar de origen es complicado, ante todo, por el coste económico, que, en muchos casos, solo genera pérdidas. No obstante, siempre hay compañías dispuestas a perder dinero con tal de que sus obras se vean, sobre todo, jóvenes que necesitan darse a conocer y que anteponen lo artístico a lo económico.

Por el lado de los dramaturgos que se suben a escena, un tercio son españoles y extranjeros los otros dos. De 35 montajes, 11 se hacen sobre textos originales en castellano y 24, sobre textos en otras lenguas.

La nómina de autores nacionales es escueta, pues solo aparecen seis dramaturgos distintos para un total de once obras. José Sanchis Sinisterra es el más representado, con cuatro de los estrenos, todos de obras distintas (*Valeria y los pájaros*, que también dirigió, *El cerco de Leningrado*, *Próspero sueña Julieta (o viceversa)* y *La raya del pelo de William Holden*). David Desola (*Almacenados* y *Amor platoúnico*) y Jordi Galcerán (*El método Grönholm* y *Carnaval*) aparecen en dos ocasiones. Autores representados solamente una vez fueron Yolanda García Serrano (*Dónde pongo la cabeza*) y Borja Ortiz de Gondra (*Memento mori*), de Jorge Picó y Sergi López, coautores y codirectores de *Non solum*, que también dirigen.

La primera conclusión es evidente: todos los estrenos pertenecen a dramaturgos españoles contemporáneos vivos. Dentro de ese rasgo general, se puede observar la coexistencia de autores veteranos y consagrados, como José Sanchis Sinisterra, que es el más representado, con otros que fueron, en su día, una apuesta y asombraron con su primera pieza, como en el caso del estreno de *El método Grönholm*, de Jordi Galcerán, un auténtico fenómeno de público y crítica. Junto a ellos, autores como David Desola, Borja

Ortiz de Gondra o Yolanda García Serrano, están en plena madurez creativa y sus textos están constantemente en los escenarios españoles.

Un dato que puede resultar significativo es la presencia de una sola mujer, Yolanda García Serrano, pero ver en ello un signo de nuestros tiempos sería generalizar erróneamente, pues, si algo caracteriza la escena española actual, es la enorme y habitual presencia de creadoras en los escenarios (dramaturgas como Paloma Pedrero, Angélica Lidell, Yolanda Pallín, o Laila Ripoll y directoras como Helena Pimenta, Blanca Portillo, Natalia Menéndez o Magüi Mira), hecho que se confirma en la cartelera avilesina año tras año, pero que, casualmente, falla en los estrenos.

La programación de montajes de textos extranjeros reproduce, a menor escala, el panorama teatral y artístico actual de casi cualquier lugar del mundo. En diez años, veinticuatro estrenos de veintidós autores diferentes, donde las dramaturgias anglosajonas son mayoría: cinco autores norteamericanos (*Adulterios*, de Woody Allen, *Visitando al Sr. Green*, de Jeff Baron, *Por amor al arte*, de Neil LaBute, *Homebody/Kabul*, de Tony Kushner y el doblemente representado David Mamet, con *Noviembre* y *Razas*), cuatro británicos (*Macbeth*, de William Shakespeare, *El enemigo de la clase*, de Nigel Williams, *¡A saco!*, de Joe Orton y las dos de David Hare, *La brisa de la vida* y *El beso de Judas*), un canadiense (*Por el placer de volver a verla*, de Michel Tremblay) y una irlandesa (*Piedras en los bolsillos*, de Marie Jones). Salvo Shakespeare, los otros veintiuno son dramaturgos del siglo XX y, varios, también del XXI, pues siguen en pleno proceso creativo.

Además de esa preferencia por el teatro contemporáneo, destaca la inclinación al drama o al thriller, géneros por excelencia de nuestros días, muy en la línea de lo que sucede en los guiones de cine o televisión. Conviven, en la cartelera avilesina, autores "malditos" como Joe Orton, que se convirtió en un icono tras su muerte violenta en 1967, con clásicos modernos como David Mamet o nuevos creadores como Neil LaBute o Jeff Baron, que son, al mismo tiempo, dramaturgos, guionistas de cine o novelistas.

Aparte del predominio de la dramaturgia en lengua inglesa, puede subrayarse la abundancia de autores europeos, con mayoría de franceses (*Jacques el fatalista*, de Denis Diderot, *Tres versiones de la vida*, de Yasmina Reza, *Los negros*, de Jean Genet, y *Dos menos*, de Samuel Benchetrit), además de un sueco (la adaptación de Sonata de otoño, de Ingmar Bergman), una holandesa (*Baraka*, de María Goos) y un belga (*El gran regreso*, de Serge Kribus). Así, da la impresión de que la adaptación de *El cartero de Neruda*, del novelista chileno Antonio Skármeta, es una presencia testimonial.

Entre los autores no anglosajones, solo la adaptación teatral de la novela *Jacques el fatalista* de Diderot, hecha por Julio Salvatierra, es de un autor anterior al siglo XX. Yasmina Reza y Maria Goos son las dos únicas mujeres con obras estrenadas en Avilés. Frente al caso de las dramaturgas españolas, aquí sí puede subrayarse la ausencia de mujeres tanto en la nómina de estrenos como en la programación general. De todos modos, en ambos casos, se trata de dos espectáculos de gran repercusión. El más significativo es el de *Baraka*, de Maria Goos, que sigue programándose en escenarios de todo el mundo en distintas versiones.

Podría parecer chocante que no haya ningún estreno de la nueva dramaturgia argentina, tan representada en España en los últimos años. Faltan los nombres de Daniel Veronese o Claudio Tolcachir, pero la explicación es sencilla: no están ausentes, sino que estos creadores se han centrado, principalmente, en la dirección y sus espectáculos llevan a escena textos o adaptaciones de Chejov, Strindberg, Ibsen o Arthur Miller.

Por el lado de la ópera, habría que empezar con lo mismo que se dijo acerca de las producciones en Asturias. El número de estrenos operísticos es mínimo, pues hay solamente dos (en el caso del Teatro Lírico de Europa y la Orquesta Filarmónica de Pleven, su única obra del periodo 2001-2010 fue *Don Chisciotte della Mancha*, estrenada en el Palacio Valdés[246]; la Sociedad Musical Armonía y Producciones Siglo de Oro, con la Orquesta Filarmónica de Transilvania, estrenaron *Desván Verdi*). Ello que no quiere decir que no se programe ópera, dado que todos los años se organizan dos ediciones del ciclo "Música en escena", en los que, como norma general, suelen incluirse dos espectáculos de ópera en cada uno. Así pues, la conclusión que debe sacarse es que hay ópera en Avilés regularmente, pero que esos montajes no son, en la mayoría de los casos, novedades. Ambas son obras de compositores clásicos italianos, uno del siglo XVIII (Giovanni Paisiello) y otro del siglo XIX (Giuseppe Verdi).

En último término, cabe reseñar la presencia del obligado estreno de un musical, como fue el de *Juana de Arco*, del Teatro Musical de Praga[247], con textos de la cantante checa Gabriela Osvaldová.

5. Conclusiones

¿Ha conseguido la política de estrenos teatrales consolidar el hábito del teatro entre los avilesinos, el principal objetivo del equipo de Antonio Ripoll? Por encima de cualquier subjetividad, hay que decir que sí o que, al menos, ha ayudado a que así sea, pues no solo se ha logrado a base de programar novedades absolutas. Lo evidente es que se ha cumplido el objetivo que se maneja desde la dirección del Teatro Palacio Valdés y la Casa de Cultura de Avilés: tener un panorama teatral y musical relevante, de alta calidad, variado. A ello se une un trabajo constante y en la misma dirección durante muchos años. Podría decirse que desde 1992, año en que se reabre el Palacio Valdés, pero Antonio Ripoll y su equipo ya estaban al frente desde bastante antes y el lugar al que se ha llegado es al que tenía que llegarse, por fuerza, haciendo las cosas con el mimo que se han hecho.

Saúl Fernández, crítico teatral del diario *La Nueva España*, ha dicho sobre esto:

> *[Avilés] ha logrado una especialización dorada. Un teatro pequeño tiene que singularizarse para no ser uno más. Y en esto tiene que ver la mano de Ripoll. Porque no siempre el Palacio Valdés fue el teatro de los avilesinos. Durante algo más de siete años los espectadores del odeón fueron contados. Y muy especiales. Se producía un redoble de conciencia cuando llegaban las Jornadas de agosto. Y es que los avilesinos son animales de costumbres: sólo después de treinta años el ciclo del verano es imprescindible (http://www.lne.es/aviles/2012/02/05/telon-lento-palacio-valdes/1194508.html [31/5/2014]).*

En ese mismo trabajo, se hacía repaso de las dificultades que hubo que superar para afianzar una programación teatral estable:

[246] El CDT no recoge los datos del estreno de esta obra.
[247] El CDT no recoge los datos del estreno de esta obra.

> *La aventura estaba en abrir en invierno. Primero, espectáculos para exquisitos y, después, para masas. [...] Los espectadores avilesinos son reconocidos especialistas —las compañías madrileñas temen su inexpresividad—, pero es que el público tarda en acostumbrarse. Los ciclos escénicos —fidelización de los clientes, como en los supermercados— supusieron un punto de inflexión. Se empezó a decir que era imposible ir al teatro en Avilés «porque siempre se vendía todo». Y algo de razón había entre los lamentos. Fueron los mejores momentos en el teatro Palacio Valdés: las compañías se pegaban por estrenar en Avilés (http://www.lne.es/aviles/2012/02/05/telon-lento-palacio-valdes/1194508.html [31/5/2014]).*

Jubilado en 2012, Antonio Ripoll ha recibido las alabanzas de muchos sectores del mundo teatral avilesino, asturiano y español. Reconocimientos más que justificados a la vista de los datos expuestos en el presente estudio, como se recoge en este editorial de la revista asturiana de teatro *La Ratonera*:

> *Antonio Ripoll [...] ha sabido aunar como nadie la discreción, la sabiduría, el rigor, la coherencia y el riesgo (cuando era necesario), en pos de un proyecto que ha colocado a Avilés en las más altas cotas de prestigio en cuanto a la exhibición de espectáculos dramáticos se refiere. Su ejercicio profesional deja una estela por la que se puede rastrear el mejor teatro español de las últimas décadas. Por el Palacio Valdés han pasado los autores, directores e intérpretes más sobresalientes del teatro contemporáneo. Y con un tratamiento excepcional que han podido disfrutar los ciudadanos gracias a su efectiva política de estrenos (http://www.la-ratonera.net/?p=1928, [16/6/2014]).*

Asimismo, se destaca la singularidad de que todo esto haya sucedido en una localidad del tamaño de Avilés, un rasgo ya comentado en el presente trabajo:

> *El que una ciudad de 80.000 habitantes haya logrado normalizar una oferta cultural tan satisfactoria no es producto de la casualidad, sino fruto del trabajo de un gestor responsable que conoce el complejo sistema de relaciones e intereses en que se halla inmerso. (http://www.la-ratonera.net/?p=1928, [16/6/2014]).*

Si se repasa la cantidad y las características de los ciclos programados, se comprueba que faltan pocas cosas, muy pocas. ¿Podría darse más teatro en Avilés? Sí, sus espacios escénicos lo permiten, pues tienen una tasa de ocupación anual bastante racional, pero la idea del propio Ripoll es no saturar la oferta, pues lo que no hay es público suficiente para una cartelera más apretada. La dosificación en los distintos ciclos y, más o menos equitativamente, en todos los meses del año (salvo el mes de septiembre, en que se cierra el teatro para obras de mantenimiento), es otra de las líneas maestras que, pese a las alteraciones, novedades o bajas a lo largo de la década, mantiene una regularidad y favorece el "hábito de teatro" que se busca asentar. Porque, ante todo, los responsables de la programación cultural avilesina han tenido muy clara su vocación de servicio público. Ser un servicio público implica, seguramente, tener que mantener equilibrios muy inestables entre lo que se ofrece por los creadores, lo que se demanda por los iniciados, lo que se demanda por un público más genérico o lo que no se demanda, pero debe ser ofertado por su calidad o su provecho social.

A esto hay que añadir la otra mitad, la del público potencial para el que uno debe programar desde una institución pública. Ningún sector debe quedar fuera, pero hay que procurar no caer en la frivolidad, en el elitismo o en el todo vale. Niños haciendo teatro para niños, pero también para adultos; adultos haciendo teatro para niños, para adultos habituales de los teatros o para adultos que quieren ver cómo es eso del teatro; asturianos haciendo teatro en asturiano o en castellano, teatro en asturiano de costumbres o de vanguardia; compañías nacionales que quieren estrenar en Avilés y compañías a las que se quiere traer a Avilés;... Un universo de intereses y de obligaciones, de espectáculo o de educación social que han encontrado en Avilés un lugar donde, hasta ahora, se puede convivir en cierta armonía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHIMENO FERNÁNDEZ, R. (2010). *Cartelera teatral de Avilés* (2010). Madrid: SELITEN@T,http://www.uned.es/centro-investigacionSELITEN@T/pdf/tfm/Ruben _Chimeno.pdf [15/06/2014].

DE LA MADRID, J. C. (2002). *Cuando Avilés construyó un teatro*. Oviedo: Trea.

DÍAZ-FAES, F. (2004). "Avilés y Pola de Siero". *La Ratonera. Revista asturiana de teatro* 12 (septiembre 2004), 21 (también en http://www.la-ratonera.net/numero12/ n12_aviles.html [15/6/2014]).

La Ratonera. Revista Asturiana de Teatro 34 (febrero de 2012), 5 (también en http://www.la-ratonera.net/?p=1928 [15/06/2014]).

Papeles de la Casa Municipal de Cultura de Avilés (2001-2010). Avilés: Casa Municipal de Cultura.

ROMERA CASTILLO, J. (2011). *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*. Madrid: UNED.

_____ (2012). "Estudio del teatro en la primera década del siglo XXI en el SELITEN@T". *Don Galán* 2, en línea: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2& doc=1_5 [15/06/2014]).

Recibido el 17 de abril de 2014.

Aceptado el 23 de septiembre de 2014.

FERNANDO PESSOA Y LA ÉPICA DE LA MODERNIDAD

FERNANDO PESSOA AND THE EPICS OF MODERNISM

Perfecto E. CUADRADO

Universitat de les Illes Balears
p.cuadrado@uib.es

Resumen: Pessoa acabó considerando su obra —fragmentos, máscaras, intuiciones, paradojas— como un monumental fracaso, un final decepcionante para su sueño de regeneración nacional y universal. Esa obra, sin embargo, puede (y debe) ser considerada positivamente como la gran epopeya de la Modernidad: una epopeya caótica para cerrar un tiempo histórico que se había abierto con otra epopeya (esta cósmica y clásica) de un autor también portugués —*Os Lusíadas* de Luís Vaz de Camões—.

Abstract: In the end Pessoa considered his works —fragments, masks, intuitions, paradoxes— as a monumental failure, a disappointed end to his dream of national and universal regeneration. Those works, nevertheless, can (and must) be considered from a posible point of view as the great epopee of Modernism: a chaotic epopee to put an end to a historic time span that had opened with yet another epopee (this one both cosmic and classic) of another Portuguese author —*Os Lusíadas* by Luís Vaz de Camões—.

Palabras clave: Pessoa. Camões. Literatura. Portugal. Épica. Modernidad.

Key Words: Pessoa. Camões. Literature. Portugal. Epics. Modernism.

Para los habituados a la taxonomía literaria más o menos canónica, el sintagma "la épica", al igual que su equivalente "(la)poesía épica" remite casi siempre al territorio de la epopeya clásica y a sus posteriores y sucesivas actualizaciones, en especial a las producidas en la órbita de la producción literaria renacentista, salvo en aquellos caso en que se amplía y complementa con otros —como, por ejemplo, "la épica de la Modernidad", etc.— que, como sucede con los múltiples usos del adjetivo "épico, épica", ofrece una mayor abertura tanto genérica como histórica, de lo que puede ser ejemplo el uso abundante del sintagma "tono épico" aplicado a una parte de la mejor poesía lírica moderna. Tal vez en el título de este conjunto de reflexiones más o menos provisionales —que otra cosa no pretende ser este artículo— debería haber optado por decir "lo épico" en vez de "la épica", pero eso nos llevaría a nuevos distingos y a nuevas confusiones. Y es que, como afirmaba José Manuel Pedrosa:

> *En realidad, lo que parece que está pasando en nuestros días, en el plano al menos de la reflexión y de la crítica cultural y literaria, es que el concepto de "épica" se halla completamente desestructurado, atomizado, sometido a cambiantes, arbitrarias y subjetivas manipulaciones estéticas, verbales, ideológicas, convertido en un significante abierto a todo tipo de significados, en una especie de término en perpetua y subjetiva redefinición, cada vez más alejado de su acepción concreta y original —la que fue formulada por Aristóteles, por ejemplo— y cercano a un perspectivismo relativista que cada pensador se siente autorizado para definir, y no una, sino muchas veces, ni de una sola manera, sino de varias (Pedrosa, 2005: 72-73).*

En cualquier caso, la tradicional identificación entre épica y epopeya y la reducción de la epopeya a los modelos creados y más tarde imitados de la tradición clásica fueron provocando su descrédito hasta ser desterrados del ámbito de la poesía con el Romanticismo, cuando, invirtiendo la jerarquía de los géneros vigentes en la perspectiva de la estética mimético-pragmática dominante hasta entonces, elevó a lo más alto de dicha jerarquía a la poesía lírica —la que mejor se prestaba a la "expresión" de la subjetividad del autor— al tiempo que concedía carta de respetabilidad a la novela, género al que con no poca frecuencia se sigue acostumbrando a identificar de acuerdo con el Lukács de *Teoría de la novela* como "la epopeya de la burguesía" o "la épica contemporánea" —como recordaba Luis Antonio de Villena (2007) en un artículo sobre *Helen in Egypt* de H. D. titulado justamente "Problemas en la épica moderna"—, aunque no haya faltado quien discuta esa relación de sustitución, como Jorge Luis Borges cuando confesaba:

> *No creo haber ensayado la épica (aunque quizás haya dejado dos o tres líneas épicas). Es una tarea para hombres más jóvenes. Y conservo la esperanza de que lo harán, porque evidentemente todos tenemos la sensación de que, en cierta medida, la novela está fracasando (Borges, 2000: 72).*

Desde esa perspectiva, desde la idea de la función expresiva y comunicativa de la poesía y de la poesía como instrumento privilegiado para una percepción de la Belleza que se entiende como "elevación del alma" (André Breton la llamaría después "convulsión"), Edgar Allan Poe la condenó de forma explícita y tajante en algunos de sus textos, especialmente en aquel que se conoce normalmente como "El principio poético", donde se afirma que, si alguien todavía en nuestros días (en los suyos, mediados del siglo XIX) se diera al esfuerzo de escribir una epopeya, merecería ser alabado por el esfuerzo, pero no por el resultado, esto es, por la epopeya misma:

Sostengo que no existe poema extenso. Afirmo que la expresión "poema extenso" no es más que una contradicción de términos. Apenas necesito hacer notar que un poema merece esta denominación en la medida en que estimula y eleva el alma. El valor del poema se halla en relación con el estímulo sublime que produce. Pero todas las excitaciones son, por necesidad psíquica, efímeras. El grado de excitación que hace a un poema merecedor de este nombre no puede ser mantenido a lo largo de una composición extensa. […] Con respecto a la Ilíada, a falta de pruebas positivas tenemos muy buenas razones para creer que consistía en una serie de poemas líricos; de todos modos, aceptando su intención épica, solo puedo decir que la obra se basa en un sentido imperfecto del arte. La epopeya moderna no es más que una irreflexiva y ofuscada imitación de un dudoso modelo antiguo. Pero el tiempo de esas anomalías artísticas ha pasado. Si en ciertas épocas algunos poemas muy extensos fueron realmente populares —cosa que dudo—, por lo menos resulta evidente que ningún poema largo volverá a serlo jamás. […] Si cualquier buen señor ha completado una epopeya mediante "un sostenido esfuerzo", encomiémoslo francamente por dicho esfuerzo —si, en realidad, se trata de algo encomiable—, pero no alabemos una epopeya a cuenta de tales esfuerzos (Poe, 1973: 81-84).

Ya antes de esa descalificación de Poe, la epopeya clásica, recuperada y adptada en sus formas y en su triple finalidad celebradora, ejemplarizante y legitimadora por la eopeya renacentista, había iniciado un proceso de degradación que acabaría condenándola en el siglo XVIII al purgatorio de la parodia, siendo en Portugal donde esas versiones paródicas —con *Os Lusíadas* como modelo parodiado— alcanzarían valor de ejemplo a través de los "poemas héroi-cómicos" (cómico-heroicos) que a veces se adscriben al territorio de la sátira social (como sucede con *O Hissope* de António Diniz da Cruz e Silva) y otras veces acaban por deslizarse hacia "um tipo de poesia que desce sem reparos aos abismos do escatológico e chega por vezes a uma espécie de 'épica priápica' onde sob o disfarce do libertino francês se costuma esconder o trovador ou o jogral das mais descaradas cantigas de escarnho e maldizer […]. A apoteose desta corrente devemos situá-la, sem dúvida nenhuma, num dos poemas mais obscenos da poesia ocidental, a conhecida paródia camoniana 'Martinhada' de Caetano José da Silva Soto-Maior, 'o Camões do Rossio', embora possam ser citados também outros poemas priápico-herói-cómicos mais breves e talvez mais conhecidos como 'A Manteigui' e 'Ribeirada' de Bocage" (Cuadrado, 1998: 52-53).

Pero ya la propia epopeya camoniana concluía con la aparente paradoja de una reflexión desencantada sobre el presente anti-heroico del Portugal contemporáneo de su redacción y publicación (Canto X, CXLV):

No mais, Musa, no mais; que a lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida;
E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida.
O favor com que mais se acende o engenho,
Não no da a Pátria, não, que está metida
No gosto da cobiça e na rudeza
Dua austera, apagada e vil tristeza

(Camões, s. f. [1970]: 1398).

Si consideramos la epopeya como "la glorificación legendaria de un núcleo de verdad histórica" (Losada, 2007: CCVI), no es difícil adivinar que ese tono de exaltación solo podía resultar pertinente en los últimos años de vida de Camões —recuérdese que la fecha de su muerte, 1580, coincide con la pérdida temporal de la independencia del país— en términos de nostalgia del pasado y de deseo y profecía de futuro. Como ha señalado Helder Macedo:

> *Camões se enfrenta a sus contemporáneos para acentuar la discontinuidad entre el heroísmo que celebra y un presente caído en el "sueño del ocio indolente que al ánimo, de libre, hace esclavo". Los Lusíadas es una épica ambigua que se sitúa en el hiato de la historia entre el pasado que celebra y un futuro que desearía poder celebrar.*
>
> *Al contrario que Virgilio, Camões no escribió Los Lusíadas en el auge del Imperio. En los tres cuartos de siglo transcurridos entre la llegada de Gama a la India y la publicación del poema, el reino había sido vaciado de hombres y de recursos, el heroísmo había dado lugar a la corrupción y a la ganancia, la libertad de pensamiento a la opresión religiosa, la propia supervivencia de Portugal dependía de un joven rey que había nacido entre expectativas milenarias después de la muerte sucesiva de siete herederos a la corona pero que crecía fanático, enfermo, misógino, tal vez estéril, inquietantemente incapaz de gobernar y de asegurar la sucesión (Camões, 2007: XLV-XLVI).*

Por eso, si bien la obra conoció enseguida un éxito notable visible en las numerosas ediciones y en las imitaciones inmediatas (Luis Pereira Brandão, *Elegiada*, 1588; Jerónimo Corte Real, *O segundo cerco de Diu* y *O Naufrágio do Sepúlveda*, 1594; Francisco de Andrade, *O primeiro cerco de Diu*, 1598), su influencia cedió muy pronto ante la de la *Gerusalemme Liberata* del Tasso (Vasco Mouzinho, *Afonso o Africano*, 1621; Francisco de Sá Meneses, *Malaca Conquistada*, 1634; Gabriel Pereira de Castro, *Ulisseia de Lisboa Edificada*, 1636; António de Sousa Macedo, *Ulyssipo*, 1640) en virtud del triunfo de los ideales contrarreformistas y también de la progresiva ausencia de una motivación real para la exaltación y el canto épico en un momento histórico en que Portugal había perdido su independencia política y sufría una progresiva decadencia económica, momento "disfórico" que adoptarían como punto de vista obras tan importantes como la *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto o los pliegos de cordel con relatos de naufragios que más tarde recogería Gomes de Brito en su *História Trágico-Marítima*, sin que la Restauración política portuguesa (1640) supusiera, contra lo que sería de prever, una resurrección del aliento épico, sino más bien al contrario: baste recordar que quizás la obra más significativa del momento fuera un libro satírico que resume en su título —*Arte de Furtar*— su intención y contenidos netamente anti-heroicos.

Otro punto en que *Os Lusíadas* traiciona el canon de la epopeya clásica tiene que ver con el héroe individual que representa los valores colectivos considerados como positivos y propios: más allá del héroe individual, Vasco de Gama, e incluso del héroe colectivo nacional, los Lusíadas, es decir, los Portugueses, destaca como telón de fondo un héroe que se quiere universal, el hombre nuevo de un orden nuevo que empieza a construirse sobre la base de un conocimiento fundamentado en la razón y la experiencia y no en el peso muerto de la *auctoritas*, un hombre del que el propio Camões podría ser ejemplo particular. Estudio, experiencia e ingenio serían, en efecto, los pilares básicos de su obra, como reconoce en una de las últimas estrofas de *Os Lusiadas* (Canto X, CLIV, 5-8):

Nem me falta na vida honesto estudo,
Com longa experiência misturado,
Nem engenho, que aquí vereis presente,
Cousas que juntas se acham raramente

(Camões, s. f. [1970]: 1400).

Aunque de esa tríada clásica, Camões destacaría la experiencia por encima del estudio y el ingenio (Canto X, CLII, 5-8):

Tomai conselho só de exp'rimentados,
Que viram largos anos, largos meses,
Que, posto que em cientes muito cabe,
Mais em particular o experto sabe

(Camões, s. f. [1970]: 1400).

Es evidente que la epopeya camoniana, pese a algunas importantes rupturas o desviaciones como las apuntadas, se mantiene fiel al canon clásico: desde la estructura formal —proposición, invocación, dedicatoria, narración— hasta aspectos concretos fundamentales para el progreso de la acción como la tutela permanente de los dioses —conjugándose ahora lo maravilloso pagano con lo maravilloso cristiano— cuyas particulares relaciones y su influencia en el desarrollo de la acción de los héroes van construyendo una acción paralela en la economía general del poema.

Moderno más allá de otros poemas de aquel segundo Renacimiento que, tras el carolingio, nos situaría en los umbrales de una "nova aetas", de una edad moderna que sería reformulada en el siglo XVIII como proyecto de una Modernidad que solo parcialmente y a veces de manera trágicamente negativa ha sabido desarrollarlo, el poema de Camões parecería haber cerrado la historia de un género literario, que, además, el romántico Edgar A. Poe, como ya se ha dicho, expulsaría del territorio de la poesía por la vía de su excesiva extensión y la consiguiente ausencia de emoción. Pero sería el Romanticismo el que en definitiva haría renacer la épica —con ropajes nuevos— cuando extienda su exaltación del "yo" individual a la del "yo" colectivo o nacional desdoblando en los dos planos tradicionales la recuperada figura del "héroe", continuando, con las adaptaciones obvias, la línea de interpretación heroica y épica de la historia y recuperando la épica, con las necesarias transformaciones, para contar y cantar el presente particular y la vocación de futuro universal de las nuevas realidades políticas, económicas, sociales y culturales (o al menos para fantasear un pasado épico, mítico y legendario como en Galicia llevó a cabo Eduardo Pondal). En la órbita de los nacionalismos románticos y de las nuevas realidades derivadas de la revolución científico-técnica, la revolución industrial y la revolución liberal-burguesa será donde debamos rastrear los autores, las obras y los rasgos característicos de lo que con propiedad podremos designar como "épica moderna".

Esa épica moderna tiene, sin duda, un país y un poeta fundamentadores: los Estados Unidos de América y Walt Whitman, respectivamente. El propio autor de *Hojas de hierba* es consciente de la oportunidad de su poema:

> *Sé muy bien que mi Hojas no podría de ninguna manera haber surgido o haber sido creada o finalizada desde ninguna otra época que la segunda mitad del siglo XIX, ni en ningún otro país que no fuera la América democrática, y solo desde el triunfo absoluto de las armas de la Unión Nacional (Whitman, 1999: 339).*

Y en diversos pasajes de sus consideraciones sobre su obra aparece la comparación con los cantos épicos del Viejo Mundo y la necesidad de una epopeya diferente que los supere celebrando el presente y el futuro de ese nuevo Nuevo Mundo superior y distinto:

> *[…] el Viejo Mundo ha tenido los poemas de mitos, ficciones, feudalismo, conquista, casta, guerras dinásticas y personajes y sucesos excepcionales, que han sido magníficos; pero el Nuevo Mundo necesita los poemas de las realidades y la ciencia y de la generalidad democrática y la igualdad básica, que serán aún más grandes (Whitman, 1999: 343). Los propios Estados Unidos son en esencia el poema más grande. En la historia de la tierra hasta el presente los más grandes y dinámicos parecen dóciles y disciplinados en comparación con su grandeza y dinamismo (Whitman, 1999: 83). Esos Estados Unidos democráticos están a la espera de un tratamiento gigante y generoso digno de ellos (Whitman, 1999: 85).*

Retrocediendo nuevamente a Camões, podemos recordar la parecida exigencia de la necesidad y la urgencia de un canto épico para el Portugal expansionista del Renacimiento por parte de algunas de las personalidades culturales y literarias portuguesas de la época, a las que Camões responderia desde el propio poema (Canto I, III):

> *Cessem do sábio Grego e do Troiano*
> *As navegações grandes que fizeram;*
> *Cale-se de Alexandro e de Trajano*
> *A fama das vitórias que tiveram;*
> *Que eu canto o peito ilustre Lusitano,*
> *A quem Neptuno e Marte obedeceram.*
> *Cesse tudo o que a Musa antiga canta,*
> *Que outro valor mais alto se alevanta*
>
> (Camões, s. f. [1970]: 1121).

Y, de nuevo con Whitman, la afirmación de la necesidad de un canto épico para una nueva realidad épica se afirma desde la consideración clásica de la poesía (preferentemente épica) como instrumento de sustentación y perduración del propio orden político y social:

> *[…] mientras los Estados Unidos continúen absorbiendo y estando dominados por la poesía del Viejo Mundo, y sigan sin disponer de un canto autóctono para expresar, vitalizar*

y definir y dar color a su éxito material y político, y atenderlo distintivamente, carecerán de una Nacionalidad de primera clase y estarán incompletos (Whitman, 1999: 354).

Es obvio que entre la epopeya clásica y la moderna, con Camões al fondo y a manera de puente o de vaso comunicante, encontramos diferencias sustanciales: el héroe será ya el poeta —bardo, profeta— que a lo largo del siglo XIX se había ido construyendo una identidad singular trascendente; el verso libre ha sustituido a la cerrada estructura de los poemas clásicos; de los viejos dioses queda la idea de un lejano Dios justificador de un orden cósmico en cuyo centro se encuentra el Hombre divinizado y demiurgo, etc. Pero subsisten las razones que ahora en y para el nuevo Nuevo Mundo demandan la epopeya y la finalidad que de ella tradicionalmente se exigía, y es en esa dirección como debemos entender el canto —distante en el tiempo, distinto en la perspectiva y la intención— de un Darío, un Neruda e incluso un Maiakovski.

Sin entrar en el terreno de la consideración épica de alguna gran novela como el *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa del lado americano o del europeo el *Ulysses* de Joyce —que está usada siempre, y por razones obvias, para ejemplificar por comparación las peculiaridades de la "épica moderna"— y menos aún saltar a otos lenguajes como el cinematográfico, querría, sin salirme de la epopeya en verso, trasladarme desde Whitman al territorio de las primeras vanguardias en el Viejo Mundo, y más concretamente de la vanguardia futurista, donde su nombre es evocado, reconocido y celebrado por autores que habiéndose formado en la sensibilidad y en el pensamiento decadentistas de finales del siglo XIX que predicaban y a veces cantaban y vivían su impotencia frente a una Europa agonizante en espera de los nuevos bárbaros, sueñan y trabajan en pro de una regeneración y un nuevo Viejo Mundo por caminos diferentes y hasta radicalmente enfrentados que solo coinciden en la exigencia de una renovación inmediata y radical.

Entre esas voces regeneradoras y entre esos proyectos destaca sin duda un nombre que otra vez nos devuelve a Portugal y a Camões: el de Fernando Pessoa, el Supra-Camões llamado a abanderar el aparecimiento de un Portugal nuevo levantado sobre los cimientos de una gran revolución poética que posteriormente habría de alcanzar dimensiones europeas y universales.

Ahora bien, hablar de Pessoa como poeta épico puede conducirnos al menos por tres caminos paralelos aunque con vasos comunicantes entre si:

1) Normalmente, cuando se habla de Pessoa como poeta épico, o de la poesía épica de Pessoa, suele establecerse un enlace directo con la epopeya camoniana y con sus modelos clásicos, para, partiendo de la comparación con el canon épico tradicional, establecer la línea de continuidad y los elementos de divergencia entre ese modelo canónico y la obra que en Pessoa es considerada por la mayoría de críticos como esencial o preferentemente épica —*Mensagem*. Baste citar aquí, por ejemplo, un fragmento del crítico Elêusis Camocardi:

Com Mensagem, o Poeta pretendia enaltecer a Pátria transmitindo uma mensagem e fé nos destinos da nação, por acreditá-la predestinada. Como projeto de apologia, Fernando Pessoa tentava um empreendimento nos moldes da poesia épica moderna dos fatos enaltecidos. Diferentemente da epopeia camoniana, Pesoa faz o elogio do povo lusitano não como reencarnação dos antigos, mas orientado pela idéia de que "A Nação é a escola presente para a Super-Nação futura". Assim, concebeu Mensagem como um ritual de afirmação nacional, combinando elementos de espiritualidade, misticismo e

patriotismo. […] Muitos críticos e estudiosos da obra pessoana têm-se debruçado sobre a classificação de Mensagem quanto ao género literário. Poema épico? Poema épico-lírico? A maioria dos estudiosos analisa o gênero de Mensagem confrontando-a com Os Lusíadas, observando as diferenças e os pontos de convergência das duas obras. António Cirurgião, na obra O Olhar Esfíngico da Mensagem de Fernando Pessoa, chega a considerá-la uma composição híbrida em que se misturam matéria épica, matéria lírica e elegía. Já Massaud Moisés, na sua A criação literária, considera Mensagem como um poema épico de modelo moderno. Maria Helena Nery Garcez em "Mensagem: Profissão de Fé Poética" também a considera um poema épico dos tempos modernos, demonstrando que "a essência do épico não está em apresentar uma proposição, invocação, dedicatória, narração e conclusão, mas em apresentar uma interpretação da História do homem e do sentido do mundo". Segundo Anazildo Vasconcelos da Silva, "o que distingue o modelo épico moderno dos outros (clássico e renascentista) é o centramento do relato na dimensão mítica da matéria épica, levando a epopéia moderna a estruturar-se a partir do maravilhoso".

Centrado na dimensão mítica da matéria épica, o relato liberta-se do tempo histórico tornando possível a utilização do discurso no tempo presente e o uso da primeira pessoa. A condição mítica do herói épico moderno permite-lhe narrar seus próprios feitos, em primeira pessoa, o que não era possível ao herói clássico nem renascentista, devido à sua condição histórica. […] Assim, com forte tensão lírica, Mensagem organiza-se como matéria épica, sustentanda na mistura das dimensões real e mítica, com planos histórico e maravilhoso bem estruturados. A dimensão real consiste na estruturação do passado histórico de Portugal —desde os alvores da nacionalidade até às conquistas ultramarinas e a decadência dos tempos modernos— e a dimensão mítica estrutura um tempo presente (futuro) não realizado historicamente (Camocardi, 1996: 11-12).

En nuestra opinión, sin embargo, *Mensagem* vendria a cumplir la tarea previa y necesaria a la verdadera épica soñada y proyectada por Pessoa de asumir el pasado mítico, épico y heroico nacional (en el plano de la historia, pero también en el de la literatura), como deberá asumir al mismo tiempo y nivel la tradición popular (literaria y, desde la literatura, historica también) —y de ahí, por ejemplo, las "quadras ao gosto popular" (coplas al gusto popular).

2) En la línea de la apropiación y adaptación whitmanianas de la epopeya clásica, y en esa línea la propuesta y las prácticas de sus parciales herederos los futuristas, podriamos, quizás, señalar hacia las grandes Odas de Álvaro de Campos, especialmente la "Ode Triunfal", como un momento épico —fragmento de un fragmento de vida, espejismo de la posibilidad de realización del definitivo sueño épico— en el que se asume el canto del presente que anticipa el futuro como antes se había asumido el inmediato pasado de la transición de la "révolte" a la revolución —primer y segundo momento de la Modernidad— que en Portugal tendría como representantes, entre otros, a Cesário Verde, Camilo Pessanha y, en una dimensión diferente, a Teixeira de Pascoaes.

3) Pero el Pessoa "poeta épico moderno", o, mejor, "soñador de la gran Epopeya de la Modernidad", es el Supra-Camões llamado a liderar la aparición de un Portugal nuevo levantado sobre los cimientos de una gran revolución poética que posteriormente debería alcanzar dimensiones europeas y universales, revolución esa que lo obligaba a asumir toda la tradición poética occcidental para sublimarla y resolverla en la piedra filosofal de una

poesía radicalmente nueva y absolutamente nacional (portuguesa). Una tarea desmedida que, en su proceso dialéctico de despersonalización (miltiplicación) y síntesis "reunificadora/englobante", podría explicar parcialmente el ser y el sentido de toda la galaxia heteronímica. A ello me he referido en otras ocasiones, y sobre ello quisera reproducir aquí (adaptado) un fragmento de una de mis intervenciones sobe el asunto en cuestión: Finales del siglo XIX. Europa vive en un clima intelectual y artístico de pesimismo, de conciencia de final inminente: decadentismo (o degeneración, como prefería Max Nordau). La experiencia —directa o indirecta— de la realidad nada decía ya al poeta: *"la chair est triste, hélas! Et j'ai lu tous les livres"* —así formulaba Mallarmé su experiencia del tedio y del *spleen*—. Para muchos, como el poeta del "Langueur" de Verlaine que se imaginaba y se autopresentaba como símbolo de la "Decadencia al final del Imperio", solo cabía ya esperar la llegada de los nuevos bárbaros, que se decía habían atravesado ya definitivamente el *limes* . Para otros, no obstante, había todavía espacio y razones para la esperanza en una regeneración —dolorosa, sí, pero también urgentísima—. Las primeras vanguardias asumieron ese punto de partida e hicieron de el el denominador común de los muy diferentes caminos de sus respectivas intervenciones. En España lo hicieron antes y al mismo tiempo los llamados "modernistas" del 98 (o los "noventayochistas" del modernismo hispánico); en Portugal, Teixeira de Pascoaes lo intentaría desde su propuesta antropológica, filosófica, mística y poética del Saudosismo (reformulada en y para Cataluña por su admirador, amigo y traductor Ribera i Rovira en su versión catalana más directa: "anyorantisme"). Con Pascoaes comienza a colaborar, desde la admiración y una inicial coincidencia, un joven transmigrado y reintegrado a su país desde Sudáfrica: Fernando Pessoa. En 1912, ese joven llega a la conclusión de que el Saudosismo no ofrece bases suficientemente sólidas para la tarea de regeneración que se (le) habia impuesto, y expresa su ruptura desde la crítica literaria en sus artículos sobre la poesía portuguesa, sin negar su admiración por el poeta Pascoaes y sin dejar de coincidir con él en algunos presupuestos básicos, como el de que esa regeneración debía partir de la Poesía (en cuanto camino privilegiado para el conocimiento de la realidad más allá de su superficie fenomenológica) y que debería ser realizada por un Poeta (el héroe que le faltaba a Carlyle; el nuevo mesías y el descifrador de símbolos de Baudelaire; el vidente, el profeta, el mago, el gran sabio de Rimbaud; el hombre superior de Nietzsche; el *primum inter pares* de aquella "nueva aristocracia", la del espíritu o la inteligencia, que debería seguir a la de la sangre y a la del dinero, como Pessoa expuso eclaramente en plena coincidencia con ideas parecidas aunque diferentemente formuladas en su tiempo por otros pensadores y plíticos (como Ortega y Gasset, por ejemplo). Al Poeta, Pessoa lo conoce bien: es él mismo, el Supra-Camões llamado a inaugurar una nueva época del Quinto Imperio tantas veces y desde tantos ángulos y con tantos y tan diversos nombres profetizado anteriormente, un Quinto Imperio levantado sobre los cimientos filosóficos del Paganismo Superior que habría de completar el Regreso de los Dioses y que adoptaría la forma polìtica de una República Aristocrática gobernada por la "oligarquía de los mejores". De lo extraordinario de su trabajo sabe también Pessoa: deberá asumir toda la poesía (portuguesa, europea, y otras) y para ello va a necesitar toda una galaxia de poetas que, por no existir fuera de él, acabaría por reducir a aquellos que en su interior venían desde hacía tiempo representando su singular "drama em gente". Antes, sin embargo, debería ser sacrificado freudianamente el Padre—Pascoaes. Y así, en la magnífica ficción de su noche de gloria de 1914, iban a ir apareciendo sobre el escenario sus heterónimos mayores: Reis, Campos, Pessoa y, el primero de todos, el maestro Caeiro. En el poema X de *O Guardador de Rebanhos* se consuma poéticamente el sacrificio,

en un paisaje que yo siempre imaginé —y así lo djé escrito alguna vez— como un largo fundido cinematográfico del centro (la "baixa") lisboeta con el fondo de la montaña sagrada del Marão. Ahora sí, ahora ya podía Pessoa iniciar su camino de perfecciòn y redención. Y así van siguiéndose inmediatamente los años de euforia hasta la desaparicion de Caeiro y el exílio de Ricardo Reis, mientras António Mora intenta en vano alzar un sistema filosófico que sea el fundamento del proyecto pessoano aliado a la poesia de los poetas que, asumidos y sublimados, deberían engendrar al Poeta definitivo, al nuevo Euforion, el Supra-Camões tantas veces anunciado. Pero, asumido el pasado y soñado el futuro, el presente se impone —una vez más, la lucha entre la realidad y el deseo, la dialéctica entre hybris y némesis— y de ese magnífico edificio ni siquiera los cimientos van quedando en pie: solo piedras, ladrillos, montes de cal y arena, fragmentos inacabados de estructuras de hierro y hormigón. Fragmentos, fragmentos de fragmentos, fragmentos de fragmentos de fragmentos. Campos envejece al mismo tiempo que Pessoa se deja envejecer a través de un Bernardo Soares definitivamente configurado para la ocasión y ambos se aferran a la nostalgia y a la construcción y a la contemplación ensimismada de un nuevo edificio —una nueva realidad, la única consistente ya para Pessoa— hecha solo de sueños y palabras.

Pessoa, que había sido uno de los admiradores confesos de Whitman —"Um magnífico tipo de poeta que sobreviverá pela sua representatividade é Walt Whitman; tem em si todos os tempos modernos […]" (Pessoa, 1982: 506)— se proponía, sin duda, construir la gran epopeya de un Nuevo Viejo Mundo:

> *Somos incapazes de escrever, ou de querer escrever, ou de saber ler sem escrever, epopeias. Em compensação, escrevemos romances. O romance é o conto de fadas de quem não tem imaginação (Pessoa, 1982: 504).*

Una epopeya donde el héroe —ahora el Poeta, el que mejor conoce y usa la palabra creadora de realidad— no habría de ser ya el sacerdote oficiante de las liturgias del pasado sino el arquitecto del espacio propicio para las liturgias del futuro.

De hecho, esa gran epopeya de un mundo fragmentado y en ruinas del que apenas si podemos apreciar o adivinar intuitivamente ráfagas momentáneas de su heraclitiano devenir, acabaría por ser, como lectura condigna de ese mundo, una confusa amalgama de fragmentos —"Tudo intersticios,/Tudo aproximações,/Tudo função do irregular e do absurdo/Tudo nada". (Pessoa, 1981: 333)— de un proyecto reiteradamente reformulado y reordenado y agónicamente perseguido, como en varias ocasiones hubo de reconocer Álvaro de Campos y, en sus apuntes y reflexiones de los últimos años, el Bernardo Soares definido por fin como el verdadero responsable del *Livro do Desassossego*. Tal vez sin quererlo y hasta sin darse cuenta de ello, Fernando Pessoa, lejos de fracasar en su proyecto épico, perfiló con su astillada obra el modelo de la única epopeya posible en un "tiempo sin alma", como decían los expresionistas alemanes, de una Modernidad fracasada en casi todos los frentes de su proyecto revolucionario para ese mundo que conocemos como "occidental" y que incluye tanto a la vieja Europa como a la nueva-vieja América con la que Whitman se llegó a consustanciar, una Modernidad donde, como dijo Pessoa, "Os deuses estão mortos e o Destino é mudo" (Pessoa, 1982: 502): no una nueva y simple adaptación del paradigma épico clásico, sino un paradigma nuevo, el de una épica caótica y fragmentaria frente a la épica cósmica clásica (y sus posibles o imposibles versiones modernas).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORGES, Jorge Luis (2000). *Arte poética. Seis conferencias*. Barcelona: Crítica.

CAMOCARDI, Elêusis M. (1996). *Mensagem: História, Mito, Metáfora*. São Paulo: Arte & Ciência.

CAMÕES, Luis de (s.f. [1970]). *Obras de Luís de Camões*. Porto: Lello & Irmão Editores.

_____ (2007). *Los Lusíadas, Poesías, Prosas.* Coordinación de Elena Losada. Madrid / Córdoba: Editorial Espasa-Calpe / Editorial Almuzara.

CUADRADO, Perfecto E. (1998). *Poesia Portuguesa do Século XVIII. Estudo e Antologia*. Santiago de Compostela: Laiovento.

LOSADA, Elena (2007). "Prólogo". En *Los Lusíadas, Poesías, Prosas,* Luís Vaz de Camões. Coordinación de Elena Losada. Madrid / Córdoba: Editorial Espasa-Calpe / Editorial Almuzara.

MARINETTI, F. T. (1978). *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona: Ediciones del Cotal.

MACEDO, Helder (2007). "Introducción". En *Los Lusíadas, Poesías, Prosas,* Luís Vaz de Camões. Coordinación de Elena Losada. Madrid / Córdoba: Editorial Espasa-Calpe / Editorial Almuzara.

PEDROSA, José Manuel (2005). "¿La muerte de la épica? Las metamorfosis de un género literario, entre la modernidad y la posmodernidad". *Revista de Poética Medieval* 14, 47-94.

PESSOA, Fernando (1981). *Obra Poética*. 8.ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.

POE, Edgar Allan (1973). *Ensayos y críticas*. Traducción, introducción y notas de Julio Cortàzar. Madrid: Alianza Editorial.

VILLENA, Luis Antonio de (2007). "Problema en la épica moderna". *El País*, 18.08 *http://elpais.com/diario/2007/08/18/babelia/1187394625_850215.html.*

WHITMAN, Walt (1999). *Hojas de hierba*. Edición: José Antonio Gurpegui. Traducción: José Luis Chamosa y Rosa Rabadán. Madrid: Espasa-Calpe.

Recibido el 9 de junio de 2014.

Aceptado el 23 de septiembre de 2014.

LA MUJER COMO SUJETO: JOSEFINA MOLINA EN LA ESCUELA OFICIAL DE CINE

Woman as protagonist:
Josefina Molina at Escuela Oficial de Cine

Luis DELTELL ESCOLAR

Universidad Complutense de Madrid
ldeltell@ccinf.ucm.es

Resumen: Josefina Molina es la primera mujer diplomada en Dirección Cinematográfica en la Escuela Oficial de Cine de España (E.O.C.). Fue una de las primeras realizadoras televisivas incorporadas a la T.V.E. Durante toda su carrera artística, ha sido una pionera.

Abstract: Josefina Molina is the first woman graduate in film direction from Escuela Ofical de Cine (E.O.C.). She was one of the first women to work at Televisión Española (T.V.E.). She has been a pioneer in the Spanish Cinema.

Palabras clave: Josefina Molina, Escuela Oficial de Cine. Cine Español. Mujer directora.

Key Words: Josefina Molina. Escuela Oficial de Cine. Spanish Cinema. Woman filmmaker.

1. Introducción y antecedentes

El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C.), llamado desde 1962 Escuela Oficial del Cine (E.O.C.), es una de las organizaciones centrales de la historia del cine español. Josefina Molina, primera diplomada en dirección en dicha institución, ha ejercido un papel capital como precursora. Tanto la E.O.C. como la cineasta han sido analizadas en diversos trabajos. Sin embargo, hay una serie de factores que permiten abordar de nuevo este tema: el primero de ellos es el amplio material académico y el expediente administrativo, ambos inéditos y no investigados hasta ahora, que la E.O.C. y la Junta de Clasificación y Censura crearon acerca de la directora en sus años de formación; segundo, la recuperación de las cuatros obras realizadas por la autora. Esta restauración incluye el descubrimiento de *Cárcel de mujeres*; tercero, construir este análisis desde una perspectiva de género en el que Josefina Molina, junto a un grupo reducidísimo de mujeres, se presenta como una pionera.

La documentación administrativa sobre Josefina Molina es extraordinariamente amplia y valiosa. Se conservan todos los guiones de sus prácticas, los partes de cámara, las órdenes de trabajo, las fichas de producción y hasta los diarios de dirección y producción. También existen textos y manuscritos personales como las cartas que la autora dirigió a la E.O.C., los exámenes que la cineasta realizó durante sus cursos lectivos y las correspondientes calificaciones. Esta documentación tan minuciosa es fruto de una institución dictatorial, que archivaba y clasificaba toda correspondencia, examen y certificado. Dicho legajo nos permite entender los años de aprendizaje de Josefina Molina.

No menos sorprendente resulta la excelente conservación de las prácticas fílmicas. Todos los ejercicios de esta directora se han custodiado en buen estado. Se han podido consultar y analizar las cuatro obras: *Cárceles de mujeres* (1964), *La otra soledad* (1966), *Aquel humo gris (que pasa)* (1967) y *Melodrama infernal* (1969). Es cierto que algunas de las bobinas han perdido contraste en la gama de grises, pero ninguna de ellas sufre ningún tipo de deterioro grave ni padecen el síndrome del vinagre o desperfectos significativos.

Por último, es necesario situar a la autora dentro de los estudios de género. Y, también, en este campo corregir errores e imprecisiones que se han ido transmitiendo de trabajo en trabajo. Josefina Molina era la tercera alumna ingresada en dirección tras Katryn Walco, y Cecilia Bartolomé, pero concluyó antes que ellas (tan solo unas semanas antes que esta última). Pilar Miró comenzó en la E.O.C. el mismo año que Molina pero aquella se matriculó en la especialidad guion.

Los objetivos de este trabajo son cuatro: analizar la documentación inédita (tanto administrativa como artística) en torno a la directora; realizar una cartografía de las prácticas de las E.O.C de Josefina Molina; presentar estos trabajos desde una perspectiva de género; y discernir los elementos narrativos y estilísticos de la autora que surgieron en la E.O.C.

La hipótesis de partida es que las primeras obras de Josefina Molina manifiestan una ruptura en el modelo de representación del cine español. Su discurso feminista supone un doble quebrantamiento del esquema tradicional, ya que la mujer pasa de ser el objeto de lo retratado a ser el sujeto de la narración: protagonista en el film y directora en la industria.

2. Metodología

Proponemos una doble metodología: primero, realizar un análisis histórico de la documentación inédita y del estudio de la filmografía no exhibida nunca y segundo, elaborar un análisis de las prácticas de la autora en la E.O.C.

En la metodología histórica utilizamos el esquema planteado por Emilio C. García-Fernández (2004: 98-102) en su estudio sobre Luis Enrique Torán, doble egresado del I.I.E.C. por Dirección y Cámara, en el estudio inicial de Lucio Blanco (1989: 55) sobre la E.O.C. y en el texto de Francisco Llinás (1999: 9-10) centrado en dicha institución docente. En el análisis de las prácticas de la escuela seguimos el modelo propuesto por Aranzubia-Cob y Castro-de-Paz (2010: 13-30) que analizaron el trabajo de Claudio Guerín Hill y en el estudio de Luis Deltell (2009: 231-243) sobre la figura del alumno Antonio Lara.

Todos los trabajos arriba citados investigan sobre la E.O.C. y los estudiantes egresados de la misma, sin embargo, ninguno aborda el estudio de una alumna. Por ese motivo, tendremos en cuenta el texto sobre Cecilia B. Bartolomé (VV.AA., 2001), la autobiografía de Josefina Molina (2000) y los dedicados a Pilar Miró: el de Juan Antonio Peréz-Millán (2007) y el de Begoña Siles (2006).

Para organizar la investigación seguiremos los cursos académicos de la autora. Es decir: ingreso (1963), primer curso (años académicos de 1963-1964 y 1964-1965), segundo curso (años académicos 1965-1966 y 1966-1967) y tercer curso (año académico 1968-1969). Josefina Molina se inscribió en la escuela en septiembre de 1963 y se diplomó en 1969. Necesitó cinco años lectivos para concluir los tres cursos obligatorios.

3. Ingreso y primer curso: *Cárcel de mujeres*

En sus memorias, Josefina Molina detalla su ingreso en la E.O.C. y los problemas que tuvo en las pruebas de acceso (Molina, 2000: 41-43). En el archivo de la institución se custodian las cartas de aval de las diversas autoridades: Romualdo Molina confirmaba que ella había sido redactora de "Cuadernos universitarios de Cine", en carta de agosto de 1963, y Manuel Linares daba fe que había participado en Radio Popular y en Vida de Espectáculos, en carta de agosto 1963; y, además, tres cine fórums declaraban la asistencia de la candidata a sus sesiones: en carta de Eduardo Benítez, en carta de Agustín Tirado y en carta de Joaquín Martínez Bjorkman (Expediente administrativo, 1964-1965: 6-9)

El texto de Josefina Molina más antiguo que se custodia es el examen de ingreso. Este versaba sobre *La escapada* (*Il sorpasso*, 1962) de Dino Risi. La candidata no conocía previamente al cineasta, pero veía en él "un influjo cercano del cine moderno francés (Nueva Ola)" y, sobre todo, una semejanza con Valerio Zurlini y su película *La chica con la maleta* (*La ragazza con la valiglia*, 1960).

Desgraciadamente se ha perdido el guion de ingreso. En el expediente de la directora se conserva una prueba titulada *No Humanos*. Molina no la menciona en su autobiografía y se trata de un trabajo que en nada se parece al estilo de su filmografía. *No Humanos* es un proyecto de ciencia ficción protagonizado por un científico y profesor de una Universidad de California. La hipótesis que planteamos es que *No Humanos* es la práctica de ingreso de

Antonio Lara que era un enamorado de la ciencia ficción y que como mostró Luis Deltell (Deltell, 2009: 240) realizó todas sus prácticas en la E.O.C. sobre temática fantástica. Se trata, muy posiblemente, de un error de catalogación.

En el primer curso, Molina rodó uno de los ejercicios más interesante filmados en la E.O.C.: *Cárcel de mujeres*. El acierto del proyecto es la valiente mirada que hace a una prisión femenina. Este trabajo presenta los defectos habituales de los ensayos escolares: pobreza en la imagen, problemas de enfoque, saturación de la luz y movimientos bruscos. Pero, a la vez, muestra imágenes insólitas dentro de la historia del franquismo. Se trata de un documento visual de primer orden en el análisis del sistema penitenciario español ya que es el único cortometraje rodado en una cárcel de mujeres que no sufrió ningún tipo de censura. Los nueve minutos de duración del mismo suponen el retrato más veraz que el cine ha hecho del sistema penitenciario español de los sesenta y, además, ofrece una mirada feminista sobre este conflicto social.

A diferencia de los documentales de NO-DO o de los cortometrajes o largometrajes comerciales, las prácticas de primero de la E.O.C. no se exhibían en público. Por este motivo, Josefina Molina rodó y montó con total libertad política su ejercicio, una libertad que no se encontraba en ninguna institución franquista.

Para entender el impacto que supusieron las imágenes de *Cárcel de mujeres* en la E.O.C. se debe comparar su temática con las de sus compañeros de primero: Cecilia Bartolomé, que repetía curso, rodó *Cruzada del Rosario* (1964); Antonio Lara filmó el documental *Ciudad Universitaria* (1964), en el que se mostraba la universidad madrileña sin huellas de su pasado republicano o de la larga batalla que se desarrolló allí durante la Guerra Civil española; y el proyecto de Rafael Henríquez, *Hospital de San Rafael* (1964), alababa un "moderno y práctico" centro médico recién inaugurado. Es decir, todas ellas reflejaban una España católica y desarrollista.

La práctica de Josefina Molina era combativa en el tema y se entendió como una rareza: algo insólito que amenazaba. Lo propuesto por la autora superaba lo admisible. Desgraciadamente no se conserva más que la puntación numérica de la práctica: 4,5 (suspenso).

La primera práctica de Josefina Molina se posiciona con una mirada propiamente de mujer. No solo porque la directora sea una mujer que observa, sino, sobre todo, por el objeto observado: una cárcel de mujeres. Así desde sus primeros fotogramas Molina atenta contra una de las prohibiciones esenciales del discurso tradicional occidental "la prohibición de la representación de la mujer como sujeto y rara vez, como objeto de la representación" (Owens, 2002: 98). Pero este quebrantamiento de una norma básica del sistema patriarcal es, si cabe, aún mayor porque no son estereotipos de mujeres lo que se filma, sino mujeres delincuentes, o al menos enjuiciadas y sentenciadas a condena.

Dos momentos resultan claves en esta representación: el primero es la lección en el aula y el segundo la celebración de la eucaristía, en honor a San José, patrón de los trabajadores y cuyo onomástico es el primero de mayo. En estas secuencias todo aparenta armonía y se impone una fraternidad femenina. Las presas parecen no estar en un presidio, sino en un balneario o un hotel de descanso. Estas imágenes nos evocan a *La fundación* de Antonio Buero Vallejo de 1974. En el examen de ingreso a la escuela de cine Luis García Berlanga preguntó a la autora qué escritor o dramaturgo español adaptaría y ella contestó:

"ninguno". Después se corrigió así misma y dijo: "tal vez, a Buero Vallejo" (Molina, 2000: 41), cosa que haría en *Esquilache* (1988). En *Cárcel de mujeres* no hay adaptación ni inspiración posible de *La fundación*, ya que el texto teatral es muy posterior. Sin embargo, ambas obras juegan con la ilusión de fraternidad dentro de una cárcel. Buero y Molina nos presentan dos lugares apacibles que, poco a poco, se descubren como prisiones horribles.

La ilusión de fraternidad femenina se mantiene en el retrato de la enfermería, la maternidad y la consulta médica de la penitenciaría. En todas ellas, el cuidado y el mimo puesto por las autoridades carcelarias para mostrar el espacio como un lugar apacible se repite. Los niños de las presas son atendidos con diligencia por las enfermeras, se les da baños de sol y hasta caricias. Sin embargo, Josefina Molina insiste en desvelar que aquello sí es una cárcel: los barrotes se presentan en planos detalles e, incluso, utiliza dos veces el acercamiento con lentes zoom para enfocar las rejas.

Es aquí donde el posicionamiento de la cineasta se manifiesta más audaz, su idea no se trata de hacer un documental sobre el sistema penitenciario sino sobre las mujeres reas. Así, como descubrió Julia Lesage en el documental feminista anglosajón de los sesenta, estos formatos ofrecieron la posibilidad de crear nuevos discursos, una nueva representación de la mujer. Por primera vez en España, una mujer observa, realiza un documental sobre una cárcel y, a la vez, las reas comunes son las protagonistas y sujetos de su representación.

Esta transgresión con el lenguaje tradicional y patriarcal alcanza su momento máximo en la representación de las madres presas con sus hijos. Teresa de Lauretis ha explicado con claridad, basándose en Lévi-Strauss, que en los relatos fílmicos la mujer surge como "generadora de signos". En la década de los cincuenta y en los primeros sesenta estos "signos" eran en el cine español claramente estereotipados y las escasas representaciones de delincuentes femeninas se daban solo a personajes extranjeras (Medina, 2000: 67). Sin embargo, Josefina Molina plantea como centro de su representación a mujeres enjuiciadas y condenadas y, a la vez, madres.

La imagen de la mujer que se ofrecía en el cine clásico basada en la "dualidad de los arquetipos judeo-cristianos (MARÍA-EVA)" (Siles, 2006: 52) queda, en este cortometraje, sustituida por una nueva representación: una heroína que al mismo tiempo es madre (MARÍA) y delincuente (EVA).

Este primer trabajo de Molina parece confirmar las teorías de Teresa de Lauretis: la mujer cineasta puede golpear el discurso hegemónico de tal modo que "crea las condiciones de visibilidad de un sujeto social diferente" (Lauretis, 1992: 17). El "sujeto social diferente" en este caso son las reas comunes españolas. Lógicamente esta valentía conllevó la incomprensión de la escuela y el suspenso académico.

4. Curso segundo: *La otra soledad* y *Aquel humo (que pasa)*

En el segundo curso académico Josefina Molina tuvo que enfrentarse con una serie de obstáculos complejos. En especial el bajo presupuesto para la compra de celuloide virgen y el casi inexistente fondo para la construcción de decorados. La directora realizó dos

cortometrajes para poder superar el segundo curso: *La otra soledad* (1965-1966) y *Aquel humo (que pasa)* (1966-1967).

Molina logró su mejor puntuación en la prueba de Historia del Cine. En el examen de dicha materia, la alumna describe la "Nouvelle Vague" con palabras de admiración:

> *Poco después veía Los 400 golpes de François Truffaut. Después de la profunda impresión que me causaba la película que cuenta lo que para el cine mundial la "nouvelle vague" iba a ser, no un movimiento que pronto perdiera eficiencia, sino algo parecido a lo que en su momento había significado el neorrealismo italiano. […] por todas estas razones reitero mi admiración por los componentes de la nueva ola y mi agradecimiento por lo mucho que sus películas me han enseñado (Expediente administrativo, 1965-1967: 2-3).*

Sus dos prácticas de segundo toman elementos de la "Nouvelle Vague". Los protagonistas son jóvenes incomprendidos que se oponen a sus padres y a la sociedad. De nuevo, la mirada de la directora se distancia del discurso hegemónico.

4.1. *La otra soledad*

De todas las prácticas de la E.O.C. realizadas por Molina, *La otra soledad* es la más feminista. La autora aborda directamente un de los tabús claves de la representación del cine clásico: "¿tiene derecho la mujer a desear sexual?" (Lauretis 1992: 157).

El presupuesto previo de rodaje, conservado en Filmoteca Española, es 20.000 pesetas (cantidad máxima ofrecida ese año por la E.O.C. para la producción). Más de la mitad del gasto se destina a la compra de material virgen. Uno de los grandes óbices a los que se enfrentaban los discentes fue a la escasez de celuloide del que disponían para filmar sus prácticas (archivo prácticas).

La otra soledad narra el sufrimiento de Mónica, una adolescente, que se encuentra enamorada de Antonio, el novio de su hermana. Ella oculta su sentimiento a unos y a otros y evita repetidamente explicar los motivos de su tristeza. Solo parece confesarse con una amiga (respetamos el formato de guion escogido por la autora en todas las citas a textos inéditos).

> *MÓNICA*
>
> *Me gustaría morirme.*
>
> *MARÍ LUZ le echa un brazo por el hombro.*
>
> *MARÍ LUZ*
>
> *No seas tonta, no llores más. ¿Quieres pipas? Están muy ricas. ¿Por qué no me cuentas lo que te pasa?*
>
> *MÓNICA niega con la cabeza, saca el pañuelo y suena.*
>
> *MARÍ LUZ*
>
> *¿Sabes una cosa? A mí me da la impresión que esto de ser mujer es una lata. ¿Tú crees que dolerá mucho tener un hijo?*
>
> *MÓNICA se encoje de hombros y vuelve a sonarse.*
>
> *MARI LUZ*

Hija, habla algo. A mí me da mucho miedo llegar a ser mayor, la gente mayor nunca está contenta.

MÓNICA

¿Tú crees que cuando nosotras tengamos hijas las comprenderemos o seremos igual que nuestras madres?

MARÍ LUZ

Seguro que yo no seré como mi madre

(Expediente administrativo, 1965-1967: 54-32).

En el final de la práctica, la familia y Antonio viajan a la Casa de Campo. Mónica se queda a solas con el novio de su hermana. El espectador comprende que el amor es imposible. De regreso a la ciudad, avanzan primero los padres, después la hermana y Antonio y, rezagada, Mónica. La planificación de esta escena resulta interesante: en plano medio se retrata a la protagonista y luego en plano detalle y subjetivo de ella, se muestran las espaldas de Antonio y de la hermana: la pareja se abraza. De nuevo en plano medio, se muestra Mónica melancólica. El espectador comprende que Mónica está enamorada de Antonio. En la siguiente escena la familia toma una barca. Mónica está absorta, mira inerte al pantano y decidida se arroja al agua. En el plano final la joven se seca con una toalla. De fondo se oyen las recriminaciones de sus progenitores.

La otra soledad es una práctica poco frecuente en la E.O.C., Molina escoge un protagonista fuera del esquema prototípico del cine español de los cincuenta y sesenta: una adolescente mujer, es decir, un "sujeto social diferente". Como indica Begoña Siles, que cita a Laura Mulvey, la estrategia de la representación patriarcal "se centra en la existencia de una dicotomía de la visión que concuerda con la bipolaridad desigual presente en el sistema sexo-género: masculino = sujeto activo, y femenino = objeto pasivo" (Siles, 2006: 49). Molina subvierte estos patrones y, ahora, es la mujer el sujeto activo, mientras que el hombre, donjuanesco, se ha convertido en el objeto pasivo. La directora se sitúa en el problema mismo del tabú de la representación del deseo femenino: ¿puede expresar su pulsión sexual una mujer? "el cine narrativo clásico como el cine de vanguardia se han desarrollado en una cultura basada tan sólo en la exclusión de todo discurso en el que pueda plantearse esa pregunta" (Lauretis, 1992:157). Así, el personaje de Mónica resulta un protagonista inquietante para el cine español de los años sesenta, pues desea y lucha por conseguir su objeto sexual (el novio de su hermana).

Molina toma, además, una perspectiva nueva. No se trata solo de representar un nuevo "sujeto diferente", la mujer que desea, sino también de utilizar un nuevo modelo de narración. Frente al ímpetu de la narración de los cortometrajes de la E.O.C. plagados de muertes, asesinatos, persecuciones y violaciones, la práctica de esta directora solo se basa en miradas, silencios y tiempos muertos. La transgresión es enorme ya que supone una ruptura mayor. Ante el modelo de héroe masculino y acción violenta hacia el otro, Molina nos plantea un modelo de heroína femenina, no violenta hacia el otro y que no pretende imponer su deseo.

Pilar Pedraza ha mostrado cómo el cine clásico de Hollywood tuvo que construir complejas metáforas para mostrar el deseo femenino. Estas casi siempre concluían con mujeres diabólicas o vampiresas (Pedraza, 2004: 317). La protagonista de Molina no es en

absoluto de este modo. Su deseo sexual y su frustración solo son padecidos por ella misma. A pesar de la brevedad de la pieza, Mónica es una de las protagonistas femeninas más interesantes de esta directora.

No extraña que la mirada feminista de *La otra soledad* tuviese una durísima evaluación. Los profesores de la E.O.C. suspendieron el ejercicio de Josefina Molina con un cuatro. El cortometraje representaba un enfoque inquietante dentro de un universo tan masculino como era el cine español de los sesenta. Su pésima evaluación en la E.O.C. solo es comprensible al entender que esta mirada feminista suponía una ruptura con el modelo icónico de la institución.

En 1966, mientras se concluye *La otra soledad*, Josefina Molina colabora con Pilar Miró en la escritura de un libro: *Lecciones de Belleza*. Este texto fue publicado en la editorial Castilla y bajo el pseudónimo de Natacha. El texto se escribió en agosto según declaró Pilar Miró (Pérez, 1992: 38). En ella las dos cineastas se reúnen para realizar un "trabajo comercial por encargo de Manuel Alcántara" (email de Josefina Molina al autor del artículo). Aunque el libro poco sirve para analizar las prácticas de la autora, sí hay una frase en el prólogo que parece encajar directamente con Mónica, la protagonista de *La otra soledad*:

> *A menudo hemos tropezado con chicas excelentes que producían una impresión desastrosa no sólo a los hombres sino también a las demás mujeres, […] Así hemos encontrado muchas chicas introvertidas, solitarias, depresivas, que se daban cuenta de que los demás las compadecían, o se reían de sus defectos, y arrastraban como una maldición su complejo de inferioridad. Pensábamos entonces en lo muy desamparadas que se encontraban entre la gente (Miró y Molina, 1966: 9-10).*

4.2. *Aquel humo (que pasa)*

Tras el fracaso académico anterior Josefina Molina parece aceptar el sistema tradicional de representación de la E.O.C. y planea una práctica que encaja a la perfección con el modelo patriarcal. Se conservan tres versiones distintas de *Aquel humo (que pasa)*. Todas ellas fueron escritas por Josefina Molina en colaboración con Romualdo Molina. Las dos primeras son duramente criticadas por los tutores. Estos recomiendan que se reduzca en varias páginas el libreto (Expediente administrativo, 1965-1967: 14).

Según el presupuesto definitivo conservado en el archivo de la E.O.C. la práctica costó: 19.935 pesetas de un presupuesto máximo de 20.000 ptas. (Expediente administrativo, 1965-1967: 7). Si comparamos el presupuesto de *Aquel humo (que pasa)* con el de su prueba anterior, observamos que se aumentó considerablemente la partida de material virgen. Sin embargo, el cortometraje se alargó más de lo esperado por la directora y la autora se quedó sin celuloide, por ese motivo se recurrió a la compra de material extra fuera de los cauces académicos.

Se conserva una carta del Jefe de Estudios, A. Juderías, que protesta porque Josefina Molina ha comprado este material extra. El tutor explica que la autora ha adquirido al menos 265 metros de celuloide y añade: "Deseo poner de manifiesto la irregularidad que supone la venta de material virgen en la propia Escuela (…) con el evidente perjuicio para aquellos directores que por su situación económica tengan que limitarse al material previsto" (Expediente administrativo, 1965-1967: 7). La E.O.C. ignora la falta y no expedienta a la autora por esta compra.

La práctica conclusa se diferencia mucho de las primeras versiones de guion. En el proceso de síntesis y en el montaje se han elaborado cambios muy significativos. Para su análisis nos centramos solo en el cortometraje montado y no en los textos previos. El primer cambio fundamental es el título de la misma. En todos los expedientes se nombra como *Aquel humo gris que pasa*. Sin embargo, en la práctica el cartón inicial la titula *Aquel humo gris*. El cambio es menor, pero no insignificante, ya que en los libretos a esta frase se le añade un pie de página indicando el autor: Bertolt Brecht. Se trata en realidad de una cita de la obra *La buena persona de Sezuan* (*Der gute Mensch von Sezuan)*.

El cortometraje de Josefina Molina narra la fuga de un joven, llamado Ricardo. La trama comienza con el conflicto en marcha, es decir, el chico huye en un tren. La planificación es compleja, con continuos saltos temporales retrospectivos y se ajusta al esquema narrativo de la E.O.C.: protagonista hombre, suceso violento —robo—, descubrimiento sexual (de protagonista masculino) y captura.

Aquel humo gris (que pasa) logra una gran solvencia técnica. Los planos presentan un encuadre ajustado y preciso. La calidad fotográfica es más que aceptable para un ejercicio estudiantil. Muy posiblemente estos aciertos se deban a la participación en el equipo de fotografía de Julio Madurga.

El rodaje se produce en abril de 1967 sin incidencias graves pero en el montaje surgió un problema entre Josefina Molina y la profesora de montaje, Ana María Romero Marchent. La estudiante se encontraba descorazonada y ante las imposiciones de la tutora exige un cambio de montador. Así lo indica en carta dirigida a la Dirección. Al día siguiente Inspección de Prácticas remite una carta a la Dirección, en la que notifica que Josefina Molina no acudió sola a la escuela, sino con alumnos y gente de fuera de la institución, la cual representa un "salto en la normativa" (Expediente administrativo, 1965-1967: 13). La E.O.C. no sanciona a la directora y permite que se remonte el ejercicio como deseaba la realizadora.

Sin embargo, los problemas con *Aquel humo gris* se mantienen. Los cambios efectuados en el montaje y el retraso en el laboratorio en realizar la primera copia standard hacen que la práctica no esté concluida en fecha. Un retraso administrativo impide su evaluación hasta la primavera de 1968. Los miembros del tribunal se reúnen el 7 de mayo y aprueban a la autora en las tres disciplinas.

Josefina Molina se personó al día siguiente en la escuela y se matriculó, ya que tenía derecho a hacerlo, del curso 1967-1968, sin embargo esta matrícula solo fue un símbolo ya que el calendario de prácticas había sido repartido y carecía de posibilidades de preparar un cortometraje final. Así que no será hasta el curso 1968-1969 cuando Josefina Molina aborde su tercer curso de la escuela.

Aunque *Aquel humo gris* es un ejercicio con un acabado técnico y formal mejor que el de *La otra soledad* pero su contenido resulta menos novedoso y combativo. Todo lo contrario que en la práctica anterior, Molina se ha posicionado dentro del lenguaje tradicional y patriarcal. El evitar que la protagonista de su obra sea una mujer parece no una casualidad sino una causalidad. La pésima puntuación de *La otra soledad* le lleva a plantear un ejercicio opuesto.

La mujer ya no es el sujeto en ningún momento, sino que vuelve a ser el objeto de la narración. De nuevos surgen las dicotomías que plantea Begoña Siles: María o Eva. En *Aquel humo gris* las mujeres son madres o prostitutas: la madre del protagonista, la meretriz a la

que paga por su primer encuentro sexual. La mujer deja de ser un "sujeto diferente" para ser el estereotipo que encaja en los iconos clásicos.

Es cierto que el joven héroe de la práctica se enfrenta con su padre, lo mismo que hace Mónica. Pero mientras que en la primera práctica esta lucha es silenciosa, por espacios domésticos y se manifiesta solo con gestos débiles, en *Aquel humo gris* el héroe, roba, miente, huye y corre. La actividad se vuelve frenética y masculina.

En las dos propuestas primeras, ambas suspensas, la cineasta había optado por rodar detalles, gestos y evitar de los acontecimientos narrativos bruscos como robos, fugas, violaciones. Su representación suponía una quiebra. Sin embargo, *Aquel humo gris* encaja en el modelo de representación de la escuela, hay un robo, una cita con una prostituta, una confesión y un sentimiento culposo perdonado por un sacerdote y una persecución policial. La mirada de mujer que ofrecía la directora ha quedado desdibujada.

Las dos prácticas que realizó Josefina Molina en el curso segundo sirven como ejemplo y contraejemplo de la representación de la mujer desde una perspectiva feminista y desde un modelo tradicional masculino. Igual que no sorprendió el suspenso de la práctica anterior, tampoco extraña que los profesores optasen por aprobar *Aquel humo gris (que pasa)*.

La calificación de estos trabajos parece confirmar la extraordinaria dificultad de la mujer como directora en la industria fílmica. Para lograr aprobado, debe renunciar a su modo de representación y adaptarse al esquema patriarcal. Es decir, la lucha feminista no está solo en el discurso, sino en la carrera misma de esta directora. En palabras de Siles, que se refiere al trabajo de todas las cineastas, "Hacer visible lo invisible es una metáfora ideal no sólo para arrojar luz sobre la imagen de la mujer e los con/textos fílmicos sino para alumbrar el hacer de las directoras dentro de la industria cinematográfica" (Siles, 2006: 98).

5. Tercer curso: melodrama infernal

En el curso de 1968-1969 se inició un nuevo cambio de estudios en la E.O.C. Todos los alumnos de dirección se vieron implicados en este suceso. Josefina Molina e Iván Zuleta lograron que sus prácticas figurasen como ejercicios del curso 1967-1968, mientras el resto de la promoción (Antonio Lara, Cecilia Bartolomé, Patricio Guzmán, Manuel Gutiérrez, Bernardo Fernández, Manuel Revuelta y Mario Gómez Martín) tuvo que cursar el nuevo plan y sus pruebas se clasificaron en el año académico 1968-1969. A esta decisión administrativa se debe que la primera diplomada mujer en dirección fuese Josefina Molina y no Cecilia Bartolomé, según carta de J.J. Baena, (Expediente administrativo, 1968-1969: 23).

Melodrama infernal es una práctica acorde con el estilo de su promoción de E.O.C. La directora y guionista parece influida por los gustos de Antonio Lara, Iván Zulueta y Claudio Guerín ya que escoge como inspirador de su historia a Ray Bradbury, el autor favorito de los alumnos citados.

Josefina Molina y Romualdo Molina coescriben el guion y sus diversas versiones. Al igual que en su ejercicio anterior tiene problemas por la larga extensión de su propuesta. En el archivo de la E.O.C. se conservan las siguientes críticas:

> *Profesor D. José Luis Borau: Molina, deberá realizar un segundo tratamiento menor. Los reparos son menores y bastaría con que discutiese su trabajo con el profesor de guión*

correspondiente. […] Sin firmar: Parece realizable fácilmente. Completo en nuestros propósitos de incluir ext. Naturales y decorados. Solo es aconsejable prestar especial atención a la 1.ª la presencia de niños en el guión aconsejo rodar los exteriores e interiores de niños con sonido directo (Expediente administrativo, 1968-1969: 12-13).

Las sugerencias conservadas no abordan cuestiones narrativas, sino que se centraban principalmente en problemas de producción. Una vez entregada la segunda versión, la autora recibió comentarios similares:

José Luis Borau: Se ha partido de dos historias diferentes de Ray Bradbury y al cabo de varias redacciones del guión, sigue advirtiéndose esta falta de unidad de origen. En la versión actual, hay varias escenas o secuencias excesivamente morosas e inconcretas (9,10) y no acaba de comprenderse claramente la relación de algunos personajes entre sí, como el marido de Elena y la criada. Convendría intensificar la acción, quizá despojándola de matizaciones inútiles (Expediente administrativo, 1968-1969: 15-16).

Melodrama infernal narra la historia de una anciana, Elena, que vive en una vivienda a las afueras de la ciudad. La mujer se encuentra recluida y solo tiene contacto con la realidad por medio de una criada. Ambas conviven en tensión, desde el principio de la historia comprendemos que Elena sufre algún trastorno mental y habla con su marido muerto. La narración cambia cuando entra en escena un grupo de niños que se encuentran con la anciana. Estos charlan con ella. Elena los trata con ternura, pero los chicos se muestran nerviosos, traviesos e, incluso, groseros. Ellos cuestionan a la anciana cuando ella les dice que también fue niña. La trama de la historia se basa en cómo la mujer intenta demostrar que ha sido una cría de seis años. Elena les entrega objetos de cuando era pequeña: muñecos, fotografías y vestidos. Pero los niños no la creen y queman los juguetes. Ella queda desolada.

La historia se basa en uno de los capítulos de *Dandelion Wine*, en concreto en el dedicado a la anciana Helen Bentley. Este libro se tradujo y se publicó en España como *El viento del estío* en 1957. Las diferencias entre cortometraje y narración son mínimas hasta la secuencia final. En la película, la anciana se horroriza y al ver cómo los niños destruyen sus cosas se desespera en la tristeza. Sin embargo, en la novela de Bradbury hay un giro magistral. La anciana piensa qué consejo le hubiese dado su amado, el Sr. Bentley, y el fantasma de este, le recomienda que acepte a los niños, que se olvide de su pasado. Así, cuando los niños regresan a la casa, ella les ayuda a quemar sus objetos personales y les confiesa a ellos que siempre ha sido una anciana:

—¿Cuántos años tenía hace cincuenta años?
—Setenta y dos.
—¿Nunca fue joven, no es cierto, y nunca usó cintas y vestidos como éstos?
—No.
—¿No tiene nombre?
—Mi nombre es señora Bentley.
—¿Y siempre vivió en esta casa?
—Siempre.
—¿Y nunca fue bonita?
—Nunca.

—¿Nunca en un millón de trillones de años?
—Nunca ni en un millón de años (Bradbury, 1957: 132).

La práctica de Molina está ejecutada con una gran libertad de estilo, tanto formal como narrativamente. Existen muchas escenas que se derivan de la trama principal y también recursos técnicos y estéticos novedosos. Uno de ellos es el uso de los títulos de cartones o subtítulos. En una de las secuencias la anciana recuerda a su marido y dice: "Mi marido fue un santo". A la vez sobreimpreso se lee: "En realidad era un granuja".

Algo parecido ocurre con una larga escena muda entre dos niños. Los chicos gesticulan y hablan, pero no oímos lo que dicen. En subtítulos se nos reproduce los diálogos. Esta escena tan novedosa, y que podría entenderse como una continuación del recurso estilístico anteriormente citado, se debe a problemas técnicos con el doblaje y los "takes". Durante la posproducción, Josefina Molina comprendió que el sonido de la escena era inservible. Por ese motivo optó, solo como solución eventual, por editar la escena e incluir subtítulos. La autora en carta a la dirección ruega que le autoricen a cambiar la escena y realizar el doblaje, pero la institución considera concluida la práctica y no le permite los cambios (Expediente administrativo, 1968-1969: 25-29).

La producción de la película se calculó en 70.000 pesetas. Las partidas más importantes eran las dedicadas al material virgen y al laboratorio que superaron el 50% del presupuesto inicial, este no se cumplió y la práctica costó cerca de 110.000 pesetas (Expediente administrativo, 1968-1969: 34).

Aunque los cortos de la E.O.C. carecían de proyección, *Melodrama infernal* se distribuyó en cine-clubs. Uno de estos pases se realizó de forma conjunta con *Luciano* de Claudio Guerín Hill. Dicho acto se produjo en Sevilla en el cine club Vida el 23 de febrero de 1973 y tuvo, según la prensa del momento cierto éxito (*Abc*-Sevilla, 24/02/1970).

A pesar de que *Melodrama infernal* puede parecer un práctica menor en contenido no lo es. Uno de los temas centrales del discurso feminista es la representación de la mujer como sujeto y no como objeto. Es obvio como sostiene Owens que la historia del Arte está llena de imágenes de mujeres —objeto—, pero carece de mujeres activas de mujeres protagonistas —sujeto— (Owens, 2002: 96).

En este sentido el ejercicio final de Molina se posiciona como una pieza evidente, la mujer no es un objeto de contemplación para el ojo masculino, sino un sujeto de la acción. No se trata de representar a una mujer en su plenitud sexual o a una adolescente bella, sino a una anciana enferma. Frente al discurso de la mujer deseada o deseable para el espectador masculino, se presenta una mujer anciana como única protagonista de la narración.

De nuevo el protagonista femenino es un "sujeto social diferente" un prototipo de mujer que no encaja ni en "María" ni en "Eva". Una anciana solitaria que no es ni dañina ni piadosa sino simplemente una mujer enferma. Así la mirada feminista de la obra parece oculta, parece velada y solo se contempla en lo invisible, no en la acción o en el acontecimiento sino en el modo de la representación de estas mujeres.

En la documentación de la E.O.C. se conservan varias cartas de la cineasta que muestran su agotamiento con la burocracia y sistema escolar. *Melodrama infernal* hay que entenderlo como una obra de trámite, el verdadero objetivo de Molina era lograr el título de Diplomada en Dirección y ser la primera mujer que lograse egresar en la escuela:

Ya había dejado de tomarme (la E.O.C.) en serio. Tenía prisa, quería mi título aunque era consciente de lo poco que valía y entrar así definitivamente en la profesión, pero la Escuela no era fácil y el hecho de que todavía ninguna mujer hubiera salido titulada en Dirección no ayudaba, precisamente, a tener muchas esperanzas (Molina, 2002: 56).

6. Conclusiones

La revisión del análisis de la documentación inédita custodiada en la Filmoteca Española, en el Archivo General de la Administración y las prácticas conservadas de la E.O.C. nos permiten acercarnos al proceso de formación y aprendizaje de Josefina Molina. Así se encuentra una mirada propia y feminista diferenciada del resto de compañeros de la escuela E.O.C.

En sus tres primeras prácticas, *Cárcel de mujeres*, *La otra soledad* y *Aquel humo gris (que pasa*), la cineasta aborda conflictos propios y cercanos al universo de la "Nouvelle Vague": el enfrentamiento entre generaciones, la ruptura de la tradición y la lucha con la sociedad. Especialmente interesantes son *Cárcel de mujeres* y *La otra soledad* donde la autora toma una posición feminista ante el discurso de representación patriarcal. El primero de ellos es el único documental rodado en una prisión femenina durante el franquismo que no tuvo ningún tipo de censura previa o a posteriori. Aunque esta práctica es silente, la cineasta nos presenta un retrato fiel y humano de las presas y sus hijos.

La otra soledad es uno de los ejercicios más valientes rodados en la escuela. Su mirada es claramente la de una mujer. La protagonista es una joven que descubre su sexualidad y busca su propio modelo. El posicionamiento de la directora es novedoso y rompedor con el esquema masculino de representación. Sin embargo, los profesores de la institución cercenaron este camino y esta búsqueda. La práctica fue suspendida y enjuiciada con dureza.

Tanto *Aquel humo gris (que pasa)* como la práctica final *Melodrama infernal* presentan a un directora segura en la planificación y arriesgada en la puesta en escena. Además, estos ejercicios nos acercan al primer proceso de adaptación de la directora.

Esta investigación muestra cómo tres de las primeras obras de Josefina Molina se centran en la representación de un "sujeto social diferente", es decir, de mujeres distintas a los estereotipos del cine español de la década de los cincuenta y sesenta. Se detalla el esfuerzo de la cineasta por crear una mirada de mujer sobre temas poco o nada tratados como las reas comunes, el deseo sexual femenino en la adolescencia o la senectud.

El análisis de los años de estudio y formación de Josefina Molina en la E.O.C. nos permite entender y comprender mejor el inicio de una de las trayectorias fundamentales para la incorporación de la mujer en la realización televisiva y en la dirección cinematográfica en España.

Las primeras prácticas de la E.O.C. de Josefina Molina suponen un doble quebrantamiento en el discurso tradicional del cine español: ella se posiciona como sujeto de la industria, al ser guionista y directora, y a la vez sitúa a sus protagonistas femeninas como sujetos del relato y no como objetos de contemplación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANZUBIA-COB, A. y CASTRO-DE-PAZ, J. L. (2010). "Desmontando el discurso televisivo: Luciano (Claudio Guerín Hill, 1964-1965)". *Zer, Revista de estudios de comunicación* (Bilbao) 29, 13-30.

BLANCO, L. (1990). *I.I.E.C. y E.O.C. Una escuela para el cine español*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense.

BRADBURY, R. (1957). *El vino del estío*. Barcelona: Minor.

DELTELL, L. (2009). "Antonio Lara director de cine". En *Antonio Lara, la enseñanza de la imagen*, E. C. García-Fernández (ed.), 231-243. Madrid: Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad 1.

GARCÍA-FERNÁNDEZ, E. C. (ed.) (2004). *Torán, escritor de luz*. Madrid: Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad 1.

GREGORI, A. (2009). *El cine español según sus directores*. Madrid: Cátedra.

LAURETIS, T. de (1992). *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra.

LESAGE, J. (1974). "Feminist film critcism: theory and pratice". *Women and Film* 5, 12-20.

LLINÁS, F. (ed.) (1999). 50 años de la Escuela Oficial de Cine/ Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Madrid: Filmoteca Española.

MEDINA, E. (2000). *Cine negro y policíaco español en los años cincuenta*. Barcelona: Laertes.

MIRÓ, P. y MOLINA, J. (1966). *Natacha, lecciones de belleza*. Madrid: Editorial Castila.

MOLINA, J. (2002). *Sentada en un rincón*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.

OWENS, C. (2002). "El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo". En *La posmodernidad*, H. Foster (ed.), 43-47. Barcelona: Kairós.

PEDRAZA. P. (2004). *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar-Intempestivas.

PÉREZ-MILLÁN, J. A. (2007). *Pilar Miró. Directora de cine*. Huesca: Festival de Cine de Huesca.

RIAMBAU, E. y TORREIRO, C. (1998). *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española.

SILES, B. (2006). *La mirada de la mujer y la mujer mirada (En torno a Pilar Miró)*. Bilbao: Universidad País Vasco.

VV.AA. (2001). *Cecilia Bartolomé. El encanto de la lógica*. Barcelona: La Fábrica— L´alternativa.

_____ (1963-1969). *Expedientes administrativos: promoción e ingreso 1963. Primer curso: 1963-1964 y 1964-1965. Segundo curso: 1965— 1967. Tercer curso: 1968-1969*. Madrid: Archivos de la Escuela Oficial de Cine (Documentación inédita).

_____ (1969). *Melodrama infernal*. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración Número de expediente: 60449. Signatura: AGA 36,04257 (Documentación inédita).

Recibido el 29 de enero de 2014.

Aceptado el 23 de septiembre de 2014.

UN ROSTRO PARA UNA IDEA: EL IDILIO AMOROSO EN LAS COMEDIAS BLANCAS DE MIRTHA LEGRAND

A Face to an Idea: The Love Idyll in the White Comedies with Mirtha Legrand

Emeterio DIEZ PUERTAS

Universidad Camilo José Cela
ediez@ucjc.edu

Resumen: El artículo utiliza los conceptos de cronotopo y de final para estudiar las comedias blancas de la actriz argentina Mirtha Legrand. En ellas se propone un modelo de mujer como ángel tutelar del matrimonio. Ahora bien, para ser ese "ángel", la mujer debe sacrificar su juventud, ceder en sus placeres o esconder su inteligencia, pues solo en el seno de un matrimonio tradicional el idilio amoroso es posible. Que estas películas se exhibiesen en abundancia en España entre 1949 y 1950 demuestra hasta qué punto la cultura hispanoamericana pasa en aquel momento por una concepción patriarcal de los roles de género, si bien el rodaje de *La casta Susana* en Argentina y su prohibición en España revela que solo en las sociedades cerradas, como la franquista, esa concepción es la única posible.

Abstract: The article uses the concepts "chronotope" and "The End" to study the white comedies with the Argentine actress Mirtha Legrand. A model of women as guardian angels of marriage is proposed in them. However, in order to be that "angel" women must sacrifice

their youth, give up their pleasures or hide their intelligence, as the love idyll is only possible within traditional marriage. The fact that these films were very much exhibited in Spain between 1949 and 1950 shows the extent to which Latin American culture went through a patriarchal conception of gender roles at the time. Despite this, the filming of *La casta Susana* (*The Chaste Susana*) in Argentina and its ban in Spain reveals how only in close-off societies, such as the pro-Franco society, that conception is the only possibility.

Palabras clave: Mirtha Legrand. Identidad de género. Cronotopo. Cine argentino. Franquismo.

Key Words: Mirtha Legrand, Gender Identity, Chronotope, Argentine Cinema, Franco's Regime

1. Introducción

En septiembre de 1948, y en el contexto del fortalecimiento de las relaciones entre Argentina y España promovido por Juan Domingo Perón y Francisco Franco, se firma en San Sebastián un acuerdo cinematográfico para el intercambio de películas entre ambos países. Se trata de que la importación y exportación de mercancías incluya también aquellos bienes que por su naturaleza cultural pueden reforzar los lazos "espirituales" entre ambos países y hacer realidad la hermandad hispana. Una de las consecuencias de este intercambio es el desembarco en España de una serie de películas que tienen dos puntos en común: su argumento se basa en el cronotopo del idilio amoroso y están protagonizadas por la actriz argentina que en sí misma simboliza ese cronotopo, Mirtha Legrand.

El objeto de estas páginas es estudiar la concepción de esas películas y descubrir las relaciones de género que su modelo narrativo determina[248]. Abordaremos esta tarea desde la narrativa fílmica (Diez Puertas, 2006) y empleando dos conceptos teóricos de análisis: el cronotopo (Bajtin, 1989) y el final (su acción, su tipo, su modo, su cierre, su sentido) (Clanche, 1978; Neupert, 1995; Kermode, 2000; Diez Puertas, 2008 y 2009). La muestra de estudio está formada por diez películas que se estrenaron en Madrid entre 1942 y 1954 y tres películas más que o no se importaron o fueron prohibidas, como s epued ever en la siguiente tabla;

[248] Esta investigación forma parte del proyecto: Industrias Culturales e Igualdad: Textos, Imágenes, Públicos y Valoración económica. InGenArTe (MINECO, PlanNacional I+D+i, FFI2012-35390).

Título	Año	Productora	Estreno (Madrid)
Soñar no cuesta nada	1941	Argentina Sono Film	7-12-1942
Los martes orquídeas	1941	Lumiton	7-3-1946
Adolescencia	1942	Lumiton	10-5-1947
El viaje	1942	Lumiton	28-3-1949
La pequeña señora de Pérez	1944	Lumiton	No importada
La casta Susana	1944	Pampa Film	1945 Prohibida 1946 Autorizada para mayores con coretes/ sin estrenar
La señora Pérez se divorcia	1945	Lumiton	No importada
El retrato	1947	Emelco	1-8-1949
Cinco besos	1946	Argentina Sono Film	30-1-1950
Pasaporte a Río	1948	Argentina Sono Film	19-12-1949
La doctora quiere tangos	1949	Argentina Sono Film	13-6-1950
La vendedora de fantasías	1950	Argentina Sono Film	3-6-1953
Esposa último modelo	1950	Artistas Argentinos Asociados	17-4-1954

Tabla 1: El cine de Mirtha Legrand en España (1939-1950)

Me refiero a: *Soñar no cuesta nada* (1941), dirigida por Luis César Amadori, *Los martes orquídeas* (1941), *El viaje* (1942) y *Adolescencia* (1942), de Francisco Mugica, *La pequeña señora de Pérez* (1944) y su secuela *La señora Pérez se divorcia* (1945), dirigidas por Carlos Hugo Christensen, *La casta Susana* (1944), de Benito Perojo, *Cinco besos* (1946), dirigida, y en parte escrita, por Luis Saslavsky, *El retrato* (1947) y *Esposa último modelo* (1950), dirigidas por Carlos Schieper, *La doctora quiere tangos* (1948), de Alberto de Zabalía, y *Pasaporte a Río* (1948) y *La vendedora de fantasías* (1950), dirigidas por su esposo, Daniel Tynaire. No existe bibliografía específica sobre este tema, por lo que hemos tenido que recurrir a obras generales sobre el cine (Di Núbila, 1959), estudios sobre la recepción (Manrupe & Portela, 2001), repertorios (Comisión Episcopal Española, 1960), los expedientes de censura del Archivo General de la Administración Sección Cultura (AGAC), la prensa especializada de la época, en especial, la revista *Primer Plano*, y, por supuesto, el análisis de los filmes mencionados.

Nuestra hipótesis es que en las comedias blancas de Mirtha Legrand el cronotopo del idilio amoroso se expresa con dramaturgias cerradas y, en consecuencia, y salvo excepciones, no hay lugar para la duda, la contradicción o el disenso en cuanto a su construcción de sentido. Ese sentido toma partido en un debate que divide a la sociedad argentina, el tema del divorcio, y viene a decir que el idilio amoroso solo es posible en el seno del matrimonio y que todos (padres, hijos, jueces…) deben luchar para evitar la separación de la pareja, pues hay que dar tiempo para que la crisis matrimonial se transforme en reconciliación. Salvo en un filme, prohibido en España, nunca se plantea que la solución al conflicto de la pareja y al hogar desgraciado pueda ser otra: abandonar al marido infiel, una separación civilizada o anteponer el desarrollo personal de la esposa al

matrimonio. En otras palabras, veremos que la dramaturgia cerrada implica un cronotopo y un final en el que se soluciona el conflicto y se alcanza un orden que consiste en la boda o bien en un beso o un abrazo que promete esa ceremonia y, si la pareja está ya casada, que garantiza la paz en el seno del matrimonio.

2. Mirtha Legrand: El ángel del cine y la dama de platino de la televisión

Hija de padre andaluz, el verdadero nombre de Mirtha Legrand es Rosa María Juana Martínez. El director Luis César Amadori la descubre para el cine, un mundo que no le resulta extraño porque desde niña recibe formación en teatro y danza. Primero actúa al lado de su hermana gemela, Silvia, pero con catorce años se convierte en una estrella nacional por sí misma gracias a su papel en *Los martes orquídeas*. Haciendo pareja con actores como Juan Carlos Thorry o Ángel Magaña, rueda toda una serie de comedias blancas que le dan gran popularidad y numerosos premios. Se convierte en el "ángel" del cine argentino por su belleza, por los papeles que interpreta de joven simpática, buena y siempre sonriente y porque así se la califica en las tramas de muchas de sus películas. En 1945 contrae matrimonio con el director de cine Daniel Tinayre. Éste intenta sacarla de su encasillamiento con películas que abordan el drama y el thriller, como *En la ardiente oscuridad* (1959) y *La patota* (1960).

A finales de los sesenta deja el cine y comienza una exitosa carrera como presentadora de televisión gracias a programas como *Almorzando con Mirtha Legrand*, emitido por primera vez en 1968 y que todavía está en antena. Por este programa pasan presidentes de la nación, gobernadores, empresarios, escritores, deportistas y artistas famosos con los que, en ocasiones, mantiene fuertes roces y disputas. Este trabajo la convierte en una de las mujeres más influyentes de su país y su vida pasa a ser objeto de estudio (Fabbro, 2006; Montenegro, 2008). Ha recibido los más altos honores de su país, como el premio Domingo Faustino Sarmiento, otorgado por el Senado, y el premio Martín Fierro de Platino, concedido por la Asociación de Periodistas de la Televisión y la Radiofonía Argentinas.

En España Mirtha Legrand se convierte en el rostro del cine argentino durante los años 1949 y 1950. En apenas quince meses se estrenan en Madrid cinco de sus películas: la comedia dramática *El viaje*, la fantasía romántica *El retrato*, el thriller *Pasaporte a Río* y las comedias románticas *Cinco besos* y *La doctora quiere tangos*, titulada en España *La doctora se enamora*. Años atrás se habían visto sus interpretaciones de la época en que la actriz hacia papeles de hija o adolescente en su primer amor. Me refiero a *Soñar no cuesta nada*, *Los martes, orquídeas* y *Adolescencia*. *La casta Susana*, como comentaremos después, tuvo muchos problemas con la censura franquista. Así mismo posteriormente van llegando otras de sus películas: *La vendedora de fantasías*, un filme entre el thriller y la comedia que protagoniza junto a Alberto Closas, *Esposa último modelo* y *La de los ojos color del tiempo* (1952), titulada en España *Pasos peligrosos*. Ya en los sesenta, se proyectarán *La pícara soñadora* (1956), sobre el cronotopo de la dependienta de tienda, *En la ardiente oscuridad* (1959), basada en la obra del dramaturgo español Buero Vallejo y titulada en España *Luz en la sombra*, y *Ultraje (La Patota)* (1961), historia de una profesora violada por sus alumnos.

Es más, el éxito de Mirtha Legrand entre el público español durante los años 1949 y 1950 hace que Benito Perojo la contrate para rodar en España *Doña Francisquita* (1952), con dirección de Ladislao Vajda. De este modo, junto con Pepe Iglesias, Luis Sandrini, Nini Marshall y Hugo del Carril, forma parte de los primeros actores argentinos en protagonizar películas españolas bajo el franquismo. La actriz luego utilizó esta estancia en Madrid como un supuesto exilio por desavenencias con el peronismo, cuando, en realidad, Raúl Alejandro Apold, el poderoso "ministro" de la propaganda, era amigo de su esposo y padrino de su hija Marcela. Con motivo de la recepción del premio Domingo Faustino Sarmiento, Mirtha Legrand expresó de esta manera su postura sobre las polémicas que la rodearon a lo largo de su carrera:

> *Trabajé con todos los gobiernos, democráticos, dictatoriales y de desgobierno, algunos de los cuales me han prohibido, pero nunca pedí ni me dieron explicaciones. Pero antes que nada soy argentina cien por ciento, amo a mi país. Toda una carrera, yo no he dejado de trabajar un día, nunca. Tan feliz con esta trayectoria, esta vida que he llevado, yo nunca le he hecho un mal a nadie. Y si se lo he hecho, ha sido inconscientemente. He tratado de superarme siempre, he tenido una carrera cinematográfica muy larga, hice casi cuarenta películas. Después la vida hizo que me dedicara a la televisión, que dejara de hacer cine (DyN, 2007).*

3. El cronotopo del idilio amoroso

El cronotopo del idilio ha sido definido por Bajtin. Dice que corresponde a aquellos relatos en los que se plasma un mundo ordenado y perfecto que ha caído en desgracia o es amenazado por una fuerza exterior o una ruptura interior; solo que, al final, se reconstruyen las relaciones amorosas, familiares, patriarcales, laborales o con la naturaleza. Este cronotopo idílico se plasma en cuatro cronotopos fundamentales que pueden combinarse entre sí: el idilio amoroso, el idilio del trabajo agrícola, el idilio del trabajo artesanal y el idilio familiar (Bajtin, 1989: 375 y ss). Los cuatro tienen en común el hecho de que el espacio de la acción es un rinconcito, un universo limitado y autosuficiente: el salón burgués, la casa de campo, el cortijo, el taller, el centro de trabajo… El tiempo del relato se atiene al ciclo de la vida: el nacimiento, la boda, el matrimonio, el trabajo, la vejez y la muerte. Pero el resultado no es un texto pegado a la realidad, a la manera de los escritores realistas y naturalistas, sino un texto evasivo, un texto que obvia lo crudo de la realidad o presenta esa realidad ennoblecida y embellecida. En otras palabras, en el cronotopo idílico, la imagen del hombre es la de un ser sublimado, retratado en su mejores cualidades, premiado siempre con un final feliz, pues aunque el relato termine con la muerte, siempre hay una escena, unas palabras, un plano que indican que existe algo trascendente.

En estas páginas nos interesan solo las películas de Mirtha Legrand que corresponden al idilio amoroso. Son historias en las que los personajes luchan por conquistar o recuperar el amor de su pareja. Transcurren normalmente en la ciudad y en el seno de espacios pertenecientes a clases medias y altas o presentan los choques de estas clases con los estratos más bajos que llegan a sus salones. El tiempo del relato se relaciona con la noche y los amaneceres, con el tiempo de ocio y con los tiempos del dormitorio. La idea del hombre que transmite es la de un ser entregado al amor, un ser cuya máxima aspiración es el

matrimonio, pues solo en su seno es posible el idilio amoroso en su plenitud. El problema es que este ser humano, hombre o mujer, está confundido por sus propios sentimientos y por las diferencias de carácter, de edad, de clase o de ideas con su pareja.

De todos los cronotopos idílicos, éste es el más evasivo, pues, aunque cabe el drama, el melodrama y hasta el thriller, suele emplear un tono de comedia a base de equívocos, personajes exagerados y situaciones comprometidas. Son películas a la manera de la comedia norteamericana nacida en los años treinta o *screwball comedy*, como, por ejemplo, *Sucedió una noche* (*It Happened One Night*, 1934) y *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*, 1938). Estas películas fueron, en realidad, imitadas en todo el mundo y esas imitaciones se conocieron en Italia como comedias de teléfonos blancos. Imitación no quiere decir que sea un cine sin valor, pues hay verdaderos clásicos. En el caso de las películas argentinas que aquí comentamos, algunas de indudable calidad o popularidad, se habla de comedias blancas o de comedias amables por la inocencia de los papeles de Mirtha Legrand, por los finales siempre felices y, en efecto, por esa relación con el cine de Hollywood, por ese deseo del cine argentino de emplear las mismas armas de su competidor para disputarle el mercado latinoamericano.

4. Acción y desenlace en el idilio amoroso

Para estudiar el final que caracteriza esta forma de cronotopo hemos analizado el último minuto de cada una de las películas y hemos procedido a determinar: el desenlace, el cierre y el kairos.[249] El desenlace, en concreto, es el final de la trama y comprende el clímax y el punto final. Este desenlace puede ser eutélico (positivo), distélico (negativo) o atélico (abierto) y sucede tras una fábula de tipo eupórica (a mejor), dispórica (a peor) o apórica (sin avance) (Clanche, 1978). Diez títulos de nuestra muestra tienen una acción eupórica y un final eutélico y tres tienen una acción dispórica y un final distélico. Estas diferencias tienen que ver, fundamentalmente, con la clave de género. En efecto, la acción a mejor y el final positivo son propios de la comedia romántica, que, a su vez, es el género cinematográfico que mejor plasma el idilio amoroso. Por ser una celebración del amor, el filme comienza con la ruptura o separación de la pareja, pero el final es siempre el beso o la boda.

Un ejemplo es *El retrato* (1947. Calificada de comedia ingeniosa, ágil, bien vestida y con un buen toque de fantasía (Di Núbila, 1959: 87), cuenta la historia de una mujer de alta posición social (Mirtha Legrand) que está a punto de ser abandonada por su marido (Juan Carlos Thorry). Pero el retrato de juventud de su abuela, que físicamente es idéntica a ella, pero tiene un carácter más decidido en el trato con los hombres, cobra vida y la sustituye. Tras una serie de enredos, conquista al marido de su nieta, hace que éste abandone a su amante y consigue que vuelva al hogar sin que se percate de la sustitución.

[249] No analizamos el acabamiento y la clausura (Diez Puertas, 2008 y 2009). El acabamiento es el final desde el sentido autorial del relato, el final del texto tal y como el autor lo considera. Hay que recordar que existen casos de películas con varios finales rodados. Aquí no abordaremos este concepto por falta de espacio y de fuentes para determinarlo. Clausura es el final desde el sentido cultural del relato, esto es, el final que el público interpreta en función de su época, clase, cultura, etc. La crítica cinematográfica del momento podría ayudarnos a descubrirlo, pero las fuentes españolas de que disponemos prestan poco atención al cine argentino y la crítica argentina no se ocupa siempre de reflejar este aspecto.

Este motivo del doble y de la ruptura matrimonial ya había sido la base de *Soñar no cuesta nada* solo que Mirtha Legrand hacía uno de los papeles y su hermana Silvia el otro. En concreto, *Soñar no cuesta nada* trata de un abogado que lleva tres años intentando impedir la separación de un matrimonio amigo. Pero como la madre y la hija (Mirtha Legrand) no quieren ver al padre y el padre exige ver a su hija, el abogado contrata a una joven idéntica a la hija de ambos, Trencitas (Silvia Legrand), para que vaya a vivir con el padre unos días. El problema es que esta joven huérfana estaba a punto de ingresar en un reformatorio por su mal comportamiento. Pero Trencitas, además de hacer trastadas, consigue reconciliar al matrimonio con la complicidad de la verdadera hija. El abogado decide entonces adoptar a Trencitas e impedir que entre en el reformatorio. En España, *Primer Plano*, con su prevención hacia el cine argentino, acoge *Soñar no cuesta nada* bastante mal: pobreza literaria, efectos cómicos vulgares, dirección rutinaria, sin clase, pero admite que la película se "soporta" (Más-Guindal, 1942).

Cinco besos se plantea, por su parte, como una narración retrospectiva. Tras un terremoto en la ciudad de Río de Janeiro, una mujer, Irene (Mirtha Legrand), cuenta los Cinco besos que ha recibido en las últimas horas, pues en ellos cree que está la explicación de la catástrofe natural. El primer beso lo recibe de su novio Alberto (Lalo Maura), cantante en la misma compañía en la que ella es corista. Pero, en realidad, Alberto cae en las garras de la primera vedete, la brasileña Camelia (Elena Lucena). El segundo beso lo recibe de un millonario, el señor Morel (Roberto Escalada), y ella responde a golpes; aunque el tercer beso se lo da ella a esta misma persona para dar celos a Alberto. Lo hace durante un número musical en el que se simula un terremoto en el escenario. Más adelante, Irene se reconcilia con su novio y recibe de Alberto el cuarto beso al tiempo que el señor Morel y Camelia forman pareja. Pero Irene sigue insegura sobre sus sentimientos y cae enferma. Solo desea comer perdiz con chocolate, que, precisamente, es el plato preferido de Morel. Este mientras tanto se ha ido a Brasil y allí se desenamora de Camila por sus mentiras, pues ni siquiera es brasileña. Irene, por su parte, viaja en busca de Morel y en las cocinas del hotel donde se hospeda le prepara perdiz con chocolate y le explica por qué está allí. Él responde que para creer que ella lo ama tendría que temblar la tierra. Entonces, en efecto, Irene besa a Morel (es el quinto beso) y la tierra tiembla. Con esto concluye la historia de los Cinco besos y el relato de por qué, a juicio de Irene, acaba de suceder un terremoto en Río de Janeiro.

La doctora quiere tangos es una comedia romántica sobre la doctora Soler, una joven muy culta, inteligente e independiente, doctora en ciencias comparadas (Mirtha Legrand). La doctora asesora a una institución cultural regentada por señoras de buena sociedad. Pero la institución va tan mal, que se le dice a la doctora Soler que, o logra organizar un evento importante que consiga fondos, o tendrán que cerrar. Entonces la doctora Soler intenta salvar la institución contratando a un compositor de tangos, Martín Salazar (Mariano Mores), aunque lo hace por razones económicas no porque aprecie al músico. Al mismo tiempo, la doctora decide casarse a fin de año con su novio, aunque ella es de la opinión de que: "A los hombres hay que manejarlos como las abejas a los zánganos". Días después, la señorita Soler viaja a Buenos Aires para contratar a Martín Salazar. Este se niega a recibir a nadie, pues cree que es otra de las mujeres que le acosan. Pero una casualidad hace que ambos se conozcan, solo que ella no sabe que él es Martín Salazar. Finalmente, se enamoran y él da el concierto en la institución cultural, pero no se deciden a casarse. Es más, ella resuelve celebrar la boda con su novio. Sin embargo, da marcha a tras cuando Martín Salazar toca determinada

música en su ceremonia de boda. La doctora, entonces, va a su encuentro, sustituye a un novio por otro y el cura continúa con la boda.

En fin, *Esposa último modelo* cuenta la historia de la señorita María Fernanda Alcántara (Mirtha Legrand), una joven millonaria, alegre e independiente que lleva una vida irresponsable con escándalos y excesos continuos. Un día conoce a un abogado recién licenciado, Alfredo (Ángel Magaña), se enamora de él y le nombra su administrador. Pero el joven, un hombre conservador, quiere casarse con una mujer de su casa, no una mujer que se pasa el día metiéndose en líos, y ella trama un enredo para convencerle de que es la perfecta esposa. Una vez casados ella se ve obligada a llevar la casa (coser, limpiar, ocuparse de la comida, llevar la economía doméstica) lo que genera todo tipo de problemas. Él la llama inútil y fracasada y ella, torturador. Para recuperar a su esposo, María Fernanda decide darle celos con otro hombre, pero solo consigue que él le pida la separación. Sin embargo, Alfredo cambia de opinión cuando se entera de que va a ser padre. La noticia del nacimiento hace que se reconcilien y se abracen. El público se divierte mucho con esta historia y la crítica elogia sus diálogos de doble intención y la interpretación de Mirtha Legrand, que se encuentra en su momento más brillante como comediante (Manrupe & Portela, 2001: 210).

En cuanto a los tres títulos con acción dispórica y final triste, estas características cuestionan que, el primero de ellos, Adolescencia, sea considerado como una comedia romántica. La película cuenta la historia de un joven (Ángel Magaña) que regresa de Estados Unidos y se encuentra con que su vecina a la que ama (Mirtha Legrand) prefiere casarse con un hombre mayor. Al principio el joven se lo toma muy mal y reclama a sus padres su mano, pero termina comprendiendo y respetando la elección de ella, que es también la de sus padres. La renuncia lleva pareja la responsabilidad de asumir la dirección de su familia, pues su padre está muy enfermo. En este sentido, el final es triste desde la perspectiva del cronotopo del idilio amoroso, pero no desde el cronotopo del idilio familiar, por eso, en efecto, puede considerarse una comedia romántica. Así *Primer Plano* dice que *Adolescencia* es un filme gratísimo, distraído y con simpáticos personaje. Se trata, continúa, de una de las mejores comedias del cine argentino y hasta iguala a muchas producciones norteamericanas de este estilo (Tello, 1947).

El viaje, por su parte, transcurre en Buenos Aires y en la provincia de Córdoba. Trata de un ingeniero, Julio Araoz (Roberto Airaldi), totalmente entregado a su trabajo que, por fin, un día decide cogerse dos semanas de descanso. Se va a la provincia de Córdoba a un hotel remoto y muy poco frecuentado, pero su estancia llama la atención de tres chicas jóvenes que desde hace ocho meses se han instalado en una casa cercana para cuidar a su madre enferma de cáncer. En este cronotopo idílico, las dos hermanas mayores intentan conquistarle sin ningún éxito, pues es un poco misántropo, pero se enamora de la hija menor, Alicia (Mirtha Legrand), en cuanto la conoce. El día que el ingeniero va a pedir su mano a la madre se entera de que la familia está allí no para tratar el cáncer de la madre sino el cáncer de Alicia, la cual ignora su enfermedad. Julio se queda con ella hasta que, tiempo después, Alicia muere en sus brazos. Julio regresa a Buenos Aires y en el puerto ve partir el crucero Reina del mar, en el que ambos deberían haber viajado al Caribe en su viaje de boda. Luego mira al cielo donde se encuentra su amada y la película termina. Hablamos de comedia dramática porque, en efecto, la acción va a peor y el final es negativo, pero también trascendente. Puede decirse que el final celebra el amor con lágrimas de esperanza, con fe en que el reencuentro se producirá en la otra vida. Como dice el crítico de *La Razón*: "su final dramático no deja de causar desconcierto como remate de una comedia que se desarrolla

en toda su extensión en un tono riente, amable, de fresco romance juvenil" (Manrupe & Portela, 2001: 611).

Finalmente, *Pasaporte a Río* es uno de los filmes en los que Daniel Tynaire intenta sacar de su registro habitual a Mirtha Legrand, su esposa, y, por lo tanto, rompe con todo lo anterior. Se trata de un thriller en clave negra que está muy cerca de la tragedia. Mirtha Legrand interpreta a una corista que es testigo de un asesinato. El asesino, Ramón Machado (Arturo de Córdoba), la rapta y la obliga a que le ayude a sacar del país el dinero que ha conseguido en un robo. Durante el viaje a Río de Janeiro, la corista se enamora de un médico al mismo tiempo que el asesino se enamora de ella y decide perdonarle la vida. En la última escena, ella le advierte de que la policía le ha tendido una trampa. Ramón Machado tiene oportunidad de tomarla como rehén o soltarla. Decide dejarla ir y pedirla perdón. Antes le dice: "Vi las alas del ángel, pero no supe ver su corazón". Luego Ramón Machado sale de su escondite disparando su pistola para que la policía responda con sus armas y lo mate.

5. El cierre en el idilio amoroso

El cierre es el final discursivo del texto, la última imagen de la enunciación, el último plano montado antes del *explicit* ("Fin", "The End", "Eso es todo amigos", etc.) o antes de los títulos de créditos finales. El desenlace y el cierre no tienen por qué coincidir. Puedo empezar el relato con el punto final y luego introducir un flashback para colocarme en la situación inicial, como sucede en *Cinco besos*. El juego entre el desenlace y el cierre, esto es, entre la historia y el discurso, nos permite establecer cuatro modelos terminativos: texto cerrado, historia abierta, discurso abierto y texto abierto (Neupert, 1995). En este caso, salvo las excepciones que comentaremos, todas las películas se basan en una dramaturgia cerrada o semi cerrada (Pavis, 1990: 225-229).

En efecto, todas las películas incluyen el explicit "FIN" con la excepción de *Esposa último modelo*, que prefiere utilizar como explicit el nombre de la productora: Artistas Argentinos Asociados. Además, dos películas integran el explicit dentro de la diégesis. En *La señora de Pérez se divorcia* aparece sobre la calva del juez y en *La vendedora de fantasías* es un cartel colgado en el cuello de un perro. Con ello se consigue un efecto cómico, pues, aunque quita protagonismo a la pareja (para ellos no es el último plano) y se lo da al personaje gracioso, con ello extiende al público la alegría que los enamorados sienten.

En dos casos, el cierre se refuerza con un plano final idéntico o muy parecido al del inicio que hace de marco. Me refiero a la sirena del barco en *Pasaporte a Río* y el dibujo en una pizarra escolar de un Cupido y dos corazones a travesados por una flecha en *La pequeña señora de Pérez*. Son dos planos simbólicos. La sirena con su pitido anunciará la salida del barco. Si cuando suene, el protagonista está abordo, eso indicará su victoria; pero si no es así, como sucede en el filme, es que ha fracasado. Es la suerte del hombre "oscuro" que por esa misma condición no puede alcanzar el idilio amoroso. En *La pequeña señora de Pérez* el explicit con el dibujo de Cupido y los corazones reproduce lo que sería un dibujo hecho por una alumna traviesa en una pizarra y simboliza cómo las flechas de Cupido unen corazones sin atender a razones de edad, o mejor dicho, el idilio amoroso sería posible entre un hombre mayor y una joven, como también sucede en *Adolescencia*. No hay casos en nuestra muestra de la situación contraria: la unión de una mujer mayor con un jovencito.

Otro rasgo formal que refuerza la dramaturgia cerrada es el predomino de planos de escala pequeña, como primeros planos y planos medios, como última imagen del filme. Este tipo de planos subrayan o agranda una acción diegética determinada, casi siempre la pareja abrazada o besándose, acción que, por otra parte, es la única que se permite como muestra de unión sexual. Precisamente, en un caso, la película *Cinco besos*, el plano final es un plano general para demostrar cómo el beso que se dan los protagonistas produce un "terremoto" a su alrededor. Otro caso de plano general, *El viaje*, es porque ese plano es del cielo, allí donde está la amada que ha fallecido por un cáncer. El coro (de ángeles) que acompaña este plano refuerza la idea de que, en efecto, la amada se ha convertido en un ángel, palabra que el propio protagonista utilizaba para referirse a su amada. Esto es, el idilio amoroso, para los creyentes, no es solo de este mundo sino que se extiende al más allá. Ese es el valor de matrimonio religioso. El hecho de que el protagonista haya sido un tanto misántropo ratifica la idea de que no buscará otra pareja; más bien se consagrará al recuerdo de la amada perdida.

6. El sentido del final

Por último, el concepto de *kairos* **(**tiempo o instante de claridad) (Kermode, 2000: 54) se refiere al hecho de que el final es también el momento en que comprendemos la verdad profunda del relato, su concepción del mundo y con ello lo que Bajtin llama la imagen del ser humano en el texto. Pues bien, de todo lo dicho, interpretamos que el sentido profundo de las comedias blancas de Mirtha Legrand, un sentido que nace de su propia dramaturgia cerrada, consiste en un mensaje que viene a decir que el idilio amoroso solo es posible en el seno del matrimonio, una institución donde la mujer, además, debe ejercer el rol de ángel tutelar de la casa. Ahora bien, para ser ese "ángel", la mujer debe sacrificar su juventud, ceder en sus placeres, renunciar a su libertad, esconder su inteligencia y, en definitiva, atarse a un marido tradicional, pues solo en el seno del matrimonio el idilio amoroso es posible. Esto se ve muy bien en *La doctora quiere tangos*. Antes de iniciarse la boda que cierra la película, la protagonista entrega sus gafas (el objeto que simboliza su doctorado en Ciencias Comparadas) a su futuro esposo y éste las rompe, de modo que la película impone la idea de que una mujer excesivamente inteligente es un obstáculo para un matrimonio feliz.

La escena final de *La vendedora de fantasías* también es muy reveladora. La protagonista tira por la ventana todas sus novelas policiacas para no tener más veces pesadillas, pues está a punto de casarse con un policía y ha soñado que estaba metida en uno de sus peligrosos casos. Pero lo importante es que ella, que en su vida real vive ociosa y pasa muchas horas en la cama, tenía un papel activo en esos sueños. La pregunta es: ¿tirar las novelas por la ventana significa conformarse con ser la esposa del policía y, por lo tanto, dejar de ser una mujer emprendedora? Todo indica que la respuesta es afirmativa.

Esta interpretación está apoyada además por un rasgo formal que todavía no hemos comentado y que es muy importante porque hace explícito el mensaje de la película, esto es, al público se le saca de la ficción para que reciba una arenga sobre cómo debe ser el idilio amoroso. En concreto, me refiero al hecho de que tres de las películas que comentamos rompen la cuarta pared (un personaje se dirige al público). En *El retrato* el personaje del cuadro guiña al espectador (se entiende que al público femenino) como diciendo: "Mujeres, os habéis enterado de cómo tenéis que tratar a vuestros esposos para mantenerlos a vuestro

lado". De este modo, el filme encomienda a la mujer la responsabilidad de conservar unido el matrimonio.

Un cierre y un mensaje parecido se repite en *Esposa último modelo*. Primero la protagonista hace una apología del hogar cuando dice que gracias a su marido: "He descubierto un mundo que no soñaba, un mundo tan pequeño, tan minúsculo que puede caber entre mis dos manos cerradas. Y que a pesar de toda su pequeñez, puede encerrar toda la felicidad". "¿Cuál es ese mundo?", pregunta su esposo. Y ella le responde: "Ese mundo es el hogar, donde cabe todo lo bueno y todo lo hermoso, el hogar, que puede ser un palacio o una choza y que no necesita del dinero ni del poder para ser rico". En segundo lugar, el personaje que interpreta Mirtha Legrand refuerza el cierre y su sentido terminando con una última frase que contiene el título de la película: "No seré la reina del trabajo, pero seré una esposa modelo. […] Una esposa último modelo". Finalmente, un guiño de la protagonista a la cámara (al público) nos hace ver que es ella la que con sus artimañas o su inteligencia consigue que el esposo no se vaya de casa.

Un tercer caso es *La señora Pérez se divorcia* (1945), segunda parte de *La pequeña señora de Pérez* (1944), filmes que tienen un gran éxito (Di Núbila, 1959: 35). Ninguna de las dos se estrena en España, pero posiblemente no por su contenido, muy ortodoxo, sino por problemas de relaciones comerciales. Tratan de la difícil vida conyugal que llevan una estudiante (Mirtha Legrand) y su marido y, al mismo tiempo, su profesor (Juan Carlos Thorry). Son películas que recuerdan a *El mayor y la menor* (The Major and the Minor, 1942), de Billy Wilder, y otros títulos similares argentinos. Me refiero, por ejemplo, a tres películas que sí se estrenan en *España: Su primer baile* (1942), de Ernesto Arancibia, sobre el amor de una joven (María Duval) y un pintor, estrenada en Madrid en 1946; Mi amor eres tú (1941), de Manuel Romero, sobre las relaciones entre una joven huérfana (Paulina Singerman) y su tutor (Arturo García Buhr), estrenada en junio de 1947; y La serpiente de cascabel (1948), de Carlos Schlieper, sobre los amores entre un colegiala (María Duval) y su profesor de música (Juan Carlos Thorry), proyectada en febrero de 1951. Pues bien, La señora Pérez se divorcia termina con un diálogo que contiene una sentencia sobre cómo mantener el idilio amoroso, ya que, como hemos dicho, éste solo es posible en el seno del matrimonio. Esa frase la dice el juez que está a punto de separar a la pareja, la cual, finalmente, se abraza y besa. A continuación, el juez rompe la cuarta pared y dice a cámara: "Sí, señores, sí. La felicidad del matrimonio consiste en que marido y mujer vivan cada día como una aventura distinta. Pero el uno con el otro. Sí, señor, no se ría. Anímese, amigo mío, y bese a su mujer en el cine. Le prometo cerrar los ojos".

7. La burla del idilio: *La casta Susana* (1944)

Un modelo narrativo se comprende mejor cuando, al mismo tiempo, tenemos la posibilidad de contrastarlo con otros modelos e, incluso, cuando, por gastado, ha creado su contramodelo y hasta la parodia del modelo. Este es el caso de *La casta Susana*, una comedia romántica dirigida por Benito Perojo en la que el idilio amoroso se vincula con la infidelidad matrimonial. La película se basa en una opereta de Jean Gilbert estrenada en 1910, cuyo argumento procede de la obra *Les fils á papa* de Antony Mars y Maurice Desvallières. Las tres, a su vez, remiten a Susana, el personaje bíblico falsamente acusado por unos viejos de mantener relaciones sexuales sin estar casada y que el profeta Daniel salva de la lapidación.

Pero la opereta es, en realidad, una sátira de las concepciones morales católicas y de la hipocresía de la burguesía: una burla del relato bíblico. De hecho, se convierte en referente del amor libre o del amor sin límites de los franceses.

La película, en efecto, comienza con la entrega del Premio a la Virtud a Susana de Pomarel (Mirtha Legrand), la joven esposa de un militar. El premio consiste en un viaje a Biarritz, pero allí descubrimos que, en realidad, Susana tiene varios amantes o pretendientes y se burla de su esposo, que tampoco le es fiel. En otras palabras, no hay en ella nada de casta o, mejor dicho, se comporta como lo hacen los hombres que la rodean: sale con unos y otros, no se ata a nadie, disfruta de lo mejor de cada uno. La película termina con la fiesta ofrecida con motivo de otro premio: la entrega de la Legión de Honor al barón Conrado, que es, en realidad, uno de los pretendientes de Susana. Esto es, ni una ni otro se merecen los premios recibidos, pero todos juegan a que sí los merecen, todos se entregan al hedonismo y participan del juego de la infidelidad.

Como señala Gubern, la película tiene una acogida excelente entre la crítica argentina. Se alaban sus decorados, su espectacularidad, su lujo, su realización alegre y movida y su ritmo. Pero, sobre todo, se considera una rareza que sorprende por su desvergüenza, su tono picante, su desenfado y sus atrevidas coreografías (Gubern, 1994: 389). En efecto, sorprende porque la película es una burla del idilio amoroso matrimonial que hasta aquí hemos analizado. Perojo, con mucho acierto, usa la imagen de ingenua que Mirtha Legrand tiene entre el público para darle la vuelta. La actriz pasa de inocente a atrevida, de ángel a diablillo. Perojo usa el imaginario de la estrella cinematográfica para incorporarlo al personaje de Susana o, mejor dicho, a esa parte pública, pero falsa, del personaje que le hace merecedora del Premio a la Virtud. En segundo lugar, en esta película el rinconcito del idilio amoroso no es el hogar sino el Moulin Rouge. Este espacio-tiempo es símbolo de las pasiones amorosas disolutas, pues, como dice en el filme el personaje del Mayordomo, un hombre de férrea moral, a sus reservados solo van los maridos y las esposas infieles, los jovencitos que empiezan a volar, las damas que buscan desplumar a los caballeros y, en fin: "Todo lo innoble de la sociedad".

La imagen del edifico del Moulin Rouge hace, además, de marco, pues abre y cierra el filme. Y es que, frente a la forma lineal de la dramaturgia cerrada, *La casta Susana* propone un final circular, el cual, simbólicamente, se plasma con dos imágenes sucesivas: el edificio del Moulin Rouge con sus aspas girando y, un plano antes, la escena del baile en el que las parejas dan vueltas sobre sí mismas mientras se canta: "Cuando el ritmo del baile se extiende por el salón, en las almas el fuego se enciende de la pasión". La danzas giratorias reproducen el movimiento de los planteas, de las estaciones y, en definitiva, rompen con tiempo lineal, a la vez que con las vueltas incesantes se busca una especie de pérdida de conciencia para arrinconar el superyó y dejarse llevar. En este sentido, cada pareja forma una especie de planeta en el universo del amor que es la pista de baile, pero no son planetas terminados sino que se renuevan con el cambio de pareja de baile.

La película, como decíamos, está dirigida por el español Benito Perojo. Este se había instalado en Argentina en 1942 con el propósito de levantar con su socio Ricardo Núñez una unidad de producción dentro de Pampa Films destinada a filmar películas especialmente pensadas para los mercados de Argentina y España, como *Stella* (1943) y *Siete mujeres* (1943), e incluso importar y exportar películas de otros directores y otras productoras. Es así como en septiembre de 1944 llega a España un lote de películas formado por títulos de Benito Perojo y algunos clásicos del cine argentinos. Sin embargo, el proyecto transcontinental de

Perojo y Núñez se topa con la censura franquista. Dos de sus exportaciones, *Prisioneros de la tierra* (1939) y *Chingolo* (1940), no pasan los trámites censores y tampoco su película *La casta Susana*. La decepción es muy grande, pues el acuerdo cultural de 1942 y el elevado número de licencias de películas comerciales que España concede a Argentina en 1943 habían creado la impresión de que se abría un clima muy favorable de relaciones cinematográficas entre ambos países.

Dado lo que está en juego, Núñez y Perojo se movilizan contra la actitud de la censura española. Visitan los organismos oficiales argentinos y consigue que presenten una nota de protesta en la embajada española. Esas prohibiciones, dice la diplomacia argentina, dañan las relaciones comerciales y culturales entre ambos países. Se pide, además, una explicación de las causas de la prohibición de *La casta Susana*, para ellos incomprensible puesto que la crítica argentina ha alabado el filme por su agilidad y frescura, su cuidada reconstrucción de París, la moderna realización y la interpretación de Mirtha Legrand. De hecho, la película facilita que Benito Perojo pase a ser miembro de la Academia de Cine de Argentina.

El 17 de mayo de 1945 el ministerio de Asuntos Exteriores envía al presidente de la Comisión de Censura cinematográfica la nota de protesta. El 23 de mayo se informa de que, en realidad, todavía la película no se ha presentado a censura. Parece como si Chamartín, la distribuidora española, la mantuviese retenida. Lo cierto es que a censura se presenta el 22 de junio de 1945. Antonio Fraguas presidente de la comisión de censura y máximo dirigente político del cine, redacta un escrito en el que informa de la resolución. El vocal eclesiástico, el padre Ramón F. Tascón, dice que: "No hay rollo alguno en esta película que no sea inmoral". El vocal de la Vicesecretaría de Educación Popular, Francisco Ortiz, escribe que: "Me indigna y duele que un español vaya a América a realizar semejantes producciones con tales índices de inmoralidad y pornografía". El vocal del ministerio de Educación, Agustín de Lucas, dice: "Me parece hasta una falta de respeto a la Comisión el presentarla a censura". Finalmente, el vocal militar, Adolfo de la Rosa, en referencia al ataque que se realiza contra la institución del matrimonio, afirma que lamenta que el cine argentino, que como el cine español tiene "la misión hispánica de velar y defender los valores raciales más serios y sólidos del mundo", haya consentido esta película. En definitiva, la película queda prohibida (AGAC, 36/03154, exp. 1.112; 36/03156, exp. 1.337).

El 17 de julio de 1945 el subsecretario de Asuntos Exteriores informa a la Vicesecretaría que Pampa Film ha comunicado a la embajada española en Buenos Aires que está dispuesta a efectuar los cortes necesarios con el fin de que la película pueda estrenarse. La embajada española también señala que, si no se llega a una solución satisfactoria, las autoridades argentinas pueden tomar represalias con el cine español en Argentina, en especial contra *El escándalo* (1943) que está obteniendo en ese momento un gran éxito. En otras palabras, para evitar daños a toda la producción cinematográfica española en Argentina, el ministerio de Asuntos Exteriores solicita que se busque una solución. Gabriel Arias Salgado, Vicesecretario de Educación Popular, le responde el 21 de agosto de 1945. No se inmuta por estas presiones. Se limita a enviarle el inapelable dictamen censor.

Casi un año más tarde, el 28 de junio de 1946, se hace un tercer intento. Los responsable del cine franquista han cambiado y, para combatir el aislamiento internacional, el régimen tiene un talante más abierto. El encargado de negocios de la República Argentina en Madrid es la persona que recibe la orden de gestionar ante el gobierno español la libre proyección de *La casta Susana*. Dice que se basa en una "obra teatral conocida y aceptada universalmente" y que en Argentina se proyecta sin problemas, aunque "no apta para

menores". El 22 de julio de 1946 la junta de censura le comunica que no tiene inconveniente en revisar la película. Ricardo Núñez la importa en virtud de los artículos 28 y 29 de capítulo V del Convenio Comercial Hispano Argentino "para el incremento del intercambio de producciones cinematográficas". Se revisa el 25 de noviembre de 1946 bajo la presidencia de Gabriel García Espina, director general de Cinematografía y Teatro. La junta de censura la aprueba autorizada para mayores con tres cortes: la escena de la caseta cuando miran por un agujero a la bañista, la frase "irreverente" de René "tratamiento de un Abate" y la escena de alcoba de Susana cuando lanza un zapato en el rollo 5 (AGAC 36/03235, exp. 5.450). Todo indica que se cambia de opinión para no obstaculizar el Convenio Comercial Hispano Argentino. Sin embargo, no nos consta el estreno de *La casta Susana*. Gubern la da por no estrenada (1994: 388). Tampoco aparece en la lista de películas estrenadas de la Comisión Episcopal Española (1960). Cabe pensar que Chamartín renuncia a comercializarla por miedo a un boicot del grupo de presión católico y el filme cae en una especie de ostracismo. Francisco Ortiz, de ese sector católico y, sin duda, el censor más influyente en aquel momento, había escrito en su dictamen de 1945: "Es lamentable que una casa como Chamartín, para mí hasta ahora de solvencia moral, intente ser la distribuidora de tales obscenidades" (AGAC, 36/03154, exp. 1.112).

8. Conclusiones

En fin, salvo las excepciones comentadas, podemos concluir que el cine de Mirtha Legrand actúa como elemento de propaganda de una determinada concepción del idilio amoroso: establece cómo deben ser las relaciones de pareja. En esa concepción, el matrimonio es la condición necesaria para alcanzar el idilio y la separación es el enemigo a vencer, pero no solo por la pareja sino también por los hijos, los padres, los abogados, los jueces y hasta los antepasados "resucitados", como en *El retrato*. De hecho, Mirtha es otro retrato: es el rostro que encarna la idea de un idilio amoroso fundado en el patriarcado. Es más, si esta idea penetra en el público casi de forma inconsciente es porque va envuelta en un estilo internacional de comedia romántica (con sus divertidos enredos y equívocos, su tono simpático y su desarrollo ágil) y, sobre todo, porque está encarnada en el rostro angelical de la actriz. Como dice Edgar Morin, la estrella cinematográfica es una idea-fuerza que interviene en la dialéctica entre lo imaginario y lo real, forma y transforma al hombre de hoy (1972: 113). Pero lo que parece normal (a fuerza de repetirse en el cine) resulta que es solo una opinión. Lo que la dramaturgia cerrada presenta como final lógico resulta ser un final doctrinario.

Todo este cine, en efecto, surge del debate que se establece en Argentina sobre el tema del divorcio. Hay que recordar que, desde 1888, en este país existe la separación. Es una forma de ruptura matrimonial por la cual la pareja deja de convivir y de compartir su patrimonio, pero el vínculo subsiste y, en consecuencia, los separados no pueden contraer un nuevo matrimonio. Los partidos laicos argentinos, sin embargo, consideran poco avanzada esta legislación y hay intentos de cambiarla en 1902, 1922 o 1949. Se dan casos, por ejemplo, de matrimonios de ciudadanos argentinos que se celebran en los países limítrofes para poder luego divorciarse. Este es el tema que denuncia la película *Divorcio en Montevideo* (1939), donde Sebastián, un mayordomo sentencioso, dice: "El matrimonio es el estado perfecto del animal humano". Pero la Iglesia argentina se opone a ir más lejos en la

regulación del matrimonio y hasta da instrucciones a los católicos para que en las elecciones de febrero de 1946 no voten a los partidos que incluyan en sus programas la implantación del divorcio. En aquel momento, el peronismo no demanda cambios en el código civil, pero en diciembre de 1954, en un clima de enfrentamiento con los católicos, autoriza el divorcio vincular, de modo que entre 1954 y 1956 los divorciados pudieron casarse. Luego se vuelve a la situación anterior y sólo en 1987 la legislación admite de nuevo el divorcio vincular.

La película *Esposa último modelo* tiene que leerse teniendo en cuenta que meses antes de su estreno se ha producido uno de esos intentos fracasados de implantar el divorcio. La apología del hogar que Mirtha Legrand pronuncia en el filme se entiende mejor si tenemos en cuenta que uno de los argumentos para descalificar a quienes defienden el divorcio es el de acusarles de destruir los hogares argentinos. Contra esta imputación, Ramón Díaz de Vivar, diputado por la Provincia de Corrientes, había dicho en 1922 lo siguiente apropósito de otra votación, también fracasada, para implantar la ley del divorcio:

> *No trata de disolver hogares ni va en contra de la constitución de la familia argentina. […] En la República Argentina, como en cualquier país del mundo, hay hogares felices y hay hogares desgraciados, pero esto no sucede por obra de la ley, ya que la ley no puede crear ni el amor, ni el respeto, ni la estimación recíproca, ni el concepto sano y fuerte del deber, elementos sin los cuales no puede haber hogar feliz […] y los que hemos encontrado en el calor del hogar los mejores encantos del vivir, no tenemos el derecho de impedir que otros que fueron desgraciados puedan rehacer su vida, libertándose de un vínculo que para ellos es más pesado que cadena de prisión (Somovilla, 2002).*

En otras palabras, las películas que hemos comentado se ruedan en un contexto en el que Argentina solo admite la separación matrimonial, pero hay en parte de su sociedad una demanda de que se legisle el divorcio, todo lo cual hace de este tema una cuestión muy candente. La mayor parte de las películas de Mirtha Legrand se decantan por la postura más conservadora y burguesa (ni separación ni divorcio), pero también intervine en un filme que se burla de la hipocresía de esa postura: *La casta Susana*.

En España, por su parte, el derecho al divorcio es reconocido en la Constitución de 1931 y se regula por ley en 1932. Franco, en cambio, deroga la ley, anula todos los divorcios anteriores y el matrimonio vuelve a ser indisoluble. Cualquier tipo de ruptura supone una violación de uno de los principios fundamentales del régimen: la familia. Por eso en España, además de prohibirse *La casta Susana*, la Iglesia califica *Cinco besos* como película "gravemente peligrosa" y el resto, salvo *El viaje* y las películas de amores adolescentes anteriores a 1942, solo se consideran aptas para mayores. En este sentido, el hecho de que el 70% de los títulos de la muestra tuviese algún tipo de restricción (no importado, prohibido, solo para adultos) demuestra que, en muchos casos, su estreno en España es más una concesión comercial a Argentina que un encuentro con un cine fundado en las mismas bases ideológicas. En resumen, el franquismo admite el cine de Mirtha Legrand que aborda el tema del divorcio cuando resulta ser representante de la corriente más conservadora, aquella que hace apología del matrimonio, el cual, para hacerlo lo más tentador posible, se le identifica con el idilio amoroso; pero, al mismo tiempo, ciertos sectores del régimen consideran peligroso el simple hecho de plantear en una película cualquier fórmula de separación, por muy conservadora que sea, por muy blanca que sea la comedia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAJTIN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela.* Madrid: Taurus.

CLANCHE, P. (1978). *El texto libre, la escritura de los niños.* Madrid: Fundamentos.

COMISIÓN EPISCOPAL ESPAÑOLA (1960). *Guía de películas estrenadas.* Madrid: Fides Nacional.

DI NÚBILA, D. (1959). *Historia del cine argentino.* Buenos Aires: Cruz de Malta.

DIEZ PUERTAS, E. (2006). *Narrativa Fílmica.* Madrid: Fundamentos.

_____ (2008). "Modelos terminativos del relato cinematográfico". *I Congreso Internacional de la Asociación Española de Investigación en la Comunicación.* Santiago de Compostela: AEIC [Recurso electrónico].

_____ (2009). "Recursos terminativos en el relato cinematográfico". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 18, 205-227.

DyN. (3 de diciembre de 2007). "Una vida entreteniendo argentinos". *Perfil*. Consultado el 20 de mayo de 2014. *http://www.perfil.com/contenidos/2007/12/03/noticia_0062.html*.

FABBRO, G. (2006). *Mirtha Legrand: del cine a la televisión. La perdurabilidad de un clásico.* Ayacucho: Universidad Austral .

GUBERN, R. (1994). *Benito Perojo: pionerismo y supervivencia.* Madrid: Cátedra / Filmoteca.

KERMODE, F. (2000). *El sentido de un final: estudios sobre la teoría de la ficción* . Barcelona: Gedisa.

MANRUPE, R., & PORTELA, M. A. (2001). *Un diccionario de films argentinos (1930-1995).* Buenos Aires: Corregidor.

MÁS-GUINDAL, A. (13 de 12 de 1942). "Soñar no cuesta nada". *Primer Plano* 113, s.p.

MONTENEGRO, N. (2008). *Mirtha Legrand: 40 años y una vida en televisión* . Buenos Aires : Corregidor.

MORIN, E. (1972). *Las Stars. Servidumbres y mitos*. Barcelona: Dopesa.

NEUPERT, R. (1995). *The End: Narration and Closure in the Cinema.* Detroit: Wayne State University.

PAVIS, P. (1990). *Diccionario de teatro.* Madrid: Barcelona.

SOMOVILLA, C. G. (julio de 2002). *Los derechos y facultades de la mujer en el proyecto de ley de divorico vincular de 1922 (Primer estudio).* Consultado el 16 de mayo de 2014, de http://www.revistapersona.com.ar/somovilla.htm

TELLO, G. (25 de 5 de 1947). "Adolescencia". *Primer Plano* 345, s.p.

Recibido el 4 de marzo de 2014.

Aceptado el 23 de septiembre de 2014.

LA POESÍA PURA DE MARIANO BRULL: ESLABÓN Y PUNTO DE TRANSICIÓN ENTRE GENERACIONES

MARIANO BRULL'S PURE POETRY: LINK AND TRANSITION POINT BETWEEN GENERATIONS

Armando FRANCESCONI

Università degli studi di Macerata (Italia)
armando.francesconi@unimc.it

Resumen: Este artículo es la conclusión natural de una investigación (financiada con fondos del doctorado) sobre la *Poesía pura de Mariano Brull* que inició en 1996 en la Biblioteca de la Universidad de La Habana y siguió con la publicación de dos artículos sobre el poeta cubano[250]. Para completar nuestra investigación, en este nuevo artículo queremos proponer una interpretación semántica-estilística de la obra de Mariano Brull (Camagüey, 1891-La Habana 1956), autor que se sitúa en una zona *tangente*, en un cruce vital ya que, aunque cronológicamente pertenece a la generación posmodernista (en esta época, 1917, aparece su primer libro *La casa del silencio*), se considera el iniciador de la poesía pura cubana.

Abstract: This article is the natural conclusion of an investigation (PhD-funded) on *Mariano Brull's Pure poetry* which began in 1996 in the Library of the University of Havana and continued

[250] Véanse mis artículos "Il laconismo di Juan Rulfo e l'intraducibilità di Mariano Brull (Francesconi, 2000:. 69-79) y "La poesía pura de Mariano Brull" (Francesconi, 2001: 1-3).

with the publication of two articles on the Cuban poet. To complete our investigation, in this new article we propose a semantic-stylistic interpretation of Mariano Brull's work (Camagüey, 1891-Havana, 1956) whose figure is located in a *tangent* area, in a vital crossing. In fact, although he chronologically belongs to the postmodern generation (in this time, 1917, it appeared his first book *The house of Silence*), he is considered the initiator of Cuban pure poetry.

Palabra clave: Poesía pura. Posmodernismo. Vanguardia cubana. Jitanjáforas.

Key Words: Pure Poetry. Postmodernism. Cuban vanguard. Jitanjáforas.

1. Introducción

Mariano Brull (1891-1956) aunque cronológicamente pertenece a la generación postmodernista (en esta época aparece su primer libro *La casa del silencio*)[251], se considera el iniciador de la poesía pura cubana. Su estancia en París (1926-1929) lo coloca en una de las escenas mundiales privilegiadas de la nueva poesía. Profundamente influenciado por la obra de Paul Valéry, tradujo magistralmente algunos poemas suyos, y es muy posible que refinara su formación y sensibilidad de artista con el estudio de la obra de Mallarmé y de poetas y ensayistas ingleses como William Butler Yeats, A.C. Bradley y George Moore, representantes de una línea de pensamiento que tendría una formulación definitiva en las palabras del abad Henri Brémond[252]. Y con Poe, y el gran maestro Baudelaire, empieza un movimiento hacia la poesía pura, del arte por el arte, el simbolismo. La poesía es por su naturaleza indecifrable y alude a otra realidad que el hombre no puede alcanzar a conocer con plenitud.

Enrique Saínz (1990: 111-131) cita como modelo de la tradición española de lenguaje insuficiente, inefable[253], el célebre verso del *Cántico espiritual* de San Juan de La Cruz: "Un no sé qué que quedan balbuciendo". Y esa es también la intuición poética central de Mariano Brull: la búsqueda de una poesía sin historia, sin condicionamientos, y cuyo significado sea trascendental.

2. Origen de la poesía pura

De sobra sabemos que el término *poesía pura* nació en el ámbito del simbolismo francés, y que su primera formulación la debemos a Charles Baudelaire, en un comentario sobre Poe. Se trata, pues, de una línea común, hecha de musicalidad, correspondencia y trabajo consciente, que empezó con Edgar Allan Poe y que, pasando por Buadelaire, llega hasta Mallarmé:

[251] Fue publicado en Madrid en 1916, con introducción de Pedro Henríquez Ureña.

[252] Su discurso fue pronunciado en la Academie Française en 1925.

[253] En un interesante artículo de Antonio Garrido Domínguez (2013: 318), aparecido en *Signa*, se recoge una distinción hecha por el filósofo Vladimir Jankélévitch (2005: 118) entre lo *indecible* y lo *inefable* en la música: "Lo indecible es la noche negra de la muerte, […]: indecible, pues, porque sobre ello no hay absolutamente nada que decir, […]. Lo inefable, por el contrario, es inexpresable por ser infinito e interminable cuanto sobre ello hay que decir. […] y difiere de lo indecible tanto como el encantamiento del embrujamiento".

Poe comprendió que la poesía moderna debía conformarse a la tendencia de una época que ha visto separarse cada vez más nítidamente los modos y dominios de la actividad, y que podía aspirar a realizar su objetivo propio y a producirse, en cierto modo, "en estado puro" (Valéry, 1956: 123-124).

En resumen, desde el *modus operandi* de Poe, sin dejar nada a lo accidental y contra la mera intuición, se llega al de Valéry, defensor de una pureza en que predomina lo intelectivo y lo lingüístico. Ya en Verlaine, por ejemplo, se nota una sombra de Baudelaire por la importancia otorgada a *lo musical* y lo declarará claramente en su "Art poétique":

De la musique avant toute chose, / Et pour cela préfère l'Impair / [...] Rien de plus cher que la chanson grise / Où l'Indecis au Précis se joint./ […] De la musique encore et toujours!/ Que ton vers soit la chose envolée (1951: 206-207).

En Mallarmé, las ideas de Baudelaire adquirirán nueva interpretación. El objetivo primordial sería la creación de un lenguaje nuevo, basado no tanto en lo musical *tout court*, sino en la sugerencia musical de una idea, abstracción de una realidad concreta; las palabras, pues, serían el medio para obtener un efecto en el poema y producir sensacionesen el lector:

Je dis: une fleur! Et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalmente se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets (1945: 857)[254].

Brémond, en cambio, opinaba que el lenguaje, siendo humano, es por su naturaleza impuro. La labor del poeta consistirá en captar lo *inefable* y transformar las palabras impuras en poesía o *talismán*:

En tant que signes, ils restent voués à la prose; mais, de simples signes qu'ils sont, la magie du poète les trasforme en talisman (1930: 174).

Paul Valéry, por su parte, escribió un ensayo específicamente dedicado a exponer sus ideas sobre el problema de la *poesía pura*: "Poésie pure: Notes pour une conférence"[255]. En este ensayo Valéry, reitera más de una vez la idea de una poesía en estado puro, primordial. Para él, pues, a diferencia de Brémond, el *efecto poético* puro en el lector se lograría a través del lenguaje, mediante un *proceso selectivo-depurador* de los elementos prosaicos que hay en el poema, mientras que para Brémond el lenguaje tendría una función meramente instrumental, o sea, sería un *conductor* de ese efecto y una vez cumplida su misión perecería. Se sabe que fueron las ideas sobre la poesía pura de su amigo Paul Valéry las que influyeron en la formación de Mariano Brull; el poeta cubano en su estancia en París, donde publicó *Poemas en menguante* (1928), se halló sumergido en la acalorada discusión de los poetas de su generación y además realizó excelentes versiones al castellano de los poemas mayores del francés (*El cementerio marino* y *La joven parca*). Por lo tanto, en Cuba, Brull alcanza sus

[254] La traducción al español del original se encuentra en Larraga (1994: 18): "Digo una flor y más allá del olvido donde mi voz relega algún contorno, en tanto que alguna otra cosa que los cálices conocidos, se eleva musicalmente la idea misma y suave de la flor, ausencia de todos los ramilletes".

[255] Este ensayo es más bien un apéndice a su libro *Calepin d'un poète*, en Paul Valéry (1933).

objetivos de pureza poética siguiendo, por una afinidad translingüística[256], las sugerencias y sugestiones de Mallarmé y de Valéry.

3. Influencia del modernismo y de la generación del 27

El modernismo poético, además de una prueba de madurez e independencia con respecto a la cultura española, representó, sin duda, una revalorización y flexibilización del lenguaje literario[257]. De todas maneras, por mucho que parezca una paradoja, para José Juan Arrom (1962: 445) el modernismo empezó primero en prosa. En efecto, al comentar "[..] el brillo, el color y el elaborado dibujo de los ensayos [...]" de Juan Montalvo dice: "[...] De tal prosa a la del modernismo no había ya más que un paso", y sigue diciendo: "[...], Martí y Nájera añaden una mayor riqueza de colores, sonidos, ritmos e imágenes. Crean así la prosa pictórica, plástica y musical del modernismo" (1962: 653). En cambio, con relación a lo poético, se acepta la fecha de 1882, año de publicación del *Ismaelillo* de José Martí, como la del inicio de este movimiento en Hispanoamérica y la existencia de una *primera promoción modernista*[258]. Basta recordar que, aunque podrían señalarse en España algunos intentos de renovación modernista, fue Rubén Darío —viajero incansable— el poeta que impuso este movimiento hispanoamericano en la península, mediante su labor personal y poética[259], y Juan Ramón Jiménez sería, luego, el punto de enlace para las generaciones posteriores. En un poema de su libro *Eternidades*, del año 1918, Juan Ramón nos ofrece lo que podría considerarse como una *trayectoria poética*; en el poema siguiente, el poeta nos expresa su creencia en una poesía pura. Esta alcanzará una *desnudez* total y eterna, la cual implica un propósito de depuración:

> *Vino, primero, pura, / vestida de inocencia. / Y la amé come un niño. / Luego se fue vistiendo/ de no sé qué ropajes. / Y la fui odiando, sin saberlo. / [...].*

[256] Con respeto a eso, cabe recordar lo que dijo Octavio Paz (1990: 15): "Ninguna tendencia y ningún estilo han sido nacionales, [...]. Todos los estilos han sido translingüísticos: Donne está más cerca de Quevedo que de Wordsworth".

[257] Por su carga lingüística renovadora —creaciones de neologismos, empleo de cultismos, tecnicismos artísticos, voces exóticas, barbarismos, palabras de argot y algo similar— , el modernismo se sitúa en la misma línea de una serie de movimientos del siglo XIX que se manifestaron en Europa: prerrafaelismo y esteticismo en Inglaterra; parnasismo, impresionismo, simbolismo o decadentismo en Francia; *d'annunzianesimo* en Italia.

[258] *Promoción* cuyos miembros más sobresalientes fueron: los mexicanos Salvador Díaz Mirón y Manuel Gutiérrez Nájera, los cubanos José Martí y Julián del Casal, y el colombiano José Asunción Silva.

[259] Rubén Darío, igual que Verlaine, más de una vez había afirmado su creencia en la palabra, en lo musical, en las asociaciones sensoriales, como resulta manifiesto en las "Palabras liminares" a *Prosas profanas*: "Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es solo de la idea, muchas veces" (1994: 246). Para esta búsqueda mallarmeana de la oculta resonancia de los vocablos, del simbolismo secundario, ideal, de las palabras, o sea, de los componentes fonosimbólicos del lenguaje (véase Francesconi, 2011). De hecho, en ese artículo se subrayaban aquellas capacidades imitativas de la sustancia fónica que van *más allá* de la simple reproducción de los sonidos de la naturaleza y se intentaba entender cómo se transmiten a otras dimensiones sensoriales (visivas, cromáticas, cinéticas, táctiles, etc.), y cómo su expresividad pasa a ser propiamente simbólica. Por lo que concierne a la lengua española, dos muestras insuperables de estas posibilidades expresivas son las que nos proponía Dámaso Alonso (1957: 78 y 156), o sea, el sibilante verso de la *Égloga 3.a* de Garcilaso: "En el silencio solo se escuchaba un susurro de abejas que sonaba" y la conocidísima aliteración de Góngora: «infame turba de nocturnas aves".

En Chile, algunos años antes, en 1916, Vicente Huidobro inventó una nueva palabra, *creacionismo*[260], que evocaba muchos de los tópicos de los primeros simbolistas: Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé. En el poeta chileno, tanto el rigor poético y el ansia de infinito baudelarianos como la tentativa mallarmeana de crear *mundos autónomos*, "crear un poema como la naturaleza hace un árbol"[261], se condensan en el poema "Arte poética", incluido en el libro *El espejo de agua*[262]:

> *[...] Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra; / El adjetivo, cuando no da vida, mata. / […]: / El vigor verdadero/ Reside en la cabeza. / Por qué cantáis la rosa, ¡oh, Poetas! / Hacedla florecer en el poema; / [...] ./ El Poeta es un pequeño Dios (1967: 75-76).*

A todo eso hay que añadir el eco que tuvieron las ideas de José Ortega y Gasset sobre *La deshumanización del arte* (1925):

> *Aunque sea imposible un arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos [...] (1967: 25).*

De todas maneras, en ese mismo año, el poeta Antonio Machado escribe un artículo para la *Revista de Occidente* en el que expresa su escepticismo sobre el ideal de una pureza poética:

> *La poesía pura, de que oigo hablar a críticos y poetas, podrá existir, pero yo no la conozco. Creo que más de una vez intentó el poeta algo parecido y que siempre alcanzó a dar frutos del tiempo —ni siquiera los mejores— recomendables, a última hora, por su impureza [...] (1925: 376)*[263].

Jorge Guillén, aun reconociendo la posibilidad de llegar a una "poesía poética, poesía pura, poesía simple, [...]" se declara partidario de una poesía bastante pura, *ma non troppo*[264]. A estas consideraciones se suman las de Federico García Lorca (1955: 78-79): "[...] hay que

[260] La teoría del poeta chileno es la que expuso en la célebre conferencia leída en Buenos Aires en 1916: "La primera condición del poeta es crear, la segunda crear, y la tercera crear". De todas maneras, esa abundancia de *imágenes creadas* podía comportar no pocos riesgos: "[…] dada la irrefrenable tendencia hispánica a la exuberancia, […]". Véase Florit y Olivio Jiménez (1968: 14-15).

[261] Dibujando la imagen del artista creador, escribe Huidobro: "Esta idea del artista creador, del artista-dios, me fue sugerida por un viejo poeta indígena de la América del Sur (aimará) que dice: *El poeta es un dios; no cantes la lluvia, poeta, haz llover*" (Vicente Huidobro, "La creación pura", citado por Braulio Arenas, 1970: 99). En *Altazor* la afinidad mágica entre la cosa y la palabra como *instrumento de poder* se explicita, más aun, se vulgariza: "[…] Hay palabras que tienen sombra de árbol / Otras que tienen atmósfera de astros / Hay vocablos que tienen fuego de rayos / Y que incendian cuando caen / Otras que se congelan en la lengua y se rompen al salir/ Como esos cristales alados y fatídicos […]". Véase Enrique Lihn (1970: 128).

[262] "Según Huidobro, este libro apareció en Buenos Aires en 1916; sus detractores afirman que la primera edición es la de Madrid, de 1918, en la que aparece la mención *segunda edición*. Para estos, la edición de 1916 es inesistente: […]". Sobre esta polémica, véase Juana Truel (1978: 71).

[263] En el poema "De mi cartera" en *Nuevas canciones* (1924), Machado (1969: 21) afirmaba: "Ni mármol duro y eterno / ni música ni pintura, / sino palabra en el tiempo./ [...]".

[264] Véase Fernando Vela (1926: 217-240). La vida y la obra del poeta español tienen evidentes puntos de contacto con las de Brull: Guillén nace en 1893, Brull en 1891, tanto Juan Ramón como Valéry influyeron, al principio, en sus obras y, además, sus primeras pruebas *puristas*, *Cántico* y *Poemas en menguante* — los dos aparecidos en 1928—, son poemas de las *vísperas*.

observar ecuánimamente y sin apasionamiento peligroso la calidad y sonoridad de la palabra"[265]. Finalmente, aunque en Cuba, como veremos, fue la *fase purista* de esta generación la que fue importante, es necesario mencionar también la influencia personal y literaria de Pablo Neruda, en vilo entre *lo puro* y *lo social*. Neruda visita Madrid en 1935 y en octubre de ese año publica un manifiesto en la revista *Caballo Verde para la Poesía* en el cual da a conocer su credo estético:

> *Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos*[266].

4. La *poesía pura* en Cuba

Por lo que concierne la situación cubana, creemos necesario hacer notar, aunque sea brevemente, el carácter innovador representado por dos vías cubanas al modernismo, la maestría rítmica del *Ismaelillo* de José Martí y la perfección de la imagen plástica creada por Julián del Casal. En un poema de *Versos libres* titulado «Mi poesía», Martí expone su creencia en una poesía auténtica, ansiosa de pureza, que identifica con lo musical, lo esencial:

> *Eso sí: cuido mucho de que sea / claro el aire en su torno; musicales / —puro su lecho y limpio y surtido—/ los rasos que la amparan en el suelo / y limpios y aromados sus vestidos*[267].

También Julián del Casal, al igual que Martí, quiere renovar, pero, tal vez por su existencia enfermiza[268], será más *decadente* en su ansia de evasión y produjo versos de indudable y perfecta factura parnasiana:

> *La luz fosfórica entreabre claras brechas/ en la celeste inmensidad, y alumbra/ del foso en la fatídica penumbra/ cuerpos hendidos por doradas flechas*[269].

Casal, pues, considera el arte, al igual que Mallarmé, algo sagrado y aristocrático: "Siempre el artista busca, a la manera del enamorado, el silencio y la soledad; porque la inspiración aguarda a que el mundo se aleje para poder entrar [...]" (1963-1964: 151). De todas formas, es con la obra de Boti, Poveda y Acosta con la que surgirá un deseo común de

[265] Se encuentran principalmente expuestas en su "Poética", como introducción a su *Libro de poemas* de 1921.
[266] Citado por Juan Cano Ballesta (1972: 202-212). Este lenguaje *en vilo* de Neruda ha sido definido por Videla de Rivero (2011: 192) como un "surrealismo parcialmente vigilado".
[267] Véase Juan Carlos Ghiano (1967: 35).
[268] "Doliente, neurasténico, tísico, fatalista, Julián del Casal (1863-1893) debió trazar muchas veces para sí la imagen —que pintara Moreau y que él quizás no conocía— del *angelo della norte*". La última estrofa de su poema "Nihilismo" confirma este estado anímico de Julián del Casal en sus últimos años: "Ansias de aniquilarme solo siento o de vivir en mi eternal pobreza con mi fiel compañero, el descontento, y mi pálida novia, la tristeza». Véase Luis Antonio de Villena (1978: 2).
[269] Citado en Luis Antonio de Villena (1978: 10-11).

renovar la poesía cubana[270]. Gustavo J. Godoy (1967: 132-134) denominará a tal tendencia, caracterizada por una voz poética más sencilla y dúctil y por el propósito de llegar a la intimidad del hombre, *posmodernista*[271]. En su primer libro, *Arabescos mentales* (1913), Boti expone algunas de sus ideas poéticas en las que la *serenidad* clásica se une a lo *musical* dando lugar a una poesía que "[...], pueda oírse por los ojos [...]" y que será también, en cierto sentido, la fórmula secreta de Mariano Brull (1983: 214). Para ilustrarlo, hemos seleccionado dos poemas de Boti señalados por Ricardo Larraga (1994: 42):

LA FAMA, DE CHINI

Creada a golpe de cincel / en la propia eminencia y bajo el sol / vuelas sin tener alas, porque / —aunque terreno— eres lo ideal. / Grácil, ingrávida, serena, / tu helénica euritmia redime / de venal mercantilismo — pregonando su gesta— / a mi aldea natal.

EL DELTA

De arcaico alfabeto griego / escriben los dos arroyos / con agua sonora cifra esbelta. / Y la triangular corriente/ fluye como una geórgica / que besa saudosa el Δ[272].

José Manuel Poveda, asumiría, en cambio, una posición polémica. En efecto, Poveda, como Casal, se manifiesta partidario del uso de un lenguaje aristocrático y alejado de lo cotidiano. Las primeras estrofas de *Versos precursores*, su único libro de poesía, publicado en 1917, son un buen ejemplo de este afán aristocrático, en fuga hacia lo ignoto:

Con el gesto profundamente comprensivo / de un porfirogeneta, con tranquilidad, / he afirmado la huraña vida de que vivo; / consagro mi silencio incomunicativo, / soberbio de serenidad. / Pasos sobrios y tercos que avanzan callados / hacia fines sombríos, sin saber quizás / cuál objeto secreto le muestran los hados, / pero que en la alta noche marchan obstinados / por el gozo de andar no más (1948: 35).

Además, en su exhaustiva obra, Ricardo Larraga (1994: 50-53) considera de enorme importancia para el desarrollo de la poesía nueva en Cuba los años que van de 1925 a 1928. En 1925 aparece el ensayo de Jorge Mañach, *La crisis de la alta cultura en Cuba*, se funda el Partido Comunista y surge el *negrismo* como una modalidad oficial en lo poético y que

[270] Cabe precisar que: "El legado de Boti, Poveda y Acosta, si bien no constituyó un paso decisivo hasta la modernidad literaria, al menos sí supuso un intento renovador en los últimos momentos del modernismo insular. Acercamiento al versolibrismo, poesía ligada a la ciudad y sus novedades, culto riguroso de la forma plástica perfecta, rescate de la personalidad criolla, neologismos y uso de palabra insólitas, […]". Véase Ángel Esteban y Álvaro Salvador (2002: XXIV).

[271] *Posmodernismo* fue el vocablo forjado por Federico de Onís y divulgado a partir de su *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* de 1934. El esquema trazado por Onís para el postmodernismo es este: «1 — Reacción hacia la sencillez lírica. 2 — Reacción hacia la tradición clásica. 3 — Reacción hacia el romanticismo. 4 — Reacción hacia el prosaísmo sentimental; (*a*) poetas del mar y viajes, (*b*) poetas de la ciudad y los suburbios, (*c*) poetas de la naturaleza y la vida campesina. 5 — Reacción hacia la ironía sentimental. 6 — Poesía femenina». Véase, Florit y Olivio Jiménez (1968: 9).

[272] Nótese aquí el deseo de Boti de fundir los ideales de serenidad clásica con las sugestiones que le procuraba su paisaje nativo. Interesante, como recurso de síntesis, es el empleo de los guiones, que también Mariano Brull utilizará mucho.

ofrecía incluso puntos de contacto con el movimiento purista. Un año más tarde aparecerá la colección de poesías, a cargo de Félix Lizaso y José A. Fernández de Castro, *Antología de la poesía moderna en Cuba*, que se remonta al año clave de 1923 y al grupo que formuló la *protesta de los trece*[273]. En 1927 se funda la *revista de avance* y se publicará, asimismo, el estudio de Regino Boti *La nueva poesía en Cuba*, en el que reitera sus ideas sobre la poesía y el valor del lenguaje:

> *Toda la belleza tiende a radicar en la palabra [...] la palabra siente y brilla [...] comienza ahora —trabajada por los poetas denominados de vanguardia— a cobrar su primitiva limpidez [...] (1927: 57).*

Boti nos recuerda en las líneas citadas la importancia que tendrá lo rítmico, pero no se refiere al ritmo externo, sino a ese otro señalado en la nota 10, es decir, al *interno*. Esta pureza implicaba también una vuelta, como en el negrismo, a lo elemental, a la niñez incorrupta y a los temas sociales[274]. En efecto, en Cuba, hubo dos modalidades artísticas: una de inclinación social y otra que tiende hacia una pureza de base contemplativa, según las distinciones de Jorge Mañach[275] y de Roberto Fernández Retamar (1954: 28): "[...] la poesía cubana se dirigió por dos vías fundamentales: la poesía pura y la poesía social, que tuvo en la poesía negra un vigoroso representante del modo nacional". Un buen ejemplo de la vía pura puede ser "El Loco", de Manuel Navarro Luna, en el que la construcción tipográfica y el empleo de lo deforme, de lo grotesco, "Sus ojos eran dos llamaradas / muy rojas, [...] / con la espuma del mar entre la boca", son rasgos de cierto vanguardismo[276]:

> *"Se ha perdido una estrella/ en el fondo del mar, / y la voy / a encontrar". / Así dijo. Sus / ojos eran dos llamaradas / muy rojas, / y movía su cuerpo, / con la espuma del mar entre la boca. / Los hombres se reían/ al mirarlo pasar. / Y él exclamaba: "cuando yo la encuentre*

[273] La *protesta de los trece* surgió de un grupo de intelectuales que se reunían en la biblioteca del Colegio Hoyos Junco, de la Sociedad Económica de Amigos del País, donde vivía Rubén Martínez Villena, el hijo del fundador de esta institución. Según lo que relata Emilio Roig de Leuchsenring (1961: 9), que presidió varias reuniones, el grupo *minorista* "Fue un grupo de intelectuales jóvenes, de izquierda, que se pronunciaron desde el primer momento contra los falsos valores, [...], y por una radical y completa renovación, formal e ideológica, en letras y en artes [...]".

[274] Todas esas características de la poesía negrista, junto al humor y el espíritu del son cubano, las encontramos, por ejemplo, en "Tú no sabe inglé", de Nicolás Guillén: "Con tanto inglé que tú sabía, / Bito Manué, / con tanto inglé, no sabe ahora/ desí ye. / La mericana te bica, / y tú le tiene que huí: / tu inglé era de etrai guan, / de etrái guan y guan tu tri. / Bito Manué, tú no sabe inglé, / tú no sabe inglé?, / tú no sabe inglé. / No te enamore ma nunca / Bito Manué; / si no sabe inglé,/ si no sabe inglé». El poema lo cita Feijóo (1982: 221).

[275] Mañach (1927: 44) distinguirá dos tipos de artistas y creadores: "El artista de temple revolucionario, de sentido político, hará, por imperativo interno de su curiosidad, ese arte nuevo o de interpretación temporal. Pero siempre habrá artistas puramente contemplativos que acudirán a las inspiraciones absolutas o naturales".

[276] "Lo grotesco es el mundo distanciado. No se trata del miedo a la muerte sino de la angustia ante la vida. […]. Las configuraciones de lo grotesco con su juego de lo absurdo constituyen una tentativa de proscribir y conjurar lo demoníaco del mundo". Véase W. Kayser (1964: 226-228). En efecto, como precisó Carpentier (1981: 128-130), es lo inusual la llave de lectura de "lo real maravilloso", del *surrealismo americano*: "Lo feo, lo deforme, lo terrible, también puede ser maravilloso. Todo lo insólito es maravilloso. […]. Lo real maravilloso, en cambio, que yo defiendo, y es lo real maravilloso nuestro, es el que encontramos en estado bruto, latente, omni-presente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano". De hecho, la naturaleza del Nuevo Mundo, desde nuestra perspectiva de distancia, puede aparecernos, y lo es, *maravillosa*, *mezclada*, *impura*. Y es precisamente por eso que consideramos acertado el paralelismo de Uslar Pietri (1950: 271) criollismo=mestizaje en relación con la literatura hispanoamericana donde todo se funde: «[…] nada termi"a y nada está separado. […]: lo clásico con lo romántico; lo antiguo con lo moderno; lo popular con lo refinado; lo racional con lo mágico; lo tradicional con lo exótico".

me la querréis robar, / porque también vosotros andáis buscando estrellas / en el fondo del mar" (1927: 49).

Otro poema emblemático de esta modalidad pura es "Polirritmo de la Amada Marina" de Félix Pita Rodríguez[277]. He aquí algunos versos esclarecedores donde son en los que resultan evidentes los recursos *surrealistas* (la redonda es nuestra):

¡El puerto lila bajo la luna!/ Espejo malva que se estriaba de anhelos blancos... / ¡Cuántas imágenes en el espejo! / Hay un corsario muerto bajo la playa... / Sueñan en costas inverosímiles nuestras locuras... / ¡Bajo la luna...! Tú eres azul... / […] / Recuerdas luego...?/ Una saudade de mares muertos; costas violetas, / Y unos ensueños todos repletos de lejanías.../ [...] (1928: 279).

Finalmente, en 1928, se publica el libro de Mariano Brull *Poemas en menguante*, aunque ya algunos de estos poemas habían visto la luz anteriormente (1926 en *Social* y 1927 en *revista de avance*). Se considera este libro de Brull como inicio oficial de la poesía pura en Cuba según y como apuntó Florit:

Poesía pura. ¿Existe? Ahí están los poemas de M.B. Pura poesía. El verso, porque sí. Por armonía. Por juego de agua clara... Las palabras aladas, únense libremente por fuerza de su esencia... Nos trae interiores para nuestra decoración espiritual. Picasso, Valéry [...] (1929: 25).

De hecho, lo puro había llegado a Cuba a través de dos vías principales, ya mencionadas: la simbolista francesa y la española de la generación del 27, sin olvidar el vanguardismo hispanoamericano[278]. En los años 30, el movimiento hacia la pureza adquirirá un mayor relieve al publicarse los libros *Trópico* de Eugenio Florit y *Júbilo y fuga* de Emilio Ballagas[279]. Estos dos libros, junto al *Canto redondo* de Mariano Brull, aparecido en 1934, representan la consolidación de esta pureza. Los dos primeros poetas, sin embargo, se orientarán más tarde, ya pasada la impronta de la visita de Juan Ramón Jiménez a La Habana, hacia modos más *impuros*. Mariano Brull, por el contrario, de los tres es el único ejemplo constante de búsqueda de la perfección y de un ideal de pureza mediante la música verbal, a lo largo y a través de toda su obra. Por ello se le considera como el poeta representativo de la poesía pura en Cuba.

[277] Para Roberto Fernández Retamar (1970:11) este poeta se acercará, luego, a módulos propios de los poetas preocupados por lo social como: Navarro Luna, Regino Pedroso y Nicolás Guillén.

[278] Examínese también Salvador Bueno (1963: 394), el cual menciona la influencia del ensayo de Ortega *La deshumanización del arte* y de la obra de Henri Brémond; en cambio, J. M. Cohen (1970: 9) destaca la hegemonía de Valéry, así como cierta deuda con Juan Ramón Jiménez y, añadiríamos, con Enrique González Martínez.

[279] La fase de evasión juvenil y pura de Ballagas podría resumirse en esta**s** líneas de *Júbilo y fuga*: "pero yo sigo desnudo / de ayer, de hoy, de mañana; / puro,/ ligero de anécdota […]". En cambio, la «fijeza deleitable intelectual» de *Trópico* es la que entusiasmó a Juan Ramón y que Eugenio Florit hace sonar así: "[…]. / Nubes de color de guerra/ con fuegos en las entrañas/ hundían manos extrañas/ en las ceibas corpulentas/ y la brisa andaba a tientas/ rodando por las montañas". Véase José Olivio Jiménez (1988: 284-287, 370-372).

5. Mariano Brull: del intimismo posmodernista a la poesía pura

Mariano Brull nace en la ciudad de Puerto Príncipe, hoy Camagüey (es camagüeyano como Nicolás Guillén y Emilio Ballagas), el 24 de febrero de 1891; muere en La Habana el 8 de junio de 1956. De niño residió en Ceuta, donde estaba destinado su padre, luego se trasladarían a Málaga, en Andalucía, donde pasó su infancia; una infancia extasiada por las canciones populares y cantos callejeros, un mundo de niñez pura, como nos recuerda Brull en una carta:

> *De todos modos, la España que yo vi a retazos, de prisa, me ha dejado una impresión profunda, [...] — en un olor o en un canto callejero [...]. El día en que llegué a Sevilla llegó hasta mi habitación una voz de niño que cantaba "estaba la pájara pinta..." que yo había cantado tantas veces y casi tuve ganas de llorar. Nunca sentí de manera tan punzante que el hombre ha perdido un paraíso que alguna vez poseyó*[280].

Al regresar a su ciudad nativa, descubre su amor por la poesía y revive, por analogía, las sensaciones e imaginaciones de su niñez: "[...] entre la tierra andaluza y la cubana: sus plantas, flores, fauna, la luna, el mar, el cielo límpido y cristalino, de reflejo en verde"[281]. En La Habana cursa los estudios de Derecho y se gradúa a los 22 años. Trabajará en un bufete de abogados hasta 1917, año tan importante en su vida, en que iniciará su carrera diplomática y contraerá matrimonio con Adela Baralt. Su primer viaje importante, fuera de Cuba, será en los Estados Unidos, por unos pocos años. Mariano Brull desempeñó cargos diplomáticos también en Lima, Bruselas, Madrid, París, Berna, Ottawa, y Montevideo y hasta residió tres años en Roma (donde experimentó la crudeza del fascismo).

Hay que decir, en palabras de Emilio de Armas (1983: 8), que el primer libro de Brull, *La casa del silencio* (1916), con introducción de su méntor Pedro Henríquez Ureña: «prolonga, […], el difuso posmodernismo hispanoamericano y lo concreta en una interiorización de genuina calidad lírica». En realidad, este poemario es una especie de *pórtico a la vanguardia* con rasgos de aquella utilería modernista (sencillez, intimismo[282] y cierto romanticismo tropical) presentes también en *Liberación* (1927) de Juan Marinello y en el trabajo inicial de Dulce María Loynaz[283]. Por lo tanto, Mariano Brull se puede considerar, en este periodo, en

[280] Es un pasaje de una carta dirigida a su amigo José María Chacón y Calvo, entonces director de la Academia Cubana de la Lengua. Véase, José María Chacón y Calvo (1956: 204). La canción popular tendrá un lugar privilegiado en la futura producción poética de Brull. En efecto, los primeros versos de la canción infantil "La pájara pinta" dicen así: "Estaba la pájara pinta / sentadita en el verde limón / con el pico picaba la hoja / con la hoja picaba la flor / […]". Es interesante notar que esta canción resuena en Cuba, en un clásico de la literatura infantil de Mirta Aguirre: "Pájara pinta, / jarapintada, / limoniverde ,/ alimonada. / Ramiflorida,/ picoriflama, / rama en el pico, / flor en la rama. / Pájara pinta, / pintarapaja, / baja del verde, / del limón baja". Véase Velia Bosch (2000: 54).

[281] Véase Ricardo Larraga (1981: 68).

[282] De todas maneras, su intimismo no estuvo empapado de sentimentalismo, sino de pudor y preocupación estética, a lo Juan Ramón y a lo Ganzález Martínez.

[283] "Su poesía en verso y prosa, y sobre todo su importante novela lírica *Jardín*, donde el tema de la mujer y la naturaleza (no abierta y telúrica, como en María, sino alucinante y encerrada entre los muros de la criolla quinta) alcanza una dimensión romántica y religiosa de primera magnitud, tendrán que ser cuidadosamente valoradas". Véase Cintio Vitier (1970: 378 n. 2). Además de Juan Marinello y Dulce María Loynaz hay que añadir dos poetas cubanos formados en el posmodernismo: el ya citado Manuel Navarro Luna, autor de *Surco* —primer libro

una zona *tangente* entre el posmodernismo y la poesía pura, donde encontrará su justo lugar[284]. Veamos un ejemplo de los rastros del modernismo casaliano que hemos señalado:

> *Amar lo delicado y lo otoñal / El arte antiguo, la canción de ayer; / la clara transparencia del cristal / como una forma espiritual de ser. / Ansiar la gracia añeja del rosal / Y en rosas nuestro ensueño florecer. / Para lo bello ser sensible, igual / que un alma sensitiva de mujer (Brull, 1983: 66).*

Estos versos iniciales de "Recitación a solas" definen ya la orientación poética de Brull a la cual será fiel en toda su obra: "lo trasparente y sutil como símbolo de la conjunción entre emoción e inteligencia, [...]"[285]. Y en "Soneto final", de *La casa del silencio*, es precisamente la rosa, o mejor dicho, la imagen de la rosa en su perfección y fugacidad, la metáfora principal para decir en palabras este estremecimiento barroco que, si bien callado y refinado, se asemeja mucho a la ***exuberante arquitectura colonial cubana*:**

> *Quise encarnar mi ansia en una sola rosa; / en una forma altiva florecer en belleza; / que tuviera un anhelo sutil de mariposa, / y que fuera la gracia blasón de su nobleza. / Pero en mi vida nada se acerca ya a la rosa: / ni un tono, ni un matiz. ¡Oh la otoñal tristeza / que idealizó el ambiente, y ha puesto en cada cosa / el alma pensativa que dentro de mí reza...! / Se acerca del rosal la nueva florescencia; / pronto la Primavera ha de verter su esencia/ mostrándose fecunda la savia en el retoño. / Mientras llega, da al viento su exquisita elegancia / la rosa pensativa de mística fragancia / que perfumó escondida mi vieja alma de Otoño (Brull, 1983: 76).*

Está claro que, al igual que en Marinello, se nota en el joven Brull un alejamiento y hasta un rechazo de la actualidad a causa de un desengaño político y moral producido por una guerra de liberación nacional que no había coseguido el ideal indipendentista. En efecto, La Enmienda Platt, con su intervención imperialista, impedía la plena realización del proceso republicano y esto se reflejaría en los escritores cubanos que, ante este fatalismo, preferían recogerse en sí mismos para que su voz llegase más honda y más lejos. Este rescate de la intimidad del hombre, tenía, pues, dos directrices: hacia dentro, donde están los sentimientos, y hacia fuera: el paisaje, la realidad americana con sus puertos, ciudades, gentes, problemas. Véanse por ejemplo unos versos del primer y único poemario de Marinello (*Liberación* 1927), en los que esta *corriente intimista*, además de alejarse de la pesada herencia modernista, alcanzó las cumbres más altas. Sus lagos, claridades, tormentas, radas y paisajes *exteriores-interiores* se dan plenamente en los poemas "Síntesis" y "La larga espera":

vanguardista cubano (1928)— y Regino Pedroso, iniciador de la poesía social cubana con su "Salutación fraterna al taller mecánico" (1927): "una peculiar e izquierdista apropiación del futurismo italiano (Rodríguez Rivera, 1995: 75).

[284] "Mariano Brull introduce en Hispanoamérica la poesía *pura*, que había aprendido en sus fuentes francesas mediante el contacto con Paul Valéry, de cuyos textos hace muy atinadas versiones al español" (Eugenio Florit y José Olivio Jiménez, 1968: 279).

[285] Véase Emilio de Armas (1983: 9).

SÍNTESIS

Una música vaga y lejana: / la Vida. / Cerca: solo la herida / —que ya no duele tanto— / Al sol: una sincera piedad compadecida / por su inútil escándalo luminoso. En la noche: / Una ciudad interna que se transforma en canto (1977: 68).

LA LARGA ESPERA

Sembró un largo silencio / de posibilidades los internos/ parajes. / Una clara / aurora se fue haciendo en los caminos / y estrenaron un oro no visto las montañas. / (Yo le pedí al silencio/ fundirme en el misterio/ de las primeras causas.) / Junto al oro del monte, estaba absorta / el agua del estero / por miriadas de siglos aquietada. / Mi insensata impaciencia / turbó el sueño de siglos de las aguas. / ¡Torpes manos impuras! ¿Cuántas noches / habrán de descansar sobre el estero / para que, nuevamente, / vista la transpariencia, hermana de la Nada?/ Y dije al insaciable soñador de altitudes: / En un largo silencio de dolor y de siglos/ cristaliza tus ansias (1977: 78).

Con *Poemas en menguante* (1928) Brull, en cambio, se aleja de la línea intimista y empieza un diálogo con una realidad lejana, a la búsqueda de una perfección absoluta[286]: "[…] convirtiéndose en la figura más representativa de una novísima tendencia dentro de la poesía cubana, y trascendiendo así los límites de su generación"[287]. El mismo Marinello (1931: 7), en su prólogo a *Júbilo y fuga* de Ballagas, se preguntaba: "Desde los *Poemas en menguante* los ángeles nuevos fueron perdiendo su esquivez. ¿Nos trajo Mariano Brull los ángeles de París, nacidos de la cabeza de Juan Cocteau? No lo sabemos"[288].

Seguramente su posición *tangente* es consustancial a toda evolución artística, pero es posible suponer que Brull fue el primero en comprender el agotamiento de la línea intimista y cierta caída de la forma, del tono expresivo[289]. Hay que añadir, además, que para Brull el modernismo fue asumido como un ejercicio de "[...] maduración espiritual antes que como una experiencia revolucionaria"[290], de ahí que en su primer libro ya se notaran antecedentes de la estética purista y cierta continuidad entre el modernismo y la poesía pura. Ahora, con *Poemas en menguante*, esta interesante línea de continuidad se concreta en el valor otorgado a la calidad estética, al lenguaje; un valor que para los nuevos poetas españoles de la Generación del 27, a algunos de los cuales Brull había conocido en Madrid, era de vital importancia, pues representaba el vehículo de fusión entre la emoción y la inteligencia. Con relación a esto Brull afirmó:

[...]: el lenguaje es el más idóneo de los instrumentos para crear valores de belleza más ricos y variados que los de las demás artes. Su poder abarca varios dominios bien

[286] La suya es, según Florit y Olivio Jiménez (1968: 279), una "perfección monótona y monotal". En efecto, los postmodernistas no hicieron un uso extremo de la metáfora ni quebraron el orden lógico de las sintaxis.
[287] Véase Emilio de Armas (1983: 15).
[288] Juan Marinello (1931: 7).
[289] El peligro de rebajar lo poético y caer en lo prosaico no se encuentra en las líricas de las mujeres que dieron prueba de "[…] fuerte sinceridad, que incluye la manifestación de un impetuoso erotismo" (Florit y Olivio Jiménez, 1968: 11). Esta confesión sensual fue pura y natural en Juana de Ibarbourou, abstracta e intelectual en Alfonsina Storni, ecuménica en Gabriela Mistral y delicada en la ya citada Dulce María Loynaz.
[290] Enrique Saínz (1990: 115).

diferenciados, pues hasta cierto punto con él podemos bailar, pintar, esculpir, construir, musicalizar en fin (1931: 17).

Seguramente, si bien Brull advirtió el peligro que hay en la *deshumanización del arte* —su *deshumanización* no llegó a ser total—, justo esa deshumanización (o *desentimentización* según Alfonso Reyes) fue un recurso para adelantarse a las limitaciones estéticas del posmodernismo en disolución: "[...] el centro de gravedad del interés poético del poema se ha desplazado del *sentido* al *sonido* [...] se ha polarizado hacia el elemento de más ricas y matizadas posibilidades de expresión [...]" (Brull, 1931: 18). En este sentido, su mérito consiste en haber asumido y encabezado una renovación literaria que, al producirse, convirtió en pasado a la propia generación. "Ya sin espera: todo en el momento", este verso de "Ya se derramará como obra plena", *ouverture* de *Poemas en menguante*, podría servir de eslogan a las nuevas ideas del joven poeta:

Ya se derramará como obra plena / toda de mí, —¡alma de un solo acento — / múltiple en voz que ordena y desordena / trémula, al borde, del huir del viento. / Y de hallarme de nuevo, —¡todo mío!— / disperso en mí, con la palabra sola: / dulce, de tierra húmeda en rocío, / blanco en la espuma de mi propia ola. / Y el ímpetu que frena y desenfrena / ya sin espera: todo en el momento: / y aquí y allí, esclavo, —sin cadena— / ¡y libre en la prisión del firmamento! (1983: 89).

De todos modos, sigue notándose en Brull un respeto del poema en sí, un lúcido lirismo; la suya es esa poesía pura *ma non troppo* de la que hablaba Jorge Guillén y que se prolongará en la obra de Eugenio Florit. Cinto Vitier (1970: 379) la coloca en las "vísperas de la realidad", en un indeciso "*antes*, en la nebulosa del ser, en el alba del sí y del no, del ser y del no ser [...]". A esta vertiente sensorial, previa a toda reflexión, pertenecen poemas como "La lluvia" y "Yo me voy a la mar de junio", cuyas aliteraciones, paronomasias e irónicas erudiciones aparecerán también en el primer libro de Emilio Ballagas, *Júbilo y fuga* (1931):

Yo me voy a la mar de junio,/a la mar de junio, niña. / Lunes. Hay sol. Novilunio. / Yo me voy a la mar, niña. / A la mar canto llano del viejo Palestrina. / Portada añil y púrpura / con caracoles de nubles blancas / y olitas enlazadas en fuga. / A la mar, ceñidor claro. / A la mar, lección expresiva / de geometría clásica. / Carrera de líneas en fuga / de la prisión de los poliedros / a la libertad de las parábolas / —como la vio Picasso el dorio—. / Todavía en la pendiente del alma / descendiendo por el plano inclinado. / A la mar bárbara, ya sometida / al imperio de helenos y galos; / no en paz romana esclava, / con todos los deseos alerta: / grito en la flauta apolínea. / Yo me voy a la mar de junio, / a la mar, niña, / por sal, saladita... / —¡Qué dulce! (1983: 92).

Y el mar "[...] azulado-verdoso que se vuelve rojizo [...]"[291] —que podría ser tanto el Mediterráneo clásico de Málaga, donde pasó parte de su infancia, como el Caribe de su Cuba natal—, es un mar siempre presente a lo largo de su obra. Tanto es así que esta "geometría clásica", junto a la arena, aparecerá como un flujo y reflujo de la vida también en su último libro, *Nada más que* (1954), donde el poeta, en una especie de contemplación estática entre lo que es y lo que no es, volvería a un mundo primordial. El tono es más familiar, de lírica

[291] Véase Ricardo Larraga (1994: 92).

popular, y menos esquemático que el poema anterior, ya que hay reflejos de los recursos jitanjafóricos que había experimentado:

LA PUERTA DEL MAR

I: Abre el mar la puerta / que la playa cierra: / —Mar de tantos brazos, / Mar de tantas piernas—. / Y la playa calla / escuchando atenta: / la arena está dentro, / el agua está fuera. / Cuando el mar se va, / la arena se queda. / —Y la puerta inmóvil/ cerrada y abierta—. / La arena se junta / si el agua la deja. / Si la arena avanza / el mar se destierra... / ¿Quién dejó al pasar / la puerta entreabierta? / —Si alguien viste, dí, / dí lo que no vieras. / II: La calle mira al mar / con mirada fija: / y mira y mira y mira... / De par en par la puertas. / De salir. De entrar. / Por allí van todos. / ¿Quién entra? ¿Quién no sale? / ¿Quién no pasó por la puerta / que nadie cierra, que nadie abre? / —Yo sé... que no lo sabes (1983: 162-163).

6. Las jitanjáforas: ¿evasión o juego verbal?

Paulatinamente, en Brull, la tan anhelada pureza se consuma en sí misma. La palabra pierde su significado primario, el lenguaje se identifica con el infantil en formación, un balbucear preconsciente anterior a la fijación discursiva. Se trata de la *jitanjáfora pura*: un estadio de indeterminación del lenguaje que, sin su contenido conceptual y afectivo, se reduce a un simple juego sonoro[292].

Por cierto, las *jitanjáforas* nacieron de un ocasional y alegre experimento que Brull compuso para sus hijitas, unos poemas para ser recitados. Alfonso Reyes, que estaba entre los presentes, les dio el nombre y contó lo sucedido[293]. No se pueden traducir estas *parole en libertà* [294], y tampoco intentar una transcripción fonética. Y precisamente el ensayista mejicano, amigo personal de Brull, hizo una distinción muy clara entre lo estrictamente aliterativo y el lenguaje trabajado. De acuerdo con Reyes, existe una vertiente popular, los

[292] Según Brull la jitanáfora es: "[...] una respuesta de América [...]. Para satisfacer a las exigencias de una poesía pura era necesario crear un lenguaje puro, solamente para uso de pájaros o de duendes" (Rafael Heliodoro Valle, 1947: 3).

[293] Por su valor ***histórico*** y ***anecdótico, transcribimos el relato de*** Reyes (1986: 221): "Pues bien: eran los días de París. Toño Salazar solía deleitarnos recordando el peán de Porfirio Barba Jacob y lo recitaba sin un solo tropiezo. Es posible que de aquí partiera el intento de Mariano Brull. Antes de traerlo a su poesía, le dio una aplicación traviesa. En aquella sala de familia, donde su suegro, el doctor Baralt, gustaba de recitar versos del Romanticismo y de la Restauración, era frecuente que hicieran declamar a las preciosas niñas de Brull. Este resolvió un día renovar los géneros manidos. La sorpresa fue enorme y el efecto fue soberano. La mayorcita había aprendido el poema que su padre le preparó para el caso; y aceptando la burla con la inmediata comprensión de la infancia, en vez de volver sobre los machacones versos de párvulos, se puso a gorjear, llena de despejo, este verdadero trino de ave: Filiflama alabe cundre... Escogiendo la palabra más fragante de aquel racimo, di desde entonces en llamar las Jitanjáforas a las niñas de Mariano Brull. Y ahora se me ocurre extender el término a todo este género de poema o fórmula verbal".

[294] El poeta italiano Marinetti (1998: 79-80), ideólogo del futurismo, en 1913 así animaba a cultivar la *destrucción de la sintaxis*: "Oggi noi non vogliamo più che l'ebrietà lirica disponga sintatticamente le parole prima di lanciarle fuori coi fiati da noi inventati, ed abbiamo le parole in libertà. Inoltre la nostra ebrietà lirica deve liberamente deformare, riplasmare le parole, tagliandole, allungandole, rinforzandone il centro o le estremità, aumentando o diminuendo il numero delle vocali e delle consonanti. Avremo così la *nuova ortografia* che io chiamo *libera espressiva*. Questa deformazione istintiva corrisponde alla nostra tendenza naturale verso l'onomatopea. Poco importa se la parola deformata, diventa equivoca. Essa si sposerà cogli accordi onomatopeici, o riassunti di rumori, e ci permetterà di giungere presto all'accordo onomatopeico psichico, espressione sonora ma astratta di una emozione o di un pensiero puro".

disparates o *cheers*, y otra más culta, la jitanjáfora. Esta última puede dividirse o entenderse en distintas modalidades: una más *pura* o *candorosa*, en que predomina el tono de las canciones infantiles, y otra *impura* o *maliciosa*, determinada por una combinación consciente de las palabras (Reyes, 1984: 225)[295]. Presentamos, pues, la jitanáfora pura más conocida de Brull (De Armas, 1983: 19):

> *Filiflama alabe cundre / ala olalúnea alífera / alveolea jitanjáfora / liris salumba salífera. / Olivia oleo olorife / alalai cánfora Sandra / milingítara jirófora / zumbra ulalindre calandra*[296].

Esta broma verbal, creada por Brull al margen de su obra poética, pero como consecuencia extrema del desarrollo de esta, identifica hoy todo un momento de la historia literaria cubana. De hecho, a partir de los *Poemas en menguante* el juego verbal se convirtió en elemento característico de la poesía de Brull que, además de las jitanjáforas puras, compuso algunas *impuras*: combinaciones de palabras existentes, y no simples efectos silábicos, en las que prevalecen aliteraciones, paronomasias, como en el "Fabbricare fabbricare fabbricare/ Preferisco il rumore del mare" de Dino Campana (1999: 224). Alfonso Reyes se emocionó con el juguetón "Verdehalago"[297]:

> *Por el verde, verde / verdería de verde mar / Rr con Rr. / Viernes, vírgula, virgen / enano verde / verdularia cantárida / Rr con Rr. / Verdor y verdín / verdumbre y verdura. / Verde, doble verde/ de col y lechuga. / Rr con Rr / en mi verde limón / pájara verde. / Por el verde, verde / verdehalago húmedo / extiéndome. —Extiéndete. / Vengo de Mundodolio / y en Verdehalago me estoy (1983: 96-97).*

En algunas jitanáforas es posible encontrar también lo tradicional de los cantares, las *palabras de la tribu*:

---

[295] Reyes, a estas dos, añade la «jitanjáfora irresponsable» (1984: 226-234) y propone otras distinciones dividiendo la jitanjáfora pura en: "1.° Signos orales que no llegan a constituir palabra: […]: el *psht* o *cht* que llama o impone silencio. […]: el *bsbs* con que se llama al perro, […]; y el ¡*júchila*! mexicano o el ¡*chúmbale*! argentino con que se le lanza contra el adversario. […]. 2.° La pretendida onomatopeya siempre ilusoria: Basta recordar que nosotros imitamos el trueno diciendo: *pum*, y los chinos, diciendo *tel*. […]. 3.° Interjecciones que no llegan a la palabra, aunque se las declina en cierta manera: *Uju*, *újule*; *epa*, *épale*. […]. 4.° Lo que hablan los pájaros. […]. El gallo cambia también de idioma: en español quiquiriquí; en francés, cocoricó […]; en alemán, kickeriki; en inglés, […], Cock-a-doodle-doo, […]. 5.° Jitanjáforas de la cuna: […]. 6.° Glosolalias pueriles: juegos, corros, ejercicios de dicción y de retención. […]. Leopoldo Lugones, […], me comunicó varios que se oyen en la Argentina: *Unillo, dosillo, tresillo, cuartana, olor a manzana*; *Una, dona, trena, catena*; […]. 7.° Brujería, ensalmos, magia, conjuro. […]. El *Abracadabra*, el *Hokus-pokus* […]. 8.° Las canciones populares son jitanjáforas siempre que desdeñan la lógica o la gramática. […]. El viejo poeta Soto y Calvo recordaba este cantar gauchesco: *Tafetán amarillo/ y arroz con leche./ la cabeza me duele/ de ser tu amante*. […]. 9.° Las estrofas bobas: *Más te valiera estar duermes*. […]".

[296] En Italia Tommaso Landolfi (1937) compuso un célebre poema en un idioma imaginario que empieza así: "Aga magéra difura natun gua mesciún/ Sánit guggérins soe-wáli trussán garigúr/ Gúnga bandúra kuttavol jerís-ni gillára./ […]". Este poema se encuentra en el interior de un cuento humorístico y conceptual, «Dialogo dei massimi sistemi», cuyo tema principal es "un problema estetico spaventosamente originale", es decir, el empleo paradójico de un idioma comprensibile solo al hablante.

[297] "En *Los cigarrales de Toledo*, Tirso de Molina hace pasear, por la Vega, a Irene, *de verdegay vestido y alma*, y a Serafina, *de negro uno y otro*. [...]. Pues una emoción semejante debo al *verdehalago* de Mariano Brull" (Alfonso Reyes, 1986: 212-214).

LAS MARÍA

Las María, las María/ de la Plaza de San Juan, / como los pájaros vienen / y se van como se van. / A la más chica la llaman /María de la soledad: / es la que vino de lejos, / la María de ultramar. / María del Carmen vive / una casa frente al mar: / su padre le puso Carmen / cuando se fué a navegar. / María Rosa, Rosa María / y María del Pilar... / Y todas son como el sol solo una es soledad. / Juegan allí lindos juegos / y cantares saben cantar: / alegres, cuando son tristes / y si son alegres, más... / María del Carmen, María Rosa / y María del Pilar... / Si no son Carmen son Rosa / solo una es Soledad (1983: 122-123).

Sea como sea, por aquel entonces, en Cuba las jitanjáforas gozaron de fama y empleo vario. Por ejemplo, "El poema de la ele" de Ballagas puede considerarse otra jitanjáfora impura:

Tierno glú-glú de la ele, / ele espiral del glú-glú. / En glorioso aletear: / palma, clarín, ola, abril... / Tierno la-le-li-lo-lú, / verde tierno, glorimar... / ukelele, balalaika... / En glorígloro aletear: / libre, suelto, saltarín, / ¡tierno glú-glú de la ele![298]

Hay incluso jitanjáforas negristas: como en "Canto negro", de Nicolás Guillén: Mamatomba / serembe cuserembá / Acuememe serambó / aé / yambó / ae. O en "La ronda catonga", de I. Pereda Valdés: Macumba macumbembé./ Al tango, tiringutingo,/ tiringutango, tiringuté[299].

En conclusión, lo jitanjafórico, como recurso poético es en Cuba un reflejo de la colectividad y tanto es así que en su «Alcance de las jitanjáforas» publicado en la Revista de Avance habanera, el 15 de mayo de 1930, Alfonso Reyes advertía:

De tanto insistir en el sentido gráfico de las palabras, corremos el riesgo de entregar todo el honor de la poesía a los tipógrafos. Es muy fácil sentarse a escribir jitanjáforas de caso pensado [...] pero la jitanjáfora pura será siempre la que subió sola hasta la superficie de la conciencia, como una burbujilla del alma.

7. La pasión y la tentación de la nada

Está claro que, desde *Poemas en menguante* la poesía de Brull iría consumiéndose en un juego sonoro donde el *menguante* del título deja entrever un camino hacia las esencias ocultas. Y es en *Canto Redondo* (1934) donde se consolidan las dos líneas principales de la poesía de Brull: el ideal de la belleza que tiende a lo abstracto y el juego verbal para expresar lo *inefable*. En este caso, la inquietud la produce este juego entre la aparencia y la esencia, lo cercano y lo lejano, en un esfuerzo por comprender el más allá de lo sensorial:

[298] Véase, Samuel Feijóo (1984: 95). De todas maneras, hay que decir que en «El poema de la ele», lo aliterativo crea correspondencias más sensoriales.
[299] Véase Samuel Feijóo (1984: 103-104).

DE MÍ A MÍ —SENDA ALTA —

De mí a mí —senda alta— / único caminero / tan dentro y tan afuera / tan cercano y tan lejos: / en la carrera el cuerpo / en vilo entre dos pasos, / al rumbo de sí mismo, / ¡qué camino más duro / de mi cuerpo a mi cuerpo! / Al despejo de luces / —perpetuo alumbramiento— / devoraba la tierra / las raíces del cielo / y un cuerpo extraño —el mío— / ¡en el duro camino / de mi cuerpo a mi cuerpo! (1983: 114-115).

Y para remediar, a través de la poesía, esta imposibilidad del conocimiento y la inevitable imperfección del mundo, se llegará, finalmente, a la pasión y posesión de una ausencia. Un poema podría resumir este misticismo laico, de vuelta a lo más originario e imposible de alcanzar: una rosa concreta que pasa a ser la idea plátonica de la rosa eterna:

EPITAFIO A LA ROSA

Rompo una rosa y no te encuentro / Al viento, así, columnas deshojadas, / palacio de la rosa en ruinas. / Ahora —rosa imposible— empiezas: / por agujas de aire entretejida / al mar de la delicia intacta, / donde todas las rosas/ —antes que rosa— / belleza son sin cárcel de belleza (1983: 143).

Encerrado en su cárcel metafísica, el poeta se encuentra en una víspera de la realidad, en un indeciso *prima* del que consigue escapar cuando regresa a la mirada no contaminada del niño:

¡MAÑANITA DE VIVOS COLORES!

¡Mañanita de vivos colores / — salamandra inquieta de rojo y añi— / ata tus hilitos, hilitos de luz, / al verde fragante del buen perejil! / por el caminito la hormiga loquea, / y va dando tumbos el esacarabajo, / con los pies descalzos como los mendigos, / y al sol, sin embargo, se pasea el gallo. / ¡Huye escarabajo! Huye salamandra / Si te ve su ojo, negro azorado: / ¡adiós mañanita de vivos colores, / salamandra roja, verde escarabajo!(1983: 121).

Realizados entre la tentación de la nada y la libertad del juego, los poemas de *Canto redondo*, en los que se nota más la asimilación de la lección de Valéry, constituyen un segundo momento en el desarrollo de su poética mientras que el cuaderno *Solo de rosa* (1941) representa la plenitud literaria del poeta. La rosa *ideal* —la *pureza* poética—, se esconde tras lo real y la tentación de la nada es asimismo una pasión creadora:

MADRIGAL A LA ROSA

Sí, pienso en ella, / en la rosa dormida / soñando apenas en nacer, nacida/ en la belleza misma, —sola y bella; / que luz —más luz— alumbra en su hermosura / transida de impaciente alba / antes de estar despierta su figura, / y —como muerta— de la muerte, salva (1983: 135).

ROSA ALTA

Viene por el aire tenso / de resonancia metálica, / el hombrecito que baila / con sus polainas de plata: / se arranca una luz del pecho / y se la pone de alas, / y rueda, —fuego de angustia— / brasa viva de esmeralda, / ¡cabritillo de la noche que busca la rosa alta! (1983:137).

Tiempo en pena es el título del siguiente poemario de Brull, publicado en 1950. El instante de la belleza, que el poeta quiso detener en imagen, es ahora un eterno presente[300]; el *antes* y el *depués* son abolidos por el puro caos de la víspera donde la nada, esa oculta realidad, es la conciencia humana de su doble:

VÍSPERA

Al caos me asomo... / El caos y yo / por no ser uno/ no somos dos. / Vida de nadie, / de nada... —No: / entre dos vidas / viviendo en dos, / víspera única / de doble hoy. / Muere en la máscara/ quién la miró, / yo —por dos vidas— / me muero en dos... (1983: 152-153).

Esta pugna entre el silencio y la palabra, llega a convertirse tanto en centro como en símbolo del acto poético. En "El niño y la luna", una de las composiciones merecidamente antológicas de Brull, el juego comunica lo que *no está*:

La luna y el niño juegan / un juego que nadie ve; / se ven sin mirarse, hablan / lengua de pura mudez. / ¿Qué se dicen, qué se callan, / quién cuenta, una, dos, tres, / y quién, tres y dos y uno / y vuelve a empezar después? / ¿Quién se quedó en el espejo, / luna, para todo ver? / Está el niño alegre y solo: / la luna tiende a sus pies / nieve de la madrugada, / azul del amanecer; / en las dos caras del mundo / —la que oye y la que ve— / se parte en dos el silencio, / la luz se vuelve al revés, / y sin manos, van las manos / a buscar quién sabe qué, / y en el minuto de nadie / pasa lo que nunca fue... El niño está solo y juega / un juego que nadie ve (1983: 155)[301].

Mariano Brull publicó su último libro, *Nada más que*..., en 1954. En *Nada más que*..., se vuelve a presentar ese titubeo entre el ser y el no ser, entre el sí y el no. El poeta, al final, elige el silencio, aunque inicialmente esta "voz nueva, inesperada" parece, "si el oxímoron es tolerable"[302], el silencio mismo:

[300] Y justo en esta *suspensión metafísica* reside la actualidad de la poesía de Brull.

[301] Ricardo Larraga (1994: 102-103) ve en este poema: "[...] ciertos matices que lo identifican con el niño lorquiano, en un inefabilidad sensorial: *La luna vino a la fragua/ con su polisón de nardos. / El niño la mira mira. / El niño la está mirando. / […] / Dentro de la fragua el niño, / tiene los ojos cerrados*". En cambio, a Cinto Vitier (1970: 382) le recuerda "[...] por su embeleso, por su mudo diálogo extasiado, el de Unamuno *La luna y la rosa*". A nosotros, por un exceso de patriotismo, este "mudo diálogo" nos recuerda la comunicación imposible entre el pastor y la luna de Giacomo Leopardi (1981: 461): "Che fai tu, luna, in ciel? Dimmi, che fai? / Silenziosa luna? / Sorgi la sera, e vai, / Contemplando i deserti; indi ti posi. / [...] / Dimmi, o luna: a che vale / Al pastor la sua vita, / La vostra vita a voi? Dimmi: ove tende / Questo vagar mio breve,/ Il tuo corso immortale?".

[302] Jorge Luis Borges (1997: 177).

NADA MÁS QUE

¿Qué voz nueva, inesperada, / dirá lo que aún no me dije, / y está en mí, sin mí, diciendo / lo que, al callarse desdice? / ¿Por qué inmolarse en palabra / muda, y émula de altura, / que cuando enmudece niega / lo antedicho solo al cielo? / ¿Hay que cavar en el aire/ hasta el silencio primero, hasta llegar a la luz / que tuvo el mundo en su estreno? ¿Y hay que volver a callar / lo que nunca fuera dicho, / para que muera en su ser / la muerte de otra manera?(1983: 159).

Este persistente diálogo con lo inefable es, pues, la última posibilidad expresiva y la conclusión inevitable de la *prisón* metáfisica de la cual quiere escapar la poesía. Las reiteradas interrogaciones retóricas sugieren una respuesta afirmativa que coincidirá con el breve prefacio que el autor escribió para ese libro: "La poesía calla para que el edificio de su música, sorda para los oídos, pueda oírse por los ojos y viva así más tiempo la plenitud de su ruina en el sigilo de la imagen" (Brull, 1983: 214). Entonces, por este camino, la poesía de Brull desembocará en un nihilismo desesperado y la ausencia, el vacío se manifiestan plenamente en el poema "¿Quién?":

¿QUIÉN?

¿Quién era yo? ¿Quién me sabía / desde el extremo reverso mudo, / —cuerpo de nadie— consumiéndose / en ajeno cuerpo mío? / ¿Quién se sabía extrañamente / de mi extraño ignorar, dueño? / Hundido en soledad doble, no era yo, / sino mi sí y mi no... / Cuanto más me acercaba a mí mismo/ crecía distinto y lejano: / enamorado de mi ausencia... (1983: 171-172).

El poema final del libro, y de la obra de Brull, es una respuesta definitiva a sus preguntas, es un *NO*, es el canto de un gallo *metáfisico* que declara esa victoria de la nada sobre el mundo en ruinas del poeta[303]:

ASÍ

Este es el relámpago calado por la lluvia / que deja atrás el trueno en el espacio espeso, / por pulir el tornasol del tiempo retardado. / Este es el muñón de la estrella deshecha, / por gran muerte inflamada, muriendo en muerte enana / en el mínimo seno de una gota de agua. / Este es el rosal creciendo en el esqueleto / asomado por el hueco del oído / al gran rumor del mundo pereciente... / Esta es la rosa que abrió en el esqueleto / y sale por los ojos, mirándose y mirando / desde el hondón oscuro de pupilas de antes. / Este es el gallo, abanderado de su cresta, / con la mirada en alto, mirando y remirando. / Ojo avizor. Oído agudo. Olvidadizo y pronto: / con el mundo que no es más que oído, oye. / En torno a su figura exacta, y penetrándola, / ronda la nada asida a la absoluta ausencia, /—muda y sorda y eterna— pastor de mundos ciegos (1983: 172).

[303] "El poeta es el testigo ciego y sordo de ese cataclismo, supremo creador de obras maestras de ruinas, que no produce ruido, porque acaece en la inviolable entraña del silencio petrificado" (Brull: 1983: 214).

Radica en esto, evidentemente, la derrota del poeta, es decir, la nuova poesía —no pudiendo valerse de la palabra definitiva, única e infalible— puede expresarse solo en negativo, como afirmó tajantemente en 1923 el poeta italiano Eugenio Montale[304]:

> *Non chiederci la parola che squadri da ogni lato / l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco / lo dichiari e risplenda come un croco / perduto in mezzo a un polveroso prato. / […]./ Non domandarci la formula che mondi possa aprirti „/ […]. / Codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che* ***non*** *siamo, ciò che* ***non*** *vogliamo (1980: 27).*

Concluimos, entonces, nuestro artículo sobre la poesía de Mariano Brull con las oportunas consideraciones de los críticos cubanos Emilio de Armas y Cinto Vitier:

> *Jamás la poesía cubana había tocado el fondo de la desesperanza con tal discreción y soledad. Implacablemente fiel a sí mismo, Mariano Brull nos dejó este escondido testimonio de su aventura espiritual, cristalitos de palabras que leemos ahora [...], como el purísimo idioma de la poesía, [...] (De Armas, 1983: 41)*[305].

> *Que un cubano, un criollo de tan fina cepa camagüeyana, hay llegado a estas sutilezas, nos soprende y alegra. Hay aquí algo más que asimilación de Valéry o Supervielle: hay una intuición personal del mundo en vilo y un modo de resolver a veces el poema en pura «musaraña» [...], que constituyen quizás la clave de la cubanía o criolledad secreta de Mariano Brull (Vitier, 1970: 388).*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO, D. (1957). *Poesía española. Ensayos de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos.

ARENA, B. (1970). "Vicente Huidobro y el creacionismo". En *Los vanguardismos en la América Latina*, 91-119. La Habana: Casa de las Américas.

ARROM, J. J. (1962). "Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Ensayo de un método". *Thesaurus* (Centro Virtual Cervantes), XVII-2, 434-445. En *http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/indice.htm* [22/05/2014].

BORGES, J. L. (1997). *El Aleph*. Madrid: Alianza.

BOSCH, V. (2000). *Clásicos de la Literatura infantil-juvenil en América Latina y el Caribe*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

BOTI, R. (1927). "La nueva poesía en Cuba". *Cuba Contemporánea* XLIV, 55-71.

BRÉMOND, H. (1930). *Racine et Valéry: notes sur l'initiation poétique*. Paris: Bernard Gasset.

[304] El poema fue escrito en 1923, fue publicado en su primera colección *Ossi di seppia* (1925) y abre la sección homónima.

[305] En un poema de Brull (1983: 147) escrito en francés, "À toi-même", se siente con más plenitud este regreso a la nada del origen, al fondo de la soledad. Por su carga espiritual, proponemos a los lectores la versión completa en la traducción al español realizada por Cinto Vitier (1970: 387-388): "Tú que buceas en lo eterno/ y vuelves con las manos vacías, / lleno de un olvido que solo pesa / en las pestañas cargadas de sueños; / tú que de nada colmas tu vida / para serle más ligero al ángel / que sigue tus pasos con los ojos cerrados / y no ve sino por tus ojos ;/ ¿has encontrado el cuerpo de Ícaro / en la sombra de tus alas perdidas? / ¿Qué es lo que te ha vuelto mudo / entre las arenas de la nada, / a ti que buceas en lo eterno / y vuleves con las manos vacías?".

BUENO, S. (1963). *Historia de la literatura cubana.* La Habana: Editoral Nacional de Cuba.

BRULL, M. (1983). *Poesía*. Emilio de Armas (ed.). La Habana: Editorial Letras Cubanas.

_____ (1931). "Poesía 1931". *Revista Bimestre Cubana*, XXVIII, 22-23.

CAMPANA, D. (1999). *Opere. Canti Orfici ed altri versi sparsi*. S. Vassalli y C. Fini (eds.). Milano: TEA.

CANO BALLESTA, J. (1972). "Pablo Neruda y los ideales de la poesía impura". En *La poesía española entre pureza y revolución* (1930-1936), 201-212. Madrid: Gredos.

CARPENTIER, A. (1981). *La novela latinoamericana en víspera de un nuevo siglo y otros ensayos*. Madrid: Siglo XXI Editores.

CHACÓN Y CALVO, J. M. (1956). "En la muerte de un amigo: Mariano Brull". *Boletín de la Academia Cubana de la Lengua*, V-1-4, 203-205.

COHEN, J. M. (1970). *Tiempos difíciles. La poesía cubana de la revolución*. Barcelona: Tusquets.

DARÍO, R. (1994). *Poesía*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

DEL CASAL, J. (1963-1964). *Prosas*, vol. II, La Habana: Edición del Centenario.

DE ARMAS, E. (1977). "La poesía de Juan Marinello". Prólogo a *Poesía*, 9-43. La Habana: Ed. Letras Cubanas.

_____ (1983). "La poesía de Mariano Brull". Prólogo a *Poesía*, 5-41. La Habana: Ed. Letras Cubanas.

DE VILLENA, L. A. (1978). "El camino simbolista de Julián del Casal". *Inti: Revista de Literatura Hispánica* I-7, 1-15. En *http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss7/5* [22/05/2014].

ESTEBAN, A. y SALVADOR, A. (2002). *Antología de la poesía cubana*. Tomo IV. *Siglo XX*. Madrid: Verbum.

FEIJÓO, S. (1982). "Poesía del humor en Cuba". En *Crítica lírica*, tomo I, 162-224. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

_____ (1984). **"**Jitanjáforas". En *Crítica lírica*, tomo II, 93-115. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

FERNÁNDEZ RETAMAR, R. (1954). *La poesía contemporánea en Cuba*. La Habana: Orígenes.

_____ (1970). *Nueva poesía cubana. Antología poética*. Barcelona: Ediciones Península.

FLORIT, E. (1929). "Poemas en menguante por Mariano Brull". *Revista de avance* IV.30, 25-26.

_____ y OLIVIO JIMÉNEZ, J. (1968). *La poesía hispanoamericana desde el Modernismo*. New York: Appleton-Century-Crofts.

FRANCESCONI, A. (2000). "Il laconismo di Juan Rulfo e l'intraducibilità di Mariano Brull". *Traduttologia* II-6, 69-79.

_____ (2001). "La poesía pura de Mariano Brull". *Espéculo* (Revista digital de la Universidad Complutense) VII-19, 1-3. En *http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/brull.html* [22/05/2014].

_____ (2011). "La traducción de los componentes fonosimbólicos del lenguaje". *Espéculo* XV-48, 1-21. En *http://www.ucm.es/info/especulo/numero48/fonosimb.html* [22/05/2014].

GARCÍA LORCA, F. (1955). *Obras completas*, Madrid: Aguilar.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (2013). "Lo inefable o la experiencia del límite". *Signa*, 22, 317-331.

GHIANO, J. C. (1967). *José Martí*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

GODOY, G. J. (1967). *La generación cubana de poetas modernistas*. Tesis Doctoral, University of Miami.

KAYSER, W. (1964). *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*, trad. de Ilse M. de Brugger. Buenos Aires: Nova.

HELIODORO VALLE, R. (1947). "Diálogo con Mariano Brull". *Revista de la Universidad de México* II-14, 1-4.

HUIDOBRO, V. (1967). *Poesía y prosa*. Madrid: Aguilar.

JANKÉLÉVITCH, V. (2005). *La música y lo inefable*. Barcelona: Alfa Decay.

LANDOLFI, T. (1937). *Dialogo dei massimi sistemi*. Firenze: Parenti.

LARRAGA, R. (1994). *Mariano Brull y la poesía pura en Cuba*. Miami: Ediciones Universales.

LEOPARDI, G. (1981). *Canti*. Emilio Peruzzi (ed.). Milano: Rizzoli.

LIHN, E. (1970). "El lugar de Huidobro". En *Los vanguardismos en la América Latina*. Oscar Collazos (ed.), 123-141. La Habana: Casa de las Américas.

MACHADO, A. (1925). "Reflexiones sobre la lírica". *Revista de Occidente*, 24 359-377.

_____ (1969). *Antología poética*, Salamanca: Ediciones Anaya.

MALLARMÉ, S. (1945). *Oeuvres complete*. Paris: Gallimard.

MAÑACH, J. (1927). "Vanguardismo. El imperativo temporal". *Revista de avance* I-3, 2-3.

_____ (1944). *Historia y estilo*. La Habana: Editorial Minerva.

MARINELLO, J. (1931). "Inicial angélica". Prólogo a Emilio Ballagas: *Júbilo y fuga*. La Habana: Eds. La Cooperativa.

_____ (1977). *Poesías*. Emilio de Armas (ed.). La Habana: Editorial Arte y Literatura.

MARINETTI, F. T. (1998). "Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà". En *Teoria e invenzione futurista* (11 maggio 1913), Luciano De Maria (ed.), 79-80. Milano: Mondadori.

MONTALE, E. (1980). *L'opera in versi*. R. Bettarini y G. Contini (eds.). Torino: Einaudi.

NAVARRO LUNA, M. (1927). "El loco". *Revista de avance* I-3, 49.

OLIVIO JIMÉNEZ, J. (1988). *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*: 1914-1987. Madrid: Alianza.

ORTEGA Y GASSET, J. (1967). *La deshumanización del arte*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente.

PAZ, O. (1990). *Traducción: Literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets.

PITA RODRÍGUEZ, F. (1928). "Polirritmo de la Amada Marina". *Revista de avance* III-27, 279.

POVEDA, J. M. (1948). *Proemios de cenáculo*. La Habana: Ministerio de Educación, Dirección de Cultura.

REYES, A. (1986). "Las jitanjáforas". En *La experiencia literaria*, 212-264. Barcelona: Editorial Bruguera.

ROIG DE LEUCHSENRING, E. (1961). *El grupo minorista de intelectuales y artistas habaneros*. La Habana: Oficina del Historiador de la Ciudad.

RODRÍGUEZ RIVERA, G. (1995). "Mariano Brull y la prevanguardia". *Unión* VII.19, 75-77.

SAÍNZ, E. (1990). "La poesía pura en Cuba: algunas reflexiones". En *Ensayos críticos*, 111-131. La Habana: Editorial Unión.

USLAR-PIETRI, A. (1950). "Lo criollo en la literatura". *Cuadernos Americanos* XLIX. 1, 266-278.

VALÉRY, P. (1933). *Oeuvres de Paul Valéry*. Paris: Éditions de la NRF.

_____ (1956). "Situación de Baudelaire". En *Variedad* I. Trad. Aurora Bernárdez y Jorge Zalamea, 108-128. Buenos Aires: Losada,

VELA, F. (1926). "La poesía pura". *Revista de Occidente* XIV-41, 217-240.

VERLAINE, P. (1951). "Art poétique". En *Oeuvres poétiques complètes*, 206-207. Paris: Gallimard.

VIDELA DE RIVERO, G. (2011). *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia*: 1920-1930. Documentos. Mendoza: EDIUNC.

VITIER, C. (1970). "El rendimiento cubano de la *poesía nueva*: Brull, Ballagas, Florit". En *Lo cubano en la poesía*, 377-408. La Habana: Instituto del Libro.

Recibido el 2 de mayo de 2014.

Aceptado el 23 de septiembre de 2014.

MEDIDAS DE ACCIÓN POSITIVA EN LA ESCENA DEL SIGLO XX: JOSÉ RUIBAL Y LA TUTELA DE LA IGUALDAD*

MEASURES TO PROMOTE EQUALITY ON THE TWENTIETH-*CENTURY SPANISH* STAGE: THE THEATER OF JOSÉ RUIBAL

Raquel GARCÍA-PASCUAL

Universidad Nacional de Educación a Distancia
rgarciapascual@flog.uned.es

Resumen: José Ruibal es uno de los paradigmas de la renovación escénica que tuvo lugar, a partir de los años sesenta, en las filas de nuestro colectivo creador expatriado. En las piezas que el autor escribió en Estados Unidos siempre mantuvo un diálogo crítico con la dictadura franquista para poner en evidencia su tiranía ante la comunidad internacional. Analizamos más concretamente la que es quizá su producción más destacada, *El hombre y la mosca* (1968), cuyo objetivo fue transmitir una falta de relevo y de adeptos a los gobiernos autoritarios basados en el adoctrinamiento, la intolerancia y la represión. De este modo su

*He realizado este ensayo en el marco del Proyecto de Investigación I+D+i *Industrias culturales e Igualdad: textos, imágenes, públicos y valoración económica* (Ref. FFI2012-35390), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y dirigido por la profesora Francisca Vilches-de Frutos. Como investigadora y docente de la UNED; así como se integra en las actividades del Centro de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), dirigido por el profesor José Romera Castillo (http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/index2.html).

teatro puede ser una medida de acción positiva, una forma escénica de intervenir para visibilizar las vejaciones, los abusos, las discriminaciones, la falta de oportunidades. Para ello, el código dramático que escoge en esta obra es el humor farsesco.

Abstract: José Ruibal is one of the paradigms of scenic renewal that took place, from the sixties, in the Spanish authors exiled. In the plays the author wrote in the United States he maintained a critical dialogue with Franco dictatorship. We analyze which is perhaps his most outstanding production, *El hombre y la mosca* (1968), whose aim was to convey a lack of respite and adepts to authoritarian governments based on indoctrination, intolerance and repression. His farcical theater can be a measure to promote equality, a scenic way to visualize the harassment, abuse, discrimination and lack of opportunities.

Palabras clave: José Ruibal. *El hombre y la mosca*. Teatro español contemporáneo. Dictadura. Grotesco.

Key Words: José Ruibal. *El hombre y la mosca*. Contemporary Spanish theater. Dictatorship. Grotesque.

1. Introducción

José Ruibal, autor adscrito al movimiento conocido como Nuevo Teatro, es uno de los paradigmas de la renovación escénica que tuvo lugar, a partir de los años sesenta, en las filas del colectivo creador expatriado de España. En sus piezas *La ciencia de birlibirloque*, *Su majestad la sota*, *El hombre y la mosca*, *La máquina de pedir* y *Otra vez los avestruces*, escritas todas ellas en Estados Unidos pero siempre con referencia a la dictadura franquista para poner en evidencia su tiranía ante la comunidad internacional, es constante el registro humorístico como herramienta de denuncia de los gobiernos autoritarios. Escoge para ello diversas modalidades de humor y de ironía, desde la estética de la farsa simbolista hasta el teatro del absurdo, pasando por la *sottie* y la *fête des fous*, el entremés, la jácara, el sainete, el guiñol o la escena expresionista.

Con intertextualidades declaradas con Rabelais, Quevedo, Jarry, Valle-Inclán, Alberti, Artaud o Ionesco, como también con formas parateatrales como los títeres, el circo o la pantomima, protagonizan estas piezas personajes alegóricos, alusiones a la identidad escindida y al lenguaje agresivo de la llamada plaza carnavalesca. Nuestro objetivo es poner de relieve cómo la modalidad humorística de lo *grotesco popular* está presente en la creación de este creador exiliado para refrendar su oposición a las tiranías. Autores como Ruibal logran con ello superar la dimensión localista al remitir a una larga tradición teórica venida de Demócrito o Hipócrates hasta Mauron, Frye o Bajtín. En las obras del autor escogido es constante la burla irónica ante el abuso del poder, que visto desde otras latitudes adquiere nuevos matices y amplifica su campo semántico.

Catalogado como escritor litigante contra el régimen franquista, a José Ruibal le costó dos décadas instalar su nombre dentro de la nómina de autores más significativos de la dramaturgia española de la segunda mitad del siglo XX. Analizamos la que es quizá su producción más destacada, *El hombre y la mosca* (1968), ejemplar sátira de las dictaduras, cuyo objetivo fue transmitir la falta de relevo y de adeptos a los gobiernos autoritarios basados en el adoctrinamiento, la intolerancia y la represión.

2. Primera agencia cultural de Ruibal: Ámbitos escénico y académico

Lejos de toda actividad escénica en los primeros años de la España franquista, el pontevedrés José Ruibal (1925-1999) dio a conocer su actividad como dramaturgo en la Argentina y los Estados Unidos de los años cincuenta. Su primer montaje con acogida de crítica especializada tuvo lugar en *Pennsylvania* State University, en 1968, con una obra escrita once años antes: *Los mendigos* (1957). Desde entonces el autor tuvo ocasión de disfrutar de una favorable recepción en los departamentos de español de diferentes universidades americanas, plataformas de difusión que le permitieron estrenar y publicar varias piezas en unas décadas de difícil expresión artística en su país natal, sumido en una larga dictadura que negó que su producción fuera en ese momento conocida, a la vez que manipuló tantos otros productos culturales no adeptos al Régimen.

Aclamadas por la crítica del continente americano y por la investigación llevada a cabo por parte de otros centros de investigación de ámbito europeo, las piezas de Ruibal *La ciencia de birlibirloque* (1956), *El bacalao* (1960), *El asno* (1962), *Su majestad la sota* (1965), *La secretaria* (1968), *La máquina de pedir* (1969) y *Otra vez los avestruces* (1976) dan muestra de las afinidades declaradas del autor con la farsa simbolista como vehículo formal de reclamo de un mayor respecto a los derechos ciudadanos. Muestra de ello da *El hombre de la mosca* (1968)[306], cuyo estreno tuvo en lugar en 1971 en la Universidad Estatal de Nueva York, lugar de edición de la revista *Modern Internacional Drama*, una publicación fundamental para la proyección de su obra dramática. En 1983 *El hombre y la mosca* pudo ser repuesta en cartel en la sala del Teatro Rodante Puertorriqueño, con representaciones alternativas en inglés y en castellano. Fue relevante en la carrera de Ruibal que esta obra alegórica fuera una de las pocas piezas del autor que llegaron a ser representadas en una sala comercial española: subió a las tablas del Teatro María Guerrero de Madrid en 1983, si bien la obra había sido concebida en una coordenada anterior notablemente diferente.

Si en sus idas y venidas a América Latina Ruibal tuvo ocasión de encontrar asimismo una activa tribuna de ejercicio del periodismo y la docencia, a su regreso a España en 1960 esta dedicación le fue vetada de nuevo por cuestiones políticas. El autor llegó a afirmar que escribiría "contra el público", en el sentido de oposición a los gustos dictados por la versión oficial tolerada (Ruibal, 1971). Catalogado como escritor desafecto al teatro oficial, le costó dos décadas instalar su nombre dentro de la nómina de autores más significativos de la dramaturgia española de la segunda mitad del siglo XX. No obstante, pudo llevarse a cabo una posterior visibilización de su obra, en la que fue esencial la labor desempeñada por la red de creadores coetánea al autor y, de nuevo, por la crítica académica. Así como su compañero de promoción Francisco Nieva (1969: 62) fue un analista pionero en el estudio de la aportación escénica de Ruibal, trabajos posteriores como los realizados por Wellwarth (1972 y 1975), Isasi Angulo (1974), Valdivieso (1979), Pörtl (1986), Radigales (1996) o Hoeg (1997) fueron esenciales para realizar una semblanza del movimiento conocido como Nuevo Teatro o Neovanguardia de los años sesenta, en la que se situó a Ruibal como un catalizador de esta renovación escénica que tuvo lugar en España. Pero sólo con la llegada de la democracia comenzaron a ser más numerosos los acercamientos a su teatro. Citaremos

[306] El año 1968 llegó a ser muy productivo para su creador; a la obra citada sumó la escritura de seis obras breves: *Los mutantes*, *El padre*, *Los ojos*, *El Supergerente*, *El rabo* y *El ascenso*.

tan solo una muestra, subrayando que Medina Vicario (1976) sacó a la luz declaraciones relevantes del autor en su diálogo con otras voces de la promoción coetánea en España; Siles (1983) emprendió una investigación sobre su recuperación de la tradición española; Cramsie (1984) documentó en un amplio estudio cómo Ruibal pudo conjugar las principales tendencias del teatro europeo; Huerta Calvo (1975), Ferreras (1988), Halsey y Zatlin Boring (1999) y Villalba (2000) dedicaron estudios monográficos al lenguaje escénico del dramaturgo gallego. Por su parte, gracias a una mayor perspectiva, Ragué-Arias (1996), Bonnín Valls (1998) y Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo (1998) han ofrecido una visión en conjunto de su obra dramática desde el punto de vista, respectivamente, recepcional, temático y biográfico.

3. Actualidad del compromiso en la lucha contra el fascismo

El hombre y la mosca (1968) es la quizá obra más reseñada, estudiada y representada de Ruibal. Se centra en los métodos de instrucción de futuros agentes de un gobierno tiránico. El emplazamiento espacial elegido para esta parábola es una hiperbólica cúpula de cristal sujeta a la autarquía y autoritarismo del Hombre sobre el Doble, los dos personajes coprotagonistas de esta pieza. Pronto conocemos que han pasado setenta años en la vida del personaje del Hombre, en los que ha creado a su imagen y semejanza un alter ego que pueda recoger su legado. El primero ha instruido con violencia al segundo para que pueda heredar su imperio dictatorial. Aunque la obra no sólo presenta un código de descodificación en clave española, la pregunta sobre su supuesta escritura "en clave" parece ser obligada (Vilches de Frutos, 1999). Sin que ello sea un inconveniente para su validad universal, tiene un punto de partida reconocible y concreto[307]. A la luz de esta coordenada, el Hombre cuyos rasgos son presentados con una ironía cuajada de claves figurativas, que viene gobernando un país tras una guerra civil, es el general Franco (Aszyk, 1995: 170). Si de este modo *El hombre y la mosca* es una sátira de las dictaduras, también el auditorio americano de la obra pudo en su momento pensar en los diferentes regímenes totalitarios de América Latina. Por su mensaje, función y un estilo que marcaron época, a juicio de Lázaro Carreter (1981: 668) estamos, de hecho, ante una de las obras más emblemáticas de la neovanguardia española. El mensaje del autor en este "ritual sarcástico contra la civilización hipócrita" (Ragué-Arias, 1996: 61) que se centra en el tema del poder aniquilador, y que se escribe siete años antes de la muerte del dictador, es claro: espera que llegue un momento en que los movimientos intolerantes no tengan sucesión en cualquier tiempo y lugar. La pieza, de plena actualidad, tenía y tiene todos los ingredientes para gozar de una favorable acogida como documento escénico contra las tiranías.

Porque el autor de *El hombre y la mosca* entiende el teatro como riesgo y denuncia, construye un gobernante como figura tan trágica como risible en su patetismo con ecos de Ramón del Valle-Inclán en *Tirano Banderas* pasado por el tamiz del absurdo y el surrealismo de Alfred Jarry en *Ubu rey*, de Miguel Ángel Asturias en *El señor presidente* o del realismo mágico de Gabriel García Márquez en *El otoño del patriarca* (Berenguer, 1977: 154). La fábula política grotesca que presenta Ruibal conecta también con la visión de *La visita de la vieja*

[307] "La figura del almirante Carrero Blanco, que en aquel tiempo se preparaba para suceder a Franco, me dio las claves para construir el personaje del Doble, pero mediante una serie de reescrituras intenté dotar al texto de un sentido universal" (cit. en Siles, 1983: 32).

dama, de Friedrich Dürrenmatt, en la que se denuncian las fuerzas estructurales subterráneas de un sistema opresor. Es también obra que enlaza con el expresionismo alemán "en la manera en que Ruibal trata de alcanzar una visión abstracta y pura del predicamento humano" (Gillespie, 1972: 3), de la que quisiéramos asimismo señalar afinidades con el filme *El gran dictador* (1940), que no se estrenó en España hasta 1976, pero que Ruibal pudo quizá conocer en su proyección en Estados Unidos[308]. En una de las secuencias de esta película, el director y protagonista Charles Chaplin juega con el globo terráqueo en una escena de ballet siniestra y potente. Los recursos expresivos utilizados en ella para mostrar el horror de los conflictos armados y el absurdo de los gobiernos fascistas son compartidos por Ruibal, acaso con el punto diferencial de que este documento fílmico es anterior a la intervención de EEUU en la Segunda Guerra Mundial, por lo que contempla un mensaje de esperanza que queda anulado en la pieza de Ruibal.

Siguiendo con la galería de intertextualidades, en el hecho de que un insecto tenga la potestad de destruir en el desenlace de la obra todos los cálculos humanos, parece clara la huella de creadores escénicos como Antonin Artaud o Samuel Beckett, y en coincidencia con Eugène Ionesco, Ruibal plantea su función con humor absurdo y angustia. Desde el punto de vista genérico, *El hombre y la mosca* es una parábola política, una obra inserta en la tradición del grotesco con una fuerte impronta mítica y religiosa, ya que dado el protagonismo del mencionado animal, es también una fábula carnavalesca en el sentido desarrollado por Bajtín. Ruibal se sirve de una estética *grotesca*, *farsesca* o *carnavalesca*, un código de comunicación paródico que en su versión utópica recurre a motivos subversivos para su trabajo de desacreditación de todo cuanto ha considerado una forma de autoritarismo social (Bajtín, 1965); muestra para ello sin recato elementos escatológicos, satisfacción de necesidades biológicas, exaltación de la gula o la ebriedad como protesta contra la vigilia de libertades, actos vetados en nombre del buen gusto por la moral más conservadora (García-Pascual, 2012: 13).

Así como en una conocida obra de su compañero de promoción Fernando Arrabal titulada *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* (1966) se produce un acto antropofágico, en *El hombre y la mosca* llega a ser una unión eucarística. Si en *Su majestad la sota* (1966), del mismo Ruibal, prima el simbolismo numérico, aquí lo es el simbolismo del centro y del doble que ridiculiza la sed de inmortalidad que obsesiona al Hombre. Para fingir que rompe su estado de crionización, el Hombre invita a su carnaval de iniciación a un friso de calaveras que celebran una fiesta, recurre constantemente a monólogos conversacionales, y hace que el Doble actúe como un bufón macabro, dispuesto a una exhibición constante. Entre líneas puede leerse la parodia del sistema autárquico de la dictadura franquista, de su imperio del miedo y no de la paz publicitada. Porque en esta pieza Ruibal pone en evidencia el fascismo desde el centro del que emana el carácter déspota: uno de los personajes de esta pieza se autoerige tirano omnipresente, pero no se priva de su sátira. La pieza se centra en las secuelas de esta maquinaria atrabiliaria, un gobierno impuesto por la fuerza, pero que es sometido a la más descarnada parodia.

[308] Pensamos también que *El hombre y la mosca* admite comparaciones posibles con otras dimensiones del espectro humorístico presente en parte de la cinematografía de Lubitsch, Wilder y Fellini, así como con los filmes protagonizados por los Hermanos Marx.

4. *El hombre y la mosca* (1968): Teatro Farsesco contra la Tiranía

En las acotaciones iniciales de *El hombre y la mosca* se describe un enclave escénico cerrado y dispuesto en un sistema de elevación, marcado por su verticalidad. El Hombre está sentado en un sillón-trono, desde el que arroja arena al Doble, que está colgado boca abajo de la cúpula. Se da en este punto una concomitancia con el esclavo que en *Esperando a Godot* de Beckett, aparece colgado de una sirga no muy diferente a la que presenta Ruibal. El personaje emblemático simula ser también un señor feudal atemporal, con su cetro simbólico en mano, que cuida de sus animalizados súbditos. De hecho, Ruibal especifica en las acotaciones que se trata de un inmenso cascarón en el que habita, literalmente, un "polluelo".

Con pasajes como los recogidos en líneas anteriores, los personajes del código grotesco de la obra fingen ser otros, se hacen los locos, se disfrazan y se mueven en una ambientación excéntrica, con un fondo acústico construido a base de contrapuntos, con una gestualidad fantochesca y un lenguaje agresivo. En una secuencia de la obra, mientras el Hombre despotrica contra el cariz que ha tomado la forma de hacer guerras, se describe el interior de su campo de pruebas. Su iconografía nos recuerda a las visiones del arte gótico medieval: "*panales de vidrio decorados con batallas, fechas arbitrarias, trofeos de caza, de pesca y de guerra; apariciones, visiones ultraterrenas pintadas al modo de los vitrales góticos y asentada sobre una base de calaveras*" (Ruibal, 1977: 27)[309]. Es igualmente provocador que el tirano participe de la estética circense: *"Hay un trapecio de circo, un burro para saltar, anillas, cuerdas para trepar, una alambrada y un montón de arena"* (27). El coso está preparado para la ceremonia que vamos a presenciar. El choque del grotesco situacional no se oculta, ya que pone la nota de absurdo el estallido de un cohete con el que Hombre y Doble saltan por los aires. Con actitud embrutecida, el Doble, llamado "yo empalmado" (28), cabriolea. El Hombre entra en el juego caracterizador de esta misma obscenidad y agresividad: dispara al Doble en la cara, le hace ponerse en la herida «*una araña asquerosa que estaba chupando la sangre de una mosca*» y le hiere cruelmente con un petardo en el ombligo. No acaba ahí su suplicio. Le maltrata con un matamoscas, le hace tragar arena ("También puedes tragar un poco; robustece las pareces de los pulmones. También rayará algo tu voz, pero son puntos que vamos ganando"; "*Se apoya en la pala como un sepulturero*", 32), y hasta camina sobre él, con una actitud hiperbólica: "Has tenido suerte. Un regimiento de caballería pasará sobre ti. ¡No te muevas! (*Pasa trotando sobre él.*)" (33).

En un discurso no privado de dirigismo, el Hombre añade al mismo notas escatológicas cuando explica que el Doble ha de tener sus mismas heridas de guerra ("se me abrirá la cicatriz"; "debes hablar y hablar para que el dolor te cueza y recueza por dentro"), siempre dejando claro que nadie está a la altura de su maldad: "Tu ombligo todavía no es el mío. Todo el mundo sabe que a mí me estalló ahí un cartucho de dinamita" (31). De vuelta de todo y, con el mismo complejo de superioridad, el instructor llama al exterior "el mundo terco". Hace que el Doble se monte sobre un asno —el referente de los *Caprichos* de Goya parece patente—, nota carnavalesca que él también cumple, cuando, entrando en un *delirium tremens*, llega a subirse a un burro y actuar como un bufón ridículo: "En una palabra

[309] De ahora en adelante, las citas de *El hombre y la mosca* irán identificadas sólo con el número de la página para evitar repetir la misma referencia bibliográfica.

(*Se sube al burro, abre los brazos en forma de uve y grita*.) ¡la grandeza, la grandeza, la grandeza! ¡Yo!" (46). Este ser altivo y soberbio mira el mundo desde una atalaya de la que —dice— no va a prescindir:

> *HOMBRE.— [...] Como aquí no tenemos un caballo que sepa hacer eso, cuando estés descuidado, yo te daré una buena patada.*
> *DOBLE.— ¿Y va Su Eternidad a rebajarse a hacer de caballo?*
> *HOMBRE.— Yo no me rebajo; elevo al caballo hasta mí (30).*

Creyendo que su Doble le debe devoción, obliga a éste a tratarle de forma ceremoniosa —"Su Eternidad", "Si el Señor lo ordena"— y, también en clave escabrosa, cumple con los tópicos de marcación "topográfica" del realismo grotesco: "La patria vive en mí y yo vivo místicamente en ella, brotando el uno de las entrañas del otro como esas uñas que se meten en la carne y son engendros de la misma pezuña" (31). Este control feudal que se pretende sea "*a lo Carlomagno*" según indica la propia acotación, resulta ser cómico y trágico por su desmesura, ya que el Hombre intenta, como dice en el refrán, "matar una mosca a cañonazos", animal que sin duda llega a ser central en la pieza: "No se mueve una mosca sin mi visto bueno"; "Las moscas me conocen y me tienen tal miedo que las derribo sin cohetes tierra-aire; basta que les clave la mirada. Mi fama de héroe las fulmina sin disparar un tiro" (45); "fulminante como un insecticida" (44). Por una ironía de acontecimientos, será este mismo insecto tenido por inactivo —leído en clave, el pueblo sometido—, el que destruya su sistema autárquico.

En el mismo tono farsesco, los símiles empleados por El Hombre entran dentro del arco de referencias estéticas: "En cuanto a las cosas de este mundo, tu espíritu debe ser como un huevo pasado por agua; ni tan cosido que parezca de piedra, ni tan crudo que dé asco" (33). El polluelo incubado es el Doble, y como apreciamos, los hechos se corresponden con un registro agresivo e impositivo sobre éste en términos de animalización: "Por muchos fustazos que yo te arree, nunca tendrás mi piel de elefante", "te he elegido de entre el rebaño de los mortales" (*Ibídem*).

Manteniendo la ficción de que es un ser divino, el Hombre se hace llamar "Su Eternidad" en tanto finge preocuparse de la mesura apelando al Nuevo Testamento. En nombre del dogma —alusión a la alianza entre dictadura e Iglesia—, el Hombre está ejerciendo un martirio para que el Doble entienda lo que es la guerra, una contienda que el dominador relata en forma de ópera bufa, nueva nota carnavalesca. A lo largo de la obra salen a luz varias alusiones a la Biblia, a través de la mezcla sacro-profana que implica el *risus paschalis*: "Los hijos salen hoy como Dios quiere, siempre al revés de sus padres. Menuda pesadilla los hijos de ahora. En cambio, tú eres como yo quiero que seas: eres algo hecho a mano" (32); "Mis órdenes son como el manto de San Luis: curan las llagas" (38); "Y puesto que tú eres yo, ya no eres tú. ¡Levántate y anda!" (78). Veremos también una parodia de la confesión por obra de este "criado" que va tras la sombra de su amo. En ella que se cita al "cornudo", máscara paradigmática del teatro carnavalesco:

> *DOBLE.— Jamás tendré una idea propia.*
> *HOMBRE.— Y si la tienes serás un miserable.*
> *DOBLE.— Y si la tengo seré un miserable.*
> *HOMBRE.— Un cornudo*

DOBLE.— Y un cornudo.

HOMBRE.— Levántate. (Se levanta.) Ya estás sacramentado (55-56).

En estas últimas horas de su vida, con nuevos aires de grandeza, el Hombre vertebra sus conversaciones monologadas siguiendo una intertextualidad con *Hamlet*, por sus soliloquios con la calavera de Yorich. Pero, a diferencia del héroe shakespeariano, defiende la mentira: "También es grave no ver absolutamente nada y perder por ello la capacidad de mentir. Y la mentira debe ser lo único verdadero que ha de haber en una política constructiva" (33).

Lo grotesco y lo farsesco, en su variante no conservadora, alteran las jerarquías y los roles en un escenario en el que las estructuras escenográficas, coreográficas o acústicas son invertidas. Con múltiples formatos, lo farsesco hace ostentación de teatralidad para que el auditorio recuerde que asiste a un acontecimiento escénico, pero que la ficción tiene referentes reales. Se comprueba así que las uniones insólitas, el banquete festivo, los elementos circenses venidos de la tradición del teatro breve, lo lúdico e infantilizado, o la recurrencia al muñeco, son soporte de temáticas diversas que pueden ser sometidas a la visión escarnecedora de lo grotesco (García-Pascual, 2012: 43).

Son más las notas que acercan *El hombre y la mosca* a la cosmovisión de la farsa. Llega un momento de la pieza en la que los dos personajes están ensangrentados, llenos de lesiones, sobre las que el Hombre se detiene a hacer anotaciones topográficas: "Estas imágenes son la carta topográfica de mi cuerpo. Una llaga. Podrás comprobar que la fama de héroe de la que gozo desde hace setenta años la merezco con creces. Sembré valor y coseché el miedo de los mortales, moscas incluidas" (34). Como el mejor bufón —pues los reyes son como bufones en la concepción antropológica del Carnaval ancestral—, hace alarde de estirpe. Al construirse la hagiografía de su vida, destaca su indiferencia ante la opinión de los demás y su miedo al poderío "yanqui" —expresa—, por el que considera es preferible mantener cerrada la cúpula, como lo estaba la España franquista. Esta cerrazón deseada puede servirnos de indicio para apuntar la "claustrofilia" del régimen dictatorial. En un análisis psicocrítico entraría dentro de la categoría del repliegue, que se corresponde con la estructura mística del régimen diurno de Gilbert Durand (1982), que valora la pasividad, la contemplación, el ensueño, la aceptación y no la lucha. Porque lo alto es el cielo y lo bajo la tierra en este sistema topográfico[310]:

HOMBRE.— [...] En mi cartografía del valor no está registrada ninguna lesión en la rodilla izquierda, ni en la mano izquierda, ni en el parietal izquierdo... ¿De dónde habrá venido este ataque izquierdista?

DOBLE.— Del cielo.

HOMBRE.— ¿Y quién lo gobierna últimamente?

HOMBRE.— No lo sé con exactitud, pero cuando hay sequía nuestros labriegos, en vez de pedir agua a los santos protectores del hogar, como hacían sus antepasados, miran al cielo con la esperanza de que se desprenda alguna bomba H para que luego

[310] "La tierra es el principio de absorción (la tumba y el vientre) y a la vez de nacimiento y resurrección (el seno materno). Este es el valor topográfico de lo alto y lo bajo en su aspecto cósmico. (...) Rebajar consiste en aproximar a la tierra, (...) no es sólo disolución en la nada y en la destrucción absoluta, sino también inmersión en lo inferior productivo, donde se efectúa precisamente la concepción y el renacimiento. (...) Lo 'inferior' para el realismo grotesco es la tierra que da vida y el seno carnal; lo inferior es siempre un comienzo" (Bajtín, 1965: 25-26).

> *llueven los dólares de las indemnizaciones, en recompensa por las cosechas que nunca sembraron... Tengo una idea. Nosotros podríamos pedirles alguna recompensa por las heridas que nos ocasionaron.*
>
> *HOMBRE.— ¡Me revienta esa gente! Le han puesto tal precio a la guerra que no tengo más remedio que vivir en paz (36).*

Por el constante juego de oposiciones que exige la farsa, frente a las heridas de guerra de las que habla El Hombre, se expresan con un oxímoron las "heridas de paz" del Doble, que el Hombre le cura con la saliva de un perro humanoide: "Llama al perro que te lama la sangre. La salida perruna es un desinfectante fenomenal". Puesto que de pronto "*entra un perro de raza sorprendentemente humana*", de la animalización a la cosificación no hay más que un paso: "Había tal comunicación entre mis botas y yo que pronto fueron tomando mi fisonomía. [...] Fueron el primer recipiente de mi personalidad. [...] Esas botas irán al Museo del Hombre" (39-40).

Para más alarde de disparate, como homenaje quizá a *El innombrable* (1953), de Samuel Beckett, el escenario no puede estar habitado sino por criaturas absurdas, desorientadas, sin esperar comprender una realidad decepcionante. A menudo son incongruentes con el escenario que estamos viendo, que contradice sus propias palabras. El mundo vacío de sentido hace que los objetos, pesados y molestos, dominen a los personajes, lo que explica que el Hombre adopte una actitud festiva ante la muerte. Arrogándose además un personaje femenino —nuevo travestismo carnavalesco—, hace una parodia de la mística de Santa Teresa de Jesús: "Conviene que mi muerte te coja bien entrenado. Así me moriré contento. (*Místico*.) Vivo sin vivir en mí / y es tal la muerte que espero / que miento cuando me muero" (41).

Aprecia el Doble lo poco decoroso de su sentimentalismo —"Si te castras de esa melopea sentimental seremos tan idénticos como dos gotas de sangre"—, ya que le ha aconsejado hacerse huraño para que la gente no le pida favores: "La risa es buena en el circo, cosa que creo a medias. Pero en política la risa es de lo más corrosivo. Jamás te rías. El rostro es necesario para ser persona, pero debes servir de él para no expresar absolutamente nada" (42). En el código de esta negación de la risa, convoca la prohibición de las concentraciones en la dictadura. Se traduce de un modo brutal en esta obra de Ruibal: para eliminarle la sonrisa, introduce un pañuelo en su boca —abertura muy propicia para el grotesco[311]— y lo saca ensangrentado: "*El hombre le mete los dedos dentro de la boca y le saca el pañuelo. Lo exprime y cae sangre*" (42).

El Hombre, el déspota, hace la primera alusión política explícita a un jefe de estado: "Te advierto que estoy enseñándote una burrada de cosas. La mayoría de los jefes de estado no saben ni la mitad" (47). Lo ha adiestrado para someter a los más débiles, a no permitir el derecho de asociación, a evitar la libertad de expresión, a tener ojos en la nuca por si alguien se subleva. La siguiente lección es que comprenda por qué celebra la "fiesta mayor de las calaveras" (52), rito anual de visita a los cráneos que retrata la desaprobación del autor al apego del dictador español a las reliquias. También entra en este programa de educación de tiranos una lectura del Valle de los Caídos: "A todos les habría encantado ser capaces de haber levantado una cúpula como ésta que yo alcé sobre la inservible quincalla de mis

[311] "La boca abierta es imagen plenamente grotesca. Si muestra el gaznate y los dientes, la significación violenta de la boca se conserva en estado latente" (Bataille, 1957: 297).

muertos" (45); "Propongo y decreto que sea levantado un monumento al amor, con cuya frágil palabra quisiera envolveros a todos" (54-55). Finalmente, sale a relucir el infantilismo del Hombre, cuando éste habla con su calavera de forma hipocorística, afectiva: "Calaverita mía, pichón" (68). Situaciones ridículas y lenguaje infantil se concitan en clave simbólica en el teatro de Ruibal.

5. Literatura dramática y denuncia del abuso de poder

A medida que avanza la obra, con la intención de poner más énfasis al programa obsesivo por su sucesión, en la retórica empleada por el Hombre se observa un incremento en el nivel de hipérboles: "Estas imágenes figuran en la *Enciclopedia Universal del Valor*, obra que se viene encuadernando desde Carlomagno a nuestros días, o tal vez desde algo más atrás. Ese es el sudario que tienes que imitar e incorporar a tu cuerpo" (34); "No cabe duda de que soy un excelente maestro. ¿Sabías que Maquiavelo se inspiró en mí?" (49); "Seguro que le dan el premio Nobel de la Paz". De hablar de guerra a hablar de paz, porque el grotesco es una categoría hecha de opuestos, el Hombre se siente inspirado para hablar de la paz habiéndose cumplido los setenta años desde que aniquiló a los tercos: "[Los tercos] se cuelgan de mi lengua del mismo modo que las garrapatas se agarran en las orejas de los perros hambrientos" (55).

El lenguaje inquisitivo del Hombre en la obra se contrapone al registro sumiso y laudatorio del Doble. Echa mano de refranes y dichos populares con marcado componente carnavalesco ("nadie aprende en trasero ajeno", "conmigo no hay tu tía"; "haré de tripas corazón"; "coronar la cúpula no es poco de pavo"), emplea coloquialismos festivos ("tu valor será una filfa"; "a hipazo limpio") y un tono poco decoroso, también propio del código farsesco: "¿Acaso me sale del sobaco?" (92). Pero el movimiento de humillación es recíproco, por mucho que las burlas del Doble al Hombre estén encubiertas, también a través de la ambivalencia grotesca. El pupilo actúa con la misma sorna aduladora del *servus fallas* del teatro romano y del gracioso en el teatro breve clásico: "Admiro y bendigo la obra que Su Eternidad logró hacer conmigo, transformando a un modesto botones de banda en el sucesor de un ser tan sobrenatural que con sólo el fulgor de una mirada es capaz de aniquilar todo un rebaño de moscas" (56).

Después de esta escena de servilismo irónico, y participando del mismo marco infantil más sarcástico, el Doble seguirá riéndose del Hombre: "¿Le duelen las pupitas?", "pobres calaveritas"; "¡Qué ruidito tan delicioso es ése? (…) ¡Mi hipo, mi dulce hipo! El hipo redentor" (62-63). Para este momento el público y el lector ya saben de la dudosa valía de un ser que tiene como prioridad declarar un día nacional al hipo.

En la segunda parte de *El hombre y la mosca*, el fondo acústico se somete a una reestructuración visual y acústica. Escuchamos ruidos extraños, un jolgorio en el que se mezclan risas y lloros, y una escenografía que ha tomado tintes surrealistas: el escenario está plagado de calaveras fosforescentes. Es el día en el que "las calaveras celebran su fiesta" (65), con amplias resonancias del Carnaval alucinatorio de Ghelderode. Los personajes que ya conocemos están en un osario, pero el Doble elige el lugar —nuevo trance carnavalesco— para evacuar:

HOMBRE.— Te quiero mostrar el mayor de mis secretos y en vez de estar alegre, evacuas.

DOBLE.— ¡Perdón! No sé cómo estoy. Mi olfato está congelado.

HOMBRE.— Guarda silencio.

DOBLE.— Procuraré aguantarme.

HOMBRE.— Ese es mi ritual más preciado. Estas calaveras —que son mías y muy requetemías— me asisten e inspiran una noche cada año, noche que me ilumina durante los 365 días que la suceden.

DOBLE.— ¿Tanta luz da una noche?

HOMBRE.— Y eso que no es una noche completa. La asistencia se termina a las doce en punto. Así que disponte a aprovechar este contacto visceral con el pueblo del otro mundo. [...] Sin esta comunión con la muerte, imposible pretender sucederme (66).

Directamente importado del registro de los *Sueños* de Quevedo, hablan de una calavera en especial, que cumple la función de alegrar a las otras en la mojiganga que comienza recién dadas las doce. Es la bajada a los infiernos de la obra, con acompañamiento musical[312], al son de cantos festivos, sátira del boato propio de las coronaciones de emperadores. Acaba de producirse la ceremonia de iniciación, un rito de paso de sucesión al trono y una gran prolepsis temporal. Se participa al espectador que ha pasado un año, cuando puede verse por primera vez al Doble en el sillón del Hombre. La actitud entre ambos ha dejado de ser impositiva-servil. Se ha dado una inversión de roles: "Hombre.— ¡Ojalá metas la pata un millón de veces! / Doble.— Todas mis tonterías serán cargadas a su cuenta. Yo no existo. ¡Soy libre!" (71).

El barroquismo del uso acústico de esta secuencia se corresponde con la iconografía, en una escena de estupro acompañada de un léxico jergal soez: "*Distensión de los cuerpos. Luego HOMBRE se despierta y despereza. Se yergue y comienza a hacer gestos de autoadmiración. DOBLE duerme con pinta de bebé barroco*" (72); "Y si te das maña, ya sabes cómo hacer para seguir empalmándome" (74). Una proyección de diapositivas muestra sus cicatrices de guerra: es su "carta topográfica del cuerpo" (Castellví, 1975: 16), que es proyectada en las paredes "*múltiples formas, colores y tipos contra las paredes de la cúpula, letreros que anuncian: 'Se prohíbe la entrada a toda persona ajena a mí. Quien entre comete adulterio. No se admite ni a mi sombra*" (72). Es aquí donde la cripta se llena de faroles de verbena, preparación para la lucha entre el Hombre y el terco: "Creo que ya tienes bastante. De todos modos voy a retorcerte el cuello (*Lo hace*.) para que no sufras tontamente. Ya, ya estás con los tuyos. (*Tira a la víctima como si fueran desperdicios*.) ¡Lucifer te bendiga! [...] Los tercos son estúpidos: no aman la muerte" (75).

Dedicado al travestismo necesario en toda fiesta carnavalesca, el siguiente momento de este protocolo irrisorio es una conversión de atuendo del Doble en "*un montón informe de cosas*", sobre el que recae "todo el peso de la Historia" (77), pues el Hombre saca del zócalo unas ropas que obtuvo en sus expediciones coloniales, y se las coloca al Doble. Están en el laboratorio del valor, lleno de objetos circenses, cuando el cuerpo del Doble es cambiado: se le alargan miembros, se le hacen cicatrices en la cara, se le quema el ombligo. Viene a

[312] "Si mi calavera fuera / una flor, la aplastaría. / Quiero que mi calavera / nada le deba a la vida. / Si mi calavera fuera / todo amor, la escupiría. / Quiero que mi calavera / llore una estrella podrida. / Si mi calavera fuera / corazón, la asfixiaría. / Quiero que mi calavera / ni congelada se ría" (70).

continuación la entrega de dones. Le explica que todo lo que lleva encima son medallas al valor: "¡Qué placer verte así! Por fin eres del todo carne de mi carne, entraña de mi entraña" (78).

Así como en el Carnaval los danzantes simulan atizar a la multitud con fuelles y vejigas, esta vez el objeto elegido para azotar es una vara, forma de simbolizar la lucha del Hombre por perpetuar su existencia por la fuerza. Para mayor irracionalidad, tenemos una escena alegórica propia de un auto sacramental: dos ángeles medio locos y dos demonios se disputan el cuerpo del dictador. Los primeros descienden de una nube para cantarle, y los segundos se ríen de su cursilería. Frente al modo sublime del género sacramental del Siglo de Oro, los demonios hablan "*de modo tabernario*" (82), llevan una bota de vino y vienen a echar cuentas sobre los despojos del Hombre. Luchan por el cuerpo de éste, y al echarlo de un lado para otro, lo descuartizan en un acto ritual violento. Para más sorna desublimadora, entonan la «canción del hombre repartido», un son relativo a la descomposición de cuerpos con tono de opereta: "Aquí está media naranja. / Aquí está la otra mitad. / La otra secuestraron, ¡ay!, / oscuras fuerzas del mal. / La otra nos la zampamos / con la región celestial. / Toma el premio, caballero, / de la gloria, la mitad" (88).

Acomodándose a la acidez verbal, un estridente fondo acústico acompaña a esta "*confusa mezcla de música, resplandores, ruidos celestiales e infernales. Unas voces cantan desde el cielo y otras desde el infierno*" (88) y unos seres divinos e infernales quieren su parte en el botín, el cuerpo del Dictador, de forma que un nuevo género tradicional es sacado a escena: la disputa del alma y el cuerpo medieval, que viene marcada por el lenguaje arcaizante ("por aquello de no meneallo", 54). Pero las tinieblas dan paso a la luz, y quienes cantan son los pájaros saludando al día, además de cuatro voces en *off*. Al Doble se le aparece la Voz 1.ª, la huella de la historia, el polvo, la pátina del tiempo. La Voz 2.ª es el oxígeno viciado, que se defiende explicando que "las bacterias delicadas terminan por adaptarse a la atmósfera más envenenada" (90-91). La fusión de lo real y lo misterioso, que está en Beckett, ha trastocado las categorías referenciales del Doble, que dice sentirse tan a gusto en su casa, la cúpula, que aspira a ser un caracol —véase el simbolismo de este animal, inserto en una categoría de repliegue (Bachelard, 1957)— para poder ir con la cúpula a cuestas. A tenor de declaraciones como "Toda la cúpula, pieza a pieza, es una lápida de mi glorioso pasado" (45) podemos ver que a partir de la experiencia de ingerir el cuerpo de otro, o de copular con el semejante, han actuado los emblemas de resurrección. La identidad entre ambos parece haberse cumplido: "Nuestra identidad está garantizada, incluso en exceso, como es el caso de las presentes heridas" (35).

La tercera de las voces es un sillón parlante y la Voz 4.ª es un experto consejero americano, nueva crítica al imperialismo. Regodeándose en la comodidad de su vida y en las enseñanzas que le han inculcado, desde el Hombre hasta las Voces, el Doble se dispone a cantar cuando una mosca se posa en el exterior de la cúpula, sin privarse de la amenaza del dictador —habla el Doble—: "¡Disuélvete inmediatamente! Están prohibidas las concentraciones individuales" (95). Los motivos de la doble personalidad, la identidad escindida y la coexistencia de roles, desarrollados en el desenlace de *El hombre y la mosca*, son también carnavalescos: "Por aquí no entra nadie más que yo y mi segundo yo; es decir, yo dos veces" (44); "¡Basta de hacerte el yo! Todavía estoy aquí, sobre mi esqueleto, y no ahí dentro de tu pelleja" (55); "Juro que no seré otra cosa que plantilla de tu persona"; "Somos tan iguales que no podemos saber quién es quién" (62); "¡Tate! No vayamos a morir juntos. Sería el colmo de nuestra simetría" (74). Sin embargo, veremos que es el mundo al revés:

"Me siento cangrejo" (47), confirma el Doble. Mirar por la nuca, andar para atrás, ser la plantilla del otro es un discurso frecuente en el proceso de enmascaramiento.

Llegados a este punto, conviene recordar que, durante un tiempo, *El hombre y la mosca* subtituló los tres actos con menciones alusivas a la posible continuación de las dictaduras: "Transplante del valor", "Confusión del yo" y "El verbo se hizo doble". En esta última parte el Doble se viste con todos los atributos y medallas que le ha legado su amo, pero demuestra la debilidad de su poder ante una mosca, que simboliza la fragilidad del sistema tiránico porque puede convertirse en la amenaza de sí mismo. El motivo central de su derrumbe a partir de un ser tenido por pacífico tiene un valor ideológico. El Carnaval, modalidad a la que se adscribe la pieza, reclama que se aprecie en aquel diminuto insecto el valor positivo del que la cultura hegemónica lo excluyó.

En *El hombre y la mosca* Ruibal denuncia la construcción de ídolos de masas autoritarios y documenta la discriminación de un pueblo sometido. Reclama la dignidad de quienes la figura de un dictador no considera aptos para recibir un trato igualitario. De este modo su teatro puede ser una medida de acción positiva, una forma escénica de intervenir para visibilizar las vejaciones, los abusos, las discriminaciones, la falta de oportunidades. El código dramático que escoge para ello es el humor farsesco.

Hay una risa que nace del desprecio, y otra risa liberadora. Hay registros humorísticos que no se ríen del débil, sino de la tiranía. En la obra este retrato sarcástico se ha construido con un escenario hiperbólico, con un protagonista irrisorio, secuencias patéticas y siniestras, alusiones a la fábula grotesca, a la topografía corporal, a lo antropofágico y lo escatológico, al contrapunto acústico, al travestismo, a la gestualidad fantochesca y al lenguaje agresivo de una mojiganga soez, con intertextualidades con el teatro alegórico medieval, el auto sacramental barroco, el circo y el código del mundo al revés" y el "mundo todo es máscaras", que miran con esperanza la fragilidad que pueden tener las supuestas fortalezas de los movimientos tiránicos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASZYK, U. (1995). *Entre la crisis y la vanguardia*. Varsovia: Universidad de Varsovia.

BACHELARD, G. (1957). *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

BAJTÍN, M. (1965). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 2002.

BATAILLE, G. (1957). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1997.

BERENGUER, Á. (1977). "*El hombre y la mosca* de José Ruibal. Un análisis apasionado del poder". En *El hombre y la mosca*, José Ruibal, 152-184. Madrid: Fundamentos.

BONNÍN VALLS, I. (1998). *El teatro español desde 1940 a 1980. Estudio histórico-crítico de tendencias y autores*. Barcelona: Octaedro.

CASTELLVÍ DE MOOR, M. (1975). "Esquematización y objetivación simbólica en el teatro de José Ruibal". *Journal of Spanish Studies-20th Century* 3.1., 16.

CRAMSIE, H. F. (1984). *Teatro y censura en la España franquista. Sastre, Muñiz y Ruibal*. New York / Berna / Frankfurt am Main: Peter Lang.

DURAND, G. (1982). *Estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus.

FERRERAS, J. I. (1988). *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*. Madrid: Taurus.

GARCÍA-PASCUAL, R. (2012). "Protocolo de valoración del código de comunicación grotesco en las creadoras teatrales (siglos XX y XXI). Teoría y práctica escénica". *Signa*. *Revista de la Asociación Española de Semiótica* 21, 11-53.

GILLESPIE, G. (1972). "Estreno mundial de *El hombre y la mosca*". *Primer Acto* 142, 3.

HALSEY, M. T. y ZATLIN BORING, P. (eds.) (1999). *Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos*. Pennsylvania: Estreno.

HOEG, H. (1997). "El nuevo teatro español a los ojos de José Ruibal". *Anales de la Literatura Española Contemporánea / Annals of Contemporary Spanish Literature* XXII.3., 535-547.

HUERTA CALVO, J. (1975). *El teatro español en el siglo XX*. Madrid: Playor.

ISASI ANGULO, A. C. (1974). *Diálogos del teatro español de posguerra*. Madrid: Ayuso.

LÁZARO CARRETER, F. (1981). "El 'Teatro contra el público' de José Ruibal". En *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea (1939-1975)*, Vol. 8, Tomo 1, Domingo Ynduráin Muñoz (coord.). Francisco Rico (dir.), 666-668. Barcelona: Crítica.

MEDINA VICARIO, M. Á. (1976). *El teatro español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres Editor.

NIEVA, F. (1969). "Cuatro obras de José Ruibal". *Primer Acto* 109, 62-63.

O'CONNOR, P. W. (1974). "José Ruibal: feminist unaware in *La secretaria*?". *Revista de Estudios Hispánicos* 7.3., 413-417.

PÖRTL, K. (ed.) (1986). *Reflexiones sobre el Nuevo Teatro Español*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

RADIGALES, J. (1996). "¿Celestina...? No, gracias". *El Ciervo* 539, 37.

RAGUÉ-ARIAS, M.ª-J. (1996). *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel.

ROMERA CASTILLO, J. y GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (eds.) (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.

RUIBAL, J. (1971). *Teatro sobre teatro*. Madrid: Cátedra.

_____ (1977). *El hombre y la mosca*. Madrid: Fundamentos.

SILES, L. E. (1983). "José Ruibal: recuperar la tradición española". *Pipirijaina* 24, 30-33.

VALDIVIESO, L. T. (1979). *Bibliografía de un teatro "silenciado"*. Pennsylvania: Society of Spanish and Spanish-American Studies.

VILLALBA ÁLVAREZ, M. (2000). "Simbología escenográfica en al obra teatral de José Ruibal: 'Teatro Underground español' ". En *La estética de la trasgresión. Revisiones críticas del teatro de Vanguardia*, Antonio Ballesteros González, A. y Cécile Vilvandre de Sousa (coords.), 149-158. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

VILCHES DE FRUTOS, M. F. (1999). "La generación simbolista en el teatro español contemporáneo". En *Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos*, Martha T. Halsey y Phyllis Zatlin Boring (eds.), 127-136. Pennsylvania: *Estreno*.

WELLWARTH, G. W. (1972). *Spanish Underground drama*. University Park: Pennsylvania State University Press.

_____ (1975). "José Ruibal, dramatic symbolist". *Estreno* 1, 32-35.

Recibido el 24 de mayo de 2014.

Aceptado el 23 de septiembre de 2014.

LA TRANSPARENCIA DE UN DIARIO AUDIOVISUAL DE FICCIÓN: *MAPA* (2012), DE ELÍAS LEÓN SIMINIANI

THE TRANSPARENCY OF AN AUDIOVISUAL DIARY OF FICTION: *MAPA* (2012) OF ELÍAS LEÓN SIMINIANI

Agustín GÓMEZ GÓMEZ

Universidad de Málaga
aggomez@uma.es

Resumen: *Mapa* (2012) de Elías León Siminiani es una película que reúne un conjunto de conceptos afines y contradictorios. Es ficción, documental, diario, memoria, autobiografía, autorretrato, *road movie*… y al mismo tiempo juega con un texto en el que se subsumen paratextos, intertextos y metatextos. En un complicado ejercicio de autorreferencialidad, su director nos proporciona una obra del yo en el que autor, narrador y personaje se muestran en una misma entidad. Este artículo es un análisis sobre los mecanismos que ha utilizado para construir un relato en el que el efecto de realidad predomina sobre cualquier otro.

Abstract: *Mapa* (2012) of Elías León Siminiani is a film that brings together a set of related and contradictory concepts. It is fiction, documentary, diary, memory, autobiography, self-portrait, *road movie*... while it plays with a text in which are subsumed paratexts, intertexts and metatexts. Its director provides us a film of self in a complicated

exercise of self-referentiality, in which author, narrator and character are shown in the same entity. This paper is an analysis of the mechanisms that he has used to build a story in which the effect of reality prevails over any other.

Palabras clave: Obras del yo. Primera persona. Diario audiovisual. Documental. Autoficción

Key Words: Films of the self. First-person. Diary audio-visual. Documentary. Autofiction

1. Introducción

Mapa es la cartografía personal de su director, Elías León Siminiani. La película es el viaje que hace a la India, su regreso a España y la vuelta a la India. A partir de una ruptura sentimental, y del abatimiento que le produce, tiene un arrebato con una canción de Matthew Sweet y decide irse a la India como mochilero para hacer un "diario-película". Inicialmente duda entre México y la India, pero una amiga, Luna, le recomienda la India. Su llegada le proporciona un fuerte choque visual, cultural y de soledad. Todo eso lo va recogiendo en una especie de diario, de manera que sobre la pantalla vamos viendo algunas fechas, que comienzan con el 16 de abril de 2008, cuando viaja de Madrid a la India, aunque el relato ya había comenzado antes en la capital española, incluso antes en otro viaje anterior a Marruecos, y termina el 20 de octubre de 2010 cuando decide regresar de nuevo a la India y terminar su película. Los espectadores vamos viendo la construcción del film, en ocasiones con los comentarios del propio director sobre lo que está sucediendo y lo que mejor conviene a una narración que es autobiográfica, diario y documental entre otras cosas.

Nuestro objetivo es situar la película *Mapa* dentro del contexto de las obras audiovisuales del yo. Lo que de ella hay de autobiografía, autorretrato y, sobre todo, diario, que es como se ha definido desde la productora, desde la crítica y como la define el propio autor. La diversidad de estrategias del yo son hoy en día muy amplias, y muy relacionadas con las literarias, por lo que resulta adecuado poner un poco de orden para saber situarnos en cada caso. Como punto de partida, y para fijar el concepto tratado, exploramos la literatura existente sobre el diario audiovisual dentro de las obras del yo audiovisual y su aplicación a la película de León Siminiani.

La película prevee una interpretación modelica de corte documental-autobiográfico, aunque en todo momento se nos haga dudar de la veracidad de dicho relato. Siminiani utiliza toda una artillería de recursos para reforzar el sentido de *Mapa* como obra de no ficción y, logicamente, para que el lector haga una lectura en clave real. El "hacer paracer verdadero" no es más que una táctica discursiva que pertence al propio texto. Cómo se contruye esa impresión de veracidad y cuáles son los recursos empleados para dar esa apariencia de verdad es parte del propósito de este trabajo. El director planea una sólida estrategia para que la "intriga" del documental sea parte intrínseca de la película y para que sea precisamente esa intriga la que nos haga sospechar de que hay ficción encerrada en el relato. En ningún caso se nos da gato por liebre, sino que fuerza interpretaciones escépticas que van más allá de la creencia en la veraciad de los hechos de todo relato documental. Nos interesa, por tanto, lo que concierne a las estructuras y estrategias contenidas en el texto, incidiendo en los niveles sonoros (tipos de voz que se utilizan a partir del yo) y visuales

(representación del autor-narrador-personaje) que utiliza el director para construir un efecto de ilusión referencial, según la terminología de Roland Barthes (1987: 186-187)[313].

2. Sinopsis y géneros de la película

Mapa es el viaje personal de su director por la India, España y, antes, por Marruecos, pero lo que verdaderamente recorre es una geografía interior. El trayecto es el del desamor y la búsqueda de una pareja, pero simultáneamente es cómo hacer la película que va construyendo. El comienzo es su ruptura sentimental en Marruecos con su novia Ainhoa. Ya en Madrid, se queda sin trabajo y por un arrebato decide marcharse a la India para hacer una "película diario". El 16 de abril de 2008 llega a Delhi en lo que será un periplo por la India de cuatro meses y medio. De Delhi viaja a Varanasi y de ahí a Calcuta, donde se centra en la arquitectura colonial. En las tomas que va haciendo y comentando aparece el que llama el Otro, un desdoblamiento de personalidad que le permite dialogar sobre lo que piensa y está haciendo. De Calcuta vuelve a Delhi, luego a Leh y finalmente va a Rishikesh. Allí, donde había estado su amiga Luna haciendo yoga, se da cuenta de que está enamorado de ella y decide volver a España. Su intención es proponerle que viajen juntos a la India y transformar ese diario en una película de amor. Pero cuando llega no se atreve a decirle nada y pasa seis meses, entre enero y junio de 2009 en Santander, hasta que comienza una relación con Luna y preparan viajar a la India después del Monzón. Pero finalmente Luna se marcha a Barcelona para seguir estudiando yoga y le abandona por un yogui formado. La desesperación va en aumento y la película está atascada.

Es esos momentos de confusión recibe un mensaje de Ainhoa, la pareja inicial y de cuya ruptura sentimental parte el arrebato que tuvo. Estamos en agosto de 2010. Esto le da una cierta tranquilidad y decide tomar el control de la película. Para ello comienza lo que llama el "Rito del olvido", que consiste en borrar el recuerdo de Luna. Pero el 3 de septiembre, en ese proceso de eliminación de los recuerdos, tiene un accidente de coche del que sale ileso. Aunque busca en el accidente una señal no encuentra nada. Al día siguiente su hermana cumple años y hace una fiesta. En ella oye la canción *At lost* de Etta James y, al igual que cuando escucho *Walk Out* de Matthew Sweet, tiene otro arrebato. Decide volver solo a la India y terminar la película.

La música está en la base de los dos arrebatos que le mueven a viajar a la India. A lo largo de la película la música también tiene un espacio importante. Quizá por eso *Mapa* se presenta como "Una película-canción de León Siminiani". No obstante, ni narrativamente, ni estéticamente se puede aplicar el concepto musical a la película. Es más una declaración de intenciones, un efecto sentido a partir de unas canciones, que un vínculo con ellas. Siminiani construye una compleja red de conceptos cinematográficos ligados a *Mapa* que oscilan entre la realidad y la ficción, entre la objetividad y la subjetividad, y la música es uno de esos recursos para involucrar al espectador, no en hechos sino en sensaciones.

El director opta por contar su historia con una absoluta ausencia de pluralidad de voces. Nunca abandonamos su punto de vista. Por ello pone en antecedentes al espectador,

[313] El efecto de realidad que analiza Barthes, lo hace a partir de Flaubert y Michelet. Para un planteamiento sobre el documental y el "hacer parecer verdadero" pueden verse los trabajos de Zunzunegui y Zumalde (2014: 843-865) y Zumalde y Zunzunegui (2014: 87-94).

le cuenta quién es, cómo se encuentra y, además, le dice que va a hacer una película. Si eso no fuera suficiente, implica al espectador, que ve como se va haciendo en un *work in progress*, en ocasiones con comentarios como "esto no funciona", "¡funde a negro!", "qué derecho tienes a grabar a esa chica".

La película comienza con una confesión sobre un acontecimiento del pasado. Luego otras sobre un pasado reciente y termina en el presente. Esto da lugar a que el relato, a partir de ese instante, tome el presente continuo como tiempo narrativo principal, y de ahí nos aproximamos a lo que vive el director, que es también personaje. Los comentarios que hace sobre las imágenes que ha grabado las hace en tiempo presente y primera persona del singular. Aunque el sonido está grabado durante la edición, prefiere utilizar este tiempo verbal, a pesar de que se trate de instantes del pasado, porque de esta manera la inmediatez es mayor y así consigue que los comentarios que hace sobre esas imágenes sean como en el momento de filmarlas. El narrador, Siminiani, se sitúa detrás de la cámara y aparece como personaje de la acción que cuenta su historia. Esta construcción en primera persona; unidos narrador, autor y personaje; y en presente, hace que el espectador se enfrente a la historia como si se estuviese construyendo frente a sus ojos y oídos. En definitiva, es una solución para, a través de esos recursos narrativos, crear el efecto de que lo que estamos viendo es real, connotadores de mímesis, como lo denominó Genette (1972: 186), que garantizan el efecto de realidad.

El personaje que construye el director está a mitad de camino entre las dudas existenciales en su relación con las mujeres de Woody Allen y el juego de personalidad entre un álter ego y un yo nominal de Nanni Moretti. Pero a diferencia de ambos, él se presenta como Elías León Siminiani, de manera que la confusión se produce entre autor y actor, en dónde termina uno y dónde empieza el otro. Se manifiesta como un individuo desastroso, autoconstrucción que tiene el mismo efecto que el exhibicionismo de Michel Moore o de Chris Waitt en *La historia completa de mis fracasos* sexuales (2008), es decir, la exageración o lo hiperbólico de situaciones y comentarios por raras que puedan parecer se aceptan porque es consustancial al personaje. También a diferencia de Allen y Moretti, que son actores, él solo sale en imagen dos veces al final de la película, y en otras dos en un contraluz que dibuja su silueta. Esta ausencia es contrarrestada por la constante voz que narra las imágenes, pensamientos e ideas. Esto permite que la identificación que el espectador tiene entre autor y personaje sea fuerte a través de la voz y uso de la primera persona del singular, pero que sea más débil en cuanto a la credibilidad del personaje. Para neutralizarlo, el personaje se presenta como neurótico, dubitativo e inseguro, lo que hace que una vez que el espectador ha asumido estas características elimine las incertidumbres que su ausencia física podría crear. La voz de Siminiani sirve, además, para anclar, casi construir, el significado de las imágenes que vemos. El autor juega con dos modos de voz narrativa, *off* y *out*, que hace que no se pueda producir un proceso de alejamiento. En una precisa y calculada utilización de las voces, cuando la persistencia de la primera nos distancia del personaje, la voz directa de detrás de la cámara nos vuelve a aproximar.

Esta deliberada subjetividad conlleva que podamos calificar la película como autoficción, es decir, que el autor se inscribe en la película asumiendo una enunciación directa, no delegada, en un formato que pretende ser documental pero que contiene numerosas rupturas con la idea de la no ficción. *Mapa*, por tanto, se mueve entre ficción, documental, diario, memoria, autobiografía, autorretrato, sin olvidar la *road movie*. "Documental romántico", "película-canción", "a medio camino entre el ensayo fílmico, el

diario fílmico y la crónica documental" es como la productora Avalon definió el proyecto (Fernández, Oroz, Cerdán, 2013: 1-10) y "Película-canción" es el subtítulo que lleva finalmente, concepto ambiguo y poco relevante que le permite no tomar partido sobre los de diario y documental, que por ser los más canónicos hubiesen sido más arriesgados. No obstante, el propio Siminiani nos habla de un "corto diario" anterior y de hacer una "película diario", aspecto sobre el que incidirá en otros momentos a lo largo del film.

La intención de vincular la película con el formato documental tiene mucho que ver con la producción y comercialización. La productora Avalon presentó 8 candidaturas a los goyas, entre ellas como mejor documental, nominación que obtiene, aunque no el Goya. La estrategia era conseguir una candidatura, la de Documental o la de Dirección novel, para que diera visibilidad a *Mapa* (Fernández, Oroz, Cerdán, 2013: 7). Esta planificación no quiere decir que no sea una obra de no ficción, en todo caso que las productoras trataron de sacar el mayor provecho posible de los intersticios que dejan estas categorías poco adecuadas a los tiempos que corren. El director, en un coloquio presentado por Jordi Costa, señaló que es documental en tanto que lo que aparece es real, son cosas que le han pasado, son sus amigos, pero la narración es de ficción[314]. Si lo tomásemos al pie de la letra, esto nos llevaría a la definición de relato de ficción basado en hechos reales.

Aunque la idea de un diario audiovisual no tiene necesariamente que enlazar con el documental, es a él al que nos aproximamos con mayor naturalidad. Cuando alguien decide contar parte de sí mismo se considera que aquello que expresa es verdad o al menos su verdad. La necesidad de hacer creíble el relato lleva a cada autor a recurrir a cuantos medios estén en su alcance para hacerlo verosímil. Siminiani desde el primer minuto despliega toda una batería de recursos con este propósito. La confesión de una ruptura amorosa vinculada con unas imágenes rodadas anteriormente y su propio comentario sobre la imposibilidad de que esas u otras imágenes solucionen problemas afectivos, viene a corroborar la veracidad de los hechos. Esa posición que adopta el autor respecto del tú enunciatario (fundamentalmente el espectador, pero en ocasiones Ainhoa y él mismo desdoblado), es una forma muy particular de hacer el pacto autobiográfico de Philippe Lejeune (1994), es decir que lo que se dice es verdad. El propio autor-personaje en un momento señala la condición de documental de la película, precisamente por su proximidad a lo real-verdadero: "finalmente le propongo a Luna que sea un personaje en la película, que como es documental, pues vale que los personajes sean gente de verdad".

Mapa también tiene mucho de *Road movie*, principalmente en el sentido de recorrido iniciático que transforma al que lo realiza. Aunque ese género se ha asimilado a un viaje por carretera, y normalmente en coche, cualquier desplazamiento que parte de una crisis del sujeto, que lo transforma por las vivencias del viaje y que termina encontrándose a sí mismo, se puede considerar una *road movie*. En literatura, la *Odisea* o *El Quijote* son ejemplos de relatos de viaje de estas características. Siminiani va a la India, la recorre durante casi cinco meses, y regresa enamorado de una mujer que se quedó en Madrid. Al llegar a España, aunque se asiente en Santander durante un periodo, recorre también parte de la geografía del norte y finalmente tiene un accidente de coche del que sale ileso. El final del viaje es de nuevo volver a empezar. Y decide volver a la India para acabar la película que termina en ese momento. Todas estas características hacen que cumpla de manera ortodoxa los principales rasgos distintivos de las *road movies* aunque no se quede en ese género. No hay que olvidar tampoco

[314] Se encuentra en los extras del DVD: Taller Canal +: "Mapa".

la importancia de los viajes en los relatos autobiográficos que, como nos dice Fernando Romera Galán (2010: 373), no son tanto por un problema de veracidad, sino de cómo es capaz un autor de mostrarse en público.

2.1. Arranque de la película

En los primeros cinco minutos, hasta que sale el mapa de la India con el título, *Mapa*, se han puesto sobre la mesa todos los mecanismos que marcan la construcción de la película: meganarrador en primera persona que utiliza principalmente dos voces narrativas, idea de documental, concepto de diario, puestas en abismo con autocitas y otras referencias cinematográficas, género vinculado al viaje (*road movie*) y a una dramatización amorosa. No se nos escapa que esta declaración de intenciones nada más comenzar la película contribuye en la veracidad de lo que vamos a ver.

La narración continua con dos datos relevantes, la insistencia de que se trata de una película diario y que el punto de arranque es la canción *Walk Out* de Matthew Sweet:

> *Sin Ainhoa y sin trabajo me invadió un profundo vacío. Igual por eso comencé a escuchar música de los 90 […]. Hasta que una noche di con un tema de Matthew Sweet cuya letra me preguntó desde el pasado: When you look into a mirror*[315] *[…] voy a hacerle caso a Matthew Sweet y marcharme. Me marcho a hacer mi primera película. Una película diario.*

En este comentario están presentes cuatro claves: ruptura amorosa como desencadenante de la acción, importancia de la música (de ahí el subtítulo de película-canción), el viaje como acción y el diario como elección formal del relato.

2.2. Mapa ¿un diario audiovisual de ficción?

Tanto en el texto como en muchos de los paratextos que ha generado la película, hay una clara unanimidad en catalogar a la película como un diario audiovisual o película diario.

El diario audiovisual es, junto a la autobiografía (ambos provenientes de la literatura) y el autorretrato (procedente de la pintura), uno de los más importantes modos de construir una obra del yo o en primera persona.

La principal diferencia entre un diario y una autobiografía es que la autobiografía es un relato retrospectivo, un recordarse, mientras que el diario se va construyendo día a día, es coetáneo. Normalmente en el diario se van marcando las fechas de esas vivencias que quedan reflejadas en el texto, por lo que predomina el *autos* y el *grafe*. El *bios* no desaparece del todo, aunque la reconstrucción de la historia personal no sea un argumento prioritario. De hecho, en *Mapa* apenas sabemos nada del autor que no sea su presente. El diario se convierte de esta manera en una producción privada, la más privada dentro de la escritura del yo, y posiblemente la más íntima. Desde sus comienzos en el siglo XVIII —nos referimos

[315] "When you look into a mirror /The reflection that you see /Is a shell of what you were /It's not who you want to be. / You're gonna change / You just about made up your mind / You're gonna change / You're gonna change / And when you leave it all behind / What will the past remember? / What will the future bring when you walk out? / you walk out" […]. "Cuando te miras al espejo / el reflejo que te devuelve, / ¿es una máscara de ti? / ¿es éste quien quieres ser? / Pero vas a cambiar / Estás a punto de decidirte. Vas a cambiar / Sí, vas a cambiar […]. / Y cuando lo dejes todo atrás… / ¿Qué te llevarás del pasado? /¿Qué traerá el futuro cuando te marches? / Cambiarás cuando te marches".

a su forma moderna, sin detenernos en los ensayos personales que se remontan a la antigüedad— y hasta llegar al siglo XIX, el diario va adquiriendo cada vez más un carácter público y externo que da lugar a que en su construcción haya estado siempre presente la idea de su publicación. En la actualidad el diario es más una elección narrativa y expresiva, sin que exista necesariamente la formalidad de construirlo fragmentadamente. En el terreno audiovisual los actuales videoblog han traído una renovación del género. El propio Siminiani se ha referido a la "hegemonía de la expresión en primera persona que han traído las redes" para explicar la abundancia de obras de estas características en la actualidad[316], aunque sus puntos de referencia no son de la red sino cinematográficos.

A esta idea está ligada el hecho de que el diario trasciende de la mera expresión de lo personal para incidir también en el presente del autor y, en virtud de la verdad que debe representar, pensar sobre la época que le ha tocado vivir. Pensemos por ejemplo en David Perlov o Raymond Depardon para darnos cuenta de la distancia que *Mapa* tiene respecto a estas propuestas que parten del yo para llegar al nosotros, mientras que el yo de Siminiani es intransferible porque se convierte en personaje único y cuyo punto de vista es él, incluso lo que ve sirve para expresar cómo se siente. Sin embargo, nuestro autor no omite del todo los referentes a la actualidad. Precisamente la pobreza de la India le plantea problemas morales a la hora de grabar determinadas escenas, e incluso esa crisis le hace, cuando llega a España, filmar la movilización de 15 M. Por eso, aunque en esencia sea una película casi-amorosa, de encuentros y desencuentros del autor-protagonista, eso no es un obstáculo para representar el tiempo en el que vive. En uno de los extras del DVD se señala que inicialmente *Mapa* fue más un cuaderno de viaje visual que un diario fílmico. A esto añadía que "intentaba conjugar el punto de vista subjetivo con contenidos de interés objetivo (sociológicos, históricos, turísticos…)"[317]. Efectivamente, en el tiempo en el que está en la India no descuida determinados aspectos que tiene que ver con la sociedad y su historia, incluida la colonial, y en España recurre al futbol y a movilizaciones populares con reivindicaciones sociales como dos caras muy diferentes del mismo país.

Según Jim Lane, el diario audiovisual suele mantener una estructura básica con unos fragmentos de la vida ordenados cronológicamente que parten de una crisis individual (Lane, 2002: 33). La obra se convierte en un proceso de reconstrucción personal y la propia película en una obra en construcción. Esta definición se ajusta como un guante al caso de *Mapa*, que como hemos señalado arranca con una separación que sitúa al protagonista-autor en la necesidad de recuperarse, de buscarse a sí mismo, y para ello ordena de forma cronológica los hechos.

En todo diario audiovisual el sujeto de la enunciación se inscribe en la imagen (también lo puede hacer a través de la voz, como luego veremos) y muestra cuestiones íntimas, a veces apropiándose de material de archivo familiar o personal para reflexionar sobre unos determinados acontecimientos de su vida. Se anula lo impersonal para, a través de la primera persona, realizar, las más de las veces, una coherente narración sobre concretas experiencias o episodios personales. Desde el momento en el que el diario se muestra como un recorrido de vida amplio, se convierte en una autobiografía, con la única diferencia de que la voz enunciadora en un caso siempre es en primera persona —lo que Gérard Genette denomina como narración autodiegética (1972: 298-300)— y en la autobiografía puede adoptar otras. En muchos sentidos el diario se encuentra a medio camino entre la

[316] Se encuentra en los extras del DVD: *Taller Canal +*: *Mapa*.
[317] Se encuentra en los extras del DVD: *The Beatles Ahsram*.

autobiografía como escritura de la vida y el autorretrato como retrato/imagen de sí mismo. Como hemos mencionado antes, en *Mapa* la imagen del director solo sale brevemente en dos momentos. La primera vez es un contraluz que dibuja su silueta pero que no permite ninguna identificación, y al final de la película en dos ocasiones, cuando está en el hospital después del accidente, y cuando sale de casa con el equipaje para volver a la India. En todos estos casos se produce un autorretrato, pero en el audiovisual hemos de considerar a la voz como un elemento tan definitorio como la imagen. Desde esta perspectiva, a lo largo de la película el concepto de autorretrato es permanente. El sujeto de la enunciación se coloca en un lugar privilegiado para, a través de su propia voz, encontrarse a sí mismo e interrogarse sobre quién es, dando al autorretrato un sentido autorreflexivo. A diferencia de la autobiografía, que habla en pasado (quién he sido), el autorretrato lo hace en presente (quién soy), como en el caso de *Mapa*.

Todo diario, como toda obra del yo, se enfrenta al problema de conjugar el relato veraz y la subjetividad de la primera persona, o dicho en términos audiovisuales, la unión del formato documental con la ficción. Este problema fue planteado por Serge Doubrovsky que acuñó el término de autoficción en 1977 para hacer referencia a la coincidencia entre el nombre del protagonista de su novela *Fils* con el suyo (Doubrovsky, 1977). Es una forma de mostrar sentimientos, experiencias y autorreferencias con un gesto exhibicionista-narcisista y fabulador (ficcional). Este sería el caso de *Caro Diario* (1993) de Nanni Moretti, que nos remite a la forma ortodoxa del diario (*Querido diario*…), en la que se dan cita sus pensamientos, sus reflexiones sobre la realidad y datos personales fragmentados que sirven para completar el conocimiento que tenemos de él; pero también de *Mapa,* en el que la forma de ser del autor-personaje la vamos conociendo a través de cómo afronta los acontecimientos.

La recurrencia a *Caro diario* es pertinente porque representa uno de los mejores ejemplos de diario de autoficción, sin que por ello pierda en absoluto las característica del género diarístico. Lo hiperbólico plantea una distancia con la realidad pero al mismo tiempo consigue una identificación —paródica— con esos pensamientos. De esta manera se perfila el personaje Moretti, su manera de pensar, su forma de enfrentarse a la realidad y su toma de posición respecto a todo aquello que le interesa (Vilageliu, 2008: 195-207). Pero además, como señala Domenec Font, es una postura de los cineastas que se cobijan bajo el manto paródico e histriónico para hablar del yo sin necesidad de exponer su propia biografía (Font, 2008: 40). León Siminiani adopta una postura muy similar en su peculiar forma de analizar, o comentar, la realidad y de mostrar su personalidad. Es en estos momentos cuando el *autos* y *grafé* se juntan aún más en una narración que va ganando en ficción sin salir de la no ficción. Las obras audiovisuales del yo se enfrentan a la veracidad desde todos los lugares que lo hace el documental habitualmente, pero hay que añadirle la problemática del relato subjetivo en el que todos los hechos solo tienen el filtro de quien lo ha construido. Ni siquiera nos podemos interrogar sobre si se trata de un *fake* o falso documental (o no) porque en este tipo de textos no hay 'pistas' que nos indiquen que lo que hemos visto ocurrió en la realidad. Los mecanismos de veridicción se encuentran en la forma que adopta el relato, y si éste aúna la ficción, el documental y lo autobiográfico en un mismo texto, no hay confusión, en todo caso complejidad.

Aunque en un primer momento parece que todo se circunscribe a un relato veraz, enseguida comprobamos que el *grafé*, especialmente el montaje, aporta un sentido que las imágenes, y los hechos, no poseen por sí mismas. Incluso la música, la que provoca el inicial

arrebato que induce al autor-protagonista a marcharse a la India, está incorporada posteriormente. No me refiero a la post-sincronización, sino al cambio de un supuesto arrebato por una canción, al cambio de canción porque no se tienen los derechos para incorporarla (inicialmente el arrebato no fue por la canción de Sweet sino por otra de Queen, lo que queda reflejado en el *Teaser*, como veremos más adelante). Si hay algo que un diario no debe tener es la rectificación, transformar el texto una vez escrito, porque hace que el pacto de verdad se rompa. En su defensa, nos deberíamos preguntar cómo se adecúa la idea de diario escrito con la del audiovisual. Si en su momento el concepto de *Camera Stylo* de Alexandre Astruc quería igualar la escritura cinematográfica a la literaria, era para defender las posibilidades expresivas del cine, no para llegar a una posición servil. La inmediatez que tiene el diario escrito es imposible en el audiovisual, pero eso no lo inhabilita, únicamente nos está diciendo que las reglas de juego, si se prefiere el lenguaje, es diferente. Cuando Siminiani dice al comienzo de la película "si esto es un diario, el vértigo y la duda de este momento hay que contarlos", incide en la idea de diario, pero es fácil entender que las dudas de ese momento no se pueden expresar como cuando uno escribe en un diario, sino que se necesita la distancia que el relato audiovisual impone.

El personaje de Luna es especialmente interesante dentro del concepto de autoficción. En ningún momento la llegamos a ver a pesar de que es quien le sugiere que vaya a la India y que llega a mantener una relación con el autor-personaje. Pero Siminiani, además de las referencias a ella, la introduce de tres maneras. En una oímos una conversación que el director mantiene con Luna. A ella no la oímos pero sabemos que está al otro lado del teléfono. En esa conversación le pide autorización para utilizar unos videos de cuando era niña, a lo que accede porque luego la vamos a ver en un zoo en Estados Unidos. La tercera ocasión es la más relevante, porque Siminiani nos dice que el nombre de Luna es falso, lo que hace que se refuerce la idea de que detrás, aunque oculta, debe haber una persona.

La importancia de Matthew Sweet, además de la idea desencadenante del viaje, viene determinada por un paratexto, el *teaser-trailer* que había hecho previamente a petición de María Zamora, la productora ejecutiva[318]. En esa obra de cinco minutos, el material de la India ya está rodado y vamos viendo algunas imágenes que están en la película. Pero lo importante es que en esa idea inicial el arranque no es a partir de la canción de Sweet sino *Play the game* de Queen. Incluso se ve a Siminini bailando la canción y diciendo que él se creyó el arrebato de Queen y que la película parte de un arrebato. Una de las características de un diario es que no se modifica. Se escribe a partir de experiencias, emociones o reflexiones que uno tiene en el momento de la escritura, precisamente para que con la lectura posterior se pueda observar lo que en aquellos momentos se sentía y vivía. Por eso la modificación posterior rompe la idea del diario o en todo caso se aproxima a unas memorias en las que el autor construye el relato a posteriori y eso le permite ser selectivo y adecuarlo a una idea global. Como antes hemos señalado, nos tenemos que enfrentar al modo de construir un diario audiovisual, lo que marca unos límites entre lo pensado y sentido y la manera de expresarlo. Si la estructura cronológica es algo que define a un diario audiovisual, hay que sumarle el que sea realizado en periodos cortos de forma ininterrumpida (más próximo al día a día que el mes a mes) y que presente el fragmento como estructura y que tenga un carácter doméstico. Hay que añadir también que sea elaborado con una meta poco preconcebida, lo que permite que a partir del material rodado se pueda construir la narración diarística, como en los casos de Perlov, Morder o Mekas

[318] Se encuentra alojado en *http://www.youtube.com/watch?v=guRUty0re_k* .

(Cuevas, 2008: 105). Entre esos espacios formales y expresivos se mueve precisamente la ficción en la no-ficción.

A este paratexto tendríamos que añadir otro, el tráiler oficial, en el que se define a *Mapa* como "Una película de ida y vuelta". En él se elabora una idea que parte de la soledad del lugar en el que uno vive y la necesidad de cambiar. Para salir de esa situación una salida que se le ocurre es hacer un viaje, y luego, cinco meses después en Varanasi (India), repite la idea de la soledad, de estar lejos de casa y comprender que el cambio que buscaba no estaba en ese viaje y que tiene que volver a casa. El tráiler es en apariencia escueto en información "real" sobre la película. Sí sabemos que es un documental, porque lo primero que vemos es que en los Goyas fue nominada al mejor documental y que en el Festival de Sevilla ganó el premio al mejor documental europeo. Además, una imagen nos muestra una cámara y junto al equipaje de viaje una bolsa de equipo de filmación, es decir, hay un dato de rodaje que no está en las antípodas de una forma de autodocumental. Aunque en el tráiler nominalmente se ha omitido la idea del diario y del yo, la voz en primera persona no deja demasiadas dudas.

2.3. Las voces de Siminiani

El comienzo de *Mapa*, cuando vemos el corto de *Límites*, nos dice que se trata de un diario, en aquella ocasión en un formato de cortometraje pero que ahora se va a convertir en largometraje: "me marcho a hacer mi primera película, una película diario". Además, se nos muestra que autor, narrador y personaje se aúnan en una misma entidad narrativa que adopta la primera persona como marca enunciativa con dos voces narrativas. La principal es una voz *off*, una enunciación extradiegética del propio Siminiani, y otra secundaria, *out*, que irrumpe en la imagen cuando el director aunque no forma parte del encuadre (está detrás de la cámara) habla con otro presente en campo. La primera vez que le oímos en *out* es en el corto *Límites* y posteriormente le oiremos en otras 10 ocasiones, siempre en diálogos con otras personas que se le aparecen o en dos escenas con Ainhoa.

Los narratólogos, a partir de Genette han contribuido a una más precisa definición y, sin detenerse tanto en esa denominación, han preferido partir de si son intradiegético o extradiegéticos, y dentro de cada uno de ellos si son homodiegéticos —la que relata sus experiencias (personajes)— o heterodiegéticos —fuera de la historia que narra (no personajes)— . En el caso de *Mapa*, como en los casos en los que existe un narrador autodiegético, lo normal es que predomine la voz *off*. Javier Gómez Tarín distingue en este caso la voz *over* como un narrador no personaje, como una enunciación delegada extradiegética, mientras que la *off* sería el narrador autor cuya enunciación es directa intradiegética (Gómez-Rubio, 2013: 8-9). En *Mapa* se produce una casi ausencia en imagen del autor-protagonista, pero está presente a través de la voz que se corresponde con la posición de la cámara y que siempre se relaciona con la acción diegética. En ningún caso es un locutor invisible, aunque no se le vea. Además están las once veces en las que irrumpe la voz directa *out*, más las dos en las que aparece en imagen, lo que hace que la posición intradiegética se refuerce. Es decir, se parte de un narrador personaje, que no delega, que se sitúa detrás de la cámara y que se superpone a las imágenes como un comentario a estas, y que se combina en ocasiones como voz diegética en un fuera de campo. La voz editada ata la imagen. No hay que perder de vista que en el diario filmado la imagen precede al comentario. En el caso de *Mapa* esto es más que evidente, pues todos los comentarios parten de una imagen previa grabada a las que el autor suele dar un sentido que no siempre

tienen. El modelo de montaje horizontal o "del oído al ojo" que Bazin propuso para la obra *Letter from Siberia* (1957) de Chris Marker, se ajusta bien a Siminiani. Las imágenes no se suceden unas a otras en una relación de sentido, sino que la narración va del oído al ojo (Bazin, 1998: 257).

3. Antecedentes. *Zoom* (2005) y *Límites: 1.ª Persona* (2009)

Mapa comienza con una puesta en abismo, con unas imágenes pertenecientes a un corto anterior. En pantalla leemos *Límites*, *un cortometraje de León Siminian*i. Luego oímos una voz que dice:

> *Un mes después de volver de Marruecos Ainhoa y yo nos separamos. Fue una ruptura súbita y galopante. Una noche empezamos a hablar y a las dos horas nuestra relación de tres años se derrumbo sin remedio. Yo sabía que era necesario dejarlo pero no lo quería aceptar. Así es que me impuse demostrarle la vigencia de nuestro amor montando las imágenes que de ella había grabado en el desierto. Como si el amor pudiera demostrarse a posteriori haciendo videos. Me llamo Elías León Siminiani. Tengo 37 años y trabajo dirigiendo series de ficción juveniles para la tele […]. Empecé a hacer videos de otro tipo, con situaciones de mi propia vida. Como este sobre mi ruptura con Ainhoa hace dos años […]. El caso es que este corto-diario si que fue bastante bien, y yo pensé, pues igual esto es una señal para volver a intentarlo en el cine […].*

Este inicio nos pone en situación de una metautonarración en la que *Mapa* se relaciona con otra obra anterior, *Límites: 1.ª persona*, que es del mismo autor. En este corto encontramos algunas de las claves que van a verse en *Mapa*. A los 4 minutos del corto vemos la imagen de espaldas de Ainhoa montada en una duna y cómo se gira para grabar al director. El relato que oímos es el mismo que en *Mapa* hasta las tres primeras frases. Luego cambia. En el corto la voz seguía de esta manera:

> *Así es que me impuse la misión de demostrarle nuestro amor con un video. Revisé las imágenes del desierto una y otra vez en busca de pruebas innegables de nuestra complicidad. Por supuesto, mi objetivo era no solo convencerla, sino abrumarla con el video. Comencé a manipular las imágenes. Primero me deshice del sonido original que era amateur e iba en mi contra. Luego escribí una teoría seudoanalítica en torno al cine y el amor y llamé a Luis Callejo para que la leyera, porque yo odio oírme y ella siempre decía que le encantaba su voz. Añadí ralentizados y otros efectos propios de una presentación pública para conseguir un falso tono expositivo. Unos cuantos guiños pixelados y unas notas de piano impresionista acabaron de darle al video el punto juguetón que siempre tuvo nuestra relación. Repitiendo estratégicamente ciertos momentos hice hincapié en detalles que a la luz del texto tomaban un significado opuesto al que tenían cuando se grabaron […].*

Al final del corto, los créditos solo nos dan una simple pero relevante información: "ella: ainhoa ramírez. yo: león siminiani. voz: luis callejo. música: claude debussy". Toda esa información ya nos la había dado. Se nos había dicho que ella era Ainhoa y que la voz *over*

era la de Luis Callejo. De la música solo se nos había dicho que era impresionista, pero Debussy es el máximo exponente de la música impresionista. Faltaba el yo para certificar la identidad entre autor, narrador y protagonista y, como señala Efrén Cuevas, confirmar "que no son actores, que la mujer es Ainhoa y el narrador el cineasta" (Cuevas, 2012: 110, 120). El título ya lleva el término de *1ª persona*, para destacar la idea de una obra del yo. Pero además, su voz emerge y en ocasiones se mezcla con la de Luis Callejo para distanciar los dos relatos superpuestos, el de un vídeo sobre un viaje a Marruecos con su pareja y el de los sinceros comentarios de su director, incluso la motivación y el modo en el que ha construido el propio corto.

La inserción de parte de este corto en *Mapa* en forma de auto puesta en abismo, no deja de ser un refrendo para que el relato adopte con más fuerza la idea de diario y de documental (ahora *Mapa*, se convierte también en un documental de su anterior corto) y que se refuerce la sinceridad de lo contado.

Anteriormente, cuatro años antes, había estrenado *Zoom*. El rodaje en el desierto marroquí es similar al de *Límites: primera persona*, y con una historia en cierto modo parecida, pero sin la irrupción de la voz del director como confidencia, sino construyendo un relato, divertido, a partir de un material previo. Aunque todo el material fue rodado en el mismo momento, con el que hace las dos obras, *Zoom* es un antecedente o preámbulo a *Límites*, incluso contribuye a explicarlo, pero se aleja de *Mapa*, porque el grado de identificación es menor. Se sigue utilizando el yo en primera persona, pero los personajes no tienen nombre. Incluso en los créditos solo aparece "voz. Luis callejo; dirección león siminani", es decir se ha omitido el ella, que en *Límites* también es tú, y se ha eliminado el yo: león simininiani. Aún así, ambas obras se conforman como un díptico que abre el largometraje.

Javier Garmar y Gonzalo de Pedro, realizaron una serie de obras para el blog oficial de la película, bajo el título de *¿Dónde está Mapa? ¿Dónde el director?* En estas piezas en las que participa Siminiani, nos dan alguna información adicional sobre la película. Entre ellas una, "Director #2", en las que se aportan "las pistas sobre el paradero del director" e incluyen 11 de sus trabajos anteriores, concretamente *La Oficina* (Conceptos Clave Del Mundo Moderno #1) (1998); E*l Permiso* (Conceptos Clave #2); D*os más* (2001); *Archipiélago* (2003); *Digital* (Conceptos Clave #3); Vecinos (2005); Salto (2006); *Ludoterapia* (2006); Pene (2007); *Límites: 1.ª Persona* (2009); y *El Tránsito* (Conceptos Clave #4) (2009). La lista de sus obras no está completa pero sí llama la atención que no hayan incluido a *Zoom*, sobre todo porque aunque exista esa distancia a la que nos hemos referido, sí está más próxima que muchas de las anteriores.

4. Conclusiones

Mapa es un diario audiovisual que se mueve a mitad de camino entre la ficción y la no ficción. La manera en la que cronológicamente va narrando aspectos concretos de su vida, el modelo de confesión que adopta, el vínculo con la realidad que vive, el mostrar el proceso de construcción de la propia película y todos los recursos que despliega para dar veracidad al relato, pertenecen por méritos propios a un diario audiovisual ortodoxo. La heterodoxia viene precisamente en el hecho de que las formas audiovisuales adoptan características diferentes respecto a los modelos literarios, lo que hace que determinados aspectos narrativos y de veracidad haya que considerarlos desde otras perspectivas. Ya como

estrategia o como manera de moverse entre la objetividad y la subjetividad, la película se va desplazando sin ningún problema entre el documental y la ficción. Incluso, considerando los actuales formatos del documental, debemos no perder de vista que la introducción de la ficción dentro de los relatos de no ficción es algo ya tan habitual que cualquier intento de marcar límites a estos formatos está fuera de lugar. Da igual que como estrategia de producción se prefiera incidir más en el documental que en la ficción, lo relevante es otra cosa. Es más importante el modo de construcción de una obra del yo que aúna al autor, narrador y personaje. Siminiani no tiene que levantar acta de los hechos que filma porque nosotros estamos asistiendo al rodaje.

Mapa presenta unas características que tienen en el modo de voz narradora su principal baza. Siminiani utiliza la voz como narrador homodiegético en primer grado para hacer fiable el relato y para que el espectador se vea involucrado en el proceso de construcción de la propia película. Su uso está muy medido para que el proceso de auto-inscripción resulte veraz, pero también para construir un personaje con sus miedos y obsesiones. La utilización de la voz *out* le da inmediatez y transparencia, mientras que en la elección de la construcción narrativa la voz *off* es la que nos guía.

Finalmente en *Mapa* hay un autorretrato del autor. Pero si este se produce porque en la pantalla aparece inscrita la imagen del autor en un par de ocasiones, es más relevante el autorretrato a través de la voz. Quizá no esté de más insistir en que el cine es un relato audio-visual, precisamente el audio va por delante en el nombre, aunque en la mayoría de las ocasiones se coloque por detrás o incluso se olvide.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, R. (1987). "El efecto de realidad". En *El susurro del lenguaje*, 179-187. Barcelona: Paidós.

BAZIN, A. (1998). *"Lettre de Sibérie".* En *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague, 257-260*. París: Petite bibliothèque des Cahiers du Cinema.

CUEVAS ÁLVAREZ, E. (2008). "Del cine doméstico al autobiográfico". En *Cineastas frente al espejo* G. Martín Gutiérrez (ed.), 101-120. Madrid: T&B Editores.

____ (2012). "El cine autobiográfico en España: una panorámica". *Rialce* 28-1, 106-125.

DOUBROVSKY, S. (1977). *Fils*. París: Galilée.

FERNÁNDEZ LABAYEN, M.; OROZ, E. y CERDÁN, J. (2013). "Producción y circulación del documental en el entorno digital: El caso de *Mapa* (Elías León Siminiani, 2012)". *Revista TELOS (Cuadernos de Comunicación e Innovación)* 96, 1-10.

FONT, D. (2008). "A través del espejo: cartografías del yo". En *Cineastas frente al espejo*, G. Martín Gutiérrez (ed.), 35-52. Madrid: T&B Editores.

GENETTE, G. (1972). *Figures III*. París: Seuil.

GÓMEZ TARÍN, J. y RUBIO-ALCOVER, A. (2013). "Narrador fílmico y autoficción. Nuevas posibilidades del punto de vista" En *Actas V Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*. http://www.revistalatinacs.org/13SLCS/2013_actas.html.

LANE, J. (2002). *The Autobiographical Documentary in America*. Madison: The University of Wisconsin Press.

LEJEUNE, Ph. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Málaga: Megazul.

ROMERA GALÁN, F. (2010). "Algunas consideraciones sobre el signo espacial en la escritura autobiográfica". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 19, 371-394 (también en http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/signa/article/view/6242).

VILAGELIU, J. (2008). "Yo. Nanni Moretti por Nanni Moretti", En *Cineastas frente al espejo*, G. Martín Gutiérrez (ed.), 195-207. Madrid: T&B Editores.

ZUMALDE ARREGI, I. y ZUNZUNEGUI DÍEZ, S. (2014). "Ver para creer, Apuntes en torno al *efecto documental*". *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos* 17, 87-94.

ZUNZUNEGUI DÍEZ, S. y ZUMALDE ARREGI, I. (2014). "Guía para escépticos. Avatares de la doble lectura modélica del discurso documental". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 23, 843-865 (también en http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/signa/article/view/11760).

Recibido el 20 de mayo de 2014.

Aceptado el 23 de septiembre de 2014.

EL DISCURSO PERIODÍSTICO EN EL REPORTAJE DE PRENSA

THE JOURNALISTIC DISCOURSE IN THE PRESS REPORT

Alberto HERNANDO GARCÍA-CERVIGÓN

Universidad Rey Juan Carlos
alberto.hernando@urjc.es

Resumen: En este artículo se estudia la configuración lingüística del reportaje de prensa en relación con el proceso de comunicación entre el periodista y el lector. En el análisis de la estructura del texto y de los recursos empleados en cada una de sus partes se constata que este género periodístico permite un amplio margen de libertad, sobre todo en el terreno de la sintaxis y la estilística.

Abstract: In this article the author studies the linguistic configuration of the press report in connection with the communication process between the journalist and the reader. In light of the results obtained by the analysis of the text structure and the resources used in each of its parts, it is found that the journalistic genre allows a wide margin of freedom, especially in the fields of the syntax and the stylistics.

Palabras clave: Reportaje de prensa. Comunicación. Estilística.

Key Words: Press Report. Communication. Stylistics.

1. Introducción

La unidad léxica *reportaje* aparece por primera vez en el *DRAE* como lema en la decimonovena edición (1970), en la que es definida —exactamente igual que en la vigésima (1984)— como "trabajo periodístico de carácter informativo, referente a un personaje, suceso o cualquier otro tema" (1970: *s. v.*; 1984: *s. v.*); en la vigesimoprimera (1992), habiéndose añadido el término *cinematográfico* y la forma abreviada *etc*., es descrita como "trabajo periodístico, cinematográfico, etc., referente a un personaje, suceso o cualquier otro tema" (1992: *s. v.*); y en la vigesimosegunda (2001) —la última hasta el momento—, suprimida la segunda parte de la definición, es presentada como "trabajo periodístico, cinematográfico, etc., de carácter informativo" (2001: *s. v.*).

En el contexto de la lexicografía española no académica, la voz *reportaje*, en el *Diccionario de uso del español de América y España*, coordinado por J. Lahuerta Galán, partiendo de la base común con el *DRAE*, relativa al tipo de tema sobre el que suele versar, se amplía la definición del diccionario oficial al puntualizarse que se trata de un trabajo de investigación periodística, aludir al componente visual y especificar el medio a través de que es transmitido: "Trabajo de investigación periodística que un reportero realiza acerca de un hecho, un personaje o sobre cualquier otro tema; suele ir acompañado de fotografías, imágenes, documentos, entrevistas, etc., y se publica en la prensa o se emite por televisión o por radio" (2002: *s. v.*).

Estos rasgos también son mencionados, aunque más sucintamente, en otras obras representativas de nuestra lexicografía, en las que se destaca el carácter informativo del reportaje. Tal es el caso del *Gran diccionario de uso del español actual*, dirigido y editado por A. Sánchez ("Información periodística que aparece en los medios de comunicación, de forma escrita o audiovisual[319], acerca de un suceso concreto o que estudia un tema o personaje determinados" [2001: *s. v.*]) y el *Diccionario del español actual* de M. Seco, O. Andrés y G. Ramos ("Trabajo periodístico de carácter informativo, generalmente con fotografías o filmación, sobre personajes o temas que frecuentemente se presentan en su propio ambiente" [2011: *s. v.*]), entre otros.

Dentro del ámbito de la investigación especializada en la profesión periodística, G. Martín Vivaldi caracteriza el reportaje (< lat. *reportare*) como un "relato periodístico esencialmente informativo, libre en cuanto al tema, objetivo en cuanto al modo y redactado preferentemente en estilo directo, en el que se da cuenta de un hecho o suceso de interés actual o humano" (1973: 65), añadiendo a continuación que viene a constituir "una narración informativa, de vuelo más o menos literario, concebida y realizada según la

[319] Los recursos audiovisuales, basados en el sonido y la imagen, permiten lograr una comunicación más perfecta y completa que la llevada a cabo mediante el empleo exclusivo de grafemas. Es un hecho constatado que, usados de manera adecuada, potencian las posibilidades de retención (García Aretio, 2002: 177). En las versiones *on-line* de los diarios se han difuminado los límites tradicionalmente establecidos entre los sistemas de comunicación al compatibilizarse en ellas el texto, el sonido, las imágenes, fijas o en movimiento, y los gráficos. En el canal visual, lo lingüístico casi siempre se encuentra presente, la mayoría de las veces en combinación con la imagen. Su valor a menudo es icónico, y, en ocasiones, iconográfico. También entran en liza el diseño y la tipografía, con los que numerosos mensajes, a través del dibujo, la distribución, el tamaño, el tipo de letra o el color, aportan una sobrecarga significativa. Los códigos empleados en este nuevo contexto han sido dirigidos hacia un mismo punto en el que convergen actualmente. Por ello, como ya advirtió J. L. Orihuela, "después de décadas de alfabetización televisiva, la web, como nuevo medio con aspiraciones universales, "canalizará" el lenguaje audiovisual tanto como lo permita el ancho de banda disponible. Nos movemos hacia un entorno dominado por la comunicación visual, el sonido y el movimiento, aunque paradójicamente nunca habíamos escrito y leído tanto como ahora" (2000: 49).

personalidad del escritor-periodista" (1973: 65), punto de vista que J. L. Martínez Albertos resume y a la vez amplía al apuntar que es "el relato periodístico —descriptivo o narrativo— de una cierta extensión y estilo literario muy personal en el que se intenta explicar cómo han sucedido hechos actuales o recientes, aunque estos hechos no sean noticia en un sentido riguroso del concepto" (1984: 314).

Ahondando en este último aspecto, Á. Grijelmo sostiene que el reportaje es la *re-creación de la noticia*, "un texto informativo que incluye elementos noticiosos, declaraciones de diversos personajes, ambiente, color, y que, fundamentalmente, tiene carácter descriptivo" (1997: 58). Por eso se presta en mayor grado al estilo literario que la noticia[320].

C. Maciá Barber, siguiendo a E. Ulibarri, para quien "*diversidad* es la palabra clave" (1994: 38) para designar al reportaje, lo presenta como un género periodístico interpretativo basado en la narración, descripción, análisis y explicación de hechos o acontecimientos, no necesariamente noticiosos, cuyos antecedentes, alcance y posibles consecuencias son ofrecidos por el reportero sin emitir juicios de valor con "un estilo periodístico, personal, creativo, ameno e interesante, en un texto extenso de estructura libre, ilustrado gráficamente y firmado" (2007: 40).

Teniendo en cuenta el carácter abierto y complejo del reportaje, B. Echevarría Llombart propone la siguiente definición:

> *reportaje es el texto periodístico fruto de una investigación profunda mediante el cual el periodista describe, explica, informa, relata, analiza, compara e interpreta. El reportaje va más allá del clásico Qué ha sucedido y Quién lo ha protagonizado y se fija fundamentalmente en el Cómo y Por qué se ha producido un acontecimiento. Antecedentes, contextualización, análisis, reacciones e interpretaciones son esenciales en este género. La consulta y contraste de múltiples fuentes, el empleo de diversas estructuras textuales, así como una amplia libertad de recursos expresivos, lingüísticos y formales, convierten a este género en un texto de autor, generalmente firmado. Si el lector encuentra en la noticia una fotografía de la realidad, el reportaje le aporta una radiografía de la misma, una posibilidad de diagnóstico sobre el origen y las causas de lo que ocurre y sus posibles repercusiones futuras (1998: 23; 2011: 28-29).*

En la configuración lingüística del reportaje, aunque no existe una norma fija aplicable en todo momento por tratarse de un género eminentemente libre, algunos autores proponen ciertas soluciones que no dejan de tener interés. C. Salas, por ejemplo, se muestra partidario de emplear lo que denomina *escritura visual*, consistente en "una fórmula por la cual las palabras se convierten en imágenes, y producen en la mente una hermosa sucesión de figuras en movimiento, con colores, sabores y olores" (2007: 12), para lo cual propone cambiar la forma de expresión adaptándola a los lectores, dado que, a su juicio, "las imágenes son la forma más elemental del pensamiento. Los periodistas que aprendan a dominar esta técnica usando metáforas, adjetivos y las reglas de los buenos guiones de cine tendrán más éxito a la hora de despertar la emoción de sus lectores" (2007: 32).

En la misma línea, J. F. Sánchez, debido a que desde hace algún tiempo los periódicos han redefinido el aspecto visual[321] con la introducción del color, el aumento y mejora de las

[320] Una novela entera puede escribirse con la técnica del reportaje y un reportaje convertirse en novela, como ocurre, por ejemplo, en *Noticia de un secuestro*, de Gabriel García Márquez.

[321] La forma y la función del componente visual en los procesos de expresión y comunicación han experimentado un cambio notable en los últimos tiempos. Lo que en origen fueron meras percepciones de distintos aspectos del

ilustraciones, el uso de la infografía y la creación de más puntos de entrada a la página, considera que, para competir con la información aportada por las imágenes, el sonido y el movimiento de la televisión, conviene proporcionar al destinatario "historias que respondan a hechos y acontecimientos reales, capaces de estimular la imaginación del lector, capaces de evocar en sus mentes la realidad misma como si la pudieran aprehender con sus cinco sentidos" (1996: 30). En su opinión, el lenguaje debe transmitir vitalidad. Para ello es preciso sustituir el modelo expositivo por el narrativo, aprovechar las ventajas de los nuevos formatos de diseño gráfico y expresar las ideas con claridad.

Los elementos de la estructura del reportaje, a cuyo análisis dedicaremos las páginas que siguen, son la *titulación*, el reclamo para que el lector se interese por él; la *entradilla*, en la que se intenta captar la voluntad del lector; el *párrafo clave* —opcional—, el elemento de enlace entre la entradilla y el cuerpo, en el que se suelen aportar y desarrollar elementos obtenidos durante la investigación; el *cuerpo*, en el que se fundamentan argumentos, se muestran hechos y se explican situaciones; las *transiciones*, los nexos que permiten pasar con fluidez de la entradilla o el párrafo clave al cuerpo, del cuerpo al cierre, o de un aspecto a otro de estas partes; y el *cierre*, el final, el colofón con el que se procura dejar satisfecho al lector.

entorno circunscritas en una mentalidad que tomaba como centro de gravitación la imagen se han ido refinando y sofisticando hasta constituir conjuntos lógicos con la forma actual. Estos sistemas simbólicos poseen un funcionamiento distinto al de las lenguas y la relación de sus elementos constitutivos entre sí o con la realidad que representan también es diferente. Nuestra capacidad visual es poderosa en el sentido de que en un instante percibimos y comprendemos con gran exactitud multitud de detalles y matices de aspectos diversos de la realidad que no entenderíamos en el mejor de los relatos. Como hace notar D. A. Dondis, "el nivel representacional de la inteligencia visual está gobernado intensamente por la experiencia directa que va más allá de la percepción. Aprendemos acerca de cosas que no podemos experimentar directamente, gracias a los medios visuales, a las demostraciones, a los ejemplos en forma de modelo. Aunque una descripción verbal puede ser una explicación extremadamente efectiva, el carácter de los medios visuales se diferencia mucho del lenguaje, particularmente por su naturaleza directa" (2004: 12). Los elementos básicos del sistema visual que constituyen la esencia de este tipo de comunicación son el punto, la línea, el color, el contorno, la dirección, la textura, la escala, la dimensión y el movimiento. Tales elementos se asocian en la formación de mensajes icónicos y simbólicos, que constituyen un todo unitario del mismo modo que el texto o discurso en el caso de la lengua. Sin embargo, estos mensajes poseen en muchos casos un valor significativo superior al textual y los estímulos provocan en el receptor una respuesta emotiva de mayor calado. La creación de la imagen requiere una técnica e igual que su adecuada comprensión un cierto grado de alfabetización (Hai-Jew, 2009: 16). Las normas elementales para la elaboración de un enunciado visual están condicionadas por nuestra "experiencia sensorial observacional" (Pericot, 2005) —recordemos que las imágenes son representaciones del mundo real—, así como por la "experiencia comunicativa o comprensiva" (Pericot, 2005). En el primer caso, en una fase inicial se configura el "plano de la observación" (Pericot, 2005), empírico, basado en un saber *a priori*, intuitivo, no convencional, que se produce por la analogía de la imagen (representante de la cosa) con el objeto real. En el segundo, se halla el "plano de la comprensión" (Pericot, 2005), definido por un saber categorial en el que se tienen en cuenta sus usos sociales. Este sistema posee su propia sintaxis, distinta de la lingüística. En él, al menos en el caso de la imagen estática, el mensaje se presenta con una organización que difiere de la lineal del discurso oral o escrito y su interpretación, lejos de producirse en secuencia, se realiza en bloque. Además, hemos de tener en cuenta que, si en el sistema de la lengua se da una asociación arbitraria entre el signo (más concretamente, entre su significado) y la realidad que representa, en el sistema visual de carácter icónico la relación es de analogía, similitud o proporción. Como explica D. A. Dondis, "en el lenguaje, la sintaxis significa la disposición ordenada de palabras en una forma y una ordenación apropiadas. Se definen unas reglas y lo único que hemos de hacer es aprenderlas y usarlas inteligentemente. Pero en el contexto de la alfabetidad visual, sintaxis solo puede significar la disposición ordenada de partes y sigue en pie el problema de cómo afectarán las decisiones compositivas el resultado final. No existen reglas absolutas sino cierto grado de comprensión de lo que ocurrirá en términos de significado si disponemos las partes de determinadas maneras para obtener una organización y orquestación de los medios visuales" (2004: 16).

2. La titulación como núcleo informativo del mensaje

La *titulación*, que cumple una función identificadora análoga a la del nombre propio (Núñez Ladeveze, 1995: 60-64), se halla integrada por el *antetítulo*, que precede y complementa al título y destaca alguna idea relevante no contenida en él; el *epígrafe*, que funciona como antetítulo y enmarca temática o geográficamente el texto; el *título*, el elemento esencial cuyo objetivo es captar la atención del lector; el *subtítulo*, que sigue y explica o desarrolla alguna idea fundamental del texto; los *flashes*, enunciados resaltados tipográficamente en los que se resumen los elementos importantes de la información favoreciendo el primer nivel de lectura del texto; el *sumario* —o *destacado*—, en que se llama la atención del lector sobre aspectos concretos del cuerpo informativo; el *cintillo*, con el que se unifican textos relacionados entre sí que ocupan más de una página; y los *ladillos* —o *intertítulos*—, pequeños títulos que se colocan dentro de una columna del texto para dividir una información extensa y aligerar la lectura[322].

En la titulación del reportaje, en los libros de estilo se suele poner de relieve la necesidad de conjugar dos factores, ingenio —en el título— y transmisión de información —en el antetítulo— (*El Mundo*, 1996: 24-25; *El País*, 1996: 47; Vigara, Consejo de Redacción de *ABC,* 2001: 166; *La Vanguardia*, 2004: 35). A. López Hidalgo (2001: 126) distingue tres tipos de títulos: el *informativo*, el que adelanta claramente el contenido del reportaje (*La afluencia de inmigrantes se frenó en 2009*); el *expresivo*, el que, sin informar sobre el contenido del texto, capta al lector por la estética del lenguaje (*Diez consejos para los tiempos de crisis*); y el *apelativo*, el que presenta alguna referencia temática en la que no aparecen expresamente los elementos esenciales de la información (*Los alcaldes hacen oídos sordos al ruido*)[323].

En el reportaje, donde el aspecto estilístico es esencial, a diferencia, por ejemplo, de la noticia, pueden introducirse determinadas licencias en el estilo que no suelen aplicarse en la redacción de informaciones. Como advierte C. Maciá Barber, "la tarea de titular el reportaje implica numerosas posibilidades creativas. Dado que el relato no refleja, por lo general, un acontecimiento de rabiosa actualidad, ha de rivalizar con firmeza con las restantes noticias que se publican a diario" (2007: 121). Á. Grijelmo, que ha comprobado cómo "los editores que disfrutan con la tarea de titular están deseando siempre que les lleguen reportajes" (1997: 467), indica que "un buen título de reportaje no supera las seis o siete palabras" (1997: 467) y que, por otro lado, también debe transmitir información, por lo que no sirven "frases ingeniosas que lo mismo se podrían aplicar a la materia de la que tratamos que a otros cien temas diferentes" (1997: 467)[324].

Frente a la rigidez de la titulación de la noticia, el reportaje suele estar configurado utilizando ciertos recursos estilísticos, como la paradoja (*Náufragos en tierra firme*), el doble sentido (*A Telefónica se le cruzan los cables*), la antítesis (*La caja tonta se vuelve lista*), la

[322] A estos elementos de la titulación C. Maciá Barber añade la *data* (que "indica el lugar geográfico desde donde se narran los hechos y se elabora la información" [2007: 121]), y B. Echevarría Llombart, los *pies de foto* y los *titulares de los textos de apoyo* o de los infográficos (ya que "todos ellos suponen puntos de entrada a la página" [2011: 118]).

[323] Como el lector debe conocer el tema del reportaje antes de adentrarse en él, si el título es expresivo o apelativo, el antetítulo o el subtítulo han de ser informativos. Si el título es informativo, aunque podría prescindirse del segundo elemento, este suele incluirse por haberlo establecido así por el consejo editorial del periódico.

[324] En el *Libro de estilo* de *El País* se explica que "en los reportajes, un buen título no supera las seis palabras. Debe mostrar ingenio y a la vez transmitir información. Con estas dos características, atraerá al lector hacia el texto. Cuando el contenido lo permita, el título contendrá alguna dosis de humor" (1996: 62).

metáfora (*El clima se rebela*), la antanaclasis (*Dos segundos para un primero*), la aproximación intencionada (*La devolución rusa*), la hipérbole (*Corea es un manicomio*), la interrogación (*¿Por qué ha subido el euríbor?*), la exclamación (*¡Me duele la espalda!*), la apelación (*Contra el estrés, pruebe el yoga*), la cita en estilo directo (*Ken Follet: "Mis libros son como catedrales"),* la prosopopeya (*Portugal da el salto*), la onomatopeya (*¡Shsss…! Soluciones contra el ruido*), los signos de puntuación empleados con carácter extraordinario (*Mujer. Mayor. Sola. Pobre*), los símbolos de las operaciones matemáticas (*Soldado + musulmán = sospechoso*), el neologismo (*El narcosubmarino colombiano*) o las voces extranjeras (*Alimentación. Moda y electrónica se agarran al low cost para vencer la crisis*) (Grijelmo, 1997: 467-472; Echevarría Llombart, 2011: 122-123).

En la redacción de los títulos, como es lógico, debe evitarse el recurso a la incorporación de enunciados procedentes de la literatura (*Gigi y la extraña familia*) o la cinematografía (*Los gritos del silencio*), pues, como señala Á. Grijelmo, este hecho "refleja pereza mental, poca imaginación y escaso interés por lo informativo" (1997: 473). Las expresiones desgastadas por el uso y los lugares comunes (*Érase una vez*…) tampoco encajan bien en la titulación del reportaje. También ha de evitarse en la medida de lo posible el empleo del infinitivo (*Salir del agujero*), ya que, como apunta C. Maciá Barber, "en el corazón del reportaje late lo humano" (2007: 128).

3. La entradilla y la apelación al lector

La *entradilla*, al depender fundamentalmente de ella que el lector decida seguir leyendo el texto o abandonarlo, es considerada, a tenor de este criterio, el párrafo más importante del reportaje de prensa. D. Randall (2008: 262-263), quien considera que la entradilla debe funcionar de forma independiente, aconseja no comenzar la información, salvo en casos excepcionales, con una proposición subordinada, números en dígitos, nombres de organismos oficiales o citas. Para Á. Grijelmo, el principal problema del periodista al plantearse redactar un reportaje es acertar con la entradilla al no disponer normalmente "de un elemento noticioso que lleve la carga del interés y la actualidad. Por lo común, el reportaje parte de noticias conocidas días antes que se desarrollan con una perspectiva diferente. Así que carecemos de un hecho noticioso como tal" (1997: 61)[325].

Para comenzar un reportaje, existen, en general, tres posibilidades (Ulibarri, 1994: 164-167): plantear un aspecto novedoso no divulgado antes, idear un enfoque original sobre algo conocido, o buscar la novedad y el interés mediante el detalle o el estilo. En el primer caso, en la entradilla se resume la esencia de lo nuevo, quedando relegado a un segundo plano el aspecto estético; en el segundo, lo novedoso de la entradilla no son los hechos ya conocidos, sino la conclusión de la investigación; y en el tercero, la entradilla tiene como principal finalidad llamar la atención mediante un acertado uso del lenguaje.

Basándonos en las clasificaciones propuestas por Á. Grijelmo (1997: 61-68), E. Ulibarri (1994: 169-185), D. Randall (2008: 261-276), J. del Río Reynaga (1994: 140) y B. Echevarría

[325] E. Ulibarri (1994: 163) fija los cinco objetivos, resumidos en la sigla *AIDAS*, que debe plantearse la entradilla en cualquier texto periodístico (atraer la atención del lector hacia el texto, suscitar interés por su contenido, activar el deseo de información, incitar a seguir leyendo, aportar alguna sugerencia sobre el contenido del trabajo), pero observa que, dado el carácter complejo y plural del reportaje, en este género periodístico "a menudo es casi imposible identificar el elemento más importante" (1994: 164).

Llombart (1998: 67-69; 2011: 138-142), podemos distinguir entre los principales tipos de entradilla las *de arranque humano*, en la que el redactor se centra en personas; *de envoltorio de datos*, en la que se mezclan personas y lo concerniente a ellas; *de sorpresa*, cuyo efecto se logra uniendo dos partes de la información, normalmente sus inicios y sus consecuencias; *de resumen*, en la que se presenta un avance de lo que vendrá a continuación; *de sumario*, en la que se ofrece una relación de hechos o elementos que dan idea de las facetas del reportaje; *narrativa*, en aquellos casos en los que resulta más importante saber cómo sucedió algo que lo que sucedió; y *descriptiva*, en la que el periodista se centra en cómo es algo o en los ambientes y objetos importantes.

También cabe destacar las *de contraste*, en la que se enfatiza algún cambio o se comparan diferentes situaciones; *de pregunta*, en la que el emisor se formula una pregunta como recurso retórico o se enuncia una duda que el lector no ha sido capaz de plantearse; *de apelación directa*, en la que se imagina al lector como interlocutor; *de cita*, en la que se ofrecen las palabras textuales de alguna fuente personal o documental; *deductiva*, en la que se pasa de lo general a lo particular; *de parodia*, en la que se imitan obras o estilos con tono humorístico; *de suspense*, en la que se enuncia una serie de cualidades de algo y posteriormente se identifica; y *simbólica*, en la que se recurre a figuras, imágenes, objetos o relaciones para transmitir conceptos.

En la entradilla del reportaje *Florence y el lado oscuro*, que proponemos a continuación como modelo para analizar sus rasgos lingüísticos, publicada en el diario *El País* (30/05/2010) y recogida por B. Echevarría Llombart (2011: 147-148), el periodista P. Ordaz presenta una escena en la que refleja lo que le sucedió al ir a visitar a la presa francesa Florence Cassez en el penal de mujeres de Tepepan (México):

> *Un día antes de ir a la cárcel de mujeres, el abogado de Florence Cassez me envía un correo electrónico con unas instrucciones muy precisas: "Procure no llevar nada azul, negro, beis o café. Ideal: pantalón gris, suéter verde o camisa rosa. Ni botas ni botines. Lleve zapatos normales". Un renglón abajo, Agustín Acosta incluye una frase enigmática: "Bueno, si no lleva la ropa adecuada, allí le darán la solución…". Ya en la puerta del penal de Tepepan, muy cerca de los turísticos canales de Xochimilco, un guardia me mira de arriba abajo durante unos segundos:*
>
> *—La camisa vale, pero el pantalón, no.*
>
> *—¿Y eso?*
>
> *—Mire, aquí, en México, las presas que ya tienen sentencia firme van vestidas de azul. Y las que aún están por juzgar llevan ropa beis o café. No queremos que los visitantes puedan confundirse con ellas. Y ese pantalón…*
>
> *—Entonces, ¿no puedo entrar?*
>
> *—No se apure, jefe. Acérquese a aquella garita de la esquina. Mis compañeros le rentarán unos pantalones…*
>
> *Florence Cassez va vestida de azul…*

El texto de esta entradilla, donde, como puede observarse, se combinan narración, descripción y diálogo, presenta un estilo ágil y ameno (Escavy Zamora, 2009). Por este

motivo, en el ámbito de la oración compuesta encuentra su lugar natural la yuxtaposición (*No se apure, jefe. Acérquese a aquella garita de la esquina. Mis compañeros le rentarán unos pantalones*…)[326]. Los segmentos en estilo directo aparecen situados en yuxtaposición con el resto del enunciado, precedidos de dos puntos, pero sin verbo *dicendi* o *cogitandi* introductor ("el abogado de Florence Cassez me envía un correo electrónico con unas instrucciones muy precisas: '*Procure no llevar nada azul, negro, beis o café. Ideal: pantalón gris, suéter verde o camisa rosa. Ni botas ni botines. Lleve zapatos normales*'"; "Un renglón abajo, Agustín Acosta incluye una frase enigmática: '*Bueno, si no lleva la ropa adecuada, allí le darán la solución*'…").

La forma verbal predominante, como corresponde a la naturaleza del texto, es el presente de indicativo ("el abogado de Florence Cassez me *envía* un correo electrónico"; "Agustín Acosta *incluye* una frase enigmática"; "un guardia me *mira* de arriba abajo durante unos segundos"), seguida del futuro imperfecto de indicativo ("allí le *darán* la solución…"; "Mis compañeros le *rentarán* unos pantalones…"), el imperativo ("*Procure* no llevar nada azul, negro, beis o café"; "*Lleve* zapatos normales"), el presente de subjuntivo variante del imperativo en la modalidad negativa ("*No se apure*, jefe") o en el tratamiento de *usted* ("*Acérquese* a aquella garita de la esquina") o bien en la subordinación sustantiva ("No queremos que los visitantes *puedan* confundirse con ellas"), el infinitivo en la subordinación sustantiva ("Procure no *llevar* nada azul, negro, beis o café"), en la subordinación adjetiva ("Un día antes de *ir* a la cárcel de mujeres") o en perífrasis verbales ("puedan *confundirse* con ellas"; "¿no puedo *entrar*") y el participio en perífrasis ("van *vestidas* de azul").

En el sintagma nominal se detecta una mayor presencia de los adjetivos especificativos, pospuestos al sustantivo ("unas instrucciones muy *precisas*"; "pantalón *gris*"; "suéter *verde*"; "camisa *rosa*"; "zapatos *normales*"; "una frase *enigmática*"), frente al caso único de adjetivo explicativo antepuesto al sustantivo seguido de su complemento preposicional de acuerdo con el esquema adjetivo + sustantivo + preposición + sustantivo ("los *turísticos* canales de Xochimilco").

El registro coloquial se halla representado por los marcadores discursivos ("*Bueno*, si no lleva la ropa adecuada, allí le darán la solución…"; "*Entonces*, ¿no puedo entrar?"), el imperativo de percepción sensorial *mire* ("*Mire*, aquí, en México, las presas que ya tienen sentencia firme van vestidas de azul"), la forma de tratamiento *jefe* ("No se apure, *jefe*"), la elipsis ("*Ideal*: pantalón gris, suéter verde o camisa rosa. *Ni botas ni botines*"; "La camisa vale, pero el pantalón, *no*"; "¿*Y eso*?") y los enunciados suspendidos (*Y ese pantalón*…; *Mis compañeros le rentarán unos pantalones*…; *Florence Cassez va vestida de azul*…) (Gaviño Rodríguez, 2008)[327].

[326] En el ámbito de la oración compleja se registran muestras representativas de la subordinación sustantiva ("No queremos *que los visitantes puedan confundirse con ellas*"), la subordinación de relativo adjetiva especificativa ("las presas *que ya tienen sentencia firme* van vestidas de azul"), la subordinación de relativo sustantivada ("*las que aún están por juzgar* llevan ropa beis o café") y la subordinación circunstancial ("*si no lleva la ropa adecuada*, allí le darán la solución…").

[327] *Rentar*, dentro de las variedades diatópicas de la lengua, es un mexicanismo puesto en boca del guardia del penal de Tepepan ("Mis compañeros le *rentarán* unos pantalones…"). En el *Diccionario panhispánico de dudas* se explica que "en algunos países de América, especialmente en México, está asentado en la lengua culta el uso de *rentar* con el sentido de 'ceder o tomar [algo] en alquiler', por influjo del inglés *to rent*" (2005: *s. v.*), y en el *Diccionario del español de México* dirigido por L. F. Lara se define este verbo como "pagar cierta cantidad de dinero por el uso temporal de algo" (2010: *s. v.*).

4. El cuerpo y la voluntad de estilo del periodista

El *cuerpo*, la parte central, viene a ser como la médula del reportaje, donde, como indica B. Echevarría Llombart, "el periodista proporciona los elementos del contenido, sustenta el enfoque planteado, desarrolla los argumentos, concatena las narraciones y las descripciones y aporta los principales datos, ideas e interpretaciones surgidos de la investigación" (2011: 161). En su confección, el periodista pone a prueba aspectos importantes, como el enfoque, la investigación, la selección, la habilidad estilística y el dominio de la estructura.

Los autores suelen coincidir en poner de relieve la importancia de la estructura para redactar, organizar y dar unidad al cuerpo del reportaje. Sin embargo, la pirámide invertida no es la forma más adecuada para cumplir este cometido, ya que ofrecer los datos en el orden de mayor a menor importancia puede llevar a que el lector, una vez que se sienta lo suficientemente informado, deje de leer. Todo reportaje, según Á. Grijelmo, ha de estructurarse con una intención (explicativa, biográfica, cronológica…) y "no puede yuxtaponer una sucesión de hechos. Cada párrafo ha de estar conectado sutilmente con el anterior, de modo que llevemos al lector de la mano por el camino que nosotros hemos escogido" (1997: 67).

La estructura *cronológica*, consistente en contar cosas según el orden en que han ido produciéndose en el tiempo, además de constituir un recurso habitual en la literatura, es utilizada en los reportajes en aquellos casos en los que, más que conceptos, ideas y abstracciones, se opera con personajes, hechos, ambientes y concreciones. Para narrar de acuerdo con un orden cronológico, hay que seleccionar los elementos, destacar unos sobre otros, complementar los hechos con conceptos, e incluir antecedentes y proyecciones. En la estructura cronológica *lineal*, el periodista narra los hechos de forma sucesiva, sin saltos en el tiempo, mientras que en la estructura cronológica *múltiple* juega con el tiempo —se adelanta o se retrasa con el fin de crear un clímax o cierto suspense—, intercalando con frecuencia reflexiones.

La estructura *de pregunta y respuesta* se compone de las preguntas que se hace el periodista —las que piensa que se plantearía el lector— y de las correspondientes respuestas, debidamente documentadas, que se da con vistas a la adecuada comprensión del texto. El éxito de este tipo de estructura depende de la capacidad del redactor para acertar con las cuestiones que más interesan al lector. Dada la finalidad perseguida, si fuera necesario aportar datos o explicaciones que no hubieran quedado resueltos en las respuestas, se puede incluir un texto de apoyo que no necesita mantener la misma estructura. Como advierte Á. Grijelmo, este procedimiento "resulta muy útil ante cuestiones complejas que se pretenden desentrañar mediante fórmulas extremadamente didácticas" (1997: 74).

La estructura *de perfil* se ciñe a una persona, pero, a diferencia de la entrevista del mismo nombre, no requiere conversar con el protagonista ni, por consiguiente, centrar la información en sus declaraciones, sino en las terceras personas que hablan sobre él, pudiéndose incluir, no obstante, "frases del personaje en cuestión que hayan sido pronunciadas en otros medios o en actos públicos, incluso en círculos reducidos" (Grijelmo, 1997: 74). En su redacción, lo más fácil es construir un relato cronológico, pero también se pueden repasar los acontecimientos más destacados de la biografía del personaje e incluso agruparlos por afinidades y explicarlos por orden de importancia o repercusión social. A

veces, si se descubre que un rasgo se repite constantemente, este puede ser, sin duda, un hilo útil para componer el texto.

La estructura *de bloques temáticos*, la más común, se basa en el principio de aislar las diferentes partes resultantes de la distribución de los elementos de contenido recabados de acuerdo con la relación que guarden entre sí. En palabras de B. Echevarría Llombart, esta estructura consiste "en reconocer sus principales componentes, agrupar en bloques los elementos que más se relacionan entre sí y presentarlos de acuerdo con un orden lógico mediante las transiciones" (2011: 168). Con el fin de evitar la monotonía, es recomendable no emplear siempre el mismo modelo en la organización de los diferentes bloques, sino dar variedad, con lo que el ritmo de la lectura se verá agilizado.

La estructura *de contrapunto* —o *dialéctica*— tiene como objetivo llegar a un mejor conocimiento de la realidad a través de la exploración de contradicciones. Para ello es necesario seleccionar un tema sobre el que existe diversidad de opiniones e identificar los puntos concretos en los que se basa el debate, organizando el contenido de acuerdo con las fuentes o según los aspectos del debate. El primer procedimiento le resulta más sencillo al periodista, cuya tarea se limita a resumir lo expresado por los personajes y darlo a conocer en secuencia, dejando en manos del lector la identificación de los puntos en los que discrepan o coinciden los personajes. Sin embargo, el segundo facilita más la comprensión del lector al no tener que adivinar los aspectos en los que se produce una confrontación de opiniones.

La estructura *de escenas* —o *de casos*—, bajo la influencia del cine —donde la cámara cambia de escena con facilidad al pasar de un ambiente a otro, presentando escenas o casos independientes aunque relacionados temáticamente entre sí, en medio de un juego de planos, los adelantos y las retrospecciones (*flashback*)—, según indica su nombre, está basada en la superposición de escenas o en el desarrollo de casos independientes pero vinculados entre sí como criterio organizativo. En este tipo de estructura, en la que la separación constituye una virtud, el autor marca deliberadamente la frontera entre cada escena o caso, sirviéndose a menudo de la tipografía, las líneas en blanco o las titulaciones diferentes, con la intención de hacer más perceptible su diferenciación.

La estructura *coloquial*, denominación propuesta por E. Ulibarri (1994: 247-253) para aquellos reportajes, como algunos de E. Hemingway o G. García Márquez, compuestos con un criterio libre y personal, no responde a un afán organizativo definido del periodista, sino al modo en que este ha percibido la realidad. El texto adopta la forma de diálogo, y las circunstancias, experiencias e incidencias de los hechos son los que imponen el orden que se ha de seguir en la presentación de los elementos. En la redacción de estos textos, muchas veces similar a la de la crónica, suele usarse la primera persona del singular y del plural e incorporarse recursos literarios y descripciones de detalles cotidianos. Un ejemplo de esta modalidad son los reportajes de J. J. Millás publicados en *El País Semanal* como parte de su *Proyecto Sombra*, en los que conecta al lector con diversas realidades desde su vivencia personal[328].

[328] Los párrafos, así como los componentes de estos, en el interior del cuerpo del reportaje, y, en menor grado, los elementos de la entradilla y el cierre, suelen estar enlazados entre sí por medio de las *transiciones*. Estas, como es lógico, también sirven de nexo entre la entradilla, el cuerpo y el cierre. Hay quienes sostienen que unas buenas transiciones se consiguen con el empleo de elementos léxicos del tipo de *por otra parte*, *mientras tanto*, *en otro orden de cosas*, *sin embargo*, *en relación con* o *con respecto a*, en los que el periodismo ha sido pródigo, pero que, en realidad, como observa E. Ulibarri, "llegan a convertirse en muletillas, en perniciosos tics que, con lastimosa frecuencia, tratan

En el siguiente fragmento del cuerpo del reportaje *Réquiem por el chuletón*, publicado en el cuadernillo denominado *Crónica* del diario *El Mundo* (04/02/2001) y recogido por B. Echevarría Llombart (2011: 191), la periodista I. Hernández Velasco, tras haber planteado la repercusión del miedo de los ciudadanos a la enfermedad de las vacas locas en cuatro restaurantes españoles de reconocido prestigio cuya especialidad es la carne de vacuno, aborda la cuestión del crecimiento de su consumo por entonces en el Reino Unido bajo el título *Y los británicos, ciegos de chuletones*:

> *Y mientras los españoles se ven obligados a dejar de comer chuletones, los británicos se ponen morados de costillas, lomos, cortes de espalda y demás tajadas de la ternera. Porque en el Reino Unido, que exportó al mundo el mal de las vacas locas, hace más de un año que es posible devorar una buena chuleta de res servida, como mandan los cánones, con su hueso correspondiente y acompañada del tradicional puré de patatas. Por estas tierras, la ley seca que prohibía la venta y consumo de cortes de ternera con hueso se levantó el 17 de diciembre de 1999, justo dos años después de su entrada en vigor.*
>
> *"A Dios gracias que aquellos días aciagos llegaron a su fin", dice Jim Course, un inglés que trabaja como ejecutivo en unos laboratorios farmacéuticos, mientras se dispone a hincarle el diente a unas suculentas costillas de ternera bañadas en salsa gravy y acompañadas de una guarnición de pudding de Yorkshire. Bienvenidos a The Chop House (La Casa de la Chuleta), un restaurante de comida tradicional inglesa situado en pleno centro de Londres, a orillas del Támesis.*
>
> *Por 17 libras, unas 4.600 pesetas, aquí se pueden degustar unas sabrosas costillas de vaca, y por 16,50 (cerca de 4.400 pesetas), meterse entre pecho y espalda una jugosa chuleta de ternera lechal a la parrilla servida con el hueso de rigor. Siempre o casi. "Lo sentimos, pero no nos quedan chuletas. Se nos acaban de agotar", informaba el miércoles por la noche Sean Gavin, el gerente. Así están las cosas: mientras en media Europa las vacas locas siembran el terror, en las islas Británicas se ponen morados de chuletones.*
>
> *Pero, con todo, el miedo a los elementos óseos perdura. En La Casa de la Chuleta, sin ir más lejos, aún no se atreven a servir los chuletones y costillares tipo los Picapiedra que antaño ponían. "El único plato de ternera con hueso que tenemos es la chuleta de ternera lechal, es decir, de una res de menos de un año de edad. Aunque ya no está prohibida la carne con hueso, seguimos sin servirla, y lo cierto es que nuestros clientes no se quejan", indica Sean. Algunos aún preguntan por el origen de la ternera y el riesgo de contraer encefalopatía espongiforme. "De todas maneras, no tenemos nada que ocultar: nuestra carne es británica y podemos decir que la carne de vaca británica es en estos momentos perfectamente segura. Bastante más segura que la alemana, la francesa o la española, según tengo entendido", suelta con retintín el regente.*
>
> *Rara es la noche que La Casa de la Chuleta no registra un lleno absoluto. "Tenemos muchos clientes franceses, alemanes, belgas... Incluso australianos", advierte el gerente. Jörg Zantop, por ejemplo, es un alemán que el jueves al mediodía, a eso de las 13.30, salía*

de esconder la incapacidad de un autor para lograr transiciones eficaces y naturales" (1994: 256). Para lograr unas transiciones que puedan ayudar a mejorar el ritmo de la lectura, el periodista cuenta con otros recursos, como repetir en el enunciado o párrafo que sigue una palabra o frase clave que haya aparecido previamente; reiterar un concepto en cada uno de los fragmentos que se desee relacionar utilizando diferentes sinónimos; incluir sumarios, listas o recuentos; o destacar el contraste entre los elementos que se desee vincular. Las transiciones son difíciles de planear deliberadamente. Si la estructura del reportaje es la adecuada, es preferible escribir con naturalidad, sin obsesionarse con la conexión, a no ser que se vea claramente que esta no existe.

del restaurante con un steak de ternera con patatas fritas en el estómago. "Tal y como se han puesto las cosas en Alemania, creo que voy a tener que acabar viniendo a Londres sólo a comer ternera", soltaba. "Una de dos: o me hago vegetariano o pido la nacionalidad británica".

El presente fragmento del cuerpo del texto, que mantiene a su manera el estilo ágil y ameno destacado ya en la entradilla analizada, en la sintaxis oracional presenta muestras de la oración simple ("el miedo a los elementos óseos *perdura*"), la oración compuesta por coordinación ("Por 17 libras, unas 4.600 pesetas, aquí se pueden degustar unas sabrosas costillas de vaca, *y* por 16,50 [cerca de 4.400 pesetas], meterse entre pecho y espalda una jugosa chuleta de ternera lechal a la parrilla"), la subordinación sustantiva ("lo cierto es *que nuestros clientes no se quejan*"; "podemos decir *que la carne de vaca británica es en estos momentos perfectamente segura*"; "creo *que voy a tener que acabar viniendo a Londres sólo a comer ternera*"), la subordinación de relativo adjetiva especificativa ("la ley seca *que prohibía la venta y consumo de cortes de ternera con hueso* se levantó el 17 de diciembre de 1999"; "aún no se atreven a servir los chuletones y costillares tipo los Picapiedra *que antaño ponían*"; "El único plato de ternera con hueso *que tenemos* es la chuleta de ternera lechal"; "Jörg Zantop, por ejemplo, es un alemán *que el jueves al mediodía, a eso de las 13.30, salía del restaurante con un "steak" de ternera con patatas fritas en el estómago*"; "Jim Course, un inglés *que trabaja como ejecutivo en unos laboratorios farmacéuticos*"), la subordinación de relativo adjetiva explicativa ("en el Reino Unido, *que exportó al mundo el mal de las vacas locas*, hace más de un año que es posible devorar una buena chuleta de res") y la subordinación circunstancial ("*mientras los españoles se ven obligados a dejar de comer chuletones*, los británicos se ponen morados de costillas, lomos, cortes de espalda y demás tajadas de la ternera").

Mención especial merece la subordinación oracional en estilo directo con el verbo regente pospuesto, oficio este último desempeñado sucesivamente por *decir* ("'*A Dios gracias que aquellos días aciagos llegaron a su fin*'", dice Jim Course, un inglés que trabaja como ejecutivo en unos laboratorios farmacéuticos"), *informar* ("'*Lo sentimos, pero no nos quedan chuletas. Se nos acaban de agotar*", informaba el miércoles por la noche Sean Gavin, el gerente"), *indicar* ("*El único plato de ternera con hueso que tenemos es la chuleta de ternera lechal, es decir, de una res de menos de un año de edad. Aunque ya no está prohibida la carne con hueso, seguimos sin servirla, y lo cierto es que nuestros clientes no se quejan'*, indica Sean"), *soltar con retintín* ("'*De todas maneras, no tenemos nada que ocultar: nuestra carne es británica y podemos decir que la carne de vaca británica es en estos momentos perfectamente segura. Bastante más segura que la alemana, la francesa o la española, según tengo entendido'*, suelta con retintín el regente") y *advertir* ("'*Tenemos muchos clientes franceses, alemanes, belgas... Incluso australianos*', advierte el gerente")[329] (Alarcos Llorach, 1994).

En el verbo, la forma personal que aparece con mayor frecuencia es el presente de indicativo ("mientras los españoles se *ven* obligados a dejar de comer chuletones, los británicos se *ponen* morados de costillas, lomos, cortes de espalda y demás tajadas de la ternera"; "Rara *es* la noche que 'La Casa de la Chuleta' no *registra* un lleno absoluto; "'*Tenemos* muchos clientes franceses, alemanes, belgas... Incluso australianos", *advierte* el gerente"),

[329] Al final, tras un primer fragmento en estilo directo con el verbo regente pospuesto, que en este caso es *soltar*, aparece una segunda parte, independiente de la anterior, como continuación de ella, sin el verbo regente ("'*Tal y como se han puesto las cosas en Alemania, creo que voy a tener que acabar viniendo a Londres sólo a comer ternera*', soltaba. '*Una de dos: o me hago vegetariano o pido la nacionalidad británica*'").

seguida de otros tiempos del pasado del mismo modo, el pretérito imperfecto ("la ley seca que *prohibía* la venta y consumo de cortes de ternera con hueso se levantó el 17 de diciembre de 1999"; "'Lo sentimos, pero no nos quedan chuletas. Se nos acaban de agotar', *informaba* el miércoles por la noche Sean Gavin, el gerente"; "Jörg Zantop, por ejemplo, es un alemán que el jueves al mediodía, a eso de las 13.30, *salía* del restaurante con un 'steak' de ternera con patatas fritas en el estómago") y el pretérito indefinido ("en el Reino Unido, que *exportó* al mundo el mal de las vacas locas, hace más de un año que es posible devorar una buena chuleta de res"; "la ley seca que prohibía la venta y consumo de cortes de ternera con hueso se *levantó* el 17 de diciembre de 1999"; "'A Dios gracias que aquellos días aciagos *llegaron* a su fin", dice Jim Course").

También es constante la presencia de formas no personales, principalmente del infinitivo, en perífrasis verbales ("Se nos acaban de *agotar*"; "podemos *decir* que la carne de vaca británica es en estos momentos perfectamente segura"; "creo que voy a *tener* que *acabar* viniendo a Londres sólo a comer ternera") y en la subordinación ("es posible *devorar* una buena chuleta de res"; "el riesgo de *contraer* encefalopatía espongiforme"; "no tenemos nada que *ocultar*"), y el participio, complemento del nombre ("unas suculentas costillas de ternera *bañadas* en salsa 'gravy' y *acompañadas* de una guarnición de pudding de Yorkshire"; "un restaurante de comida tradicional inglesa *situado* en pleno centro de Londres"; "una jugosa chuleta de ternera lechal a la parrilla *servida* con el hueso de rigor") y en perífrasis verbales ("mientras los españoles se ven *obligados* a dejar de comer chuletones"; "Aunque ya no está *prohibida* la carne con hueso"; "la carne de vaca británica es en estos momentos perfectamente segura. Bastante más segura que la alemana, la francesa o la española, según tengo *entendido*"). Del gerundio aparece un único ejemplo en perífrasis verbal ("creo que voy a tener que acabar *viniendo* a Londres solo a comer ternera").

En el sintagma nominal, además de la aposición explicativa ("dice Jim Course, *un inglés que trabaja como ejecutivo en unos laboratorios farmacéuticos*"; "Bienvenidos a *The Chop House* (*La Casa de la Chuleta*), *un restaurante de comida tradicional inglesa situado en pleno centro de Londres*"; "informaba el miércoles por la noche Sean Gavin, *el gerente*"), llaman la atención por el acierto con el que son tratados los adjetivos especificativos pospuestos al sustantivo ("las vacas *locas*", "la ley *seca*", "aquellos días *aciagos*", "unos laboratorios *farmacéuticos*", "los elementos *óseos*", "ternera *lechal*", "vaca *británica*", "un lleno *absoluto*"[330] y los adjetivos explicativos antepuestos al sustantivo, que se encuentra acompañado de su complemento preposicional, de acuerdo con el esquema adjetivo + sustantivo + preposición + sustantivo ("una *buena* chuleta de res", "del *tradicional* puré de patatas", "unas *suculentas* costillas de ternera", "en *pleno* centro de Londres", "unas *sabrosas* costillas de vaca", "una *jugosa* chuleta de ternera").

El colorido del texto se debe en gran medida a la incorporación de voces y expresiones coloquiales, como *ponerse ciego* ("Y los británicos, [se ponen] *ciegos* de chuletones"), *ponerse morado* ("los británicos *se ponen morados* de costillas, lomos, cortes de espalda y demás tajadas de la ternera"), *devorar* ("en el Reino Unido, que exportó al mundo el mal de las vacas locas, hace más de un año que es posible *devorar* una buena chuleta de res"), *como mandan los cánones* ("hace más de un año que es posible devorar una buena chuleta de res servida, *como mandan los cánones*, con su hueso correspondiente), *a Dios gracias* (*A Dios gracias* que

[330] También se registra la posposición de dos adjetivos especificativos al mismo sustantivo ("comida *tradicional inglesa*").

aquellos días aciagos llegaron a su fin"), *hincar el diente* ("mientras se dispone a *hincar*le *el diente* a unas suculentas costillas de ternera bañadas en salsa 'gravy'"), *meterse entre pecho y espalda* ("Por 17 libras, unas 4.600 pesetas, aquí se pueden degustar unas sabrosas costillas de vaca, y por 16,50 [cerca de 4.400 pesetas], *meterse entre pecho y espalda* una jugosa chuleta de ternera lechal a la parrilla servida con el hueso de rigor"), *sembrar el terror* ("mientras en media Europa las vacas locas *siembran el terror*, en las islas Británicas se ponen morados de chuletones"), *soltar con retintín* ("'podemos decir que la carne de vaca británica es en estos momentos perfectamente segura. Bastante más segura que la alemana, la francesa o la española, según tengo entendido', *suelta con retintín* el regente") y *salir del restaurante con un "steak" de ternera con patatas fritas en el estómago* ("Jörg Zantop, por ejemplo, es un alemán que el jueves al mediodía, a eso de las 13.30, *salía del restaurante con un 'steak' de ternera con patatas fritas en el estómago*") (Hernando Cuadrado, 2001)[331].

Las transiciones contribuyen a la cohesión natural del texto principalmente mediante la repetición de una palabra ("podemos decir que la carne de vaca británica es en estos momentos perfectamente *segura*. Bastante más *segura* que la alemana, la francesa o la española, según tengo entendido"), el empleo de un sinónimo para nombrar el mismo concepto ("en el Reino Unido, que exportó al mundo el *mal de las vacas locas*… Algunos aún preguntan por el origen de la ternera y el riesgo de contraer *encefalopatía espongiforme*"), el anuncio de lo que se va a detallar a continuación ("*Así están las cosas*: mientras en media Europa las vacas locas siembran el terror, en las islas Británicas se ponen morados de chuletones") y, sobre todo, el establecimiento de un contraste entre determinados elementos constituyentes ("*mientras los españoles* se ven obligados a dejar de comer chuletones, *los británicos* se ponen morados de costillas, lomos, cortes de espalda y demás tajadas de la ternera"; "*mientras en media Europa* las vacas locas siembran el terror, *en las islas Británicas* se ponen morados de chuletones") (Casado Velarde, 1993).

5. El cierre como reafirmación del planteamiento

El *cierre* del reportaje, al ser el último contacto del periodista con el lector, en opinión de E. Ulibarri, "debe ser eficaz, congruente con el texto que corona; debe ser el final lógico del camino que juntos emprendieron autor y lector" (1994: 260). Á. Grijelmo, que trata el tema bajo el epígrafe de *El párrafo del sabor*, comenta que la frase que cierra un reportaje —de manera similar a lo que sucede en un artículo de opinión o en una crónica— "adquiere el valor de las especias en cualquier condimento: es el sabor que permanece en el paladar unos segundos, el regusto que el lector se llevará junto con el del café" (1997: 76).

[331] En el texto, de acuerdo con el tema, se alude a la enfermedad de las *vacas locas* ("en el Reino Unido, que exportó al mundo el mal de las *vacas locas*, hace más de un año que es posible devorar una buena chuleta de res") y a su denominación técnica en medicina *encefalopatía espongiforme* ("Algunos aún preguntan por el origen de la ternera y el riesgo de contraer *encefalopatía espongiforme*"). También se incluyen términos ingleses, algunos sin traducir al español ("unas suculentas costillas de ternera bañadas en salsa 'gravy' y acompañadas de una guarnición de *pudding* de Yorkshire"; "Jörg Zantop, por ejemplo, es un alemán que el jueves al mediodía, a eso de las 13.30, salía del restaurante con un *steak* de ternera con patatas fritas en el estómago"), y, en el caso de *The Chop House*, primero acompañado de su correspondiente traducción entre paréntesis ("Bienvenidos a *The Chop House* [*La Casa de la Chuleta*], un restaurante de comida tradicional inglesa situado en pleno centro de Londres, a orillas del Támesis") y después solo en español ("Rara es la noche que *La Casa de la Chuleta* no registra un lleno absoluto"). Por lo que respecta a *pudding*, en el *Diccionario panhispánico de dudas* se remite al lector a *pudin* o *pudín*, que figuran en el *DRAE*.

Seleccionar adecuadamente el cierre del reportaje es una tarea que el periodista experimentado inicia mucho antes de aproximarse al término de la redacción e incluso antes de comenzar a escribir. En la mayor parte de los casos, el cierre aparece vinculado a la entrada, mientras que algunas veces es más autónomo. Su eficacia comunicativa se sustenta en la capacidad de transmitir el mensaje al lector con la máxima corrección, de tal manera que se produzca una concordancia exacta entre la intención del emisor y la interpretación del receptor. En el *Libro de estilo* de *El País* se pone de relieve el esmero con el que ha de ser redactado el cierre del reportaje ("el último párrafo de un reportaje debe ser escrito muy cuidadosamente. Tiene que servir como 'remate', pero sin establecer conclusiones aventuradas o absurdamente chistosas" [1996: 49]), corroborándose que "tiene que dejar cierto regusto al lector, y conectar con la idea principal" (1996: 49), por lo que en ningún caso debe ser cortado por razones de espacio.

En función de la estructura del cuerpo del reportaje, podemos distinguir seis tipos de cierre (Ulibarri, 1994: 260-268; Maciá Barber, 2007: 167-174; Echevarría Llombart, 1998: 114-115, y 2011: 211-212): *de caso*, en el que se retoma la anécdota citada en la entradilla para completar el círculo; *de conclusión* —o *de resumen*—, en el que se sintetizan los elementos esenciales del reportaje o se llega a alguna conclusión a partir de ellos; *de moraleja* —o *de instancia a la acción*—, que, si bien tiene sentido en la literatura, en el reportaje debe ser evitado por convertirse en "un recurso pernicioso" (Ulibarri, 1994: 263); *de incógnita*, que puede resultar adecuado en algunos casos en los que el propósito del reportaje haya sido poner de manifiesto las preguntas sin respuesta de un tema; *de proyección* —o *de futuro*—, en el que, en lugar de plantearse interrogantes, se presentan proyecciones o posibilidades futuras de un hecho o situación; y *anticlimático*, en el que se aminora la tensión del reportaje con algún detalle significativo o curioso.

En el cierre del reportaje titulado *¿Son seguros nuestros rascacielos?*, que lleva por subtítulo *El incendio del Windsor cuestiona la conveniencia de los edificios de mucha altura*, publicado en el diario *El País* el 20/02/2005 y recogido por C. Maciá Barber (2007: 167-168), el periodista A. Jiménez Barca escribe que:

> *El catedrático Aroca sabe que nada es infalible. Pero añade: "Es cierto que, dada su altura, los bomberos no pueden hacer gran cosa si se declara un incendio en un rascacielos, que está abandonado a su suerte, que depende de sí mismo, como un barco en alta mar que comenzara a arder. Pero por eso no vamos a prohibir barcos en alta mar".*

Aludiendo, mediante la cita de una fuente experta, la del catedrático Aroca, al dilema de la prohibición de la construcción de rascacielos en España a raíz del incendio del edificio Windsor de Madrid. En la entradilla recogía otra cita de una ciudadana anónima que, horrorizada ante el suceso, reclamaba su prohibición. Retomado el pensamiento inicial en el cierre, el reportaje presenta una estructura circular.

El párrafo, en el que, dentro de sus peculiaridades características, no se abandona el estilo ágil y ameno de las partes anteriores, se halla integrado, en primer lugar, por una oración compleja en la que aparece una subordinada sustantiva en función de complemento directo (*que nada es infalible*) dependiente del verbo *sabe*. La segunda parte, introducida por el conector discursivo adversativo *pero*, consta del verbo regente *añade* y el fragmento en estilo directo (*"Es cierto que, dada su altura, los bomberos no pueden hacer gran cosa si se declara un incendio en un rascacielos, que está abandonado a su suerte, que depende*

de sí mismo, como un barco en alta mar que comenzara a arder. Pero por eso no vamos a prohibir barcos en alta mar").

En la primera parte del fragmento en estilo directo, la oración subordinada sustantiva en función de sujeto, entre la conjunción *que* y su sujeto (*los bomberos*) lleva intercalada una construcción absoluta de participio (*dada su altura*), y a continuación contiene una subordinada circunstancial condicional (*si se declara un incendio en un rascacielos*) de cuyo núcleo del complemento circunstancial (*rascacielos*) dependen dos subordinadas de relativo adjetivas explicativas y una comparación con una de relativo adjetiva especificativa incorporada (*que está abandonado a su suerte, que depende de sí mismo, como un barco en alta mar que comenzara a arder*) dependiente de su núcleo (*barco*). La segunda parte de este fragmento en estilo directo se halla conectada con la anterior por medio del marcador discursivo adversativo *pero* (*Pero por eso no vamos a prohibir barcos en alta mar*).

En el sintagma verbal, el tiempo predominante, como en las otras partes del reportaje, es el presente de indicativo (*sabe*, *es*, *añade*, *pueden*, *declara*, *está*, *depende*, *vamos*), seguido en orden de frecuencia del infinitivo en perífrasis ("no pueden *hacer*", "comenzara a *arder*", "no vamos a *prohibir*"), el pretérito imperfecto de subjuntivo (*comenzara*) y el participio en construcción absoluta ("*dada* su altura"). En el sintagma nominal cabe destacar la aposición especificativa ("El catedrático *Aroca*"), y la anteposición del adjetivo valorativo *gran* ("los bomberos no pueden hacer *gran* cosa") y el adjetivo descriptivo *alta* en la locución sustantiva *alta mar* ("como un barco en *alta* mar que comenzara a arder").

6. Conclusiones

De lo expuesto en las páginas precedentes se desprende que el reportaje de prensa, atendiendo a su configuración lingüística, se caracteriza por gozar de un amplio margen de libertad en el uso de la lengua, dado que a la diversidad de repertorios adoptados se encuentra ligada una amplia variedad de recursos expresivos utilizados con vistas a lograr la implicación del lector, y suscitar y mantener su interés.

Ya desde el comienzo, en la titulación, con el fin de captar al lector, además de transmitir información, el redactor procura mostrar ingenio y, si el contenido lo permite, introducir una cierta dosis de humor por medio de determinados recursos estilísticos, evitando, por el contrario, las ideas ya inventadas, las expresiones desgastadas por el uso y los lugares comunes. La entradilla, el componente del que se vale el reportero para atraer eficazmente al lector y proporcionarle al menos un indicio acerca del contenido del trabajo, presenta normalmente un estilo directo, sencillo y conciso.

En el cuerpo, el núcleo del trabajo, integrado por los datos recabados en la investigación, las interpretaciones de las fuentes, el desarrollo de los argumentos, los testimonios de los personajes, la narración estructurada de los acontecimientos y las descripciones del entorno, el emisor sigue alimentando el interés del receptor mediante la estructura de globalidad y la habilidad en el manejo del lenguaje.

El cierre, presentado en el estilo ágil y ameno de las partes anteriores, tiene como misión conectar con la idea principal a manera de recordatorio y dejar al lector con buen sabor de boca, introduciéndose a veces el párrafo clave, que sirve de puente entre la

entradilla y el cuerpo, y las transiciones enlazan con fluidez las partes del texto o los diferentes aspectos de estas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALARCOS LLORACH, E. (1994). *Gramática de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española, Colección Nebrija y Bello, Espasa Calpe.

CASADO VELARDE, M. (1993). *Introducción a la gramática del texto del español*. Madrid: Arco / Libros.

DONDIS, D. A. (2004). *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili.

ECHEVARRÍA LLOMBART, B. (1998). *Las w's del reportaje*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo CEU.

—(2011). *El reportaje periodístico*. Manganeses de la Lampreana (Zamora): Comunicación Social.

ESCAVY ZAMORA, R. (2009). *Pragmática y textualidad*. Murcia: Universidad de Murcia.

GARCÍA ARETIO, L. (2002). *La educación a distancia: de la teoría a la práctica*. Barcelona: Ariel.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1996). *Noticia de un secuestro*. Barcelona: Mondadori.

GAVIÑO RODRÍGUEZ, V. (2008). *Español coloquial. Pragmática de lo cotidiano*. Cádiz: Universidad de Cádiz.

GRIJELMO, Á. (1997). *El estilo del periodista*. Madrid: Taurus.

HAI-JEW, Sh. (2009). *Digital imagery and informational graphics in E-learning: maximizing visual technologies*. Hershey: IGI Global.

HERNANDO CUADRADO, L. A. (2001). "El registro coloquial en *Bajarse al moro*, de J. L. Alonso de Santos". *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* 26, 145-154.

LAHUERTA GALÁN, J. (coord.) (2002). *Diccionario de uso del español de América y España*. Barcelona: Spes.

LARA, L. F. (dir.) (2010). *Diccionario del español de México*. México, D. F.: El Colegio de México.

LÓPEZ HIDALGO, A. (2001). *El titular*. Sevilla: Comunicación Social.

MACIÁ BARBER, C. (2007). *El reportaje de prensa*. Madrid: Universitas.

MARTÍN VIVALDI, G. (1973). *Géneros periodísticos*. Madrid: Paraninfo.

MARTÍNEZ ALBERTOS, J. L. (1984). *Curso general de redacción periodística*. Barcelona: Mitre.

MUNDO, EL (1996). *Libro de estilo*, V. de la Serna (coord.). Madrid: Temas de Hoy.

NÚÑEZ LADEVEZE, L. (1995). *Introducción al periodismo escrito*. Barcelona: Ariel.

ORIHUELA, J. L. (2000). "Las nuevas tecnologías de la información: claves para el debate". *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte* 70, 44-50.

PAÍS, EL (1996). *Libro de estilo*. 12.ª ed. Madrid: Ediciones *El País*.

PERICOT, J. (2005). "La imagen gráfica: del significado implícito al sentido inferido". *Formats: Revista de Comunicación Audiovisual* 4 <http://www.upf.edu>.

RANDALL, D. (2008). *El periodista universal*. 2.ª ed. Madrid: Siglo XXI.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1970). *Diccionario de la lengua española*. 19.ª ed. Madrid: Espasa Calpe.

—(1984). *Diccionario de la lengua española*. 20.ª ed. Madrid: Espasa Calpe.

—(1992). *Diccionario de la lengua española*. 21.ª ed. Madrid: Espasa Calpe.

—(2001). *Diccionario de la lengua española*. 22.ª ed. Madrid: Espasa Calpe.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2005). *Diccionario panhispánico de dudas*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.

RÍO REYNAGA, J. del (1994). *Periodismo interpretativo. El reportaje*. México: Trillas.

SALAS, C. (2007). *Manual para escribir como un periodista*. Barcelona: Áltera.

SÁNCHEZ, A. (2001). *Gran diccionario de uso del español actual*. Madrid: SGEL.

SÁNCHEZ, J. F. (1996). "¿Para quién escribimos?". *Estudios de Periodística* 4, 27-46.

SECO, M., O. ANDRÉS y G. RAMOS (2011). *Diccionario del español actual*. 2.ª ed. Madrid: Aguilar.

ULIBARRI, E. (1994). *Idea y vida del reportaje*. México, D. F.: Trillas.

VANGUARDIA, LA (2004). *Libro de redacción*. Barcelona: *La Vanguardia* Ediciones y Ariel.

VIGARA, A. M.ª — CONSEJO DE REDACCIÓN DE *ABC* (2001). *Libro de estilo de ABC*. Barcelona: Ariel.

Recibido el 18 de febrero de 2014.

Aceptado el 23 de septiembre de 2014.

LA TEORÍA SEMIÓTICA DE LOTMAN Y LA DIMENSIÓN SISTÉMICADEL TEXTO Y DE LA CULTURA

LOTMAN'S SEMIOTIC THEORY AND THE SYSTEMIC DIMENSION OF TEXT AND CULTURE

Mirko LAMPIS

Univerzita Konštantína Filozofa (Nitra, Eslovaquia)
mlampis@ukf.sk

Resumen: El objetivo de este artículo es el de analizar aquellas relaciones intertextuales que permiten entender la génesis de la dimensión sistémica de la semiótica del texto y de la cultura de Iuri Lotman. Estas relaciones pueden ser divididas en dos grupos principales: 1) la herencia teórica del estructuralismo y del formalismo ruso (y en general de la semiótica eslava); 2) el influjo de otras disciplinas de tipo sistémico, como la cibernética o la física de las estructuras disipativas.

Abstract: The goal of this paper is to analyze those intertextual relations that allow us to understand the genesis of the systemic dimension of Iuri Lotman's semiotics of text and culture. These relations can be divided into two main groups: 1) the theoretical legacy of structuralism and of Russian formalism (and, in general, of Slavic semiotics); 2) the influence of other systemic disciplines, as cybernetics or physics of dissipative structures.

Palabras clave: Lotman. Semiótica. Cultura. Pensamiento sistémico.

Key Words: Lotman. Semiotics. Culture. Systemic thinking.

1. Lotman y el pensamiento sistémico

Volveré en este artículo a hablar de la dimensión sistémica de la semiótica del texto y de la cultura de Iuri Lotman (y escribo "volveré" porque es un tema del que ya me he ocupado en tres extensos artículos: Lampis, 2010, 2011, 2013), esta vez con el objetivo de ahondar en aquellas concretas relaciones intra— e intertextuales que justifican la operación de "anclar" los textos de Lotman a esa corriente epistemológica conocida hoy en día como *pensamiento sistémico* (o *relacional*, o *complejo*).

Considérese, para empezar, lo que Lotman sostiene en uno de sus textos más conocidos: *Acerca de la semiosfera* (Lotman, 1984). Al comenzar este artículo, Lotman recuerda la conocida (y universalmente aceptada) doble génesis y la consiguiente clasificación bimembre de la semiótica contemporánea: la "semiología" preconizada a comienzos del siglo XX por Ferdinand de Saussure y la "semiótica" elaborada, más o menos en los mismos años, por el filósofo norteamericano Charles S. Peirce. Bien sabemos que el estructuralismo de derivación saussureana y las semióticas interpretativas que se remontan a Peirce constituyen dos ámbitos teóricos profundamente diferentes. Llama aún más la atención, por lo tanto, el hecho de que Lotman no dude en tildar a ambas corrientes de reduccionistas, señalando, en el caso de la semiótica de Peirce y Morris, la tendencia a *reducir* todo fenómeno semiótico al funcionamiento de signos aislados y cadenas de signos aislados y, en el caso de Saussure y de la Escuela de Praga, la tendencia a *reducir* el habla (es decir, el dominio de los textos) al sistema de la lengua y a una serie de actos comunicativos aislados, de intercambios de mensajes (Lotman, 1984: 21).

Independientemente de que Lotman tuviera o no razón al expresar tales juicios[332], nos parece acertada la idea de relacionar explícitamente la (doble) fundación de la semiótica con una extendida y arraigada costumbre de la ciencia occidental, la de concebir toda explicación como una simplificación, como una necesaria reducción de lo complejo a lo simple, de lo plúrimo a lo atómico. Sobre todo porque, como concluye Lotman, este no es el único camino posible:

> *El camino recorrido por las investigaciones semióticas durante los últimos veinte años permite tomar muchas cosas de otro modo. Como ahora podemos suponer, no existen por sí solos en forma aislada sistemas precisos y funcionalmente unívocos que funcionan realmente. La separación de éstos está condicionada únicamente por una necesidad heurística. Tomado por separado, ninguno de ellos tiene, en realidad, capacidad de trabajar. Solo funcionan estando sumergidos en un continuum semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización (Lotman 1984: 22).*

Cabe destacar que las ideas expuestas en este pasaje no representan, en efecto, ninguna innovación en el seno de la teoría lotmaniana, puesto que el "camino recorrido por

[332] En el caso de Saussure, la operación reduccionista fue, por decirlo de alguna manera, inevitable: la necesidad de dar un estatus riguroso a los estudios lingüísticos implicaba la individuación de un objeto de estudio clasificable como científico según los cánones de la ciencia decimonónica; gracias a la reducción del conjunto de las manifestaciones lingüísticas al sistema de la lengua (o a una competencia común de reglas de generación, según la versión de Chomsky), Saussure consiguió producir dicho objeto. En cuanto a Peirce (y también a Morris), la reducción del problema semiótico al problema del signo condujo en realidad a acentuar la dimensión continua e ilimitadamente recursiva de la semiosis.

las investigaciones semióticas durante los últimos veinte años" incluía también (y sobre todo) a las investigaciones del propio Lotman. Léanse las dos siguientes citas, ambas de 1970 (la etapa más "estructuralista" del autor). La primera procede de la que quizás es la obra más conocida de Lotman, *Estructura del texto artístico*:

> *A pesar de que el concepto de sistematicidad de los signos constituye el fundamento mismo de la concepción estructural de este problema, en la práctica se halla ampliamente difundida una interpretación considerablemente más simplificada. A menudo se encuentra uno ante una concepción atomística de la naturaleza del signo. Se destaca con más frecuencia la unidad del significado y del significante que la necesidad de inserción del signo en sistemas más complejos. [...] La posibilidad de transcodificar un sistema de expresión en otro (por ejemplo, un sistema sonoro en gráfico) es un hecho evidente que no permite poner en duda la idea de que la materialidad del signo se realiza ante todo a través de la creación de un determinado sistema relacional. De aquí se infiere que, en el plano de expresión, es simplemente imposible la existencia de un signo aislado, atomizado, fuera del sistema (Lotman, 1970a: 50).*

La segunda cita procede de unas propuestas publicadas con ocasión de la "IV escuela de verano sobre los sistemas secundarios de modelización", unas jornadas de discusión y reflexión semiótica organizadas en Tartu durante los días 17-24 de agosto de 1970:

> *Es preciso partir de la premisa de que toda actividad del hombre dirigida a la elaboración, intercambio y conservación de la información mediante signos posee una precisa unidad. Los diferentes sistemas de signos, aun presentando estructuras y organizaciones inmanentes, solo funcionan en unidad, apoyándose unos en otros. Ningún sistema sígnico dispone de un mecanismo que le garantice funcionar de manera aislada. De esto se desprende que, junto a un enfoque de investigación que nos permite construir una serie de ciencias del ciclo semiótico relativamente autónomas, también es admisible otro enfoque en el que todas estas ciencias analizan aspectos concretos de una semiótica de la cultura, ciencia de la correlación funcional de los diferentes sistemas de signos (Lotman, 1970b: 103; la traducción al español es mía).*

Son ideas que llevaron a la consolidación de una nueva manera de entender la semiótica y al establecimiento de una nuevo campo de estudios, la *semiótica de la cultura*, precisamente, "disciplina que examina la interacción de sistemas semióticos diversamente estructurados, la no uniformidad interna del espacio semiótico, la necesidad del poliglotismo cultural y semiótico", según otra reveladora definición lotmaniana, algo más tardía (Lotman, 1981: 78).

¿Cómo llegó Lotman a estas conclusiones? La tesis que aquí sostengo es que la dimensión sistémica de la semiótica lotmaniana se debe, esencialmente, a dos "movimientos" intelectuales convergentes, integrados en el ámbito de su propia práctica de estudioso de la literatura: por un lado, la reflexión acerca de las teorías formalistas y estructuralistas; por otro, una atenta frecuentación interdisciplinaria.

2. La herencia del formalismo y del estructuralismo

La noción de "sistema", en tanto que conjunto estructurado de elementos (cada uno de los cuales adquiere su función y valor a partir de las relaciones que lo ligan a los demás elementos), se debe a Saussure y ciertamente no hará falta insistir acerca de su centralidad en el ámbito del estructuralismo, tanto en lingüística como en literaturología, antropología o psicología. Pero sí puede ser útil recordar, tal como hace Evan-Zohar, que en la teoría literaria de tipo científico la preocupación por los procesos dinámicos en literatura cobró relevancia solo a partir de la escuela formalista; programáticamente desdeñadas por Saussure y sus seguidores, las cuestiones relativas al cambio (o como aquí diremos, a la deriva) de la estructura (y del sistema al que esta individúa) condujeron en ámbito formalista a importantes soluciones teóricas, como la dialéctica centro/periferia de Tynianov o la dialéctica estratos canonizados/estratos no-canonizados de Shklovski (Even-Zohar, 2007/2011). Creemos, sin embargo, que la fuerte contraposición defendida por Even-Zohar entre una teoría sistémica estática (el estructuralismo) y una teoría sistémica dinámica (el formalismo, la Escuela de Tartu y la propia Teoría de los Polisistemas) debe ser adecuadamente matizada. Cierto es que Saussure resta importancia al alcance y a las posibilidades de los estudios diacrónicos (el sistema es siempre una estructura que funciona *hic et nunc* —"intangible", como precisan los editores del *Cours*— y su deriva no es tanto un problema de "langue" como de "parole"), pero tampoco se puede reducir a la sola postura metodológica saussureana el problema de la compleja relación que se establece entre permanencia y deriva estructural. Por un lado, contamos con bastantes autores cercanos a la tradición y a los métodos estructuralistas que, como Mukařovsky, Kristeva o, más recientemente, Paolo Fabbri, se ocupan extendidamente de los problemas del cambio y de la deriva de los sistemas significantes; por otro, tal como señalan Fokkema e Ibsch (1992), la escuela estructuralista de Praga evidencia una fuerte continuidad teórica con el formalismo ruso, empezando por el mero hecho de que Roman Jakobson (a quien Lotman, por cierto, dedica *Acerca de la semiosfera*) fue un destacado exponente de ambas corrientes.

Ahora bien, gracias a la excelente bibliografía recogida por Manuel Cáceres y Liubov Kiseliova al final del tercer tomo de *La semiosfera* (Lotman, 2000)[333], es fácil comprobar cómo Lotman empezara a emplear los términos "estructura" y "estructural" en los títulos de sus estudios a partir de 1962 y dejara de emplearlos después de 1973 (con la sola excepción de dos artículos publicados, respectivamente, en 1977 y 1985). Eso sí, el término aparece en los títulos de las tres obras más conocidas de Lotman en este período, las que cuentan con más traducciones y más reediciones: *Lecciones de poética estructural*, de 1964, *Análisis del texto poético: La estructura del verso*, de 1972, y sobre todo *Estructura del texto artístico*, de 1970.

En la siguiente tabla sinóptica se recogen el año de publicación (primera columna), el número total de estudios publicados por Lotman (segunda columna), el número de los estudios en cuyo título aparecen los términos "estructura" y "estructural" (tercera columna), los títulos de dichos estudios (cuarta columna[334]) y, si procede, el título y el año de su traducción al español (quinta columna):

[333] Manuel Cáceres publicó también una bibliografía en el "Homenaje a Iuri M. Lotman" que le dedicó la revista *Signa* (1995: 45-74).

[334] Seguimos el sistema de transliteración de M. Cáceres, basado en el empleo de los grafemas españoles.

1962	13	2	**1**) "Ideinaia struktura *Kapitanskoi dochki*" [La estructura intelectual de la *Hija del capitán*] **2**) "Problema sjodstva iskusstva i zhizni v svete strukturaľnogo podjoda" [El problema de la similitud entre arte y vida a través del enfoque estructural]	
1963	9	1	**3**) "O razgranichenii lingvistichkeskogo i literaturovedcheskogo poniatiia strukturii"	**3**) "Sobre la delimitación lingüística y literaria de la noción de estructura" (1970)
1964	10	1	**4**) *Lektii po strukturaľnoi poetike*	**4**) "Lecciones de poética estructural (Introducción)" (1986)
1966	18	2	**5**) "Ob odnom chitateľskom vospriiatii *Bednoi Lizi* N. M. Karamzina (K strukture massovogo soznaniia XVIII v.)" [Sobre la percepción del lector de la obra *Pobre Elisa* de N. M. Karamzin (Sobre la estructura de la conciencia común del siglo XVIII)] **6**) "Judozhestvennaia struktura *Evgueniia Onegina*" [La estructura artística de *Eugenio Oneguin*]	
1969	16	3	**7**)"O nekotoryj printsipialʹnyj trudnostiaj v strukturnom opisanii teksta" [Sobre algunas de las principales dificultades en la descripción estructural del texto] **8**) "Stijotvoreniia rannego Pasternaka i nekotorye voprosy strukturnogo izucheniia teksta" [Los poemas del joven Pasternak y algunas cuestiones del estudio estructural del texto] **9**) "Otázky štrukturálnej poetiky" [publicado en checo: Cuestiones de poética estructural]	
1970	17	3	**10**) "Iz nabliudenii nad strukturnimi printsipami rannego tvorchestva Gogolia" [Observaciones sobre los principios estructurales del joven Gogol] **11**) "K strukture dialoguicheskogo teksta v poemaj Pushkina" [Sobre la estructura del texto dialógico en los poemas de Pushkin] **12**) *Struktura judozhestvennogo teksta*	**12**) *Estructura del texto artístico* (1978)

1971	12	1	**13**) "Zametki o strukture judozhestvennogo teksta" [Notas acerca de la estructura del texto literario]	
1972	5	1	**14**) *Analiz poeticheskogo teksta: Struktura stija* [Análisis del texto poético: La estructura del verso]	
1973	18	2	**15**) "O soderzhanii i strukture poniatiia *judozhestvennaia literatura*" **16**) "Zamechaniia o strukture povestvovateľnogo teksta"	**15**) "Sobre el contenido y la estructura del concepto de *literatura artística*" (1994) **16**) "Observaciones sobre la estructura del texto narrativo" (2000)
1977	13	1	**17**) "Tekst i struktura auditorii"	**17**) "El texto y la estructura del auditorio" (1994)
1985	14	1	**18)** "La metasemiotica e la struttura della cultura" [publicado en italiano]	

Pues bien, si aceptamos el hecho de que la presencia en el título de los estudios de carácter más general (textos 2, 3, 4, 7, 8, 9, 12, 13, 14, 15, 16 y 18) otorga a la noción de "estructura" un estatus teórico especial (el de una noción explicativa fuerte), vemos cómo en la reflexión a la vez teórica y crítica de Lotman tal estatus dejó de ser efectivo a comienzos de los años setenta. Desde 1973 hasta 1992, año de su muerte, Lotman no volvió a usar este término en los títulos de sus estudios (salvo las dos excepciones señaladas).

Esta pérdida de centralidad de la noción de "estructura" se debe, según creo, al hecho de que Lotman pronto asumió que tanto esta noción como la noción de "signo", tal como se empleaban en el ámbito del estructuralismo de derivación saussureana, resultaban inadecuadas con respecto a los objetivos y modalidades de los estudios semióticos tal y como él mismo y los demás estudiosos de Tartu los venían interpretando y practicando desde mediados de los años sesenta (cf. Lotman, 1968; Lotman y Piatigorski, 1968): vuélvanse a leer los dos pasajes de 1970 citados más arriba (apartado 1), en los que Lotman da una definición ya madura de la *Semiótica de la cultura* y defiende, en contra de lo que podríamos definir como "trivialización estructuralista"[335], la dimensión fuertemente sistémica y relacional del signo. Gracias a la confrontación con diferentes aspectos de ese *mare magnum* de prácticas y hábitos significantes que llamamos *cultura*, en suma, la noción de estructura en tanto que conjunto de elementos ordenados, interconectados e interdependientes pasó a designar para Lotman una totalidad integrada, orgánica y complejamente significante[336] en la que la individuación de elementos y fronteras responde más bien a exigencias y hábitos de orden descriptivo (y autodescriptivo).

La conciencia de los límites propios de las prácticas reduccionistas típicas del enfoque estructuralista en semiótica se vuelve patente en una serie de importantes artículos escritos a comienzos de los años setenta, artículos que disuelven la linealidad del signo discreto

[335] Una "trivialización estructuralista" que Lotman, sin embargo, irá identificando cada vez más con el estructuralismo *tout-court*.

[336] Complejamente significante en el sentido en el que Umberto Eco hablaba, en esos mismos años, de *ratio difficilis* (Eco, 1975).

saussureano, de las estructuras significantes aisladas y del esquema comunicativo jakobsoniano en pos de una nueva atención dirigida a los fenómenos significantes no-verbales y no-discretos, a las relaciones intersígnicas e intersistémicas, a la dimensión unitaria, a la vez homo— y heterogénea, de la cultura, a las ambigüedades de la comunicación y al peso de las operaciones descriptivas, metalingüísticas. Cabe recordar al menos los dos artículos escritos con Boris Uspenski, *Sobre el mecanismo semiótico de la cultura* y *Mito, nombre y cultura* (Lotman y Uspenski, 1971, 1973), el ensayo colectivo *Tesis para el estudio semiótico de las culturas (aplicadas a los textos eslavos)* (Lotman *et al*., 1973, ensayo cuyo íncipit retoma las propuestas publicadas para la "IV escuela de verano sobre los sistemas secundarios de modelización", que hemos citado en el apartado1), y el artículo *Sobre los dos modelos de la comunicación en el sistema de la cultura* (Lotman, 1973b).

Resultan particularmente interesantes, en esta óptica, la "ruptura" con la tradición estructuralista y la "resemantización" del término "estructura" que se pueden apreciar en otro texto lotmaniano de 1973, *Observaciones sobre la estructura del texto narrativo*:

> *¿Puede existir un sistema sígnicos sin signos? La pregunta de por sí parece absurda. Sin embargo, vale la pena reformularla así: "¿Puede ser portador de significados un mensaje en el que no podemos distinguir signos en el sentido que se les da en las definiciones clásicas, que tienen en cuenta en primer término la palabra del lenguaje natural?". Recordando la pintura, la música, el cine, no podemos dejar de responder afirmativamente (Lotman, 1973a: 9).*

Afirmativamente, porque en los textos pictóricos, musicales y cinematográficos, así como, por otra parte, en los textos artísticos verbales de tipo narrativo, el significado no se deriva de la composición de signos aislados, sino que el mensaje se construye y transmite a partir del texto en su totalidad. En estos casos, la individuación de concretos elementos "signiformes" se derivaría solo de una práctica descriptiva acostumbrada a razonar en términos de signos discretos[337].

El reduccionismo atomístico (de tipo "verbocentrista") y la crónica confusión entre estructura descrita y metalenguaje descriptivo no son los únicos rasgos de los estudios estructuralistas con los que Lotman polemiza en aquellos años. En el artículo *Un modelo dinámico del sistema semiótico*, de 1974, Lotman acude directamente a la autoridad de Jakobson para reflexionar sobre el desinterés y la incomprensión demostrados por el estructuralismo de matriz saussureana hacia la dimensión diacrónica de los sistemas significantes. La cita de Jakobson es reveladora:

> *Sería un serio error afirmar que sincronía y estática son sinónimos. El corte estático es una ficción: es solo un procedimiento científico auxiliar y no un modo específico de existencia. Podemos examinar la percepción de un filme no solo diacrónicamente, sino también sincrónicamente: sin embargo, el aspecto sincrónico del filme en modo alguno es idéntico a un cuadro aislado, recortado del filme. La percepción del movimiento está*

[337] Cabe recordar que Lotman no fue el único autor que se enfrentó en los años setenta a la llamada "crisis del signo", crisis debida sobre todo a que el estudio de los textos "icónicos" ya había puesto de manifiesto la inaplicabilidad analítica de la noción de signo entendido, clásicamente, como unidad discreta compuesta por un significante y un significado.

presente hasta en el aspecto sincrónico del filme. Exactamente así mismo son las cosas en el lenguaje (citado en Lotman, 1974: 64).

Este aspecto de las investigaciones de la Escuela de Praga, según el cual la evolución del sistema, su diacronía, no niega, sino que esclarece la organización sincrónica de cada momento aislado, se relaciona directamente, en opinión de Lotman, con las teorías formuladas anteriormente por Tynianov y Bachtin.

Ciertamente, se puede decir que tanto el peso de la tradición semiótica eslava (el formalismo, Bachtin, el propio Jakobson) como la insuficiencia de los esquemas explicativos "clásicos" a la hora de analizar manifestaciones significantes muy dispares entre sí y sobre todo con estructuras muy diferentes con respecto a las del lenguaje verbal, empujaron a Lotman a buscar y defender soluciones teóricas que se alejaban de la semiótica estructuralista. Pero la clave del despertar de esta nueva "conciencia semiótica" tal vez deba buscarse en otros lares, y más concretamente en el clima científico general de la época, en el que cobraban cada vez más protagonismo las nociones de "sistema", "autonomía" y "relación".

3. Reflexiones interdisciplinarias

La peculiar concepción lotmaniana de los fenómenos semiósicos y de la labor semiótica resulta incomprensible si no se considera debidamente la constante atención que Lotman dirijo durante toda su trayectoria intelectual a las demás disciplinas científicas y los enlaces teóricos que supo estrechar entre tales disciplinas y la semiótica de la cultura.

Estos enlaces no eran en modo alguno "unidireccionales", sino que se extendían y ramificaban en ambas direcciones. Por un lado, Lotman acoge y explota nociones procedentes de las ciencias matemáticas y naturales ("isomorfismo", "asimetría", "entropía", "irreversibilidad", la oposición "discreto/continuo", etc.) y emplea analogías explicativas inspiradas en los dominios de la biología, de la química y de la física[338]; por otro, demuestra en sus textos una aguda consciencia de que las principales características de la organización de los sistemas semiósicos (autonomía, heterogeneidad, interaccionalidad, dinamismo, imprevisibilidad, irreversibilidad) coinciden con (Lotman diría que son homeomorfas a) determinados fenómenos estudiados por otras disciplinas científicas, y especialmente por la cibernética, la neurobiología y la física de los sistemas alejados del equilibrio termodinámico (la física desarrollada por el premio Nobel Ilya Prigogine).

Se puede concluir, pues, que la concepción lotmaniana de los procesos y fenómenos semiósicos, por un lado, y sus constantes frecuentaciones interdisciplinarias, por otro, se alimentaron de manera mutua y recursiva. Y que tanto la una como las otras contribuyeron

[338] La obra de arte *se comporta como* un organismo capaz de interactuar con el intérprete; la frontera cultural *funciona como* la membrana de las células, seleccionando y transformando lo externo de forma adptativa; las interacciones semiósicas *recuerdan* aquellas reacciones catalíticas en las que un compuesto puede producir una determinada sustancia sólo si aquella sustancia ya está presente en el propio compuesto. Tal como se ve, estas analogías son de un tipo bastante común en el ámbito de las descripciones científicas y por lo tanto de ninguna manera deberían ser interpretadas como un intento de "naturalizar" los fenómenos semiósicos (interpretación que por ejemplo sostiene Méndez Rubio 2007). Queda por investigar y demostrar, de todas formas, si detrás de las analogías explicativas se ocultan principios organizacionales comunes.

a la emergencia de lo que hemos definido como *dimensión sistémica* de las teorías semióticas de Lotman.

Según indica Capra (1996), el cambio de perspectiva que condujo a la formulación del enfoque sistémico se hizo patente a comienzos del siglo XX con una serie de paradigmas científicos que, de diferentes maneras, cuestionaron los principios fundamentales del mecanicismo cartesiano y newtoniano (canon científico al que, por cierto, también intentó ajustarse Saussure): la biología organicista, la física cuántica, la psicología de la Gestalt y la ecología; a estos se añadieron, a mediados de siglo, algunas teorías de carácter general y gran alcance explicativo en las que también eran centrales las nociones de "totalidad", "proceso" e "interacción": la teoría general de sistemas (von Bertalanffy), la cibernética (Wiener) y la teoría de la información (Shannon). Finalmente, a partir de los años setenta, llegaron las formulaciones sistémicas más maduras: la física de las estructuras disipativas de Ilya Prigogine, la biología del conocimiento de Humberto Maturana y de Francisco Varela y la teoría Gaia de James Lovelock y Lynn Margulis; a todos estos movimientos científicos, además, hay que añadir el desarrollo y la gran vitalidad, a lo largo del siglo, de las matemáticas no-lineales, los estudios de la complejidad y la geometría fractal[339].

Se podría sostener que la conexión más evidente y más sólida entre la semiótica lotmaniana y el pensamiento sistémico, tal y como lo describe Capra, es precisamente el temprano interés de Lotman por la cibernética y la teoría de la información: en *Estructura del texto artístico* (1970a), por ejemplo, Lotman habla del trabajo de Shannon, comenta las teorías informacionales de Kolmogorov (apreciando su validez pero relativizando su utilidad) y cita, en nota, la traducción rusa de una obra fundamental del pensamiento cibernético clásico: la *Introducción a la cibernética* de W. R. Ashby. A esto hay que añadir, en un segundo momento, las frecuentes referencias a los estudios neurobiológicos acerca de la asimetría cerebral (cfr. Lotman, 1983; Lotman y Nikolaenko, 1983) y, finalmente, el gran interés por las teorías de Ilya Prigogine acerca de los procesos irreversibles y el papel del azar en los sistemas alejados del equilibrio (cf. Lotman, 1989, 1992).

No hay que olvidar, sin embargo, que tales intereses se debieron sobre todo a la gran afinidad que Lotman supo percibir entre estas teorías y la teoría semiótica, una afinidad plenamente justificada vistas las características salientes de las dos clases de sistemas descritos (los físicos y biológicos y los culturales) y que no hacía más que confirmar la pertinencia (y hasta la centralidad) de la reflexión semiótica en el ámbito de la ciencia contemporánea. Desde este punto de vista, no es ciertamente una mera anécdota terminológica el hecho de que Lotman acuñara su noción de "semiosfera" a partir de la noción de "biosfera" de Vernadski, uno de los padres de la ecología (y por ende del pensamiento sistémico). Ni resulta casual el hecho de que una profunda conocedora de la semiótica lotmaniana como Salvestroni pudiera a mediados de los años ochenta señalar las afinidades existentes entre el pensamiento de Lotman y el de Gregory Bateson, destacado exponente del paradigma cibernético y promotor de una nueva epistemología ecológica (Salvestroni, 1985; Bateson, 1972, 1979).

[339] Aparte de las disciplinas señaladas por Capra, el enfoque y los principios sistémicos se han afianzado en muchísimas otras; podemos citar la neurobiología (G. M. Edelman, W. J. Freeman), la filosofía (J. Searle, D. Davidson y sobre todo E. Morin), la sociología (P. Bourdieu), la biología evolutiva (S. J. Gould, R. C. Lewontin), la psicología clínica (cfr. Lampis, J. *et al.*, 2013), la Inteligencia Artificial (T. Winograd, R. Brooks) y los estudios literarios y culturales (M. M. Bachtin, P. Lévy, E. Cros, I. Even-Zohar).

Cabe decir que, en un primer momento (años sesenta), la fascinación por los métodos cuantitativos que las teorías matemáticas de la información parecían poder brindar a los estudios literarios estaba relacionada con las mismas exigencias por las que se estaban introduciendo la metodología y la terminología del estructuralismo: la necesidad de dar a la literaturología un estatus de ciencia rigurosa (cf. Lotman, 1967). La "ruptura", si de "ruptura" se puede legítimamente habar (al fin y al cabo, nada cambia del todo, nada se abandona del todo), se dio entre la década de los sesenta y la de los setenta, y con particular fuerza en los primeros años de esta última, cuando el nuevo campo de estudios, la Semiótica de la cultura, ya estaba lo suficientemente delineado como para tener confianza en sus métodos, su metalenguaje y sus objetivos. Es a partir de este momento que cobran relevancia los límites del enfoque estructuralista y los demás campos científicos ya no se presentan como modelos a seguir sino como interlocutores paritarios para el diálogo y la confrontación interdisciplinaria.

4. Conclusión

En la obra de Lotman se integraron y maduraron, a partir de la propia práctica investigadora del autor y en virtud de una atenta reflexión interdisciplinaria, los resultados más destacados del pensamiento sistémico estático y del pensamiento sistémico dinámico. Y no puede extrañar, por tanto, que aquellas teorías literaturológicas y culturológicas que actualmente presentan y defienden un planteamiento de tipo sistémico, como la Sociocrítica de Edmond Cros o la Teoría de los Polisistemas de Even-Zohar, encuentren en la obra de Lotman un imprescindible punto de referencia, apoyo y confrontación.

El pensamiento sistémico constituye, en nuestra opinión, uno de los componentes teóricos más destacados y más productivos de la semiótica lotmaniana. Entre otras cosas, porque nos recuerda que no importa cuánto se consiga simplificar y fragmentar la realidad, ni lo hábiles que seamos para producir con los fragmentos individuados modelos explicativos convenientes y convincentes: todas las divisiones y todas las reconstrucciones son necesariamente parciales y circunstanciales y la totalidad (bajo la forma de lo que no se había considerado, lo que se había excluido, lo que se había borrado) tarde o temprano vuelve a reclamar sus prioridades.

Al fin y al cabo, la elección de cualquier sistema específico de elementos, relaciones y explicaciones solo se puede justificar y resulta comprensible a partir de un conjunto previo de factores co-determinantes (factores que determinan el comportamiento del sistema descrito, factores que determinan el comportamiento del descriptor[340]), de modo que el estudio y la comprensión de los diversos procesos cognoscitivos (su historia, sus modalidades, sus efectos) solo pueden ser abordados en términos con-textuales e inter-textuales. Para concluir con una sentencia típicamente lotmaniana (Lotman, 1992: 213): "los diversos tipos de descripción solo alumbran diversos tipos de realidad".

[340] Empezando por la *presunción de comunicabilidad* o *de lenguaje* de la que hablan Lotman y Uspenski: "La presunción de un lenguaje, cuando está dirigida a un material amorfo, lo convierte en un lenguaje; al dirigirse a un sistema de lenguaje, genera fenómenos de metalenguaje" (Lotman y Uspenski, 1971: 192).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATESON, G. (1972). *Verso un'ecologia della mente*. Milano: Adelphi, 2000.

____ (1979). *Mente e natura. Un'unità necessaria*. Milano: Adelphi, 1999.

CAPRA, F. (1996). *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas vivos*. Barcelona: Anagrama, 2009.

CROS, E. (2009). *La sociocrítica*. Madrid: Arco.

ECO, U. (1975). *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.

EVEN-ZOHAR, I. (2007/2011). *Polisistemas de cultura (Un libro electrónico provisorio)*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv,

http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf.

FOKKEMA, D. W., IBSCH, E. (1992). *Teorías de la literatura del siglo XX. Estructuralismo, Marxismo, Estética de la Recepción, Semiótica*. Madrid: Cátedra.

LAMPIS, J. *et alii* (2013). "Comprender el malestar a través de las relaciones. La teoría sistémica: entre epistemología, dinámicas familiares y clínica". *El Genio Maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales* 12, 24-36, *http://elgeniomaligno.eu/comprender-el-malestar-a-traves-de-las-relaciones-la-teoria-sistemica-entre-epistemologia-dinamicas-familiares-y-clinica-jessica-lampis-silvia-de-simone-diego-lasio-francesco-serri/*.

LAMPIS, M. (2010). "La semiótica de la cultura: hacia una modelización sistémica de los procesos semiósicos". *Entretextos. Revista electrónica semestral de estudios semióticos de la cultura* 14-15-16, 1-23, *http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre14-16/lampis.html*

____ (2011). "La semiotica della cultura come semiotica sistemica". *E/C. Rivista on-line dell'AISS Associazione Italiana Studi Semiotici* 1-9, *http://www.ec-aiss.it/archivio/tipologico/ricerche.php*.

____ (2013). "Del texto a la cultura. Apuntes sobre el pensamiento sistémico aplicado a los estudios culturales". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* (Madrid: UNED) 9, 447-462.

LOTMAN, I. M. (1963). "Sobre la delimitación lingüística y literaria de la noción de estructura". En *Estructuralismo y literatura*, R. Barthes y otros, 107-123. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.

____ (1967). "Los estudios literarios deben ser una ciencia". *Entretextos. Revista electrónica semestral de estudios semióticos de la cultura* 3, mayo 2004, *http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre3/ciencia.pdf*.

____ (1968). "La semántica del número y el tipo de cultura". En Lotman (1998), 135-139.

____ (1970a). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Akal, 2011.

____ (1970b). "L'unità della cultura". En Lotman (2006), 103-106.

____ (1973a). "Observaciones sobre la estructura del texto narrativo". En Lotman (2000), 9-14.

____ (1973b). "Sobre los dos modelos de la comunicación en el sistema de la cultura". En Lotman (1998), 42-62.

____ (1974). "Un modelo dinámico del sistema semiótico". En Lotman (1998), 63-80.

____ (1978). "El fenómeno de la cultura". En Lotman (1998), 25-41.

____ (1981). "La semiótica de la cultura y el concepto de texto". En Lotman (1996), 77-82.

_____ (1983). "Asimetría y diálogo". En Lotman (1996), 43-60.

_____ (1984). "Acerca de la semiosfera". En Lotman (1996), 21-42.

_____ (1985). *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. Venezia: Marsilio.

_____ (1989). "La cultura como sujeto y objeto para sí misma". En Lotman (1998), 140-151.

_____ (1992). "Sobre la dinámica de la cultura". En Lotman (2000), 194-214.

_____ (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.

_____ (1998). *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Cátedra.

_____ (2000). *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Cátedra.

_____ (2006). *Tesi per una semiotica delle culture*. Roma: Meltemi.

LOTMAN et alii (1973). "Tesis para el estudio semiótico de las culturas (aplicadas a los textos eslavos)". *Entretextos. Revista electrónica semestral de estudios semióticos de la cultura*, 7, mayo 2006, *http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre7/tesis.htm*.

LOTMAN, I. M. y NIKOLAENKO, N. (1983). "La "sección áurea" y los problemas del diálogo intracerebral". En Lotman (2000), 48-56.

LOTMAN, I. M. y PIATIGORSKI, A. (1968). "El texto y la función". En Lotman (1998), 163-174.

LOTMAN, I. M. y USPENSKI, B. (1971). "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura". En Lotman (2000), 168-193.

_____ (1973). "Mito, nombre y cultura". En Lotman (2000), 143-167.

MÉNDEZ RUBIO, A. (2007). "I limiti della semiotica della cultura". *Semiotiche. Semiotica Cultura Conoscenza Lotman*, 5/07, 63-71. Torino: Ananke.

SALVESTRONI, S. (1985). "Nuove chiavi di lettura del reale alla luce del pensiero di Lotman e dell'epistemologia contemporanea". En Lotman (1985), 7-46.

SIGNA. REVISTA DE LA ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA (1995). "Homenaje a Iuri M. Lotman". Signa 4, 7-74.

Recibido el 22 de enero de 2014.

Aceptado el 23 de septiembre de 2014.

TEATRO EXPERIMENTAL INDEPENDIENTE (TEI) Y EL PEQUEÑO TEATRO MAGALLANES: HACIA LA INDEPENDENCIA DEL ACTOR

TEATRO EXPERIMENTAL INDEPENDIENTE (TEI) AND THE PEQUEÑO TEATRO MAGALLANES: TOWARDS THE INDEPENDENCE OF THE ACTOR

Agnieszka LISOWSKA

Doctora por la Universidad Autónoma de Madrid
lisowska.agnieszka@gmail.com

Resumen: El presente artículo estudia la trayectoria del grupo Teatro Experimental Independiente, uno de los máximos representantes del Teatro Independiente en España. El trabajo se centra en la fase del auge de su desarrollo, vinculada con la actividad de la sala Pequeño Teatro Magallanes. Describe tanto los orígenes de la fundación del colectivo, como las bases de su funcionamiento, y presenta, además, las producciones realizadas y estrenadas en la época desde 1969 hasta 1974.

Abstract: This article examines the trajectory of Teatro Experimental Independiente, one of the leading representatives of the Independent Theatre in Spain. The work focuses on the boom phase of its development, linked to the activity of the playhouse Pequeño Teatro Magallanes. It describes both the origins of the formation of the group, and the foundations of their work, and also presents productions staged between 1969 and 1974.

Palabras clave: Teatro Independiente. Teatro Experimental Independiente. Pequeño Teatro Magallanes. El Método.

Key Words: Independent Theatre. Teatro Experimental Independiente. Pequeño Teatro Magallanes. Method acting.

1. Preámbulo

El movimiento del Teatro Independiente surgió como una idea y un propósito de renovación de la escena española. Los creadores españoles, inspirados por las diferentes disciplinas y prácticas artísticas, inician un nuevo capítulo en la historia del teatro en España, definido por una profunda reflexión sobre las formas y la capacidad de comunicación del arte teatral. Entre los colectivos que surgieron en esta época el Teatro Experimental Independiente destacó por su resistencia y capacidad para establecer un lugar teatral, reunir un público fiel y crear una sensibilidad teatral inspirada en los grandes nombres de la vanguardia teatral de la segunda mitad del siglo XX. Su famoso local de la calle Magallanes, número 1, fue un centro de irradiación, que no solo resultó significativo para el desarrollo del propio grupo, sino también sirvió de refugio para otros colectivos independientes. La historia del TEI puede dividirse en tres fases que corresponden a la periodización del movimiento independiente propuesta por Alberto Fernández Torres (1987) y las épocas delimitadas por Ángel Berenguer (Pérez Jiménez, 1999). Habría, por lo tanto, una primera fase desde 1960 hasta 1969 (durante el período de Desarrollo) donde nace el Teatro Estudio de Madrid, el antecedente del TEI. La segunda fase abarca desde 1969 hasta 1976 (durante el período de Decadencia) y marca el auge de la actividad del grupo. Y por último, desde 1976 hasta 1977 (durante la época de la Transición) tiene lugar el final del TEI. El presente artículo se centra en la segunda fase del desarrollo del colectivo cuando el TEI, a través de su cooperativa teatral y su sala Pequeño Teatro Magallanes propone un nuevo paradigma basado en un teatro independiente y autónomo centrado en la emancipación del actor.

2. Fundación del TEI

El grupo TEI tiene sus orígenes en el Teatro Estudio de Madrid, que nace a partir de una voluntad colectiva de crear un nuevo sistema pedagógico, un tipo de enseñanza hasta ese momento inexistente en España, que educara al actor y que le ayudara a dominar la expresividad del cuerpo y de la voz, para ofrecer al público un teatro de calidad. La escuela, fundada en 1960 por Elizabeth Buckley, José Sáez de Vicuña y Miguel Narros, con la colaboración de William Layton[341], se convertirá en referencia destacada en España en la introducción del Método de Stanislavski propagado por las escuelas americanas. El éxito más sonado y aplaudido del TEM, fue la obra *Proceso por la sombra de un burro*, de F.

[341] Además de estos nombres en diferentes fuentes documentales aparecen otras personas adscritas a la fundación del TEM. López Gómez (1965) cita al director argentino Rodolfo Beban como uno de los fundadores de la escuela. En cambio, en la entrevista de Alonso de Santos (1981) Beban aparece mencionado por Layton como uno de los primeros alumnos del TEM. Por otro lado, el mismo artículo menciona el nombre de Paco Molero como uno de los iniciadores del TEM. El mismo Molero en Díaz Sande (1980) figura como Paco Velero.

Dürrenmatt estrenada en 1965[342]. Siendo la primera pieza montada a base de improvisación causó asombro y admiración tanto entre el público como entre la crítica. Se valoró sobre todo el nuevo tipo de teatro que el TEM venía anunciando desde hace tiempo: teatro entendido como una manera de creación artística. El triunfo del *Proceso de la sombra de un burro* le lleva al TEM a ganar en 1967 el Premio Nacional de Teatro y da un empujón hacia la posición de jóvenes renovadores del teatro español.

Entre finales de 1968 y principios 1969 el grupo brillante de la escuela decide separarse y crear su propia compañía. Esta decisión tiene sus orígenes en el éxito de la obra de Dürrenmatt que provoca enfrentamientos ideológicos y técnicos dentro del TEM. Empieza a crearse un desequilibrio: ¿qué hacer ahora?, ¿seguir estrenado espectáculos o seguir mejorando el taller en la escuela? La gota que colmó el vaso fue el montaje de la obra *Terror y miseria del III Reich* de Bertolt Brecht, que José Carlos Plaza planteó como el siguiente estreno. En aquel momento Brecht era uno de los autores adversos al régimen y hasta la época del aperturismo en el año 1974 la mayoría de los dramas del alemán tenía problemas con la censura. La dirección del TEM, muy consciente del riesgo que el montaje podía suponer, decidió suspender el estreno, a pesar del apoyo por parte del Instituto de Cultura Hispánica. En este momento quedó muy claro que la dirección de la escuela y sus alumnos tenían otras finalidades. La escuela, que quería continuar con la formación de actores como prioridad y temiendo las repercusiones externas que podría provocar presentar la obra decidió no participar. En cambio algunos de los actores, liderados por José Carlos Plaza, querían estrenar la obra independientemente de cualquier consecuencia política. El director lo veía muy claro: "El problema principal y concreto de la separación fue *Terror y miseria del III Reich*. Nosotros lo habíamos montado y queríamos estrenarlo, cayera quien cayera. Entonces el TEM no quiso estrenar la obra. Nosotros lo hicimos, en un Colegio Mayor, aunque a las 24 horas fue prohibida por la censura" (Layton, 1972: 19). De esta forma, José Carlos Plaza, convertido en líder de la separación, crea una nueva compañía: Teatro Experimental Independiente.

Esta decisión es también consecuencia de un nuevo impulso que empieza a canalizarse por medio del movimiento independiente, para transformar el panorama teatral en España. Tal como indica Cornago Bernal (2000: 136), la especificidad y la diferencia de la nueva corriente en comparación con los anteriores movimientos residen en el desarrollo constante de una poética rigurosamente escénica que, aunque ligada a un compromiso social e ideológico, estaba ya lejos de actitudes culturalistas y eclécticas que presentaban los anteriores grupos, nacidos en su mayoría en ámbitos universitarios. Estas variaciones en el modelo tanto de creación como gestión teatral tienen su origen también en el cambio político y administrativo que se da en España. Como describe Fernández Insuela (1975: 303-322), los años comprendidos entre 1966 y 1969 constituyen un importante período en la historia del teatro no comercial, que abarca la etapa entre la constitución de la Ley de Prensa e Imprenta y la caída del ministro Fraga. Fernández Insuela cita como característicos de esta etapa los hechos, recogidos en *Pipirijaina* (Búfalo, 1974: 1-2), que influyeron de manera directa en la fundación de varios colectivos nacidos en este período: más posibilidades de una estabilización económica, creación de circuitos de representación al margen del teatro comercial, búsqueda de un mayor contacto con la realidad social española unido a una mayor formación de los componentes de los grupos y finalmente un apoyo mayor por parte

[342] Otros estrenos del TEM son: Historia del zoo y Caja de arena (1963), Cuento para la hora de acostarse (1966), Noche de reyes (1967) y Electra (1968).

de la burguesía liberal[343]. Estas características vienen reflejadas también en la opinión de Moisés Pérez Coterillo:

> *Es evidente que la historia del teatro independiente puede escribirse sobre una precisa escala cronológica de nuestra historia última y que las relaciones existentes entre las condiciones de vida establecidas por cada etapa de la Administración y el desarrollo real de la actividad de los grupos es innegable. No es casual que en 1968 se registre la fecha de fundación de buen número de grupos y que en las mismas fechas los montajes realizados alcancen mayor número y difusión […] (Pérez Coterillo, 1974: 22-23).*

Constituido el Teatro Experimental Independiente[344] el grupo busca la apertura de un espacio propio. Sin embargo, por falta de suficientes medios económicos decide instalarse en el Colegio Mayor San Juan Evangelista. El grupo llega a un acuerdo con el director que les permite ensayar regularmente a cambio de que fueran encargados del Corral de Comedias, que llevaba las actividades teatrales.

El 15 de enero de 1969 José Carlos Plaza presenta al Director General de Cultura Popular y Espectáculos de Madrid la petición de registro del grupo en el Registro Nacional de Teatros de Cámara y Ensayo y Agrupaciones Escénicas no profesionales[345], de acuerdo con el artículo 7 de la Orden Ministerial del 30 de mayo de 1962. En los estatutos adjuntos, Plaza presenta los siguientes fines y la estructura de la compañía:

> *Artículo 1.— El TEI se constituye como sociedad teatral, con el fin primordial de hacer teatro.*
>
> *Artículo 2.— Se incorporarán las técnicas avanzadas y actuales de teatro, tratando de adaptarlas con una visión histórica y social.*
>
> *Artículo 3.— Su actividad se extenderá a los sectores de público que, por una u otra razón, no tiene acceso al fenómeno teatral.*
>
> *Artículo 4.— La constitución como compañía teatral profesional, a corto plazo, es el fin que perseguimos, para así poder llevar a efecto lo señalado en el artículo 3.*
>
> *Artículo 5.— Se promocionará y fomentará cualquier actividad teatral, premios, publicaciones, traducciones, festivales etc., que estén de acuerdo con este reglamento, con las características que en su día se definan.*

[343] Para más datos sobre el contexto teatral, puede verse e trabajo de José Romera Castillo (2011)," Sobre un teatro (en) *vivo:* el *nuevo teatro* en la escena madrileña (1970-1974)".

[344] Según José Carlos Plaza la palabra *independiente* se utilizó en un principio para marcar la ruptura con el TEM, luego la misma palabra ha servido para clasificar a todo el movimiento (Layton, 1972: 19). Sin embargo, tal y como indica Ciurans (2003: 14), en España la palabra empieza a utilizarse a principio de los años 1960. Una de las primeras publicaciones es la de Ricard Salvat quien utiliza la palabra independiente como sinónimo de la renovación y experimentación (Salvat, 1963). La denominación tiene su origen en Argentina, a principios de la década de los años 30, donde nace el Teatro del Pueblo, considerado el primer teatro independiente. Es importante señalar también que, en el caso de Cataluña, la denominación independiente conllevará también la recuperación de un teatro en lengua catalana.

[345] El expediente de la inscripción se encuentra en el AGA en el Registro Nacional de Teatros de Cámara y Ensayo y Agrupaciones Escénicas no profesionales, caja del año 1969.

Artículo 6.— Se mantendrá contacto con otros grupos teatrales, nacionales y extranjeros que, por sus características se propongan fines similares.

Con fecha de 16 de abril de 1969 el TEI queda inscrito en el Registro Nacional de Teatros de Cámara y Ensayo y Agrupaciones Escénicas no profesionales. La nueva compañía empieza su actividad continuando las representaciones de Electra, espectáculo montado todavía bajo las siglas del TEM. Después, durante varios meses los actores acuden al Hospital de Ciempozuleos para ayudar al doctor Pablo Población en las sesiones de psicoterapia. Pasado el tiempo de trabajo con los enfermos, el grupo, convencido del valor dramático de las sesiones, al margen de su valor terapéutico, decide escribir un texto teatral. Población lo describe del siguiente modo: "Algún tiempo después se abrió ante nosotros la realidad de dos hechos evidentes: 1. Valor dramático intrínseco del psicodrama con independencia de su función terapéutica. 2. Sus amplias posibilidades como forma de expresión teatral" (Población, 1971: 305). La sesión se estrenó en el Teatro Bellas Artes el 26 de septiembre de 1969 con gran éxito, que la llevó a presentarse durante seis meses. Seguidamente, el 14 de junio de 1970 pasó a reponerse en el Teatro Marquina de Madrid. El gran interés de público y crítica fue además avalado con el premio del Ciclo de Teatro de Cámara y Ensayo, celebrado en 1970 en el Teatro Marquina. El día 5 de julio de 1970 tuvo lugar una función extraordinaria de La sesión, que fue representada junto con Castañuela 70 de Tábano, que también ganó el mismo premio.

El espectáculo fue un punto decisivo en la futura trayectoria del TEI por varias razones. En primer lugar, el montaje se convirtió en el primer gran éxito de la compañía, situando al TEI en la primera línea del movimiento independiente y desvinculando definitivamente al colectivo de su pasado con el TEM. Segundo, las representaciones de La sesión mejoraron la situación económica de la compañía, hasta tal punto que en 1971 abrirían su propio local. En tercer lugar, La sesión llevó al TEI a participar en el Festival Cero de San Sebastián, considerado por José Monleón el gran punto de inflexión del Teatro Independiente en España. Aunque el propio hecho fue muy importante, la intervención del grupo no pudo realizarse y el certamen no llegó a cumplir todas las expectativas[346].

En la apertura del local también ayudó la intervención el 10 octubre de 1970 en la zarzuela, El último romántico de su tiempo, bajo la dirección de Gustavo Pérez Puig, en la adaptación de Enrique Llovet. La participación de los actores del TEI en este montaje, bien renumerada, subió su estatus económico y consolidó el grupo.

3. Pequeño Teatro Magallanes: los inicios

La época del funcionamiento del Pequeño Teatro Magallanes, que será la primera sala comercial de una compañía independiente en España[347], es el período más fructífero en cuanto a producciones del TEI. En total son 13 montajes en un período comprendido entre julio de 1972 y junio de 1976. En estos cuatro años la época más intensa recae entre los años 1972-73, cuando la compañía realiza siete estrenos propios y presenta siete producciones

[346] Para más información sobre el Festival Cero véase Monleón (1970a, 1970b).

[347] Hubo, eso sí, salas (como el teatro Alfil en Madrid o el teatro CAPSA en Barcelona) que acogían con frecuencia a los grupos independientes, pero ninguna de carácter tan exclusivo y propiedad de una compañía, como fue el caso del Pequeño Teatro Magallanes.

de otros grupos en la sala del Pequeño Teatro Magallanes. La necesidad de asentarse en un local que perteneciera al grupo estaba entre los miembros de la compañía desde sus inicios, sin embargo, después de dos años y cuatro estrenos, el TEI siente que para seguir su desarrollo necesita dar un paso más en su profesionalización:

> *Habíamos llegado a un momento en el que no podíamos continuar siendo amateurs, en peor sentido de la palabra. La gente no podía seguir en oficinas o dando clases de inglés para ganarse la vida, porque llega un momento en el que es necesario que el actor dedique el tiempo al conocimiento de su técnica. […] La única manera de seguir estaba en conseguir un medio de vida que nos permitiera dedicar 24 horas al trabajo del grupo. Solo si los componentes del grupo eran profesionalmente independientes habríamos alcanzado una cierta independencia (Layton, 1972: 20)*.

En 1971 el grupo encuentra una sala en la calle Magallanes número 1. Aunque el arquitecto Pablo Carvajal se ocupó de transformar la sala de modo que esta pudiera cambiarse en cada montaje, con una capacidad de unas 80 butacas, según las normativas existentes desde 1918, por falta de capacidad suficiente, la sala no se podía clasificar como edificio teatral comercial y la única posibilidad para poder funcionar era registrarla como café-teatro.[348]

Para el TEI la denominación del café-teatro nunca les resultó adecuada, ya que sus ambiciones iban más allá de un bar con espectáculos. Aunque el grupo tenía que registrar el local de esta forma, siempre intentaban huir del nombre café-teatro: "[…] no somos *café-teatro*, sino un teatro muy experimental. Estamos experimentando diariamente. Nadie se llame a engaño cuando venga aquí" (TEI, 1971: 132). En este punto es importante señalar, que a pesar de la denominación oficial que indicaba el registro, con el tiempo las carteleras oficiales incluyeron al Pequeño Teatro Magallanes dentro del circuito comercial mayoritario, presentando sus estrenos junto con los demás teatros comerciales.

El nuevo local se estrena en julio de 1971 con la obra *Lo que te dé la gana*, versión del musical estadounidense basado en la *Noche de reyes*, de Shakespeare, que marca el primer éxito de la sala con más de trescientas representaciones y muy buenas reseñas. El crítico de *La Estafeta Literaria* califica la obra del TEI como "un espectáculo inusitado, una isla brotada en el rutinario mar de nuestro teatro, una invención insólita, a gran distancia —para bien— del teatro usual" (Álvaro, 1972: 213). Igualmente entusiasta se muestra el crítico del *Nuevo Diario* que considera la pieza "un espléndido y ordenado barullo de movimiento casi continuo y acelerado, un divertido lío —perfectamente dosificado— en el que se mezclan diálogos y canciones, carreras y sentencias de personajes famosos, gritos y marchas triunfales" (Álvaro, 1972: 213). Dos días más tarde se presenta una pieza menor de Martínez Ballesteros, titulada *La muy legal esclavitud*.

Desde el punto de vista práctico, la programación del Pequeño Teatro Magallanes fue la misma casi todos los días. Desde las diez de la mañana hasta las dos de la tarde, en grupos

[348] El fenómeno de los café-teatro era cosa habitual en París y Nueva York a principios de los años sesenta. A España llega al final de la década, con la madrileña Lady Pepa, dirigida por Concha Lorca, siendo su directora artística. Pionera en esta experiencia fue Barcelona con La Cova del Drac, que presentó algunos espectáculos de Jaume Vidal y María Aurelia Capmany. Entre 1970 y 1974, según Sánchez Sánchez (1997: 139-198), en Madrid se abrieron treinta y tres café-teatros (exceptuando el Pequeño Teatro Magallanes), de los cuales diecisiete llegaron solo a uno o dos estrenos y cerraron pronto sus puertas.

divididos, se realizaban trabajos sobre la expresión, emoción y sobre la voz. Dentro de estos grupos dedicados a la formación dentro de la línea de la interpretación orgánica, uno se dedicaba a la preparación y el otro a la experimentación. Según los datos que aporta el diario *ABC* (TEI, 1971: 132), en noviembre de 1971 en el Pequeño Teatro Magallanes había doce actores y seis profesores. Los profesores principales del laboratorio eran: William Layton, Arnold Taraborrelli y Pilar Francés. Tal y como indica José Carlos Plaza (Layton, 1972: 142), entre los alumnos también aparecían profesionales que, aunque no pertenecían al grupo, participaban en las clases para desarrollar su interés por las nuevas investigaciones teatrales. Según el director, entre ellos estaban: Ana Belén, Silvia Vivó, Enriqueta Carballeira, Tina Sainz, Marisa Paredes, Rafael Guerrero, Eusebio Poncela, Ramón Pons, Massiel, etc.

En cuanto al mecanismo interno de funcionamiento, el TEI seguía aplicando el sistema de cooperativa teatral que ya había declarado en el reglamento adjunto al registro y convirtió su Pequeño Teatro Magallanes en una sociedad anónima, cuya mayoría de acciones pertenecía al propio TEI. Para el movimiento independiente el cooperativismo fue el modelo administrativo y artístico más coherente, ya que les permitía llegar, por un lado, a la profesionalización del trabajo, y, por otro, convertía la prolongada convivencia de los miembros del grupo en un modo de vida. La creación colectiva fue para los grupos una fórmula eficaz que permitía cambiar el proceso de construcción teatral en un acto de elaboración conjunta. Dentro de este fenómeno cada uno de los miembros del grupo podía hallar un marco conveniente para desempeñar su labor creativa, que a su vez le permitiera expresarse y manifestarse.

En este sentido, el TEI en la mayoría de los montajes rechazaba destacar nombres de director, actores, escenógrafos, para mostrar *lo colectivo* como base teórica y, a su vez, un elemento integrador del conjunto. Este modelo que reforzaba la idea de colectividad, y aunque conllevase una cierta dosis de idealismo utópico, fue en realidad un reflejo de una actitud social y política, donde todos los componentes del grupo pudieran sentirse co-creadores de la obra. A su vez, el colectivismo se presentó como un medio que pudiera cambiar también el sistema teatral, consiguiendo una nueva concepción de la creación escénica, unida a nuevos lenguajes escénicos y hasta una nueva manera de concebir el hecho teatral. El propio grupo lo define de la siguiente manera: "[…] trabajar en cooperativa, pero no solo en su aspecto económico, sino también en lo que significa trabajar en equipo, es decir eliminar al autor como estrella, al actor como estrella y al director como estrella" (Galán, 1971: 42).

Dentro de esta línea, hay que subrayar que en todos los grupos existían liderazgos, más o menos definidos, que influían de diferentes maneras la práctica global de los conjuntos. Si en el aspecto económico y administrativo el sistema fue claro y apenas cuestionado, en las cuestiones artísticas las discrepancias eran mayores. Tal y como indica Fermín Cabal (1980: 42), en algunos grupos la personalidad del líder provocaba rupturas dentro del colectivo, en otros, mejor integrados, aparecía un núcleo base que garantizaba la estabilidad del grupo. Este fue el caso del TEI, donde estaba claro que el líder del grupo, aunque nunca de manera explícita, fue José Carlos Plaza, que dirigió dentro del colectivo doce espectáculos. William Layton, otra persona importante del grupo, realizó seis montajes. Con el tiempo Plaza y Layton, junto con varios actores como Begoña Valle o Francisco Vidal, constituyeron una base estable que, independientemente de los cambios, avalaba la existencia del TEI.

Después de los dos primeros estrenos el TEI decide dar vida otra vez a su primer montaje realizado con el TEM: *Historia del zoo*, de Edward Albee. La obra se presentó el 3 de

noviembre de 1971 en el Pequeño Teatro Magallanes. Los actores fueron José Carlos Plaza como Peter y Antonio Llopis como Jerry. *Historia del zoo* permaneció en cartel hasta el 12 de mayo de 1972. Durante los meses de marzo y abril, los días entre los lunes y sábados estaban reservados para salir con la pieza a distintas ciudades, mientras que los domingos el grupo volvía a Madrid y la representaba allí. La obra se repuso del 6 al 25 de septiembre de 1972. Además, entre 1973 y 1974 la *Historia del zoo* recorrió varios pueblos y ciudades. En 1973 Plaza y Llopis recibieron la medalla de plata de los Premios Ciudad Valladolid por su interpretación en la pieza. El seguimiento que la crítica dispensó a la obra, a su montaje y organización fue exhaustivo, y su recepción, en términos generales, muy elogiosa. Basta revisar la opinión de los contertulios en *El espectador y la crítica*. Francisco Álvaro confiesa salir boquiabierto de la representación de la obra:

> *No hay hipérbole si digo que la interpretación de Carlos Plaza y Antonio Llopis —aquél con sus actitudes y sus despistes y asombrados interrogantes, su expresividad, en suma; éste con su bla, bla minucioso e inquietante— me pareció antológica. Porque interpretar quiere decir (y perdónense la redundancia) identificarse con el texto, sentirle, gozarle o sufrirle y hacer que el espectador le goce o padezca. En esta representación de Historia del zoo la comunicación no es tópico. Insisto. Vayan ustedes a verlo (Álvaro, 1972: 266).*

El colectivo no tarda mucho en montar su próxima obra y el 17 de enero de 1972 estrena una pieza de Arthur Kopit *¡Oh papá, pobre papá, mamá te ha metido en el armario y a mí me da tanta pena!* El estreno de la obra significó un acontecimiento de bastante interés en la vida teatral española. Si, en general, el drama norteamericano no era desconocido en los escenarios españoles, el caso de Arthur Kopit es un descubrimiento bastante tardío y no muy explorado por el teatro español. Como prácticamente en todos los montajes del TEI, el grupo partió de la interpretación orgánica, que, además, les pareció esencial en este caso: "Porque sabíamos que solamente partiendo de la asimilación orgánica de las emociones *dislocadas* de los personajes por el actor, podríamos producir una aceptación catárquica del espectador hacia estos seres aparentemente lejanos e incomprensibles" (TEI, 1972: 38). La crítica, al igual que el público, se entusiasmó con la obra del TEI, alabando sobre todo la audacia del tema y la vanguardia de sus planeamientos. No obstante, en todas las críticas el análisis de la pieza de Kopit ocupa la mayor parte del texto, mientras que la reseña del montaje del TEI se resume en unas pocas frases. Por esa razón hay que reconocer que el triunfo del TEI con *¡Oh papá, pobre papá…!* se da en gran medida gracias al texto del norteamericano. Y aunque la realización por parte del colectivo fue muy aplaudida, el verdadero descubrimiento en este caso era Kopit. El espectáculo permaneció en cartel hasta julio del mismo año.

En mayo de 1972 el TEI estrena la obra *Amantes: vencedores y vencidos*, de Brian Friel: dos historias de amor contrapuestas, ahogadas por el corsé de la sociedad. El montaje fue bien acogido, sobre todo gracias a un alto nivel de interpretación, pero impopular por el tema de un entorno extraño al español, como era el intransigente ambiente irlandés.

El 25 de septiembre el colectivo presenta el resultado de su trabajo con las actrices de la Roy Hart Company (que permanecían en el Pequeño Teatro Magallanes desde principios de 1972) en una pieza de creación colectiva titulada *Después de Prometeo*. En la sinopsis adjunta al expediente de censura el grupo describe la obra como una pantomima con textos poéticos, sin diálogo y con mucha expresión corporal, creada a partir del texto de Esquilo y

el mito de Prometeo[349]. La puesta en escena se desarrollaba fuera del escenario tradicional, los actores se situaban en forma de círculo entre los espectadores y en el transcurso de la obra se entremezclaban con el público. El espectador presenciaba una especie de ceremonia desarrollada a través de bailes, carreras, movimientos bruscos y una amplia gama de sonidos que se desenvolvían a partir de susurros y rumores hasta llegar a palabras convertidas en grito, lamento y finalmente llanto.

La crítica se mostró, prácticamente de manera unánime, impresionada por el nivel de expresionismo alcanzado en la obra. Sin embargo, las opiniones fueron ya más dispares en cuanto a la eficacia del lenguaje y la ausencia del texto literario. Por un lado, las revistas especializadas (*Primer Acto*, *Yorick*) elogiaron el montaje como uno de los mejores ejemplos de asimilación del teatro ritual. Por otro, los críticos, defensores de una comunicación más racional (*ABC*, *Nuevo Diario*, *Ya*), clasificaron el espectáculo como confuso y ambiguo.

Aunque la obra fue autorizada para mayores de 18 años y el visado del ensayo general fue aprobado por la Delegación Provincial, tras el estreno y las publicaciones de las críticas, la censura ordena a la Delegación Provincial constantes inspecciones y solicita a la Inspección General del Ministerio el envío de tres funcionarios de la misma con el fin de poder levantar acta ante cualquier extralimitación. Los inspectores reportan que "la interpretación no se ha ajustado al texto aprobado y tan es así que más que expresión pantomímica lo ha sido de parlamento continuo, no autorizado". Para no crear un escándalo político, la Administración decide prohibir *Después de Prometeo* a causa de "insuficiencia de camerinos" en el local del grupo. De esta forma, el TEI se ve obligado a suspender las representaciones y rápidamente prepara, en un tiempo récord de 10 días, un nuevo estreno *Historia de un soldado*, de I. Stravinski.

El estreno de *Después de Prometeo* y su prohibición coinciden con una situación económica muy difícil del colectivo. En varios periódicos el grupo anunciaba que debía más de un millón de pesetas. Los problemas que llevaron a esta situación eran numerosos. En primer lugar, influyó de manera significativa la falta de reconocimiento de la labor del Pequeño Teatro Magallanes como válida para conseguir el carnet profesional. A pesar de la educación de varios años, avalada por años de experiencia, los actores del TEI no pudieron conseguir la aceptación del Sindicato Nacional del Espectáculo, dada la falta de la libertad sindical en el franquismo, la única organización de este tipo:

> *Se da la paradoja de que un actor como Antonio Llopis, que ha intervenido en los espectáculos más importantes de los últimos años (*Cuento para la hora de acostarse, Proceso por la sombra de un burro, Historia del zoo*), que está trabajando ininterrumpidamente desde mil novecientos sesenta y cinco y que da clases de interpretación en la Escuela de Arte Dramático, no puede tener carnet profesional porque, al parecer, no ha hecho todavía suficientes méritos (Demetrio, 1972: 39).*

El segundo problema fue el del dinero, o más bien su falta, que condicionaba la vida de la sala desde sus principios[350]. Los problemas económicos era un asunto bastante

[349] El expediente de la obra se encuentra en la caja 73/9968, Sección de Cultura 3(46), del AGA. Para no multiplicar las notas, las citas referentes a la censura de la obra *Después de Prometeo* corresponderán al mismo expediente.

[350] Siguiendo los datos que aporta Fernando Cantalapiedra (1991: 122), los gastos que tenían que asumir los grupos independientes eran los siguientes: sueldo de los actores, gastos del local, gasto de transporte, gastos de puesta de escena y montaje, gastos de distribución, varios y publicidad. Además también tenían que pagar los siguientes

complejo, ya que tenían su fuente en varias cuestiones vinculadas, por un lado, con las subvenciones, por otro, condicionadas por la legislación vigente. Hasta los años sesenta el teatro en España careció de protección, salvo las cuestiones de mantenimiento de los edificios teatrales y los festivales oficiales. En ambos casos el dinero fue repartido por el SNE y los certámenes nacionales. Una gran parte del dinero fue invertida en la maquinaria del aparato de censura e inspecciones de espectáculos. En el caso del TEI, la ayuda oficial fue muy escasa, por no decir inexistente: "[…] creemos que necesitamos señalar que no tenemos subvenciones estatales (al contrario, el Ministerio nos debe desde hace tres años la mitad del importe de un premio, y además, no nos favorece con las ayudas que se dan a los demás teatros cuando representan autores españoles)" (Demetrio, 1972: 39).

Después de más de un año de funcionamiento el grupo se enfrentaba a una gran crisis económica: todavía no había terminado de pagar los gastos de la instalación del local y ya había acumulado deudas. Siguiendo en la modalidad de cooperativa, cobraban, en el caso de llenar la sala todos los días, dos mil pesetas a la semana; generalmente era bastante menos. Para poder sacar estas cuentas los componentes del TEI tenían que trabajar dieciséis horas diarias, que se repartían entre los estudios, ensayos y representaciones, contando también las actuaciones fuera del Pequeño Teatro Magallanes. No fueron ya suficientes las subvenciones de amigos, que compraban unos carnets de mil pesetas al año, que daban derecho a entrar a la sala cuando se quería. En 1972 estas ayudas oscilaban entre las cien mil pesetas y las ciento veinticinco mil pesetas. Sin embargo, la mayoría de este dinero se lo quedaba la Sociedad de Autores:

> *Para ser teatro tenemos que tener bambalinas, telón de acero, apuntador y dos acomodadores. Y claro, nosotros no tenemos espacio para todo esto. Como no hay una reglamentación de cafés-teatro, tenemos que pagar a la Sociedad de Autores por minuto de la representación; entonces cada representación nos cuesta tres mil pesetas, mientras que cualquier teatro de verdad solo paga el diez por ciento de la taquilla. Inútil decir que en ocasiones no llegamos a esa recaudación. Por otra parte, se entiende que al pagar una cantidad fija, nos equilibramos con cualquier otro café-teatro, que puede tener cincuenta veces nuestras localidades y servicios de mariscos y whiskys durante la representación […] (Demetrio, 1972: 39).*

A su socorro llegó la Fundación Juan March que en 1973 le concedió al TEI una subvención para la investigación en el ámbito teatral con la cuota de 1.500.000 pesetas. Sin embargo, las dificultades no desaparecieron y en realidad fueron arrastrados hasta final de la existencia del colectivo.

4. Hacia la independencia del actor

El montaje de *Después de Prometeo* marcará un momento importante en la trayectoria del TEI. La obra traza una línea de fin de búsqueda hacia la experimentación del Teatro Antropológico. Después de las representaciones de *Después de Prometeo*, que no dejaron indiferente a nadie y fueron tratadas como un ejemplo de los aciertos y limitaciones de la

impuestos: tráfico de empresas e IRTP como industriales, licencia fiscal, impuestos menores, sociedad de Autores, cuotas del sindicato.

creación colectiva, el TEI no volverá a sumergirse de manera tan profunda en el teatro ritual y ceremonial. No obstante, vale la pena apuntar que esta experiencia servirá al TEI en su proceso de desarrollo. A partir de este momento, el TEI evoluciona desde un meticuloso realismo introspectivo, iniciado en la época del TEM, hasta ampliar los registros de la improvisación siempre lejos de la imitación naturalista de la realidad. En los siguientes montajes se notará un acercamiento hacia la realidad del público con toques de elementos populares, como formas circenses o carnavalescas, que marcarán la expresión escénica del grupo.

El 8 de enero de 1973 el TEI estrena su versión de *Los justos*, de Albert Camus. El trabajo sobre la obra de Camus fue un estudio profundo y exhaustivo de cada uno de los personajes, su psicología, su vida y sus motivaciones. Como resultado de esta labor, por un lado, el grupo sostiene el tema general de la obra, es decir, la necesidad de acomodar los medios y los fines a una misma normativa ética y la consiguiente agonía producida por el empleo de la violencia con un fin justo, localizando el conflicto en el seno del Partido Comunista. Y por otro, el grupo decide manipular el texto original para adaptarlo a sus necesidades y exigencias. Al final de la obra de Camus quedan eliminados todos los elementos que sugieren lo que Monleón llama "existencia de un orden humano, social y libre, que no permite al terrorista justificar plenamente sus actos en nombre de los fines perseguidos" (Monleón, 1973: 67). El montaje del TEI no dejó de ahondar en esta contemplación y presentó el terrorismo como la parte áspera de una acción revolucionaria necesaria para conseguir la victoria. Un cambio importante se hallaba también en el epílogo, donde una voz en *off* anunciaba: "Doce años más tarde triunfará la revolución", frase que fue interpretada como una opinión del TEI de que todas las acciones de la célula quedaban justificadas e inmersas en el reto y el proceso hacia esa victoria. *Los justos* recibieron en general muy buenas críticas, seguidas por gran entusiasmo del público. Aunque prácticamente todos los críticos subrayaron que la intervención en el texto lo simplificó demasiado, consideraron la obra de Camus como uno de los más destacados montajes del grupo[351].

En abril del mismo año el TEI estrena *Un ligero dolor* de Harold Pinter, continuando la línea iniciada con la obra de Camus de introspecciones psicológicas. Sin embargo, la obra no llegó a entusiasmar ni a la crítica ni al público. Sintiendo la recaída del interés y con necesidad de hacer taquilla, el colectivo decide reanimar su éxito de la época del TEM, *Proceso por la sombra de un burro*, coincidiendo con el cumplimiento de dos años de la actividad de la sala. A la hora de hacer el nuevo montaje de Dürrenmatt el TEI intentó en cierto modo desvincularse de las representaciones del TEM, subrayando sobre todo un cambio en el pensamiento sobre el concepto del teatro. Preguntados por el recuerdo que guardan de aquellas representaciones y cómo valoran aquella experiencia, responden: "Para nosotros, su único interés estuvo en que fue la primera vez que salíamos a un escenario. Por lo demás, está olvidado completamente. […]; fue un trabajo colectivo y su importancia radicó en que con ella nos presentamos ante un público y un medio social. Nuestro concepto del teatro ha variado. No queda nada, ni ideológica ni técnicamente" (Layton, 1972: 16).

[351] Resulta importante señalar que ninguna de las críticas se centró en el tema del terrorismo para hacer alusión a la situación del país, ya que a principios de 1973 el tema del terrorismo no era todavía una gran preocupación en España.

El 13 de abril de 1974 el TEI estrena *Sticks and Bones*, adaptada como *Mambrú se fue a la guerra*, del desconocido en aquella época en España autor estadounidense, David Rabe. El espectáculo significará para el colectivo un paso adelante en la búsqueda del lenguaje armado con los más diversos medios unidos a la libertad formal, que llevan la pieza hacia un tono violento y disparatado dentro de la línea que siempre perseguía el grupo: profunda y amarga crítica social. Yendo más allá de lo alcanzado en la obra de Kopit, el TEI apuesta por una expresión aún más exacerbada y cruel, para mostrar de forma clara la hipocresía de la sociedad. Mientras el montaje se presenta en el Pequeño Teatro Magallanes, en mayo de 1974 el TEI monta una reposición de *¡Oh, papá, pobre papá…!* en el Teatro Benavente de Madrid, que con gran éxito permanece en cartel hasta junio.

En agosto el colectivo decide volver a realizar la obra de Brecht que al principio de su actividad fue prohibida nada más estrenarse. Para el estreno de *Terror y miseria del III Reich* el TEI decidió volver al escenario del Teatro Benavente. En 1974 y 1975 la obra estuvo de gira por trece ciudades españolas y se encontró con actitudes de todo tipo. En Madrid, el grupo recibió llamadas insultantes y numerosos anónimos, uno de ellos firmado por el grupo neonazi CEDADE. Además, en enero de 1975, un grupo de desconocidos prendió fuego a un bidón, ante la puerta del teatro Capsa de Barcelona, en donde se representaba la obra del TEI. Estas amenazas aumentaron de cierto modo la atracción del espectáculo y la obra se convirtió en un éxito de público por toda España, donde la asistencia fue numerosa y muy entusiasta.

La obra de Brecht traerá una discusión alrededor del trabajo del TEI y la aplicación del Método, que sembró dudas desde los inicios del grupo. Los fundamentos del trabajo del TEI, establecidos anteriormente por el TEM, estaban situados en la veracidad de actuación del actor. El camino más eficaz que ha encontrado el TEI para lograr este supuesto era la técnica de improvisación, entendida como un procedimiento que se basa en el conflicto dramático. Para el TEI cada interpretación del actor era un conflicto o una lucha que intentaba elevar lo que la naturalidad pudo tener de dramático. En este aspecto, el trabajo del TEI y de su laboratorio fue enteramente monopolizado por el actor, que se convertía en un protagonista indiscutible del hecho teatral. Su intento de descubrir su verdad interna era la única manera de poder llegar a comunicarse de modo auténtico con el espectador:

> *No nos interesa el teatro representado clásico, sino el conseguir que el actor sienta al máximo su papel; que viva auténticamente lo que es ficción como única forma de comunicación con el espectador. En el momento en que el actor cree realmente lo que representa y sufre en consecuencia, el mensaje llega con facilidad. El medio de llegar al público es entonces mucho más emocional que cerebral. En todo este proceso intervienen multitud de técnicas, que son las que estamos estudiando y experimentando continuamente (Espinos, 1973: 31).*

El TEI tenía muy claro que ya no se trataba de generar mecanismos de imitación teatral, sino descubrir los procesos de la comunicación: "No hacemos teatro por estética, ni para formar actores perfectos, ni para investigar nuevas formas… Lo hacemos para comunicar al público una actitud, unas ideas" (Espinos, 1973: 31). En este aspecto, el grupo dotó de una especial importancia el concepto de *subtexto* introducido por Stanislavski. Los componentes del TEI estaban convencidos de que una creación dramática ocultaba varios matices que estaban por descifrar y por desarrollar. William Layton lo veía de la siguiente

manera: "Yo me pregunto: ¿por qué presentar en un teatro lo que ocurre todos los días en el metro? Porque sabemos que allí hay un mundo de subtexto. Lo que se ve no es la verdad. ¿Para qué presentarlo entonces? Lo interesante es lo que no se ve. Descubrir esto es lo importante" (Layton, 1972: 29). El descubrimiento venía por medio de técnicas cercanas al psicoanálisis, en las que el actor trataba de encontrar sus propias emociones, para por este medio, como dice José Carlos Plaza, "quitarle la careta" y llegar a una liberación interna: "Solo queremos ver lo que cada actor tiene dentro. Si esto es liberatorio, doloroso, agresivo, angustioso o maravilloso y da mucha paz es una cuestión aparte. Lo que sí es cierto es que trabajando en un personaje puedes llegar a ver en ti mismo unos mecanismos que a ese personaje le van, y ese descubrimiento puede servirte, si no como liberación, al menos como información" (Galán, 1971: 43).

La comunicación eficaz se convirtió en una de las bases y objetivos del trabajo del TEI: "Como grupo, nuestro objetivo consiste en contar algo determinado a mucha gente, y de la forma que haga más fácilmente asimilable el mensaje de la obra" (Espinos, 1973: 31). Preguntados por el tipo de teatro que pretendían realizar los componentes del TEI, respondían:

> *A un artista en un principio, no se le ocurre nada por obra y gracia de algún otro espíritu; el artista es un trabajador por encargo, aunque a veces no sea consciente de cómo se le encarga el arte. Pensamos que nuestro teatro debe estar encaminado a comunicarnos con todo tipo de público, y para establecer esta comunicación debemos tener presentes las vivencias de todos los componentes de la sociedad.; en definitiva tratamos de mostrar la realidad en la sociedad española actual, lo cual no quiere decir que esté presente en su totalidad en un espectáculo (Medina Vicario, 1976: 394).*

Junto con este fin, la motivación más importante fue para el grupo el compromiso ético:

> *Nosotros queremos hacer espectáculos consecuentes con nuestros planteamientos, atender a nuestras circunstancias y al desarrollo de lo que venimos haciendo, sin saltos gratuitos y puramente miméticos. En este sentido, el TEI ha sido criticado muchas veces, simplemente porque no nos hemos adscrito a las modas; eso nos ha hecho parecer un "ente aparte" catalogados como reaccionarios o gentes metidas en su urna. Eso es falso. Lo que es que antes de hacer alguna cosa nos la planteamos con mucho rigor. Si eso es una situación muy cómoda, o si estamos equivocados no lo sabemos. […] Nos preocupa mucho ser consecuentes con nuestros espectáculos (Layton, 1972: 22).*

Según pasaban los años, el propio TEI intentaba separarse de la etiqueta del *grupo del Método*, sobre todo en su faceta dogmática. Basta revisar los reportajes y entrevistas con el grupo, para ver cómo los componentes del colectivo insisten en no aplicar siempre las doctrinas del Método a su trabajo: "¡Es que el Método del TEI no es el Método! Yo solo sé de Strasberg algunas pocas cosas que he leído. El Método del TEI es una cosa muy especial, en constante evolución. La pena es que no debe verse fuera" (Layton, 1972: 26). De ahí que el TEI intente alejarse de la visión de estar dentro de un sistema cerrado o un dogma e insista en nombrar su trabajo como interpretación orgánica u organicidad del actor. Según el

director, solo había un factor que unía a todos los montajes del grupo: intención de una comunicación teatral emocional y sensitiva por medio de la presencia física del actor en el escenario. José Carlos Plaza da esta definición de la técnica que perseguía el grupo, ya unos años después de su disolución: "El método para nosotros solo consiste en una cosa: en la organicidad del actor, la verdad del actor sobre el escenario. Intentamos que nuestros actores estén constantemente improvisando, entendiendo por tal el trabajo según los impulsos que recibe de su propia provocación y de las de los demás, dentro de un molde y un estilo" (Oliva, 1980: 163).

Sin embargo, había muchas perplejidades alrededor de este tema. Una de las cuestiones fundamentales fue el asunto de la aplicación de las técnicas utilizadas por TEI a los textos, cuya poética no siempre se ajustaba a los conceptos del trabajo orgánico. Varios eran los juicios opuestos, que no se creían las explicaciones ofrecidas por el grupo y que denunciaron la falta de una base ideológica coherente que tuviera como un verdadero objetivo la renovación del panorama teatral. Entre los más descontentos con los resultados del grupo se encontraba Ricard Salvat, que acusaba al TEI de falta de verdaderas propuestas dramatúrgicas. En su artículo sobre la temporada teatral 1974 en Barcelona, describe de la siguiente manera al colectivo madrileño:

> *Un cierto teatro llamado independiente ha puesto en marcha un cierto teatro llamado colectivo o de creación colectiva, en el cual todo parece posible. Basado en la demagogia y en unos lugares comunes que son siempre los mismos; ataque a la religión, ataque a la familia, ataque a la dictadura, y con unos procedimientos de exasperación del público se intenta dar un espectáculo que se pretende crítico, pero, que en el fondo, se permite todos los excesos (Salvat, 1975: 265-267).*

Por lo demás, Salvat acusa al TEI de interpretar a todos los autores con las mismas características, apuntando directamente en la aplicación del Método: "El TEI tiene un estilo a medio camino del sainete y del método stanislavskiano exasperado y lo aplica por igual a todos los autores. En su trabajo no había ninguna investigación, ninguna preocupación de revisión dramatúrgica, nada, solo la preocupación de lucimiento de unos actores" (Salvat, 1975: 265-267).

El TEI defendía su posición con dos argumentos. En primer lugar, José Carlos Plaza siempre repetía que "la improvisación es un medio para conseguir un resultado" y nunca al revés. Segundo, convencía que "el espectáculo que ofrecemos nunca es de Albee o de Kopit, ni de Layton o de Plaza, sino del grupo, del TEI" (Layton, 1972: 24). Además, el director confesaba que en muchas ocasiones las diferencias en cómo funcionaban las obras, no se encontraban en la imposibilidad de aplicarles el trabajo orgánico, sino en la preparación del actor. Como uno de los ejemplos Plaza señalaba las desigualdades entre la *Historia del zoo* y *¡Oh, papá, pobre papá…!* donde consideraba que el equipo que trabajó en la segunda obra no fue tan bueno como el que interpretó los personajes de la primera. En este sentido, el problema no estaba en la técnica sino en la preparación técnica de los actores: "[…] hay que tener en cuenta que la obra funciona no porque esté adaptada al Método, sino porque el actor que la lleva —y no hablo de mí, claro— trabaja en el Método desde hace nueve años. Si ese actor hubiera hecho Kopit, es seguro que el *¡Oh, papá…!* hubiera funcionado de otra forma" (Layton, 1972: 24).

Siguiendo esta línea de explicaciones, el director negó la unidad de técnica y de forma en las diferentes producciones del colectivo, refiriéndose a la falta de un procedimiento establecido para los montajes del grupo. Plaza veía el objetivo común del trabajo de la compañía en el camino hacia la comunicación teatral emocional y sensitiva, dentro de la cual un lugar primordial ocupaba el poder de la comunicación que posee la presencia física del actor:

> *Nosotros no tenemos un punto de partida fijo sino que cambiamos del Método en cada obra. Y nos cuesta mucho. Eso es lo que quería explicar. Es muy probable que el resultado no se vea. Pero te aseguro que nuestro único principio consciente es que cada cosa que pasa en el escenario tiene que pasar en ese momento. Ya exista o no un punto de vista histórico o crítico, el espectador nunca debe pensar que le están "contando una historia", sino que está "viéndola". La que ese espectador ve es verdad y el actor, aunque está criticando, está haciéndolo ahí (Layton, 1972: 26).*

En la defensa de los trabajos del TEI Plaza también recurría a la evolución constante en la que estaba el colectivo. Los autores y obras que elegían para sus siguientes montajes, aunque no fuesen piezas directamente aplicables a las técnicas de interpretación orgánica, eran para el director una prueba del progreso del grupo, que estaba en una constante búsqueda de nuevas vías de expresión. Dentro de esta búsqueda se encontraba una tensión, provocada por un lado, por las exigencias del texto original y por otro, por las exigencias de organicidad. Esta tensión fue que en cierto modo el punto de partida para muchas de las investigaciones del TEI. Plaza explicaba este mecanismo con el ejemplo del montaje de *Amantes: vencedores y vencidos*: "[…] en la próxima obra que montaremos, […], apoyaremos una parte dentro de las vivencias de los personajes y la otra en un punto de vista crítico orgánico. Y es muy posible que no funcione bien, porque no tenemos la técnica desarrollada, pero en ningún momento será porque el Método del TEI intente *chuparse* la obra" (Layton, 1972: 26).

A finales de noviembre de 1974 el TEI realiza *Súbitamente el último verano*, de Tennessee Williams. La obra, muy atrevida en su propuesta escénica (el escenario no contenía ninguna referencia al tiempo ni lugar definidos, colocando al espectador en un espacio y tiempo míticos que existían dentro del armazón del artificio escénico), no se encontró con buena recepción ni por parte del público ni de la crítica. Lázaro Carreter, de la *Gaceta Ilustrada*, clasifica el espectáculo como desprovisto de sustancia crítica o auroral. El crítico considera que la intención de proponer algo valioso para el espectador español del año 1974 se queda únicamente en la intención: "la expectación queda defraudada, la esperanza se esfuma, y hasta el respeto se tambalea por la sospecha vehementísima de que la promesa de ideología es mero cebo para el espectador y coartada para el grupo" (Álvaro, 1975: 54).

5. Cierre del Pequeño Teatro Magallanes

En el año 1975, cuando el mantenimiento de la sala se hace cada vez más difícil desde el punto de vista económico, el grupo decide no montar nada nuevo y pasa el año de la ya mencionada gira por provincias con la obra de Brecht. En junio las representaciones se muestran también en el Pequeño Teatro Magallanes.

El siguiente estreno del grupo es *Cándido*[352], sin embrago la obra ya no se presentó en la sala Magallanes, que entra en su fase de crisis. Las causas de estas dificultades no fueron nada diferentes de las ya descritas, que tuvieron lugar en 1972. En realidad, los apuros económicos que perseguían la compañía eran continuos y se centraban en serias dificultades para mantener el equilibrio entre los gastos y los ingresos de la sala.

En marzo de 1976 el TEI lanzaba un comunicado en el que llamaba la atención sobre su difícil situación. En varias fuentes las cifras de la deuda son diferentes y oscilan entre trecientos mil pesetas hasta un millón de pesetas. Ante la amenaza del cierre del local el grupo solicitó al Ministerio de Información y Turismo que el Pequeño Teatro Magallanes fuese considerado como centro de interés cultural, a nivel de los cines de Arte y Ensayo, y de esta manera pudiera liberarse de impuestos y contar con la ayuda de parte de los organismos oficiales. La petición sin embargo quedó sin respuesta. Como último recurso, el 6 de marzo de 1976, el TEI decide reponer durante tres semanas en el Teatro Barceló *Proceso por la sombra de un burro*, para poder ganar el dinero necesario para pagar la deuda. Luego la obra se presenta durante dos semanas también en el Pequeño Teatro Magallanes.

Sin embargo, estos esfuerzos no fueron suficientes y el TEI se encontró ante la orden judicial que les daba tiempo hasta primeros de julio de 1976 para pagar la deuda, o en caso contrario se cerraba el local. El día final llegó el 8 de julio, cuando a las nueve de la mañana los funcionarios del Juzgado número 22 de Madrid procedieron al desalojo del local y su cierre definitivo. El día 13 de julio de 1976 el diario *El País* recoge el último comunicado del TEI sobre su sede:

> *[…] este cierre se une y vuelve a poner de manifiesto la situación insostenible de tantos trabajadores de la cultura, la incomprensión, el desamparo e incluso el desprecio y la ineficacia con que los organismos de la Administración controlan la acción de la cultura y denuncia "el cerco económico a que este local ha estado sometido". Por todo ello, reclaman y exigen "una administración política teatral democráticamente elegida por los miembros de nuestra profesión, la libre utilización de todo tipo de local público para el hecho teatral, y de los medios de comunicación pública, la abolición de la censura en todas sus formas de expresión, y sobre todo la consideración por parte del Gobierno de que el teatro es un servicio público para nuestro país". "Todo esto —dicen— llevaría consigo la inmediata ruptura de la legalización actual, que solo beneficia a un número determinado y mínimo de empresarios teatrales, en su mayoría propietarios o arrendatarios de los locales legalizados del país" (Pereda, 1976: en línea).*

En general, la prensa acogió la noticia del cierre del Pequeño Teatro Magallanes como un triste final de un intento memorable, abortado por la ineficacia y falta de interés por parte de la Administración. Desde Barcelona, Antonio Valencia en *La Vanguardia* describía el Pequeño Teatro Magallanes como un refugio de una serie de actuaciones que no tenían cabida en los recintos comerciales y donde "el teatro no convencional experimental y de ruptura siempre tenía luz encendida allí". En opinión de Valencia, la programación de la sala

[352] El espectáculo basado en el *Cándido*, de Voltaire, es una obra que marca una nueva etapa en la trayectoria del TEI, la última y la más corta en la vida del grupo. Los ensayos para la pieza empezaron todavía en el Pequeño Teatro Magallanes, pero perdida la sala, el TEI decidió continuar con el *Cándido*, esta vez como prueba de sobrevivencia de la compañía. En Madrid *Cándido* se estrenó el día 3 de septiembre de 1976, en el Teatro Lara, acogido por la prensa de manera desigual, aunque con el dominio de críticas positivas.

fue "ejemplarmente coherente en la presentación de un teatro vocacional y de ruptura que únicamente podría verse allí" (Valencia, 1976: 48). Rosa M. Pereda en *El País* resumía la iniciativa del Pequeño Teatro Magallanes como un intento de crear un centro de actividades teatrales y culturales independientes "siempre en una doble selección: ideológicamente progresivos, demócratas, con ideas socialistas, en un amplio espectro. Y artísticamente, buscando la calidad artística, la novedad, la aportación experimental" (Pereda, 1976: en línea). Diego Galán describía la sala como "el único intento que en nuestro país se creaba con una total coherencia y con unas amplias posibilidades de trabajo" (Galán, 1976: 46). Aunque el periodista incluye algunas palabras de crítica, en seguida hace constar que estas no cambian la totalidad de importante trabajo que ejerció la sala para la escena española:

> *Cierto es que la programación ofrecida durante estos cinco años no ha sido siempre excelente. Pero tampoco tenía por qué serlo. De lo que se trataba era de abrirse a proyectos insólitos en nuestro panorama teatral. […] Lo que nunca ha ocurrido en el Pequeño Teatro es que se nos ofreciera un teatro viejo exento de inquietudes, y si alguna vez ha habido algún error en este sentido, fue siempre indiscutible el interés apriorístico que ese programa en concreto tenía (Galán, 1976: 46).*

El novedoso planteamiento de la sala fue además apoyado por importantes cambios introducidos en su funcionamiento. Siendo los primeros en la profesión, los actores del TEI desde el principio de la actividad de la compañía han implantado un día de descanso (los lunes). Los demás actores tuvieron que esperar hasta 1972, cuando después del despido de Juan Diego y Concha Velasco, por exigir el día de descanso, la profesión se movilizó y la propuesta terminó por ser aceptada por la patronal. Fue también el primer grupo independiente que a partir de la segunda quincena de enero de 1972 empezó a insertar publicidad de sus espectáculos en prensa. Asimismo, el Pequeño Teatro Magallanes fue pionero en introducir el intercambio de espectáculos entre los grupos independientes. En aquella época fue una práctica novedosa, ya que hasta 1995 no se institucionaliza por medio de la creación del Circuito Intersalas, que permite que las compañías con local propio intercambien sus trabajos. En este sentido, el local del TEI era una plataforma de presentación, no solo de los montajes del propio colectivo, sino también de numerosos grupos invitados, como La Cuadra, Tábano, Compañía de Repertorio Norteamericano, Esperpento, Compañía María Paz Ballesteros, Ensayo Uno-En Venta, Teatro Libre. La variedad y calidad de la oferta de la sala fue galardonada con el premio de *El espectador y la crítica* en 1972 por la mejor programación de una sala comercial. El Pequeño Teatro Magallanes vuelve a ser nominado en la misma categoría en 1974, sin obtener el premio.

Inminentemente surge la pregunta, si el Pequeño Teatro Magallanes hubiese aguantado unos años más, establecida ya la democracia, ¿habría mantenido la sala? La respuesta se encuentra en el ejemplo de la madrileña Sala Cadarso. El local fue abierto a principios de 1976 con el objetivo de crear un espacio donde los grupos independientes pudieran ofrecer diariamente sus representaciones. Como detalla Monleón, en el momento de la apertura de la sala, "el proyecto es serio, porque uno de los problemas esenciales de nuestro teatro independiente ha sido siempre la falta de locales, solamente abiertos —salvo en Colegios Mayores y alguna otra excepción— a los grupos del mejor nivel" (Monleón, 1976: 73). Durante sus años de funcionamiento en una plata baja de un centro escolar, el Gobierno Civil de Madrid en varias ocasiones dictaminó el cierre de la sala, ya que según la

reglamentación vigente[353] carecía de las condiciones materiales que se exigían para un local de espectáculos. La sala sufrió en total tres clausuras gubernativas y cerró definitivamente en junio de 1982, por dificultades técnicas y económicas.

Así, llegaba una nueva época que para todo el movimiento significaba momento de un examen, un ajuste de cuentas y un balance de su actividad. El Estado empezaba a hacerse cargo del teatro no comercial y asumía las propuestas más audaces. En esas condiciones un teatro marginal y provocador empezaba a perder gran parte de su sentido. Ante la pérdida del local de Magallanes, la mala acogida de la siguiente obra *Preludios para una fuga*[354] y el cambiante panorama político y social el TEI decide tomar la decisión de cambio. Así, nace un nuevo capítulo en la vida del grupo: el Teatro Estable Castellano (TEC).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO DE SANTOS, J. L. (1981). "El *Método* en España. Entrevista con William Layton". *Primer Acto* 188 (febrero-junio), 17-29.

ÁLVARO, F. (ed.) (1972). *El espectador y la crítica, el Teatro en España en 1971*. Madrid: Prensa Española.

_____ (1973). *El espectador y la crítica, el Teatro en España en 1972*. Madrid: Prensa Española.

_____ (1974). *El espectador y la crítica, el Teatro en España en 1973*. Madrid: Prensa Española.

_____ (1975). *El espectador y la crítica, el Teatro en España en 1974*. Madrid: Prensa Española.

_____ (1976). *El espectador y la crítica, el Teatro en España en 1975*. Madrid: Prensa Española.

BÚFALO (1974). "Para un análisis del teatro independiente en España". *Pipirijaina* 4 (junio), 1-2.

CABAL, F. (1980). "La creación colectiva en el teatro español". *Primer Acto* 183 (febrero), 34-46.

CANTALAPIEDRA, F. (1991). *El teatro español de 1960 a 1975: estudio socioeconómico*. Kassel: Reichenberger (con prólogo de José Romera Castillo).

CIURANS, E. (2003). "El Teatre Independent. Estat de la qüestió". *Assaig de teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* 37, 13-19.

CORNAGO BERNAL, Ó. (2000). *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: en la encrucijada de los realismos*. Madrid: CSIC.

DEMETRIO, E. (1972). "El TEI. ¿Reinar después de morir?". *Triunfo* 523 (7 de octubre), 39.

DÍAZ SANDE, J. R. (1980), "William Layton y el TEC levantan el telón para un autor español: Alfonso Vallejo". *Reseña* 124 (enero-febrero), 16-19.

ESPINOS, R. (1973). "El TEI, un grupo". *La Vanguardia* (30 de diciembre), 31.

[353] El nuevo Reglamento de Espectáculos no entra en vigor hasta el 27 de agosto de 1982, cuando se publica el Real Decreto 2816/1982 por el que se aprueba el Reglamento General de Policía de Espectáculos Públicos y Actividades Recreativas.

[354] La obra fue creada a base de textos de Máximo Gorki, J. J. Rousseau (sin determinar ningunos en concreto), fragmentos de la prensa diaria y textos propios de la compañía. Se componía de cuatro partes, denominadas por el grupo como ambientes que se relacionan dentro del argumento global y dividen como movimientos de una partitura. La obra se estrenó en Madrid el 11 de noviembre de 1977, en el Teatro Valle Inclán, bajo la producción de Manuel Collado. La crítica acogió el espectáculo del TEI elogiando la eficacia y la calidad unida a alto nivel interpretativo, pero prácticamente todos los críticos incluyeron dudas, algunas muy serias, en cuanto al uso del teatro a servicio de la política

FERNÁNDEZ INSUELA, A. (1975). "Notas sobre el teatro independiente español". *Archivum* 25, 303-322.

FERNÁNDEZ TORRES, A. (coord.) (1987). *Documentos sobre el Teatro Independiente Español*. Madrid: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (Colección *Teoría Escénica* 2).

GALÁN, D. (1971). "El TEI, una nueva mentalidad". *Triunfo* 480 (11 de diciembre), 42-44.

__(1976). "Adiós, adiós, Pequeño Teatro". *Triunfo* 694 (15 de mayo), 46-47.

LAYTON, W. *et alii* (1972). "Mesa redonda: el TEI, historia y método". *Primer Acto* 142 (marzo), 10-31.

LÓPEZ GÓMEZ, M. (1965). "Nuestro trabajo en el TEM". *Primer Acto* 66, 5-7.

MEDINA VICARIO, M. (1976). *El teatro español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres.

MONLEÓN, J. (1970a). "I Festival Internacional de San Sebastián. Consideraciones autocríticas sobre un festival interrumpido". Primer Acto 120 (mayo), 56-65.

__(1970b). "Encuesta sobre el Festival Cero de San Sebastián". *Primer Acto* 25 (octubre), 24-26.

__(1973). "*Los justos*, de Camus, por el TEI". *Primer Acto* 153 (febrero), 66-67.

__(1976). "Un local para el teatro independiente". *Triunfo* 689 (10 de abril), 72-73.

OLIVA, C. (1980). "Una tertulia con José Carlos Plaza, con el TEC y el Corral de Almagro al fondo". *Primer Acto* 183 (febrero), 159-167.

PEREDA, R. M.ª (1976). "Cierra el Pequeño Teatro". *El País* (13 de julio). En línea: http://elpais.com/diario/1976/07/13/cultura/206056804_850215.html [consulta: 18/02/2012].

PÉREZ COTERILLO, M. (1974). "Teatro Independiente: ¿Hacia un futuro mejor?". Reseña 77 (febrero), 22-23.

PÉREZ JIMÉNEZ, M. (1999). "Apuntes para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX. (Presentación esquemática del método historizador de Ángel Berenguer)". *Las Puertas del Drama* 0 (otoño), 4-17.

POBLACIÓN, P. (1971). "*La sesión*". En *Teatro español, 1969-1970*, F. C. Sáinz de Robles (ed.), 305-307. Madrid: Aguilar.

ROMERA CASTILLO, José (2011). "Sobre un teatro (en) *vivo:* el *nuevo teatro* en la escena madrileña (1970-1974)". En su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*, 320-334. Madrid: UNED.

SALVAT, R. (1963). "10 años de Teatro Independiente (Agrupación de Teatro Experimental. Teatro Vivo. EADAG)". *Primer Acto* 45, 8-11.

____ (1975). "Juicio de valor sobre el teatro en Barcelona en 1974". En *El espectador y la crítica, el Teatro en España en 1974*, F. Álvaro (ed.), 245-272. Madrid: Prensa Española.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, J. P. (1997). "La escena madrileña entre 1970 y 1974". *Teatro: Revista de Estudios Teatrales* 12, 9-328.

TEI (1971). "Pequeño Teatro (TEI), vital laboratorio escénico". *ABC* (11 de noviembre), 132-133.

__(1972). "Montaje de *Oh papá, pobre papá*". *Primer Acto* 142 (marzo), 38-39.

VALENCIA, A. (1976). "Necesidad de los teatros estables". *La Vanguardia* (29 de mayo), 48.

Recibido el 29 de abril de 2014.

Aceptado el 23 de septiembre de 2014.

DISCURSO PRESCRIPTIVO, FICCIÓN LITERARIA Y CACOTOPÍA: *LA HORA DE LA VERDAD*, DE SANTIAGO EXIMENO, EN SU CONTEXTO GENÉRICO

PRESCRIPTIVE DISCOURSE, LITERARY FICTION AND CACOTOPIA: SANTIAGO EXIMENO'S *THE MOMENT OF TRUTH* IN ITS GENRE CONTEXT

Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ

Universitatea «Babeş-Bolyai» (Cluj-Napoca, Rumanía)
martioa@yahoo.com

Resumen: Varios textos recientes sugieren que la ficción es un concepto que habría que distinguir del de narración. Incluso el discurso prescriptivo (normas, instrucciones, etc.) puede servir para crear un mundo posible de ficción, sin necesidad de narración ni de personajes. El ejemplo de la ficción de zombis *La hora de la verdad*, de Santiago Eximeno (2003), indica que la introducción de elementos fantásticos en un discurso normativo contri buye a configurar un universo ficcional íntegro, que se caracteriza por sus rasgos distópicos en esa obra de Eximeno por indicarse mediante su ficción los mecanismos represivos del poder prescriptivo estatal.

Abstract: Several recent texts suggest that fiction is a concept which should be distinguished from the narrative. Even prescriptive discourse (rules, instructions, etc.) can be used to create a possible fictional world, without narration or characters. The example of

Santiago Eximeno's zombie fiction *The Moment of Truth* (2003) shows that the introduction of fantastic elements in a normative discourse can contribute to the shaping of a whole fictional universe. This presents dystopian features in the above-mentioned work, as it indicates the repressive mechanisms exercised through the prescriptive power of the State.

Palabras clave: Prescripción. Ficción. Cacotopía. Santiago Eximeno. Zombis.

Key Words: Prescription. Fiction. Dystopia. Santiago Eximeno. Zombies.

1. Discurso prescriptivo y literatura

¿Puede ser ficcional un texto prescriptivo? ¿Puede siquiera ser literaria esa organización particular del lenguaje empleada para comunicar qué se debe hacer para alcanzar un objetivo determinado? ¿Cómo puede ser compatible con la literatura, que es en principio una manifestación libre de la creatividad, la función esencial de los textos prescriptivos de establecer normas o instrucciones de diversos tipos e intenciones, que es necesario entender y cumplir y que, por lo tanto, han de ser sencillas, precisas y claras? Para que sean eficaces, el receptor debe entender exactamente lo que el emisor le comunica. Idealmente, los textos prescriptivos tienen un carácter inequívoco y su lenguaje no es un fin en sí mismo, ni ha de llamar la atención sobre su propia materialidad para generar unos efectos estéticos, una belleza que se baste, independiente de cualquier referente y función. Al contrario, el discurso prescriptivo persigue surtir consecuencias prácticas. A diferencia de una poesía o de una novela, una norma o una instrucción no necesita producir placer alguno, sino que se orienta a la acción en este mundo, no en los mundos imaginarios o hipotéticos de la literatura, la filosofía o, incluso, la ciencia. Por ejemplo, una receta tiene el sentido del plato que se cocine siguiendo sus instrucciones, igual que un manual de instrucciones técnicas se realiza en el aparato que montemos o hagamos funcionar. Pese al idealismo patente de muchas leyes, bajo las que parece subyacer un utópico mundo posible (y quizá también ficticio) en el que se respetan los derechos humanos y existen realmente las libertades y la democracia, son las normas y los reglamentos los que mandan y prohíben, *prescriben*, en nuestra realidad mezquina, por lo que su redacción se suele de dejar de abstracciones para explicar con la mayor claridad y poder persuasivo cómo debemos pagar nuestros impuestos, por ejemplo, o qué ocurrirá en la práctica si decidimos no atenernos a las órdenes del poder.

¿Qué hay de literario en todo esto, pues? ¿Dónde queda la rica ambigüedad del texto poético que estimula interpretaciones diversas, hasta el punto de que las bibliotecas demuestran su paciencia infinita acogiendo las enésimas interpretaciones *definitivas* del *Quijote* o *Hamlet*? ¿Dónde queda el placer desinteresado (y masoquista a veces) de la lectura? En apariencia, discurso prescriptivo y escritura literaria son conceptos tan diferentes que no cabría esperar apenas confluencia entre ellos. Sin embargo, los textos pura o principalmente prescriptivos no faltan del todo en las historias de la literatura. El interés histórico y político, sumado a la belleza de la lengua utilizada, pueden explicar que determinadas leyes hayan podido entrar en el canon literario, desde el código de Hammurabi hasta la *Constitución política de la Monarquía Española* de 1812, que figura en una colección de clásicos hispánicos. Desde este punto de vista, el anquilosamiento retórico de los textos prescriptivos, cuya funcionalidad suele eximir, en opinión patente de sus redactores, de cualquier cuidado del estilo y hasta de la propiedad y la corrección de la

lengua, parece ser un fenómeno contemporáneo, coincidente por lo demás con una distinción mucho más neta entre la escritura factual y funcional y la escritura creativa o literaria, que se tiende cada vez más a hacer coincidir con lo ficcional, fuera del ámbito de la lírica. En cambio, nuestros antepasados se hacían una idea mucho más amplia del arte de la palabra. De los ejemplos citados se podría afirmar que han sido críticos e historiadores muy posteriores quienes han advertido una literariedad en tales textos prescriptivos que no habían perseguido probablemente sus autores, pero basta considerar el uso del verso como una marca literaria casi obvia para observar que el discurso prescriptivo podía ser compatible con una escritura estética, como demuestran *artes* (esto es, instrucciones a todos los efectos) como *Ars amatoria* o *Ars amandi*, de Ovidio o *L'Art poétique* (1674), de Nicolas Boileau.

La prosa prescriptiva tampoco era siempre meramente funcional. Además de la escritura poemática en prosa de algunas de los textos del "Manual de instrucciones" (en *Historias de cronopios y de famas*, 1962), de Julio Cortázar, el carácter satírico que se desprende del uso imaginativamente paródico del registro lingüístico prescriptivo puede considerarse también una marca decisiva de literariedad en otros ejemplos como *Directions to Servants* (1731), de Jonathan Swift, o, modernamente, "Anxietal Register B" (1969; *Alien Accounts*], 1982), de John Sladek, y algunas de las "Istruzioni per l'uso" (en *Il secondo diario minimo*, 1992), de Umberto Eco. Sin embargo, estos pastiches de los formularios administrativos expedidos por un poder cada vez más coercitivo e implícitamente cacotópico, en Sladek, o de las diferentes instrucciones y recomendaciones en el marco de discursos diversos (histórico, académico, etc.) que se presentan como experimentos retóricos tratados humorísticamente, en Eco, parecen revestir carácter excepcional. De hecho, ni la parodia, ni mucho menos el uso del verso contribuyen prácticamente a la conservación de la dimensión literaria en el campo prescriptivo en la actualidad, pero esto no significa tampoco que la expresión literaria y la normativa se distingan siempre en nuestro tiempo. Aunque escasos, existen textos prescriptivos recientes que confían al registro de la prescripción la tarea de crear universos ficcionales, confiriendo así al discurso de la norma un carácter más claramente literario que en los experimentos satíricos mencionados de Sladek o Eco, sobre todo si tenemos en cuenta que la ficción tiende a constituirse en nuestros días en la principal marca de literariedad en los objetos lingüísticos de vocación estética.

2. Discurso prescriptivo y ficción

La introducción de pasajes prescriptivos de diversa índole no es un fenómeno inusitado en la ficción moderna, como sugieren ejemplos como el breve código en verso para unos lobos, entre la fantasía fabulística y el enfoque xenoficticio, titulado "The Law of the Jungle" en *Second Jungle Book*, 1895), de Rudyard Kipling, y, en el ámbito de la cultura popular contemporánea, la *Charter of the United Federation of Planets*[355], que forma parte, como un documento auxiliar tendente a completar su enciclopedia[356], de un universo

[355] Este es el título más común. En *Star Trek Star Fleet Technical Manual* (1975), de Franz Joseph, tal carta se llama "Articles of Federation.

[356] Una característica específica de la lectura de la ciencia ficción, aunque la noción es aplicable a cualquier tipo de ficción no mimética, sería que "les connaissances nécessaires à la compréhension du roman ne sont pas toutes à

ficcional originado en un medio y mediante un discurso que nada tiene que ver con la esfera de la norma o las instrucciones, el audiovisual de la serie de televisión *Star Trek* (1966-1969) y sus continuaciones, cuyo éxito ha dado pie a una importante producción escrita no solo en forma de narraciones, sino también de manuales y hasta de documentos de índole fictohistoriográfica. Los textos prescriptivos no poseen independencia funcional en este ni en otros casos[357], sino que simplemente contribuyen a enriquecer un universo de ficción preexistente. Su ficcionalidad es, pues, derivada. En cambio, las obras a las que nos referimos se caracterizan por acometer una empresa que podría parecer casi imposible a primera vista, a saber, conseguir que de una serie de normas, recomendaciones o manuales de uso se desprenda un mundo posible de carácter imaginario[358], presentado como realmente existente en la esfera de la ficción[359], sin recurrir en absoluto a la narración y haciéndolo a la descripción únicamente a efectos de exposición auxiliar del mandato o instrucción, subordinándose a estos. Su misma existencia obliga a contestar por la afirmativa a la pregunta que nos planteábamos al principio, esto es, ¿puede ser ficcional un texto

construire, pas à pas, au fil des aventures du personnage, mais elles sont aussi à puiser dans un stock identifié" (Langlet, 2006: 8). Este acervo de temas, argumentos e, incluso, recursos formales, constituye la enciclopedia pragmática del receptor de ficciones.

[357] Por ejemplo, "Come fare l'indiano" (en *Il secondo diario minimo*, 1992), de Umberto Eco, se parodia la imagen ridícula que se ofrece de los amerindios en el universo ficcional genérico de los *westerns*. La mencionada "ley de la jungla" de Kipling posee plena independencia semiótica dentro del libro en que apareció, al estar en verso y presentarse mediante el paratexto que la precede como un texto seudorreferencial que ilustraría un aspecto de la narración (las normas del comportamiento de los animales de la fábula), pero el universo ficcional que subyace en el poema es el creado en el libro entero, de manera que tiene un carácter auxiliar en su enciclopedia, de manera análoga a la carta de *Star Trek*, si bien con la diferencia abismal que existe entre un reflejo pedestre de la Carta de las Naciones Unidas y una obra maestra del verso y la retórica (en el buen sentido tradicional de esta palabra) como ese poema prescriptivo de Kipling.

[358] En la crítica literaria es frecuente la confusión entre el concepto lógico-filosófico de "mundo posible" y el literario de «mundo ficcional» o imaginario, de forma que se utilizan como si fueran intercambiables. Por mor de la *variatio*, aquí se utiliza la expresión de mundo posible como equivalente de la de universo ficcional (este término es más amplio que el adjetivo "ficticio", pues lo ficcional es el resultado de una operación pragmática por la que se entiende por imaginario y autónomo respecto a la realidad factual un ente que engloba elementos fingidos, *ficticios*, y otros referenciales). En efecto, "fictional worlds are concrete constellations of states of affairs which, like possible worlds, are non-actualized in the world. Yet, it is obvious that possible worlds are indeed non-actualized but *actualizable* (an actualizability that explicate the very idea of possibility), whereas fictional worlds are non-actualized in the world but also *non-actualizable*, belonging to a different sphere of possibility and impossibility altogether" (Ronen, 1993: 51). Así pues, "fictional worlds possess an *ontological autonomy* not shared by other possibilities or by other world versions. [...] Fictionality, as a pragmatic property, is wholly context-dependent, but at the same time fictional texts register their autonomy in relation to this very context" [(95). Los mundos ficcionales obedecen a reglas lógicas y semánticas propias, que son paralelas e independientes de las que rigen el mundo real o las versiones de este consideradas reales. El universo ficticio es una construcción (lingüística en literatura), cada una de las cuales es el resultado de un modo de configuración único, de manera que "[t]he fictional domain of entities is organized by rhetorical modes of definitization that affirm the autonomy and self-sufficiency of the world constructed" (143). Esos modos retóricos pueden corresponden a distintos tipos de discurso, entre los cuales se cuenta también el prescriptivo en el caso de que sirva para crear una entidad ficcional paralela e independiente lógica y semánticamente del mundo real en el que opera normalmente la prescripción.

[359] El mundo imaginario de la fictoprescripción es un objeto ficcional dotado de categoría ontológica plena en esta esfera. Este carácter lo distingue fundamentalmente de cualquier prescripción utópica, esto es, de la postulación en forma prescriptiva de un nuevo orden inexistente en la actualidad, pero que se propone como realizable en el mundo empírico, negando así su carácter de creación fantástica, tal como ocurre en ejemplos como la parte dispositiva del *Code de la nature* (1755), de Étienne-Gabriel Morelly, o el libro *The Commonwealth of Reason* (1795), de William Hodgson.

prescriptivo? Ahora cabe preguntarse cómo se ha manifestado lo ficticio en forma de prescripción en la práctica literaria real.

Todos los textos prescriptivos ficticios recientes de que tenemos noticia se pueden clasificar en la amplia categoría de la literatura proyectiva, salvo quizás el titulado "Decreto-Lei n.º 54" (en *Visões*, 2003), de Octávio dos Santos, por el que un Estado sin localizar geográfica ni cronológicamente e implícitamente cacotópico crea un imaginario "Instituto de Apoio ao Suicídio" (Santos 2003: 53) con matices sarcásticos e incluso absurdos. La literatura proyectiva comprendería las obras de índole fantástica, maravillosa, fictocientífica y, en general, desligadas de cualquier obligación de dar la impresión de ser un ilusionista reflejo de lo que convencionalmente se entiende por *realidad*, sea esta exterior (historia, costumbres, organización social o política), sea interior (sentimientos, emociones, sueños, etc.). En cambio, los mundos posibles de la literatura proyectiva «se separan considerablemente de las características del mundo empírico en cuanto a que ocurren —en estos mundos creados— hechos que en dicho mundo empírico no pueden darse debido a una imposibilidad pragmática, quizás física, quizás espacial o temporal» (Moreno, 2010: 91), de manera que se evita de partida la confusión hipotética entre ese mundo empírico sobre el que pretende actuar la prescripción en general y aquel en que lo hace, en el universo paralelo de la ficción, la prescripción imaginaria. La existencia de elementos inequívocamente ficticios en el texto prescriptivo indica la necesidad de su lectura como objeto ficcional, lo que distingue ese texto prescriptivo de otros en que la hipérbole y la ironía sirven, entre otros recursos retóricos, a conferir la dimensión de literariedad a unas normas o instrucciones que no *fingen* la existencia de entidades factualmente inexistentes e incluso imposibles (por ejemplo, marcianos o zombis), sino que simplemente alteran (mediante deformación de la perspectiva, alegorización, etc.) el aspecto de entidades puramente factuales que pueblan el texto literario prescriptivo. Así, por ejemplo, son factuales los sirvientes de la obra prescriptiva mencionada de Swift, o todos los objetos del cuestionario de la de Sladek, mientras que tienen carácter proyectivo y funcionan en consecuencia como marcas de ficcionalidad los animales antropomorfizados de la ley de la jungla versificada de Kipling o la futura Federación de Planetas Unidos. Así pues, en este tipo de prescripciones no se produce normalmente el conflicto lógico-semántico que implica la introducción, con carácter exclusivo en el mundo posible de la ficción, de entes factuales como lugares reales o personajes históricos, ya que estos aparecen en combinación con otros inventados que ficcionalizan automáticamente el texto.

La ficción proyectiva es la que parece estar ligada más nítidamente a la existencia virtual de mundos ficticios. Quizá, por esta razón, esto es, por el hecho de que la confusión entre lo factual y lo ficticio queda descartada *a priori*, ha sido especialmente propicia a los experimentos con discursos alternativos al narrativo, tales como las fantasías generadas primariamente recurriendo a la descripción, entre las que se cuentan, por ejemplo, géneros como el viaje cósmico visionario desde el ciceroniano *Somnium Scipionis* (*circa* 52 antes de nuestra era) hasta *Star Maker* (1937), de Olaf Stapledon; los panoramas geoetnográficos de la utopía clásica, o las geoficciones urbogónicas modernas de *Le città invisibili* (1972), de Italo Calvino, además de las ficciones que adoptan el lenguaje descriptivo de la ciencia para exponer las propiedades de entes imaginarios, como "The Marvellous Properties of Thiotimoline"(en *Only a Trillion*, 1957), de Isaac Asimov, o *Bau und Leben der Rhinogradentia* (1957), de Gerolf Steiner (bajo el seudónimo de Harald Stümpke), entre otros bestiarios fantásticos. A estas ficciones no narrativas habría que sumar el género discursivo que nos

ocupa y que podríamos denominar, como mera propuesta terminológica, *fictoprescripción*, cuya breve historia contemporánea repasaremos antes de centrarnos en un texto especialmente significativo por la riqueza de su universo ficticio y la variedad de recursos utilizados.

3. Ejemplos de fictoprescripción

3.1. «Manual de maquinistas marcianos», «Domus»

Uno de los primeros ejemplos de textos *fictoprescriptivos* (pos) modernos es el titulado *Manual para maquinistas marcianos*, de Manuel Derqui, cuyo manuscrito está fechado en 1961, aunque no se publicó póstumamente hasta 2008. Se trata de una fictoprescripción pura, como el mismo título indica, ya que sitúa la norma en la esfera fictocientífica de un hipotético sistema de transportes de un planeta ya conocido como deshabitado en la fecha de escritura del texto. Según la describe su editora (Carabantes, 2008: LII-LIII):

> *[U]no de los pocos extraterrestres que podemos encontrar en su obra se encuentra en el relato Manual para maquinistas marcianos, texto en cuya anotación a pie de página se nos informa de que es "el único vestigio de civilización encontrado en el Gran Desierto Radiactivo de Marte". En clave de humor se va detallando un minucioso compendio sobre los procedimientos que estos maquinistas deberán seguir para guiar el convoy. Desde consejos en caso de altercados con otros maquinistas, a la jerarquía que todo tren debe tener. Una suerte de curioso despotismo en el que poco importa lo que desee el viajero, como tampoco los medios de los que se sirva el Maquinista (entre otros telepatía, magnetismo, extorsión, espejismos controlados o la acción directa), cuya única función será arrastrar a los otros, convirtiéndose en "Dueño y Señor Absoluto del convoy", teniendo su voluntad, expresada o no, carácter de ley ejecutiva e inapelable. El tono de todo el relato es el de un metódico programa lleno de indicaciones y formalidades a seguir, a cual más disparatada, pero guardando esa lógica interna que todo texto necesita.*

Esta lógica resulta imprescindible, por lo demás, si debe dar la impresión de rigor de una norma con carácter prescriptivo. Esta norma dibuja aquí la imagen de un poder omnímodo totalitario sobre una sociedad, la de los viajeros o pueblo llano, que solo tiene el derecho a obedecer. Bajo la ironía y el humor negro que bañan el texto, el cuadro de prescripciones genera un universo dual de opresores y oprimidos que se declara retóricamente mediante la diferencia misma de discursos prescriptivos aplicados a unos y otros. Mientras que los viajeros están sometidos al imperio de la ley, cuya expresión semiótica inequívoca es el código legislativo dividido en títulos y artículos que organizan sistemáticamente una serie de órdenes y penas, el apartado final dirigido a los maquinistas se titula significativamente «Consideraciones generales y consejos» y adopta la forma de meras recomendaciones. De las mismas se desprende un mundo cacotópico de lucha permanente entre los Maquinistas, «hasta la total eliminación de los individuos del convoy enemigo o del suyo propio» (Derqui, 2008: 607), pero la elección de construcciones verbales no imperativas sugiere la igualdad entre ellos y la deferencia que les es debida por ser los detentadores del poder en su territorio (el convoy), al tiempo que el uso jurídico de los tiempos verbales (futuro con valor imperativo en el original castellano) indica, en el nivel

mismo del discurso, la relación de completa subordinación de los viajeros-ciudadanos al poder. La elección de dos estilos normativos distintos configura de forma coherente el cariz cacotópico de la ficticia civilización marciana antes de su autodestrucción radiactiva, una civilización cuyo horror queda realzado precisamente por la frialdad objetiva de la escritura jurídica. Léase, a este respecto, un pasaje revelador (606):

> *Artículo 11.º— Todo individuo o individuos culpables de obrarse palabras o pensamientos disidentes o tibios respecto al sistema implantado por el Maquinista será castigado con la eliminación en el horno desintegrador de la locomotora.*

Como contraste, entre los «consejos» a los Maquinistas figura el siguiente (606):

> *Al objeto de tonificar la voluntad común del convoy, es conveniente que algunas de las eliminaciones y en particular las de las clases auxiliares, sean realizadas personalmente por el Maquinista, usando de su propio y contundente apéndice caudal.*

A este ejemplo destacado de cacotopía[360] *fictoprescriptiva* sucede, en Rumanía, otro sobresaliente experimento temprano de uso ficcional del discurso de la norma, a saber, "Domus" (1992; versión definitiva en *Basme geoestaționare* (2008), de Dănuț Ungureanu. Este enriquece el género mediante la adopción del segundo gran tipo de discurso prescriptivo, el de las instrucciones a fin de crear un artefacto imaginario que puede equivaler, en el ámbito literario, a los objetos surrealistas, con la diferencia fundamental de que el autor no parece buscar la sugerencia onírico-poética de tales objetos, sino más bien un horror no enteramente disimilar al subyacente a la *fictoprescripción* de Derqui, con la que coincide en su atención a la dimensión sociopolítica, además de por su carácter de ficción completa ofrecida sin necesidad de recurrir a la intriga, a una resolución narrativa (Opriță, 2008: 47):

> *În travestiul precisului stil administrativ, Domus este o povestire indirectă. Deşi reprezentat ca o scenă goală, cadrul ei se conturează atât de pregnant în filele „prospectului", încât nu mai e nevoie de un subiect şi de o rezolvare efectivă: singurul subiect posibil în lumea sa anticipată apare rezolvat dinainte, în profitul lor, de născocitorii obiectului K-30*[361].

[360] Aquí se utiliza el término de *cacotopía* para designar cualquier sociedad en unas coordenadas espaciotemporales determinadas en un mundo posible, ficcional o no, que se caracterice por una serie de rasgos comúnmente considerados negativos, frente a su polo opuesto, la *eutopía*, cuyos rasgos predominantes serían los tenidos por positivos, ideales, etc. Los términos de *utopía* y *distopía* designan en este contexto la manera en que la cacotopía y la eutopía pueden plasmarse discursivamente en la ficción, de manera que la utopía (y la antiutopía, si se desea introducir el criterio extratextual del valor) se caracterizaría por su plasmación mediante un discurso principalmente descriptivo y la distopía, por el recurso a uno principalmente narrativo. En la utopía, "la staticità narrativa di un mondo la cui stessa prassi è congelata nella fissità della dimostrazione — è antiromanzesca per difetto" (Guardamagna, 1980: 25), mientras que, en la distopía, "il mondo nuovo non è descritto, ma esplorato o vissuto; rappresentato attraverso l'immedesimazione col punto di vista del protagonista" (34), y "[l]a distopia *è quindi romanzo*" (35-36).

[361] Traduzco: En su disfraz de estilo administrativo preciso, *Domus* es una historia indirecta. Aunque representado como un escenario vacío, su marco se dibuja con tal expresividad en las páginas del «prospecto» que deja de necesitar argumento o resolución efectiva: el único argumento posible en su mundo anticipado aparece como ya resuelto previamente, en su provecho, por los inventores del objeto K-30.

Este construido, siguiendo las instrucciones de una precisión y frialdad escalofriantes, es una vivienda de un tipo muy especial que va imponiendo su presencia ominosa según lo vamos construyendo en la mente con arreglo a las instrucciones que constituyen el texto. La gradualidad de la construcción ficticia, que acompaña y pone de relieve, también de forma gradual, la expresión del carácter terrorífico del objeto y de la sociedad que lo ha creado, explota una característica definitoria de este tipo de discurso prescriptivo, a saber, el carácter esencial del orden en que se enuncian las instrucciones, pues solo si se sigue ese orden, se ejecutará correctamente la tarea (objeto o proceso) a la que se refieren y, en este caso, la creación del artefacto ficticio e, indirectamente, de su mundo. En "Domus", el objeto K-30 es una *kasa* que el habitante puede (y debe) construir en un medio bañado por una sustancia desconocida y mortífera llamada POL. El aspecto de la vivienda se deduce de la descripción de sus accesorios (mediante letras y cifras, como en cualquier manual de montaje) y, aunque su espartano aspecto general es reconocible, determinados detalles introducen novedades prospectivas que remiten no solo al peligro del medio ambiente proyectivo, sino también el cariz controlador del orden sociopolítico. Por ejemplo, existe un circuito informacional que funciona automáticamente con la *kasa* de forma permanente y cuyo fallo ha de notificarse so pena de encarcelamiento indefinido, mientras que la descripción del sistema de ducha indica que no solo sirve para la limpieza corporal, sino también para la alimentación mediante un gel nutritivo estándar proporcionado, desde el exterior, por una sistema organizativo que también fija el programa de trabajo (16 horas) en la *kasa*, la cual no se puede abandonar sin autorización previa. La misma organización prevé el procedimiento a seguir en caso de expulsión, mediante catapultado, del habitante en caso de peligro de muerte, posibilidad que no parece excepcional a juzgar por la "Lista accesorilor conţinute de containerul compartimentat "e"" [Lista de accesorios del recipiente compartimentado "e"] (Ungureanu 2008: 15), que comprende filtros, guantes aislantes, armas de fuego, bombonas de gas narcótico, ácidos y hasta un dispositivo de autoembalsamamiento. De hecho, está previsto entre los usos sugeridos de la *kasa* enumerados en el anexo 2 de estas instrucciones, además del aislamiento total o parcial y otras disfunciones, "[p]rovocarea controlată a decesului" [la provocación controlada del fallecimiento] (16). Estas características construyen un mundo de apariencia posapocalíptica, difícilmente habitable. Sin embargo, no son solo las condiciones del ambiente las que parecen haber hecho necesario una organización draconiana de la sociedad superviviente, incluido el control de nacimientos y la consecuente prohibición absoluta, en el interior del objeto K-30, de cualquier actividad "care ar putea conduce la reproducerea persoanei consumatorului" [que se pueda traducir en la reproducción de la persona del consumidor] (14). Un "Avertisment major!!!" [¡¡¡Aviso importante!!!] indica que "[o]biectele aparţinând gamei K, precum şi altele din game similare, constituie experimente incluse în programul de cercetări sociale aprobate" [los objetos pertenecientes a la gama K, como los demás de las gamas similares, constituyen experimentos incluidos en el programa de investigaciones sociales aprobado] (15), de manera que el consumidor queda reducido, en este mundo posible, a la categoría de conejillo de Indias, cuya casa es en realidad una jaula en la que recibe alimento y no se puede hacer gran cosa aparte de trabajar. La persona queda reducida a un objeto vivo encerrado en el objeto construido, bajo el control absoluto de una organización de la que se ignora casi todo, incluidos sus fines y justificación reales, con lo que la angustia kafkiana que produce el orden estricto de la prescripción (un orden que corresponde sin duda al tenor de la organización generadora de tales instrucciones) no es reductible a polémica ideológica alguna, a diferencia de la distopía prospectiva clásica. La

confrontación de ideas no parece tener ninguna pertinencia en el universo de "Domus", aunque la denominación de la persona con el término de consumidor remite indirectamente a una civilización no muy distinta a la nuestra, en la cual hasta lo más lesivo para los intereses del individuo se comunica por medio del lenguaje seudo-consensual de la publicidad y la propaganda. Ya no se trata únicamente de aplastar la persona mediante la amenaza de la represión, sino de convencerla de que todo lo que se disponga bajo el mandato totalitario es por su bien (14-15):

> *[O]biectul K-30 asigură cu succes condițiile de securitate necesare desfășurării unei vieți normale a consumatorului. [...] Prin gradul său de elaborare, impus de criterii riguros selecționate, complexul standard de boxe coresponde ideal relațiilor individ-POL, individ-societate, individ-individ*[362].

De esta forma, un documento de apariencia tan inocentemente técnica como un manual de montaje y uso se torna en una denuncia, ni didáctica ni escorada ideológicamente hacia una doctrina u otra, de un estado de cosas cuyo carácter prospectivo no es obstáculo para una aplicación a nuestra civilización, si bien guardando las distancias frente a un anclaje localista en las circunstancias del día. Al mismo tiempo, el recurso al discurso prescriptivo elimina cualquier riesgo de melodramatismo político o personal. La objetividad absoluta del texto no hace sino intensificar su efecto retórico y, consecuentemente, la impresión de que no hay ni puede haber salida, de forma análoga a como en otra importante ficción rumana, "Lobocoagularea prefrontală" [Lobocoagulación prefrontal] (escrita en 1948 y publicada póstuma en 1982), de Vasile Voiculescu, el discurso historiográfico configura un panorama cacotópico igualmente frío y desesperado, con la diferencia de que Voiculescu explicita el sistema totalitario, mientras que Ungureanu lo presenta mediante un procedimiento eufemístico más propio de nuestros tiempos, en que el poder gusta de rodearse de los velos del simulacro y el disimulo, y en que las leyes tienden a dibujar un mundo de fantasía eutópica frente al cual el uso del discurso prescriptivo con fines opuestos, como en los ejemplos repasados, resulta no poco subversivo.

3.2. Ejemplos de fictoprescripción: "La hora de la verdad"

Este procedimiento crítico, mediante un tipo de discurso inusitado en la ficción como el prescriptivo, es el que aplica también Santiago Eximeno en *La hora de la verdad*. Aparte de su interés propio, esta obra presenta el atractivo histórico de haberse adelantado a la obra contemporánea más famosa que adopta la forma de instrucciones, en la variante de la guía o manual técnico: el superventas de Max Brooks *The Zombie Survival Guide* (2003)[363]. Sin embargo, la afirmación de que este último libro crearía un universo ficticio se presta a discusión, ya que la epidemia zombi parece tener un carácter hipotético. Las recomendaciones de la guía se ofrecen para una eventualidad, lo que queda subrayado por

[362] Traduzco: El objeto K-30 garantiza con éxito las condiciones de seguridad necesarias para el desarrollo de una vida normal del consumidor. [...] Gracias a su grado de elaboración, impuesto por criterios rigurosamente seleccionados, el complejo estándar de cajas corresponde de forma idea a las relaciones individuo-POL, individuo-sociedad, individuo-individuo.

[363] Existe un ejemplo más reciente de este tipo de *fictoprescripción*, *100 coisas para fazer (depois de morrer)* (2012), de Viton Araújo, que aborda sarcásticamente la mayoría de los motivos y mitos sobre la otra vida, creando así un panorama ecléctico de esa realidad literaria y folclórica imaginaria.

el hecho de que figuren en la misma varias series de instrucciones diferentes dependiendo de la gravedad del brote epidémico. Por lo tanto, no existe en puridad un postulado ficticio como tal; el posible universo construido no se ofrece como un objeto existente en la esfera semiótica de la ficción, sino tan solo como posibilidad, como un mundo posible *stricto sensu*. Desde este punto de vista, esta guía es tan factual y poco ficticia como los libros que explican cómo se podría llegar en la práctica a Marte. El mismo autor parece haberse dado cuenta de este déficit de ficcionalidad al añadir un apartado de "Recorded Attacks", que no es sino un conjunto de viñetas de ataques imaginarios de zombis en el pasado, escritas según la retórica del discurso historiográfico. Por lo demás, el mismo Brooks llevaría magistralmente a la ficción las premisas de sus instrucciones de la guía, especialmente las características de los zombis, en su posterior *World War* (2006), cuyo modelo retórico, el de la historiografía oral, sí configura ahí un universo ficticio íntegro. Este universo tiene, repetimos, un precedente fictoprescriptivo claro en el tratamiento del cronotopo actual de los muertos vivientes en *La hora de la verdad*, que se publicó meses antes de que apareciera la guía de Brooks[364], aunque no se recogería en libro hasta el volumen Bebés jugando con un cuchillos (2008).

El autor español, cuyo interés por la experimentación con los discursos heredados en sus construcciones ficticias puede considerarse una característica destacada de su obra[365], presenta ahí el informe que «elabora el departamento de salud de los Estados Unidos con las instrucciones sobre cómo proceder en caso de tener lugar la primera defunción de un ser querido» (Casas, 2012: 12). Tal informe tiene, a primera vista, un carácter expositivo. Se trataría simplemente de explicar a la población cuáles son las diversas posibilidades existentes de lidiar con el fallecimiento de algún familiar en forma de una serie de consejos benévolos dirigidos a ayudar a los ciudadanos a afrontar la dura prueba. El Estado compasivo y paternal (¿o maternal?) se presenta con su rostro más solidario, desviviéndose por el bienestar de unos ciudadanos libres, responsables últimos en apariencia de las

[364] *The Zombie Survival Guide* apareció en septiembre de 2003. *La hora de la verdad* se publicó por primera vez en marzo de 2003 en el volumen 9 (2.ª Época) de la antología *Artifex*, número que fue comentado en la revista electrónica argentina *Axxón* el 21 de agosto de 2003.

[365] Santiago Eximeno (Madrid, 1973) es un escritor empeñado en difuminar las fronteras apriorísticas entre la gran literatura y la llamada paraliteratura, siguiendo un planteamiento literario frecuente entre los autores de su generación por el que géneros temáticos despreciados por quienes dictan el canon (sobre todo ciencia ficción y terror en el caso de nuestro autor) se cultivan con el mismo cuidado estructural, retórico y estilístico que lo hacen con las ficciones pertenecientes al tipo consagrado por la institución literaria, además de hacerlos alternar en su producción y hasta en las mismas colecciones de relatos, cuya variedad intrínseca facilita la convivencia de géneros y discursos, por lo que suelen contar con las preferencias de estos escritores. Eximeno mismo es conocido sobre todo por sus narraciones breves y sus microrrelatos, siendo «uno de los referentes del cuento de terror en España, con obra traducida a varios idiomas» (Moreno 2009: 365). «La hora de la verdad» se enmarca en un proyecto de enriquecimiento formal de la literatura fantástica mediante el trasvase a la misma de procedimientos discursivos novedosos. Por ejemplo, publicó en 2012 *Refranero zombi*, que adapta refranes y dichos populares al universo de los muertos vivientes tal como este se configura en la enciclopedia genérica alimentada por el cine, la televisión, la literatura y la historieta. Antes había repetido la experiencia de la *fictoprescripción* al incluir en su volumen de relatos fantásticos y de terror *Obituario privado* (2010) el texto titulado "Tu bebé diabólico (Un libro práctico de Raquel Estivill)", el cual es una parodia de los manuales de autoayuda atribuido a una autora imaginaria que explica a futuras madres la manera de afrontar correctamente el honor de dar a luz y criar hasta su precoz emancipación a un bebé-demonio. Esta *fictoprescripción* no desmerece si la comparamos con *La hora de la verdad*, pero su objetivo parece ser más bien lúdico, de forma que la enciclopedia de motivos tópicos de la posesión diabólica consagrados por el cine en la cultura popular sirve para introducción una dimensión fantástica, también paródica, en lo que parece ser en primera instancia un juego literario en que se satiriza sobre todo el insoportable estilo de falsa camaradería frecuente en aquellos productos textuales de consumo.

decisiones, como se indica en el subtítulo, el cual rehúye hasta el término de recomendaciones para hacer hincapié en la «toma de decisiones» por parte de los individuos soberanos. Sin embargo, el hecho de que esta libertad no es sino un simulacro se observa en el uso de construcciones imperativas en el mismo primer párrafo en que se deseaba dar una impresión engañosa de autonomía, ya que el informe pretende dar respuesta a las preguntas referentes a «las medidas que hemos de adoptar, las decisiones que debemos tomar y los requerimientos legales con los que nos enfrentaremos cuando la muerte llegue por primera vez a nuestra familia» (Eximeno, 2008: 77). Son decisiones que se han de tomar obligatoriamente en cumplimiento de unos requisitos legales que, no por disimulados, dejan de constituir el núcleo del documento.

Si bien el elemento informativo predomina cuantitativamente, el discurso de la prescripción subyace a todo el texto, que está salpicado de frases en los que figuran como elementos semánticos determinantes las palabras y expresiones prescriptivas *deber* y *ser necesario*, además de algún verbo en modo imperativo, aunque en menor número, como corresponde al ejercicio eufemístico del poder en el orden contemporáneo reflejado, en forma de parábola, en *La hora de la verdad*. Asimismo, el carácter central de la prescripción en la economía de la obra puede observarse en su propia presentación física, ya que la institución supuestamente autora hace hincapié, mediante el uso de bolos tipográficos, en «diversos requerimientos legales que deben ser cumplidos» (81), así como en los documentos que tienen que presentarse para poder proceder a la disposición alternativa y más peligrosa a la eliminación del cadáver mediante enterramiento o cremación, el llamado "encierro controlado" (84). Esos documentos, junto con la oportuna alusión a la facultad represiva del Estado en caso de determinados incumplimientos de lo recomendado en el informe[366], recuerdan al lector que se trata de un texto administrativo y, por ende, prescriptivo[367], pues la administración pública, que es la que actúa mediante el texto, da a conocer mediante el mismo su voluntad y sus exigencias y, como tal, el carácter esencial del discurso viene determinado por su valor regulativo[368]. A este respecto, los pasajes expositivos parecen cumplir la función no solo de informar, sino sobre todo de indicar al ciudadano que toma las decisiones acerca de la muerte el marco delimitado por la acción

[366] Por ejemplo, "[l]as leyes actuales prohíben realizar enterramientos, tanto permanentes como no permanentes, en propiedades privadas, bajo penas que pueden conllevar incluso el ingreso en prisión por períodos superiores a un año" (82-83).

[367] "Par son *origine*, l'administration -du moins l'administration publique [...]- est une forme de pouvoir. Elle participe naturellement de son caractère autoritaire, et de sa transcendance par rapport aux particuliers. Elle commande, et s'impose, en cas de résistance, par la force organisée dont l'État détient le monopole. L'obliger, dès lors, à se plier à des règles dont l'administré puisse exiger le respect, c'est aller à l'encontre de sa nature profonde" (Rivero, 1994: 268c).

[368] El texto administrativo tiene valor jurídico y "[e]l texto jurídico es un *texto prescriptivo*. ¿Qué quiere decir esto? Quiere decir sobre todo que el texto jurídico está dotado, como una totalidad, de una función pragmática determinada que le hace ser un conjunto de mensajes cuyo sentido inmanente es dirigir, orientar o regular las acciones humanas" (Robles Morchón, 2006: 69). Esa función pragmática afecta a todo el texto, que es todo él regulativo, al estar plenamente mediatizado por dicha función: "Todos los elementos que aparecen en el texto jurídico adquieren su significado profundo o verdadero en el marco de la totalidad de significado que es el ordenamiento. [...] En un texto jurídico no encontramos definiciones ni narraciones, sino todo lo más prescripciones de definiciones o narraciones. El principio de prioridad pragmática, por lo tanto, es un principio ontológico del texto" (73). Tampoco las descripciones pueden ser sino elementos discursivos auxiliares, por muy extensas que sean, porque "[l]a norma tiene siempre un sentido directivo o prescriptivo, nunca descriptivo, por lo que la referencia a la acción forma parte de su sentido intrínseco. El concepto de norma no tiene sentido sino en relación con el concepto de acción" (38-39).

del Estado en que aquel puede ejercer una libertad amplia en apariencia, pero que está realmente coartada por la expansión de competencias de la administración, pública e incluso privada (las empresas de pompas fúnebres funcionan hasta cierto punto como entidades paraestatales), en el universo que Eximeno va configurando mediante una hábil dosificación de sus datos factuales e imaginarios. Por debajo del tono tranquilizador y positivo empleado, los detalles del texto tienden a orientar la lectura hacia su interpretación como producto de un orden preñado de connotaciones negativas.

A diferencia de las *fictoprescripciones* proyectivas de Derqui o Ungureanu, la de Eximeno parece firmemente anclada en las circunstancias de nuestro mundo, en el aquí y ahora que se refleja ilusoriamente como una copia mimética de la realidad contemporánea, inclusive en el plano de la expresión. El estilo mismo del original lleva su realismo hasta la imitación de la prosa corriente de las malas traducciones del inglés[369], de manera que Eximeno pone de manifiesto lingüísticamente una situación de subordinación cultural y política que se desprende de la adopción misma de las recomendaciones del centro imperial como guía para abordar, en los países subalternos, un problema que es claramente planetario y que posiblemente traten de forma análoga a como lo ha hecho el modelo estadounidense. Sin embargo, la hegemonía monocultural realmente existente se comenta de forma irónica mediante las notas del traductor, las cuales desempeñan una función desenmascaradora al sugerir qué se oculta tras el nuevo lenguaje políticamente correcto imperante. Así, la nota 5 explica la introducción en el informe del rotundo desmentido, aparentemente innecesario en su contexto (repaso de las ventajas sociales de las donaciones de órganos), de que "exista un mercado negro de venta de corazones" (80) en el país, por la existencia de un reportaje que apuntaría a tal tráfico, cuya verosimilitud en el mundo ficcional creado se reafirma mediante otra nota, la 15, al pasaje en que se indica la dificultad y el gran gasto de alimentar a los encerrados debido a su especial dieta. Otro comentario del traductor es aún más explícito en su denuncia de la falsedad política y administrativa. El Gobierno, como corresponde al ideal de un Estado del bienestar desvelado por la felicidad pública, anima a optar por la donación completa del difunto, transcurridos los tres años preceptivos en que queda depositado en instalaciones especiales para poder seguir siendo visitado y cuidado (incluida la cirugía estética; no olvidemos que se trata de la sociedad de consumo y la apariencia) por sus familiares y con cargo a estos (85):

> *La donación completa garantiza al estado la posibilidad de utilizar a los fallecidos de la forma que considere más conveniente transcurridos los primeros tres años del encierro controlado. Realizar una donación completa es confiar en el estado, que sabrá cómo actuar ante cualquier eventualidad. Estamos dando los primeros pasos en control y educación de fallecidos, orientando el programa hacia la creación de puestos de trabajo e integración social.*

La nota 16 del traductor informa de la existencia de organizaciones de derechos humanos que se oponen a la explotación laboral de los difuntos en nombre de una futura y

[369] Por ejemplo, firma *La hora de la verdad* el "**Departamento de Salud de Estados Unidos**" (86; negrita en el original), institución cuyo equivalente hispánico es simplemente el "Ministerio de Salud". La renuncia deliberada al término correcto en la lengua propia en favor de un calco fácil ilustra no solo una incultura lingüística generalizada, sino también el hecho de que las instituciones de la gran potencia estadounidense se conozcan incluso mejor que las del propio país, gracias a su hegemonía en el imaginario colectivo actual.

dudosa integración de los mismos en la normalidad, pero esta explotación se presenta como cada vez más popular y aceptable, incluido su uso por Hollywood como actores secundarios en películas de terror. Más allá del humor negro y macabro de esta alusión a la boyante industria cultural en torno a los muertos vivientes, el peligro que estos representan para la humanidad en la enciclopedia ficcional que ha ido construyendo esa industria, a través sobre todo de los medios audiovisuales o de libros tan vendidos como los de Max Brooks, se ha encauzado originalmente en el mundo posible de «La hora de la verdad». En vez de la epidemia apocalíptica que implica el crecimiento constante de una masa de no-muertos casi imposible de atajar y que asusta por la monstruosidad de la entropía máxima que supondría su expansión hasta suplantar la humanidad viviente y, por lo tanto, vulnerable, esa masa está firmemente bajo control en la América de la *fictoprescripción* de Eximeno. Concretamente, se trata de una América que, encarnación del pragmatismo, ha dado la vuelta al problema y convertido a esos seres en mano de obra gratuita, esto es, en esclavos a los que sacar provecho, previo aquel encierro controlado en «grandes edificios excelentemente acondicionados» (84), que parecen más bien campos de concentración. Si tenemos en cuenta que los muertos vivientes han servido tradicionalmente de símbolo de la amenaza que una súbita y radical desobediencia de las masas supondría para el poder constituido, entenderemos en qué medida se aparta Eximeno de la *vulgata* hermenéutica en materia de zombis[370] y cómo invierte su función simbólica al convertir los instintos metafóricamente revolucionarios de aquellos precisamente en un nuevo puntal de la construcción de un Estado que, desde el capitalismo liberal, avanza hacia un capitalismo de Estado dotado de rasgos propios de los reflejados en las grandes distopías modernas. Entre otros, la declaración de que el regreso de la esclavitud sería, además, «una excelente iniciativa que, con el apoyo de todos los norteamericanos, podrá convertirse con el paso de los años en una admirable muestra de progreso a imitar por el resto del mundo» (85-86) parece remitir al adoctrinamiento generalizado y al expansionismo ideológico de los órdenes totalitarios del siglo XX, a lo que se suma la reificación de los individuos (en este caso, los muertos, pese al potencial de rehumanización a que se hace referencia), reducidos a meros engranajes de una maquinaria estatal totalizadora, de la que resulta imposible escapar ni siquiera muertos (o convertidos en zombis). No hay que olvidar a este respecto que la civilización de «La hora de la verdad» admite la iniciativa privada y cierta libertad de los ciudadanos, pero el hecho de que los muertos vivientes, que serán lógicamente cada vez más numerosos, se donen al Estado apunta a un monopolio naciente de las fuerzas productivas que correspondería, en la dimensión administrativa y jurídica, al creciente intervencionismo en la esfera privada al que ha dado pie la crisis zombi y que el tenor prescriptivo de estas recomendaciones demuestra de sobra. La sociedad postulada en «La hora de la verdad» no es aún totalitaria, pero ya se puede considerar cacotópica. Ni siquiera

[370] "A los zombis se les puede identificar rápidamente con el pueblo. En su acepción marxista recogería los miedos a las masas enfurecidas por parte del que cree detentar el poder; en su acepción de 'sociedad' se podría interpretar como esa alienación –del capital o no– que sufriríamos" (Murcia 2009: 9). La identificación del zombi con el oprimido por el sistema (capitalista, ¿cómo no?) ha llevado a determinados oponentes ultracomunistas a proponerlo como supremo ideal social, ya que el capitalismo solo se podría vencer mediante una zombificación, esto es, renunciando a cualquier vestigio de un ego individualizado y subjetivo: "Capitalism depends on our sense of ourselves as having individual consciousness to prohibit the development of a revolutionary collective and to bolster the attitude that drives it: every man for himself. Appositely, posthumanity can only really be attained when we put the trigger on the ego"(Lauro, Embry, 2008: 106); en otras palabras, "[h]ere, in an era where global capitalism forecloses all attempts to withdraw from the system, the only option is to shut down the system, and the individual with it" (107-108).

la manipulación del lenguaje por el Estado totalizante falta en el discurso del poder eficazmente imitado en la obra (86):

> *Esperamos asimismo que si observa cualquier tipo de irregularidad en el trato dispensado por la funeraria —como tratos vejatorios al cadáver, actitud irrespetuosa, problemas en el segundo deceso, condiciones inhumanas en el encierro controlado, uso indiscriminado de la palabra zombi...—, lo comunique sin dilación a cualquier autoridad local.*

Aparte de la idea implícita de que los particulares y las empresas no pueden ejercer un trato vejatorio e inhumano, quizás porque supondría poner en duda el monopolio del Estado en la materia, la prohibición de llamar a los zombis por su nombre refleja la cercanía entre el uso propagandístico de la lengua por parte de los regímenes totalitarios históricos y el de las democracias actuales, en que no se cambia la realidad, sino cómo se la denomina, para que parezca que, con el nombre, ha cambiado también la cosa designada. Por supuesto, existen diferencias marcadas entre ambos usos cacotópicos del lenguaje, porque el de las dictaduras se basa en la manipulación mentirosa, mientras que el de las democracias posmodernas recurre más bien al eufemismo generalizado, y así se presenta en el mundo posible de Eximeno como una característica fundamental, hasta el punto de constituir un elemento fundamental de su estrategia retórica. La ficcionalización del discurso prescriptivo, que aparece como un elemento de partida declarado en los demás ejemplos recordados del género, se disimula eufemísticamente en *La hora de la verdad*. El juego de máscaras oficial de la prescripción que simula no serlo encuentra su correspondencia en una semiosis ficcional que aparenta una referencialidad plena. Los primeros apartados de las recomendaciones del "Departamento de Salud" pueden aplicarse sin cambios a la antropología actual de la muerte y hasta se podrían encontrar en la bibliografía técnica funeraria que el autor parece haber estudiado con atención y provecho. Al principio, solo hay leves indicios de extrañeza, como la alusión al "alojamiento del fallecido" (77), alojamiento que también podría entenderse como equivalente eufemístico de su nueva casa en el cementerio. Estos indicios van haciéndose más numerosos según avanza la lectura. De los nueve apartados numerados en que se divide *La hora de la verdad,* hasta el final del cuarto no hay referencia alguna a que el fallecimiento no sea ya algo definitivo, como lo ha sido siempre, mientras que en el sexto y el séptimo se prescribe que el cerebro de determinados cadáveres (niños, cadáveres sujetos a autopsia) debe ser extraído antes de disponer del cuerpo en un plazo máximo de dos días. Entre las disposiciones previstas, objeto del octavo apartado, se cuentan dos inusitadas, el «encierro controlado» y la «donación», mientras que las otras dos, la «cremación» y el «entierro» no se distinguen demasiado de las prácticas actuales, a no ser la posibilidad contemplada de un entierro no permanente. Las dos posibilidades finales son las que indican que los muertos son los que se denomina comúnmente mediante el término políticamente ofensivo de zombis, de modo que los lectores al tanto de la enciclopedia ficcional correspondiente se explican los detalles de los cerebros extraídos y son capaces de interpretar nuevos eufemismos, como la manera de indicar la antropofagia aludiendo simplemente a "ciertos productos que no son fáciles de conseguir" (85) o al comportamiento predador de los cadáveres, cuyos «actos se limitan a emitir una serie inconexa de gruñidos y mostrarse inusualmente violentos en presencia de seres vivos, llegando a realizar actos de extrema agresividad si no se les detiene» (85), tal como el cine o la televisión acostumbran a

presentarlos desde las películas germinales del cronotopo dirigidas por George A. Romero (*Night of the Living Dead*, 1968, y sus continuaciones), antes de su revelación explícita como *zombis* en el párrafo final citado.

El recurso al eufemismo como procedimiento para dosificar la materia ficticia sirve también para sugerir el control estatal de la situación, contrariamente a lo habitual en las ficciones con zombis[371]. La palabra ocultadora sugiere un proceso normalizado en que el *novum* perturbador del no-muerto ha sido integrado en el orden oficial, como un objeto más de la administración, que todo lo abarca. Desde este punto de vista, Eximeno introduce un enfoque novedoso en un tema explotado sobre todo por su potencial de terror, en su calidad de aviso temido (o esperado) de un apocalipsis planetario por el que la muerte se comería literalmente una humanidad vista como un ente tan angustiosamente finito como cada uno de los individuos que la componen. El temblor y el desasosiego que entraña la ficción del monstruo siniestro típico de la narrativa fantástica se sustituye completamente por el estímulo intelectual producido por otro tipo de monstruo, el prospectivo, que se ha definido como "aquel monstruo imposible en nuestra sociedad actual, pero plausible según las reglas de nuestro mundo empírico y que es empleado como herramienta retórica para profundizar en inquietudes culturales del ser humano" (Moreno, 2011: 477). Los zombis de *La hora de la verdad* no generan horror, ni tienen carácter fantástico, sino prospectivo y *fictocientífico*. Pese a su canibalismo y agresividad, la conversión del humano en monstruo deja margen temporal suficiente como para que el sistema pueda domeñar al monstruo y ponerlo a su servicio, sujetándolo al imperio de la de la prescripción legal, exactamente igual que el resto de los miembros del cuerpo social o si acaso con un suplemento de explotación. De esta manera, la presencia de los zombis como suprema marca de ficcionalidad en la obra funciona como el elemento que mejor caracteriza la sociedad próxima[372] postulada, en la que el trato dispensado a los fallecidos sirve de expresiva piedra de toque para poder calificarla ética y políticamente de cacotopía. Eximeno aporta así una contribución de peso a la breve, aunque valiosa tradición de la *fictoprescripción* prospectiva de carácter inconformista, esto es, la tradición reciente de los reglamentos creadores de mundos ficticios que, mediante una retórica refinada y original en un contexto literario dominado por la narrativa más convencional, utilizan el propio discurso normativo del poder para analizar irónicamente, *ab ipso ferro*, los procedimientos de manipulación de ese mismo discurso, que siempre se presenta hoy como la manifestación de la voluntad eutópica de quienes lo detentan, supuestamente en aras del bien común de todos, terrestres y marcianos, vivos y muertos. Al paso, Eximeno y sus predecesores demuestran con los hechos que es perfectamente posible construir un mundo ficcional consistente sin

[371] Un panorama bastante completo de este tipo de ficción, incluidas sus manifestaciones literarias, en general poco atendidas por la crítica académica, figura en Twohy (2008).

[372] Las notas del traductor sitúan temporalmente la intriga al mencionar textos editados o emitidos posteriormente a la publicación de *La hora de la verdad,* estando fechado en 2016 el más tardío. La ficción también tiene una dimensión ucrónica al mencionarse, también en las notas, a personalidades reales como el neurólogo Oliver Sacks y el pontífice Juan Pablo II, ya fallecido cuando el texto se recogió en libro. Estas fechas y nombres contribuyen a la contextualización referencial del mundo posible. Como el discurso prescriptivo se caracteriza por tener un emisor impersonal y un destinatario universal en un eterno presente ideal, los nombres propios de persona no puede figurar normalmente en tal discurso. La exclusión de la posibilidad misma de un personaje significa un obstáculo considerable a la ficcionalización, lo que quizá pueda explicar la rareza del género que nos ocupa. De hecho, Eximeno tiene que salir del espacio textual prescriptivo para poder introducir figuras históricas personalizadas que permitan anclar su ficción en un momento determinado. En cambio, en las de Kipling, Derqui, Santos o Ungureanu no existe una localización temporal explícita.

necesidad de inventar ni intriga ni personajes, que ni siquiera pueden existir en principio en una obra (ficto) prescriptiva. Estas ficciones no son, pues, relatos y, en consecuencia, ilustran la observación obvia, aunque no siempre se la tenga en cuenta en la práctica crítica, de que ficción y narración no son nociones equivalentes, y de ahí su interés para la historia y la teoría literarias[373].

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARABANTES DE LAS HERAS, Isabel (2008). "Manuel Derqui, un escritor de calado". En *Todos los cuentos*, Manuel Derqui, VII-XCVI. Zaragoza: Larumbe.

CASAS, Ana (2012). "Prólogo". En *Las mil caras del monstruo*, 5-15. Sevilla: Bracket Cultura.

DERQUI, Manuel (2008). "Manual de maquinistas marcianos". En *Todos los cuentos*, 602-607. Zaragoza: Larumbe.

EXIMENO, Santiago (2008). «La hora de la verdad». En *Bebés jugando con cuchillos*, 77-86. Sevilla: AJEC.

GUARDAMAGNA, Daniela (1980). *Analisi dell'incubo. L'utopia negativa da Swift alla fantascienza*. Roma: Bulzoni.

LANGLET, Irène (2006). *La Science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire*. Paris: Armand Colin.

LAURO, Sarah Juliet y EMBRY, Karen (2008). « A Zombie Manifesto: The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism". *boundary* 2, 35, 85-108. boundary2.dukejournals.org/content/35/1/85.full.pdf

MORENO, Fernando Ángel (2009). "Las identidades narradora y receptora del microrrelato en la obra de Santiago Eximeno". En *Narrativas de la posmodernidad, del cuento al microrrelato*, Salvador Montesa (ed.), 365-370. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea.

_____ (2010). *Teoría de la literatura de ciencia ficción: Poética y retórica de lo prospectivo*. Vitoria: Portal.

_____ (2011). "El monstruo prospectivo: el otro desde la ciencia ficción". *Signa* 20, 470-493. *dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3362914*.

MURCIA, Alberto (2009). "Todos nosotros zombis (o del cine sobre existir)". *Hélice* 12, 5-15. *www.revistahelice.com/revista/Helice_12.pdf*

OPRIȚĂ, Mircea (2008). *Cronici de familie: SF-ul românesc după anul 2000* (sobre «Domus», 45-47). Cluj-Napoca: Casa Cărții de Ştiință.

RIVERO, Jean (1994). « Administratif (droit) ». En *Encyclopaedia Universalis*, 1, 268b-274c. Paris: Encyclopaedia Universalis.

ROBLES MORCHÓN (2006[2]). *El Derecho como texto (Cuatro estudios de teoría comunicacional del Derecho)*. Madrid: Thomson Civitas.

[373] El presente estudio forma parte del proyecto de investigación titulado "Historia de la literatura española de ciencia ficción (1985-2000)", cuyo investigador principal es el profesor Fernando Ángel Moreno Serrano (referencia del Ministerio de Economía y Competitividad de España: FFI2011-28226).

RONEN, Ruth (1993). *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.

SANTOS, Octávio dos (2003). "Decreto-Lei n.º 54". En *Visões*, 52-60. Lisboa: Hugin.

TWOHY, Margaret (2008). *From Voodoo to Viruses: The Evolution of the Zombie in Twentieth Century Popular Culture*. Dublin: Trinity College. *http://www.moshspace.com/theses/zombie_thesis.pdf*

UNGUREANU, Danuţ (2008). «Domus». En *Basme geostaţionare*, 7-16. Timişoara: Bastion.

Recibido el 30 de abril de 2014.

Aceptado el 23 de septiembre de 2014.

LA ARQUITECTURA Y SU SIGNIFICACIÓN EXISTENCIAL

THE ARCHITECTURE AND ITS EXISTENTIAL MEANING

Enrique PANIAGUA ARÍS Y Juan ROLDÁN RUIZ†

Universidad de Murcia
paniagua@um.es

Universidad Católica San Antonio de Murcia
jroldan@ucam.edu

Resumen: Este artículo propone un modelo de interpretación de la significación existencial del espacio arquitectónico. Para ello, enlaza los diferentes elementos que componen el discurso del habitar con los sintagmas identificados en el esquema topológico de la *promenade* arquitectónica y las connotaciones que se agregan del espacio percibido y la estructura perceptible.

Abstract: This paper proposes a model of interpretation of the existential meaning of architectural space. The model links the different elements that compose the discourse of dwell with the syntagmas identified in the topological scheme of the architectural promenade and the connotations that are added of the perceived space and perceptible structure.

Palabras clave: Espacio existencial. *Promenade a*rquitectónica. Habitar. Retórica.
Key Words: Existential Space. Architectural Promenade. Dwell. Rhetoric.

1. Introducción

Según Josep María Montaner, la concepción del espacio del Movimiento Moderno[374], representada mediante un espacio libre, fluido, abierto, transparente, continuo, abstracto, conceptual e indiferenciado[375], se planteó como contraposición al espacio acotado, estático, cerrado, identificable, discontinuo, específico, percibido y diferenciado volumétricamente del espacio tradicional (Montaner, 1997: 28). Algunos calificaron este espacio como *antiespacio*[376], por plantearse como antagonismo y disolución del espacio cerrado y delimitado por muros[377]; una concepción que para Steven Kent Peterson tuvo el desastroso efecto de anular las importantísimas cualidades que definen el concepto de lugar: su contextualización y singularidad (Peterson, 1980: 99). Para Montaner esa concepción del espacio tenía como referencia, además de la física moderna, "el ideal platónico de espacio infinito, un continuum natural receptáculo de todo lo creado y lo visible"; y es por ello que, salvo las escasas excepciones del organicismo[378], en la arquitectura moderna la sensibilidad por el lugar fuera prácticamente irrelevante; manteniendo una relación genérica con el contexto y no empírica (Montaner, 1994: 4).

Tras la aparición del Movimiento Moderno, en los años treinta miembros de la denominada tercera generación, entre los que cabe mencionar a Luis Barragán, Jøn Utzon[379] o José Antonio Coderch, empiezan a considerar el valor de la naturaleza y de las

[374] Christian Norberg-Schulz defiende que dicha concepción del espacio intentaba responder a las exigencias de un nuevo mundo, en el que la apertura, movilidad, interacción y simultaneidad eran las adecuadas estructuras espaciotemporales (2005: 19).

[375] Le Corbusier propone en sus *Cinco puntos de una arquitectura nueva* (1926) los *pilotis* como soporte exento que eleva el edificio sobre el terreno, así conservando este su continuidad; que junto al *toit-jardin* (cubierta ajardinada) como sistema de aislamiento térmico y generador de humedad, invierten la triada basamento-planta-cubierta típica de la arquitectura premoderna; la planta libre como sistema reticular sustentante que suprime la división forzada por los muros de carga y establece una organización abierta del espacio; y la fachada libre como sistema libre de composición de las aberturas, esos elementos de interacción interior-exterior que llegan a convertirse en las *fenêtres en longueur*, en una fachada no sustentante. Estos elementos arquitectónicos serán los que permiten el desarrollo de esa nueva concepción del espacio Moderno y que indican el nacimiento de un nuevo Estilo Internacional (Norberg-Schulz, 2005: 35).

[376] Steven Kent Peterson argumenta que esa dualidad espacio y anti-espacio es análoga a la de materia y anti-materia en la física moderna, en la que dos universos opuestos conviven sin poder encontrarse. Del mismo modo, el espacio Moderno se define como opuesto al espacio tradicional, configurado por figuras diferenciadas de materia y vacíos volumétricos (Peterson, 1980: 91).

[377] Según Abraham André Moles y Elisabeth Rohmer (1972: 42-45), el muro arquitectónico es ese límite que separa un aquí de otra parte, una discontinuidad que hace disminuir la importancia de los fenómenos que se producen en esa otra parte respecto a los que se producen aquí.

[378] Entre ellas, podemos mencionar, el Cementerio del Bosque al sur de Estocolmo (1940) de Erik Gunnar Asplund; la residencia y estudio de invierno de Frank Lloyd Wright, Taliesin Oeste en Arizona (1938); la Residencia Kaufmann en Pensilvania (1937), también de Wright; la Villa Mairea en Noormakku (1940) de Alvar Aalto; o la Casa Malaparte en Capri (1940) de Adalberto Libera.

[379] En la arquitectura de las últimas décadas podemos encontrar ejemplos emblemáticos de esta preocupación por el lugar, como Can Lis en Mallorca (1971) de Jøn Utzon, o la Fundación Pilar y Joan Miró en Palma de Mallorca (1992) de Rafael Moneo que, no por casualidad, fue discípulo de Jøn Utzon.

características del lugar[380] como elementos relevantes del proyecto arquitectónico. Un concepto de lugar que poseía un carácter concreto, articulado, empírico y existencial; definido por las cualidades de las cosas y los elementos, por sus valores históricos y simbólicos, ambiental y relacionado fenomenológicamente con el cuerpo del habitante (Montaner, 1997: 32-33).

Esta preocupación por el lugar alcanzó su máximo relieve en la década de los setenta, con el libro de Christian Norberg-Schulz (1975)[381] *Nuevos caminos de la arquitectura: existencia, espacio y arquitectura*[382]. En este texto, Norberg-Schulz formaliza una teoría del lugar a partir del concepto de espacio existencial, noción que se alimenta de los aspectos espaciales que Martin Heidegger trata en su fenomenología existencial en *Ser y tiempo* (Heidegger, 2003: 107-118), y de los escritos de otros autores, entre los que se encuentran *La poética del espacio* de Gaston Bachelard (Bachelard, 2000) y *Hombre y espacio* de Otto Friedrich Bollnow (Bollnow, 1969), que también tratan el espacio desde un enfoque fenomenológico.

Según Montaner, la idea del lugar se puede interpretar de dos maneras distintas. "En la pequeña escala se interpreta como arquitectura, como una cualidad del espacio interior […]. En la gran escala se interpreta como *genius loci*[383], como preexistencia ambiental", pero en "Una ulterior y más profunda relación […], como la adecuada relación entre ambas" (Montaner, 1994: 5). Desde nuestro punto de vista, la significación existencial de una obra arquitectónica se asienta en esta triple conceptualización del lugar, y su expresividad se concretiza en un "centro" percibido externamente en dialéctica con su "área" circundante, que es *promenade* arquitectónica[384] y que es símbolo de un habitar.

[380] También debemos mencionar otra reacción al Movimiento Moderno, nacida en la década de los setenta del siglo pasado y representada por un conjunto de arquitectos italianos como Aldo Rossi, Giorgio Grassi y Massimo Scolari, Carlo Aymonino y otros; que encontró en el concepto de tipología arquitectónica propuesto por las teorías de Manfredo Tafuri (1972) y Giulio Carlo Argan (1969) los fundamentos para recuperar una actitud historicista en el proceso creativo del proyecto arquitectónico. Esta arquitectura intentó identificar arquetipos, formas esenciales, primigenias e inmutables que permitirían establecer *gestalts* reconocibles. Tal como afirma Rafael Moneo, si la arquitectura deseaba recuperar su relación con el público, debía apoyarse en la memoria colectiva; el tipo debía ser la estructura en el interior de la cual debía operar el cambio, como término necesario para la dialéctica continua que requiere la historia (Argan, 1969). En esta misma línea, Giulio Grassi postula que el tipo es esa estructura recurrente que densifica los vínculos y referencias de la forma arquitectónica (Moneo, 1978). Sin embargo, tal como critica Micha Bandini, el concepto de tipología acabó convirtiéndose en un puro formalismo, una nueva convención; cuando debía haber sido utilizado como un instrumento de valor crítico (Grassi, 1988); tan solo Carlo Aymonino presenta un método sistemático estableciendo cierta semejanza entre el par tipología-morfología y el par código-mensaje en el ámbito de la semiótica (Bandini, 1984).

[381] Es importante mencionar que Christian Norberg-Schulz fue discípulo de Sigfried Giedion durante sus estudios en Zurich, graduándose en 1949; y que en 1950 funda el grupo arquitectónico PAGON, junto a un grupo de arquitectos entre los que cabe destacar Jön Utzon.

[382] Título que establece un paralelismo con el del libro *Espacio, tiempo y arquitectura*, intentando conciliar las teorías de Sigfried Giedion acerca del espacio Moderno con su nueva teoría del lugar.

[383] En otro libro de Christian Norberg-Schulz, *Genius loci: Towards a phenomenology of architecture*, el autor defiende el concepto de lugar en base a la identificación y atemporalidad de su carácter (Norberg-Schulz, 1980).

[384] En octubre de 1929 Le Corbusier dicta en Buenos Aires un ciclo de diez conferencias invitado por la Asociación Amigos del Arte; en una de ella dice "la arquitectura es circulación" (Le Corbusier, 1990).

2. El habitar

En un trabajo (Paniagua, 2013a: 524) decíamos que el propósito de la arquitectura "es crear ese espacio duradero cuya utilidad es distinguir, referenciar, situar, delimitar, ordenar, organizar y escenificar nuestro habitar". Para Heidegger, en su texto *Construir, habitar, pensar*[385] (Heidegger, 1994a), construir es habitar y habitar es nuestra manera de estar en la tierra[386]. Al construir cuidamos[387] y abrigamos nuestro crecimiento, y al mismo tiempo levantamos edificios para permanecer y residir. Habitar es para los mortales permanecer a buen recaudo sobre la tierra, bajo los cielos y los divinos: a) la tierra nos sirve y sostiene; b) el cielo es luz y oscuridad, y también señal de repetición; y c) los divinos son los mensajeros de Dios, respondemos ante ellos. Por tanto, el lugar tiene que cuidar la cuaternidad tierra-cielo-mortales-divinos[388]; y esta cuaternidad, que es la esencia del habitar[389], es la experiencia vivencial que debe recuperar el hombre.

Norberg-Schulz (2008), analiza el ejemplo del templo griego que Heidegger describe en su texto *El origen de la obra de arte* (Heidegger, 1996), un edificio arquitectónico que como tal no representa, sino que trae algo a la presencia; para intentar esclarecer ese algo a partir de qué y cómo se nos muestra. Respecto al qué, identifica tres componentes: 1.º) el templo hace presente a un dios; 2.º) da forma al destino del hombre y 3.º) hace visible las cosas de la tierra (las rocas, el mar, el cielo…); es decir, el templo "abre el mundo y al mismo tiempo lo vuelve a situar sobre la tierra" (Norberg-Schulz, 2008: 96).

Respecto al cómo, nos dice que el templo se alza allí; y al alzarse favorece la percepción del entorno, abriéndolo[390], mostrando cada cosa como lo que es, activando sus interrelaciones y significaciones originarias; y lo hace en un allí que es un escarpado valle rocoso; el sitio ya es especial y el colocar el templo revela su significado.

Espaciar es apertura de lugares para que sean habitados (Heidegger, 1969), haciendo que aparezca el entorno como posibilidad de co-pertenencia; es decir, reunión de las cosas con el hombre. Esta co-pertenencia se apoya en la interrelación íntima que establece Heidegger entre los conceptos cercanía y paraje de los útiles que desarrolla en *Ser y tiempo* y la cuaternidad, concepto que introduce por primera vez en su texto *La cosa*[391] (Heidegger, 1994b). En este texto, Heidegger plantea que el hombre en su estar en el mundo, en base a sus vivencias va reforzando la familiaridad de los objetos, familiaridad que genera la cercanía

[385] *Construir, Habitar, pensar* fue un texto que Heidegger presentó en el Segundo Ciclo de Conferencias de Darmstadt en agosto de 1951, con el tema de debate "El hombre y el espacio".

[386] Según Tepedino (2002), no es que el hombre exista y además habite casas, edificios… es que el hombre existe habitando, y edifica para modular su habitar en la Tierra.

[387] Según Pedragosa (2011), habitar es ser cuidado por el mundo (lo que permite obtener seguridad) y cuidar el mundo (lo que permite crecer).

[388] Según Aísa (2012: 20), mediante el concepto del habitar de Heidegger, la unidad del mundo y la diversidad de sus entes (la cuaternidad) están preservados.

[389] Según Pedragosa (2011), en la modernidad el habitar es un problema para el hombre porque no puede sentirse como en casa, y ello debido al comportamiento de la tecnología moderna, que viola la esencia de las cosas que salía a la luz (la *poíesis*) por medio de la técnica (premoderna), tratándolas unilateralmente como recurso; y por tanto, perdiendo el respeto por la Tierra.

[390] Para Heidegger espaciar es, en relación con el habitar, un escardar, en el sentido de que aporta lo libre para el asentamiento; es el emplazamiento y la localización del hombre; por tanto, es donación de un lugar donde las cosas se abren (se hacen presentes) y se pertenecen mutuamente (co-pertenencia) (Aymonino, 1966).

[391] *La cosa* fue una conferencia invitada que Heidegger pronunció en la Academia de Bellas Artes de Munich en junio de 1950.

de dichos objetos que, en contraste con los objetos abstractos de la ciencia, se transforman en cosas. La esencia de la cosa consiste en su capacidad de reunir al hombre con la cuaternidad; Heidegger nos facilita la comprensión de este concepto mediante el ejemplo de una jarra: su vacío[392] (que acoge, retiene y vierte lo que bebemos) conecta la tierra (el material de la jarra, el manantial que nos da el agua, la vid que nos da el vino) con el cielo (el sol que da luz a la vid y calienta la tierra) y conecta al mortal (el que se reúne en la taberna, el que escancia y bebe lo vertido, el que brinda) con los divinos (los que dan la vida a todo y a los cuales obsequiamos lo vertido).

En la estructura lógica que categoriza e interrelaciona este conjunto de conceptos podemos diferenciar tres niveles, en una gradación que va de lo cósico a lo teleológico: 1.º) los útiles conforman el componente óntico del mundo; 2.º) los parajes y el lugar conforman los componentes relacionales útiles-espacio y parajes-existencia, este último mediante la apertura y la co-pertenencia de la cuaternidad; y 3.º) el habitar conforma los componentes relacionales espacio-teleológicos, es decir, de cómo el hombre modela[393], construye y despliega dicha configuración espacial para expresar su estar en el mundo: la poética del habitar. Por tanto, el lugar es el concepto intermediario entre el modelo del habitar y la arquitectura como configuración espacial física.

3. La arquitectura como lugar

Según José Ricardo Morales (1999: 154-167), en su libro *Arquitectónica*, el errante no sigue un camino, sino que no lo halla. En la vastedad del mundo el hombre crea un sitio distinguible[394] para transformarse de vagabundo a sedentario, en ser situado, para luchar contra la vaciedad[395] y desolación. Por tanto, el primer propósito existencial de la arquitectura es "situar" al hombre en el mundo mediante la indicación de un "centro", un hito.

Steen Eiler Rasmussen en su libro *La experiencia de la arquitectura* define la arquitectura como ese arte funcional que delimita el espacio para que el hombre pueda habitar en él y crea el marco de su vida (Rasmussen, 2007: 15-32). Para que la arquitectura sea habitación estable primero ha de ser cobijo. Por tanto, el segundo propósito existencial de la arquitectura es "amparar" al hombre mediante la protección de las barreras limitadoras de un "centro".

[392] La esencia de la jarra no es su vacío físico para permitir albergar un líquido, su esencia es su involucramiento que, finalmente se expresa en su "en bien de", y este "en bien de" siempre es existencial (Heidegger, 1969: 21-27).

[393] Un modelo que se apoya en el discurso poético y en su estructura retórica.

[394] En Paniagua (2012: 36) realizamos un análisis de la percepción del vacío en el jardín seco japonés, el *kare sansui*, descrito en (Paniagua, 2012: 34-36), a partir del cual identificamos la ausencia de referencia y la soledad como las principales causas por las que el hombre requiere de un hito, un sitio como signo distinguible, al que poder dirigirse y en el que poder "situarse".

[395] Según Espuelas (1999), el sentimiento de pérdida de hogar a la que se hace referencia en el Ciclo de Conferencias de Darmstadt en 1951 con el tema "El hombre y el espacio", y en el que participa activamente Heidegger, no es imputable exclusivamente a la situación generada por la II Guerra Mundial, sino a la aprehensión de la poética creencia del hombre acerca de su pertenencia a un principio definitorio, origen que es principalmente un ideal. Dicha creencia, expresada en el mito del "retorno", permite al hombre completar su inacabado carácter ontológico mediante la construcción de un lugar que es rememoración del originario, destruyendo de esta manera su *horror vacui* (Bejarano, 2010).

Según Pedro Azara en su libro *Castillos en el aire* (Azara, 2005), el lugar es un espacio acotado. Lo que lo acota, cualifica y metamorfosea en un espacio habitable es la arquitectura. La arquitectura hace que el perpetuo viaje que hasta entonces era a la deriva adquiera una meta, y la vida que hasta entonces estaba en un permanente presente se cargue de pasado[396] y de futuro[397]. El viajero se instala en un sitio y se aposenta en él. Al habitar, el hombre adquiere todo aquello que lo fugaz padece: la permanencia del ser y la seguridad del hábito; hábito que es práctica repetida, y revivida. Por tanto, el tercer propósito existencial de la arquitectura es "asentar" al hombre en el mundo mediante el establecimiento de un "centro" que es soporte para la permanencia.

La arquitectura (Morales, 1999: 168-180) es la creación óntica del mundo habitable, la mediación que requiere el hombre para estar en el mundo[398]. Mediante la arquitectura el hombre erige lo que antes no había: un lugar que densifica su existencia, un "centro" de convergencia[399]. La esencia del construir radica en el habitar[400], cuya función individual es personificar[401]. Entonces, el cuarto propósito existencial de la arquitectura es hacer "pertenecer" al hombre a un lugar mediante la construcción de un "centro" "des-alejado" de co-pertenencia y despliegue del habitar.

Por otro lado, la arquitectura, siendo recinto y envoltura, le permite al habitante, al "estar dentro" y protegido, la posibilidad de aislarse en la intimidad. De esta manera, el quinto propósito existencial de la arquitectura es permitirle al hombre "interiorizarse" mediante la retracción que ofrece el espacio privado de un "centro".

Sin embargo, aunque la arquitectura deba ser amparo y protección, no puede ser hermética, ya que imposibilitaría el vínculo del habitante con el entorno, porque habitar es estar ligado al mundo. Entonces, ese "centro" que mima lo "a la mano" y "des-alejado" debe disponer de las conexiones espaciales y visuales que le permitan al habitante establecer relaciones dialógicas con el mundo y los demás. Esas conexiones espaciales son los elementos de continuidad espacial que proporcionan el acceso de fuera a dentro y viceversa. Las conexiones visuales son los elementos de continuidad visual que permiten al habitante poder "abrirse al mundo" "des-alejando" lo "a la vista"; los marcos que acotan su visión del entorno; las fronteras invisibles que permiten ver pero no tocar[402]. Así, el sexto propósito existencial de la arquitectura es favorecer al hombre "abrirse al mundo" mediante la permeabilidad visual y la accesibilidad espacial de las conexiones de un "centro".

A un nivel teleológico, el hombre necesita alzarse para desarraigarse de lo terrenal, y de esta manera trascenderse conectando con los divinos. Así, la polaridad enfrentada entre el interior y el exterior se ve complementada por la que se crea entre la ascensión y la caída. Por tanto, el séptimo propósito existencial de la arquitectura es permitir al hombre "alzarse" mediante la construcción de un "centro" que sobresalga y se eleve de la tierra.

---

[396] El "encontrarse" heideggeriano.

[397] Las posibilidades del "correr al encuentro" heideggeriano.

[398] Estar que no es un mero localizarse, sino un "ser en" el mundo que es, como establece Bollnow, "ser en el espacio", ese espacio intencional que alude a la estancia y actividad del hombre, su habitación y escenario (Eliade, 1991). El modo cómo se encuentra el hombre en ese espacio depende de su vinculación a él, transformándose en propio o impropio. "Ser en el espacio" propio es enraizamiento, "pertenecer" a un sitio previa y gradualmente "des-alejado", cuyo "des-alejamiento" no es matemático ni geométrico, sino el resultado de hacer que un espacio esté hecho a uno.

[399] Ese "traer a la presencia" los cuatro elementos de la Cuaternidad.

[400] Lo mismo que defiende Heidegger en su texto *Construir, Habitar, pensar*.

[401] Similar a lo que (Bollnow, 1969) denomina "dejar caer la careta" y "ser uno mismo".

[402] Desnudan la máscara del habitante negando toda interacción física.

Las necesidades del hombre complementarias a "alzarse" consisten en arrebatar espacio a la vastedad del mundo, y así transformar lo indeterminado en lo abarcado y comprendido, el asentamiento como sentido de posesión; y en adecuar la configuración espacial de dicho asentamiento con el entorno, como sentido de integración y estabilidad. De ello, surge el octavo propósito existencial de la arquitectura, permitir al hombre "expandirse por" y "amarrarse" a la tierra.

Por último, la arquitectura no solo acota el espacio, también lo ordena; establece focos principales y complementarios que pueden estar jerarquizados o enfrentados; establece espacios que pueden ser de transición entre el exterior y el interior, espacios intermedios en una secuencia, o espacios anidados; distribuye accesos y recorridos, o los ordena respecto a un espacio central; o hace predecible o encubierta la meta del recorrido. Dicha ordenación afecta, tanto a la estructura interna del "centro", como a sus relaciones con el entorno; en el primer caso en la relación entre los escenarios y conexiones que enmarcan el "encontrarse" del habitante en su microcosmos habitacional; en el segundo en relación a las posibilidades de interacción con los demás y el entorno. De todo ello, el noveno propósito existencial de la arquitectura es permitir "ordenar" los escenarios de acción y sus conexiones para jerarquizar y dirigir, favorecer u obstaculizar, las diversas necesidades existenciales del habitante.

4. El espacio existencial

Norberg-Schulz (1975: 9-12) nos propone el *espacio existencial* como el espacio que se conforma por un conjunto de esquemas mentales, apoyados en la acción y la percepción; dichos esquemas, de tipo topológico, son los que expresan nuestros modos de existencia individual, con el entorno y social; y el *espacio estético* como la expresión poética del estar en el mundo. Según este autor (1975: 21-24), el espacio del hombre está subjetivamente centrado. La noción de "centro" se establece como medio de organización o como punto de referencia en el entorno. El "centro" es la meta ideal, lo conocido. El "centro" es el escenario de acción, tanto para las actividades particulares e íntimas como para la interacción social. Un "centro" es limitado, artificial; se experimenta como un interior, en contraste con el mundo que lo rodea, que es el exterior; y su tamaño limitado se asimila a una forma centralizada[403]. Las nociones de proximidad, centralidad y cerramiento se relacionan formando el concepto existencial concreto de lugar, el elemento básico de la estructuración topológica del espacio existencial.

Un "centro" siempre está situado dentro de un contexto más amplio y para relacionar cada "centro" con el resto se establecen las "direcciones"; siendo la dirección horizontal la dimensión terrenal del espacio[404], el mundo concreto; y la dirección vertical la dimensión sagrada del espacio. Las nociones de continuidad y cerramiento se relacionan conformando el concepto existencial concreto de camino[405] (1975: 24-27).

[403] Un "centro" es básicamente redondo, no en el sentido geométrico, sino en el existencial.

[404] Aunque a nivel geométrico todas las direcciones son iguales, la naturaleza marca su importancia mediante las características topográficas del terreno.

[405] Un tipo especial de camino es el sendero, símbolo del pasear y del vagar. En él, el caminante no tiene prisa, el desplazamiento lo realiza para contemplar el entorno, reflexionar y aprender. En el sendero, al no presentarse la tensión originada por alcanzar una meta, no hace que el caminante huya de sí mismo, al contrario, hace que crezca

Las "direcciones" dividen el espacio en zonas más o menos bien conocidas denominadas "áreas". Estas "áreas" se hallan rodeadas por un mundo desconocido, que se aprehende vagamente en base a direcciones generales (este, oeste, norte, sur). Las nociones de proximidad y semejanza se relacionan conformando el concepto existencial concreto de región. Las funciones principales de la región son la de unificar y hacer coherente el espacio existencial[406] (1975: 27-29).

Por tanto, los lugares, caminos y regiones son los elementos concretos del espacio existencial. Los lugares son el resultado del diálogo entre un interior y un exterior; los caminos la tensión entre un origen y una meta; y la región un medio de unificación de los dos anteriores[407] (1975: 29-34).

Para Bollnow, en su libro *Hombre y espacio* (1969: 124-127), el hombre, al estar arrojado al mundo debe crear su propio lugar; ese lugar y centro es la casa. La casa protege y permite la estancia del hombre, su "enraizarse"; por lo que ha de ser habitación y espacio de acción.

La puerta y la ventana son los elementos que relacionan la casa con el mundo. La puerta es un elemento semipermeable, abierta al habitante y cerrada al extraño. Aunque la puerta esté cerrada el habitante de la casa no se considera atrapado, ya que los límites los impone él mismo. La puerta es el elemento que expresa el comportamiento del habitante respecto al mundo. Su tamaño y altura influyen en la actitud del visitante[408]. Traspasar la puerta es cruzar el umbral de la casa, que señala el límite entre el mundo exterior y el interior, muestra de modo concreto la reducción de la continuidad espacial. La ventana es el elemento que permite observar el exterior desde el interior, permite la mirada y no el paso, es el "ojo de la casa"[409]. Es un elemento permeable unidireccional, deja ver sin ser visto de día[410]. Si ampliamos su tamaño la dirección de la permeabilidad se conmuta, el mundo interior entra en el exterior. Con la puerta el entorno está "a la mano", con la ventana "a la vista" (1969: 143-150).

Para Bachelard[411], en su libro *La poética del espacio* (2000: 33-44), la casa muestra los valores de intimidad del espacio interior y la función innata de habitar. La casa es el rincón

su intimidad, propiciando la introspección (Bollnow, 1969: 105-115). Por tanto, su función es permitir al hombre alcanzar el estado propio de tranquilidad y "abrirse al mundo".

[406] Pensemos en las semejanzas formales que se establecen entre las numerosas unidades edilicias, emblemáticas de la arquitectura vernácula, en pueblos como Anticoli Corrado o Mojácar.

[407] Kevin Lynch en su libro *La imagen de la ciudad* define un conjunto de elementos concretos a nivel urbano que nos interesa precisar; algunos ya están presentes en la propuesta de Norberg-Schulz y otros quedan desapercibidos: el concepto de nodo es semejante al concepto de lugar; la senda al de camino; el borde al de límite; el barrio al de región y; el mojón (hito) es parecido al de lugar, pero siendo no habitable (Lynch, 2001: 62-64).

[408] Cuanto más pequeña menos invita a cruzarla y cuanto más baja más obliga al que entra a agacharse generándole un sentimiento de indefensión; por el contrario cuanto más grande e identificable más expresa la intención de invitar.

[409] Además de ser un elemento funcional que permite iluminar el interior.

[410] Por la noche sucede lo contrario.

[411] Bachelard (2000) realiza un análisis fenomenológico del espacio de la casa en el que no se pueden separar los sueños del pensamiento. A este análisis lo denomina topofilia, consistente en el estudio psicológico sistemático de los diversos parajes de la vida íntima del hombre. Estos parajes, aunque situados en el tiempo, son fijaciones de unos espacios que han generado estabilidad en el ser, un ser que no desea transcurrir, que "retiene" esos espacios de su pasado. Es en el espacio, y no en el tiempo abstracto y sin espesor, donde el hombre se reencuentra con sus recuerdos de estabilidad y autenticidad. En este sentido, Peter Zumthor, al hablar de su gusto por captar atmósferas, afirma que al mirar hacia atrás en el tiempo, la arquitectura y la vida no se pueden separar, la situación espacial y lo que se vive son exactamente lo mismo (Zumthor, 2004: 44).

del hombre en el mundo, su primer universo[412] y su microcosmos. La casa suplanta contingencias, abriga las posibilidades de continuidad, sin ella el hombre sería un ser disperso; pero el hombre también necesita "abrirse al mundo", donde existe el ensueño del camino y sus encrucijadas, donde se encuentra la vida activa y variada. La casa es imaginada como un ser vertical que se eleva sobre el tejido antropo-cósmico de la polaridad sótano-guardilla, paralela a la de oscuridad-luz[413] (2000: 48-58).

La casa también es imaginada como un ser concentrador, el refugio más simple, la cabaña del ermitaño, la soledad centrada en la condensación de la intimidad (2000: 60-69). La casa se activa cuando se acumulan los contrastes[414] entre ella y el entorno (2000: 70-80). La casa es un ser vivo que lucha para proteger a sus habitantes de las amenazas del exterior; la casa pequeña y sus rincones son la negación de la vastedad del mundo[415], es el silencio para los pensamientos, es la seguridad (2000: 171-172). Esta lucha entre la casa y el entorno presenta la dialéctica de la oposición dentro-fuera, en la que el "interior-aquí-cerrado" es lo positivo, y el "exterior-allá-abierto" lo negativo. En esta dicotomía los elementos de accesibilidad espacial y continuidad visual son los que facilitan la interacción dentro-fuera, como la puerta-umbral, que se puede abrir o cerrar al exterior o a la interioridad; y la ventana-marco, que permite ver sin ser visto o encuadrar nuestra visión del mundo (2000: 250-270).

Para conseguir la representatividad del lugar como "centro"[416], Norberg-Schulz (1998: 87-88) plantea que se deben potenciar aquellos atributos de la forma que aumenten la concentración topológica, el aislamiento topológico y la pregnancia del elemento "masa" de la forma arquitectónica[417]; entendiendo por elemento "masa" un cuerpo tridimensional con forma topológico-geométrica[418]. Para ello establece los parámetros perceptivos: concentración topológica, grado de geometrización, simetría, grado de constancia, grado de continuidad, grado de textura, grado de abertura, grado de nitidez de los contornos y grado de contraste.

Sin embargo, estos parámetros perceptivos de la forma arquitectónica solo definen un "centro" observado desde su entorno; el escenario de acción lo define el elemento "espacio"

[412] La casa natal, la de la primera infancia, graba en el hombre la jerarquía de las diversas funciones del habitar. El hombre será a partir de esa casa natal la transcripción personificada de dichas funciones, y todas las demás casas solo serán variaciones de ese arquetipo radical (Bachelard, 2000: 45-47).

[413] El libro *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* analiza los símbolos marcados por la antítesis luz-tinieblas. La escalera que va al sótano nos lleva a los más oscuro de nuestras almas, pero también existen sótanos en la naturaleza, como el agua negra, la cueva en la roca, lo primitivo (Durand, 1982).

[414] El invierno extremo en el exterior hace que la habitación del hogar parezca más cálida; la nieve blanca que confunde y borra toda huella hace que la casa refuerce su valor de identidad.

[415] En contraste con la centralidad protectora de la casa encontramos imágenes de inmensidad, como un acantilado, el mar…, que nos hacen comprender nuestro "encontrarse" en el mundo (Bachelard, 2000: 220-224).

[416] Tengamos en cuenta que también se puede potenciar la representatividad del lugar como meta.

[417] Es preciso aclarar que estos parámetros perceptivos propuestos por Norberg-Schulz se focalizan en la percepción externa de un "centro" aislándola de las posibles relaciones dialógicas que puede establecer con el entorno; es decir, solo tiene en cuenta la identificación del "centro" en el entorno, nuestro "situar". Para otros autores, como Richard Weston, la percepción externa del lugar está enraizada en las semejanzas entre los diferentes componentes de una región; es decir, "la presencia dominantes de un único material autóctono fácilmente disponible" que hace que los elementos individuales formen una imagen conjunta (Weston, 2008: 100). Debemos añadir, que esa unificación de los elementos individuales de una región también se presenta en la forma; es decir, en signos cualisignos e icónicos.

[418] Debemos de tener en cuenta que en la percepción del elemento "masa" los límites laterales, el cerramiento, son los importantes.

de la forma arquitectónica a partir de su cerramiento topológico[419], que establece la dicotomía interior-exterior; entendiendo por elemento "espacio" el volumen definido por las superficies límite de las masas que lo rodean[420] (1998: 88). Siendo los atributos que potencian el grado de cerramiento del elemento "espacio": grado de geometrización, grado de combinación, grado de continuidad y grado de abertura.

El tercer elemento a tener en cuenta en la percepción de un "centro" es la "superficie límite", percibida como un plano sin espesor con cualidades de relieve o textura (1998: 88-89). Este elemento presenta elementos subordinados de tipo plástico o de perforación, que deben ser fácilmente identificables; es decir, presentar una diferencia figura-fondo.

Entre estos tres elementos de la forma arquitectónica se pueden presentar las siguientes relaciones de tipo topológico: proximidad[421], cerramiento, articulación[422], semejanza-yuxtaposición[423] y geometría[424] (1998: 90-94).

A la combinación de dos o más elementos a partir de una o más relaciones se la denomina estructura formal, que es aplicable tanto a elementos "masa", como a elementos "espacio" y a "superficies límite". Las estructuras formales tipo son: racimo[425], grupo[426] e hilera[427] (1998: 95-100). Estas estructuras formales intervienen en la adecuada percepción del lugar; sin embargo, un lugar además de ser un "centro" es una meta y un punto de partida. Para establecer una adecuada relación con otros lugares y caminos se deben controlar explícitamente las fuerzas centrípetas[428] y centrífugas[429] para establecer un verdadero diálogo entre el lugar y el entorno.

Para Norberg-Schulz, Bollnow y Bachelard un "centro" responde principalmente a las necesidades existenciales de "pertenecer" a un lugar, mediante su identificación, y de "estar dentro". Para nosotros, un "centro" que es lugar, no ha de ser un sitio que solo propicie dichas necesidades, sino un sitio para habitar; lo que implica que ha de ser un "centro" dialógico[430]; es decir, debe tener en consideración y favorecer las relaciones interpersonales

[419] La percepción del elemento "espacio" propuesta por Norberg-Schulz presenta las mismas limitaciones que la del elemento "masa"; es decir, no tiene en cuenta las posibles relaciones dialógicas que se pueden establecer con el entorno; ni tampoco profundiza en un análisis de ese elemento "espacio" teniendo en cuenta la agregación de estructuras compuestas por sub-espacios. La propuesta de Norberg-Schulz solo responde al propósito existencial de "estar dentro", nuestro "amparar".

[420] Debemos de tener en cuenta que en la percepción del elemento "espacio" todos los límites: inferior, laterales y superior; son igualmente importantes.

[421] Pudiendo formar racimos o grupos.

[422] Mediante fusión por interpenetración o deformación, o por división, sucesión o continuidad. La proximidad y sucesión son relaciones aditivas; la fusión e interpenetración son ambiguas; y la división y continuidad suelen ser sustractivas.

[423] Relación que salva el vacío entre las características topológicas y las geométricas, permitiendo establecer relaciones de repetición (lo que implica semejanza), contraste o acento (implicando yuxtaposición).

[424] Las relaciones geométricas entre los elementos se pueden utilizar para plasmar centralidad, axialidad, o distribución reglada. También se pueden utilizar relaciones más complejas a partir de combinaciones de las anteriores: axialidades y centros, retículas combinadas, simetría-asimetría…

[425] Es una agrupación de elementos por cercanía, abierto y aditivo que, si se geometriza por centralización se convierte en centrípeto, y si se hace por sistema coordenado se puede convertir tanto en centrípeto como centrífugo.

[426] Es una agrupación de elementos por semejanza, que puede ser cerrado (centrípeto) o abierto (centrífugo).

[427] Es una agrupación de elementos por secuenciación, que puede ser abierta o cerrada. En el caso concreto del recinto es cerrada.

[428] De expansión, ida, partida.

[429] De atracción, venida.

[430] Esa capacidad de conversar a la que alude (Muntañola, 2006: 64).

y con el entorno, y al mismo tiempo, quizás lo más importante, la posibilitación del desarrollo y realización personal: uno consigo mismo.

Entonces, la percepción externa de un "centro" existencial, un "centro" dialógico, no se apoya tanto en su concentración topológica y aislamiento topológico, como en los elementos que favorecen su articulación con el "mundo", el "quién" y el "ser en" el mundo (Heidegger, 2003: 108). Un "centro" podría ser percibido externamente como dialógico mediante un aumento del grado de abertura, de expansión y de adaptación al contexto en su dimensión terrenal[431]; mediante una reducción del grado de abertura y de expansión y un aumento de la verticalidad y de la geometrización en su dimensión espiritual[432]; y mediante un aumento del grado de abertura, de expansión y de espacios de transición en su dimensión inter-personal[433].

5. El esquema topológico y su significación existencial

Entonces, para analizar una obra arquitectónica en su dimensión existencial, debemos recurrir a los aspectos significativos de los elementos "masa", "superficie límite" y "espacio" que denotan y connotan la configuración de lo Norberg-Schulz denomina esquema topológico; ya que es la representación que nos aporta la información relevante acerca de su configuración en centros (espacios o sub-espacios), el tipo de conexiones que se establecen entre ellas (aperturas de continuidad visual o espacial) y los recorridos generados por ambos elementos; es decir, sus unidades significativas y sintagmas generados. Dicha representación se conforma por un esquema conjunción de los espacios percibido y pragmático del objeto arquitectónico; esqueleto base al que se le pueden agregar las connotaciones de la estructura perceptible; que principalmente lo debemos interpretar como un símbolo arquitectónico de ejemplificación[434] de un modelo de habitar.

Lo primero que hemos de hacer para tal propósito es identificar cuáles son las unidades significativas del esquema topológico, y emparejar estas con los elementos arquitectónicos. Las unidades significativas a nivel de centros son: 1.º) el espacio exterior que rodea la parcela del edificio, como una calle, avenida o bosque; 2.º) el sub-espacio exterior perteneciente a la parcela, como un jardín, claustro o atrio; 3.º) los sub-espacios internos del edificio, cualquier estancia; 4.º) los sub-espacios de accesibilidad a diferente altura; como una rampa o escalinata y 5.º) los sub-espacios de transición exterior-interior, como un porche, pórtico o terraza. Las unidades significativas a nivel de conexiones son esencialmente dos conjuntos: 1.º) las aperturas de accesibilidad, como un portal, puerta o balcón y 2.º) las aperturas no accesibles, como un ventanal, tragaluz, lucernario o buhardilla.

Por otro lado, tenemos que considerar los conceptos y atributos topológicos que nos permiten identificar y analizar dichas unidades significativas. Percibimos topológicamente

[431] Pensemos, por ejemplo, en la adaptación de la Casa Kaufmann (1937) de Frank Lloyd Wright a la topografía del sitio, sus aberturas y conexiones al entorno mediante terrazas en voladizo, o la utilización de materiales del lugar, como la roca.

[432] Pensemos, por ejemplo, en la verticalidad y simplicidad formal de la Capilla Bruder Klaus (2007) de Peter Zumthor, o en la honestidad de sus materiales y el método constructivo que hace presente su *poíesis*.

[433] Pensemos, por ejemplo, en cómo las diferentes estancias de Can Lis (1971), de Jøn Utzon, se expanden en el terreno, o las conexiones visuales y espaciales con el entorno que ofrecen sus numerosos porches y ventanales, a modo de *engawa* japonés.

[434] Utilizando la nomenclatura de Nelson Goodman (2010).

una región del espacio como centro cuando esta es conexa, lo que permite un movimiento libre en su interior; para que se pueda establecer en ella una relación de pertenencia respecto a una totalidad mayor debe existir una frontera, que la dotará de un carácter cerrado o abierto, estableciendo así un interior y un exterior; en el caso de que en la frontera se puedan establecer dos series convergentes identificamos un límite, sobre el que se podrá cualificar el parámetro de espesor; y en el caso de que la frontera sea una región de interpenetración entre dos o más regiones hablaremos de zona límite. Un caso especial de frontera es una barrera, que impide el movimiento en cualquier punto no permeable o que tan solo ofrece cierta resistencia. Respecto a las conexiones, dependiendo del grado de abertura del límite podemos hablar de clausura mediante diferenciación, es decir, la abertura variable que ofrecen las puertas o ventanas, o mediante distinción, en cuyo caso la abertura es nula. La identificación de las regiones, fronteras, límites, aberturas y grados de abertura nos permiten identificar los espacios y sub-espacios del edificio, las posibles barreras, así como las aperturas accesibles y no accesibles, teniendo en cuenta al grado de resistencia, accesibilidad o continuidad visual que se presentan. A partir de la identificación de las unidades significativas del esquema topológico podemos construir su representación grafo-teórica[435]; su sintaxis la mostramos en la Tabla 1:

Tipos de sub-espacios				
○ Espacio "exterior" o "externo"		◌ Sub-espacio de "transición"		● Sub-espacio "interior"
Relaciones que se establecen entre los sub-espacios				
Las relaciones de Continuidad visual, Barrera y Accesibilidad implican Adyacencia o Anidación Las relaciones de Barrera y Accesibilidad implican Continuidad Visual				
Adyacencia	Continuidad visual	Barrera	Accesibilidad	Accesibilidad a distinta altura
Propiedades de un sub-espacio				
Clausura por distinción: sub-espacio "interior" sin aristas de Continuidad visual, Barrera ni Accesibilidad		Clausura por diferenciación: sub-espacio "interior" con aristas de Continuidad visual, Barrera o Accesibilidad		Grado de permeabilidad: Nº de aristas de Continuidad visual + Nº de aristas de Barrera + Nº de aristas de Accesibilidad
No accesible: sub-		Parcialmente accesible: sub-espacio "interior" con aristas Barrera		Accesible: sub-espacio "interior" con aristas de Accesibilidad, o aristas de

[435] Para analizar cada unidad significativa del esquema topológico, tanto como un escenario de acción o como un elemento de conexión espacial o continuidad visual, y ver cómo es connotada por sus propios parámetros topológicos y los parámetros perceptivos de la estructura perceptible, recurrimos a la topología combinatoria y, en concreto, a la teoría de grafos, tal como aplica (Millán, 1981: 137-150), basado en la teoría de (Lewin, 1936).

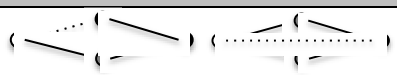
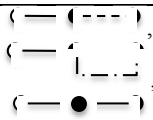
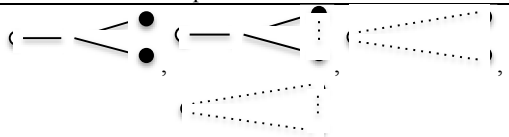
espacio "interior" con aristas de Adyacencia o Continuidad Visual		Barrera y aristas de Accesibilidad a distinta altura
Sintagmas topológicos simples		
Sub-espacio "de transición"		 Sub-espacio "intermedio"
 Sub-espacio "anidado"		 Sub-espacio "distribuidor" o "concentrador"

Tabla 1: Representación grafo-teórica del esquema topológico

Bruno Chuk en su libro *Semiótica Narrativa del Espacio Arquitectónico* (Chuk, 2005: 104-105), propone que la estructura espacio-temporal del "ser en el mundo" se desdobla en el "des-alejamiento" del sitio, generando una significatividad territorial; y en su tensividad teleológica[436], generando una significatividad historial. Nosotros planteamos la misma estructura en base a los esquemas topológicos[437] de (Millán, 1981; Norberg-Schulz, 1975), ya que los "centros", fronteras y "áreas" definen y acotan nuestro espacio tematizado: el escenario de acción; mientras que las "direcciones", hitos y la concatenación y conexión de "centros" establecen nuestro espacio tensado: los recorridos, la *promenade* arquitectónica.

Además, debemos de tener en cuenta que estos sintagmas simples o complejos, como elementos pertenecientes al nivel sintáctico del discurso, son componentes que obedecen a la reglas de la retórica; es decir, conforman una estructura persuasiva del discurso (Aristóteles, 2010: 44), en nuestro caso, el existencial. Para Roland Barthes (1993: 95), la retórica de Aristóteles es una estructura persuasiva basada en lo verosímil, una lógica degradada al sentido común basada en el entimema[438]; es decir, en la apariencia de lo verdadero y lo plausible; mientras que para Josep Muntañola, la retórica sirve como andamio de la estructura del discurso del proyecto arquitectónico (Muntañola, 1990: 11). Así, los temas del discurso existencial del espacio arquitectónico, la *inventio*, se corresponden con los propósitos existenciales de la arquitectura y sus correspondientes mecanismos arquitectónicos que hemos identificado anteriormente.

Teniendo en cuenta dichos temas existenciales, éstos se deben organizar en una estructura coherente y unitaria: la *dispositio*, que puede ser bipartita o tripartita (Azaustre y

[436] A lo que denomina espacio ritualizado.

[437] Teniendo en cuenta la crítica que realizamos de su propuesta en (Paniagua, 2013b: 112-113) sobre el emparejamiento artificioso que realiza entre los conceptos topológicos de homeomorfía por corte y sutura y de familia homotópica relativa a un grupo fundamental de elementos fijos con los de sitio y ritual, respectivamente; debemos precisar que ese espacio tensado se configura en base a los sintagmas topológicos propuestos anteriormente, y su concatenación en secuencias sintagmáticas más complejas.

[438] Un silogismo del que se ha suprimido alguna premisa o la conclusión por considerarse obvias o implícitas en el enunciado; es decir, no es un argumento lógico y cerrado, sino uno abierto, permeable a las interpretaciones y aportaciones del receptor.

Casas, 1994: 12-13). Desde nuestro punto de vista, la estructura bipartita[439] nos facilita la comprensión del discurso existencial al establecer un sistema axial entre polos enfrentados o simplemente relacionados; ya que al ordenar nuestras necesidades en el espacio arquitectónico lo que estamos haciendo es construir una trama relacional que disponga en equilibrio y jerarquía esas necesidades, en base a la selección y explicitación de un conjunto de ejes axiales de oposición, gradación o redundancia, entre necesidades, p.ej.: podemos establecer una gradación entre "abrirse al mundo" mediante sucesivos "ampararse" llegando incluso a un "interiorizarse"; podemos enfrentar el "alzarse" negando el "amarrarse", o podemos reforzar nuestro "situarse" mediante un "alzarse".

Una vez establecida la estructura lógica del discurso, este debe expresarse mediante la *elocutio*, compuesta por la *puritas*, *perspicuitas* y *ornatus*. La *puritas* define el gado de corrección gramatical del discurso, es decir, la correcta construcción sintáctica; la *perspicuitas* define el grado de comprensión del discurso, lo que implica que sus signos sean signos colectivos y; el *ornatus* es el conjunto de licencias que se desvían de la *puritas* para obtener la estructura persuasiva deseada. Para obtener dicha estructura persuasiva, el *ornatus* dispone de las figuras y los tropos, dividiéndose las primeras en la figuras de pensamiento y de construcción. Las figuras las podemos entender como los mecanismos sintagmáticos y lógicos que afectan al plano semántico del discurso; mientras que los tropos los podemos entender como mecanismos de semiosis que disparan en el receptor las correspondientes significaciones asociadas. Por tanto, las figuras de pensamiento nos permiten estructurar los sintagmas del discurso adaptándolos a la lógica bipartita de la *dispositio*; y las figuras de construcción nos permiten manipular la estructura sintagmática para eliminar, ampliar, acumular, mantener o redundar su significado, o eliminar o sustituir significantes. Las figuras de construcción operan sobre los signos y la estructura sintáctica de los sintagmas del espacio arquitectónico; es decir, sobre el espacio percibido, el espacio pragmático y su sintaxis configurada: los nodos y los arcos del esquema topológico. Como ya hemos comentado, las figuras de pensamiento operan sobre la composición de los sintagmas del esquema topológico del edificio para fortalecer y hacer comprensible la lógica de su discurso existencial. Un claro ejemplo lo encontramos en los monasterios, esta tipología edilicia utiliza la antítesis entre "interiorizarse" y "abrirse al mundo" para aislarse y así alcanzar la introspección espiritual necesaria, o el lítote de "ampararse" mediante la atenuación de "abrirse al mundo", y consecuentemente reducir las relaciones con el entorno y los "otros". Otro ejemplo paradigmático lo encontramos en la *promenade* arquitectónica de los templos egipcios; en ellos se nos presenta una contra-gradación entre "abrirse al mundo" e "interiorizarse" mediante un recorrido lineal en el que poco a poco se va reduciendo la abertura de los espacios de transición hasta llegar a una estancia con clausura casi por distinción.

Por último, como las figuras de construcción y las de pensamiento operan sobre la estructura sintáctica del esquema topológico: unidades significativas, sintagmas simples y sintagmas complejos; debemos explicitar el conjunto de sintagmas simples y complejos y su asociación con los temas existenciales y los componentes espacio-temporales del "ser en el mundo" (Tabla 2):

[439] Al plantear una estructura bipartita de la *dispositio*, no utilizamos el componente *partitio* del discurso ya que este se encarga de dividir su desarrollo, el medio de la estructura tripartita.

Sintagma topológico simple	**Tema existencial/Componentes espacio-temporal del "ser en el mundo"**
Sub-espacio "aislado"	Angustia del "comprender", imposibilitar "correr al encuentro", meta negada
Sub-espacio "anidado"	"Ampararse", "interiorizarse", meta tesoro, meta protegida
Sub-espacio "de transición" + Continuidad visual	"Abrirse al mundo", "procurar por", co-pertenecer al entorno, meta sugerida
Sub-espacio "intermedio"	Obstáculo a "abrirse al mundo", meta desconocida
Sub-espacio "distribuidor"	Abrir las posibilidades de "correr al encuentro", dilema por múltiples metas
Sub-espacio "concentrador"	"pertenecer", meta accesible por recorridos alternativos (co-pertenencia)
Sub-espacio accesibilidad altura	Descendente "caída", ascendente "cura"
Sintagma topológico complejo	**Tema existencial/Componentes espacio-temporal del "ser en el mundo"**
Secuencia lineal de espacios intermedios	"Correr al encuentro" y meta desconocida
Secuencia circular de espacios intermedios	"Re-iniciarse" en base a un ciclo
Red de espacios distribuidores	Angustia del "encontrarse"
Secuencia de espacios anidados	Fortalece meta tesoro, sobreprotegida
Secuencia de espacios de transición	Fortalece "Abrirse al mundo", "procurar por", co-pertenecer al entorno
Secuencia de espacios intermedios a un espacio aislado o anidado	Angustia del "comprender", imposibilitar "correr al encuentro"
Secuencia de espacios de transición a un espacio aislado o anidado	Fortalece direccionalidad a "interiorizarse"

Tabla 2: Emparejamientos entre sintagmas topológicos, temas existenciales y componentes espacio-temporales del "ser en el mundo"

De esta manera, la construcción de esa estructura persuasiva la podemos interpretar como la sintaxis y pragmática de un metalenguaje que manipula el lenguaje objeto concretizado mediante el esquema topológico del edificio. Con ello, lo que hacemos es crear una trama sobre el espacio arquitectónico, en concreto, sobre su esquema topológico, aplicando la estrategia retórica de "itinerarios retóricos entre diferentes partes del edificio con base ritual" propuesta en (Muntañola, 1990: 79). En la Figura 1 mostramos la ontología que enlaza el esquema topológico con el modelo de habitar:

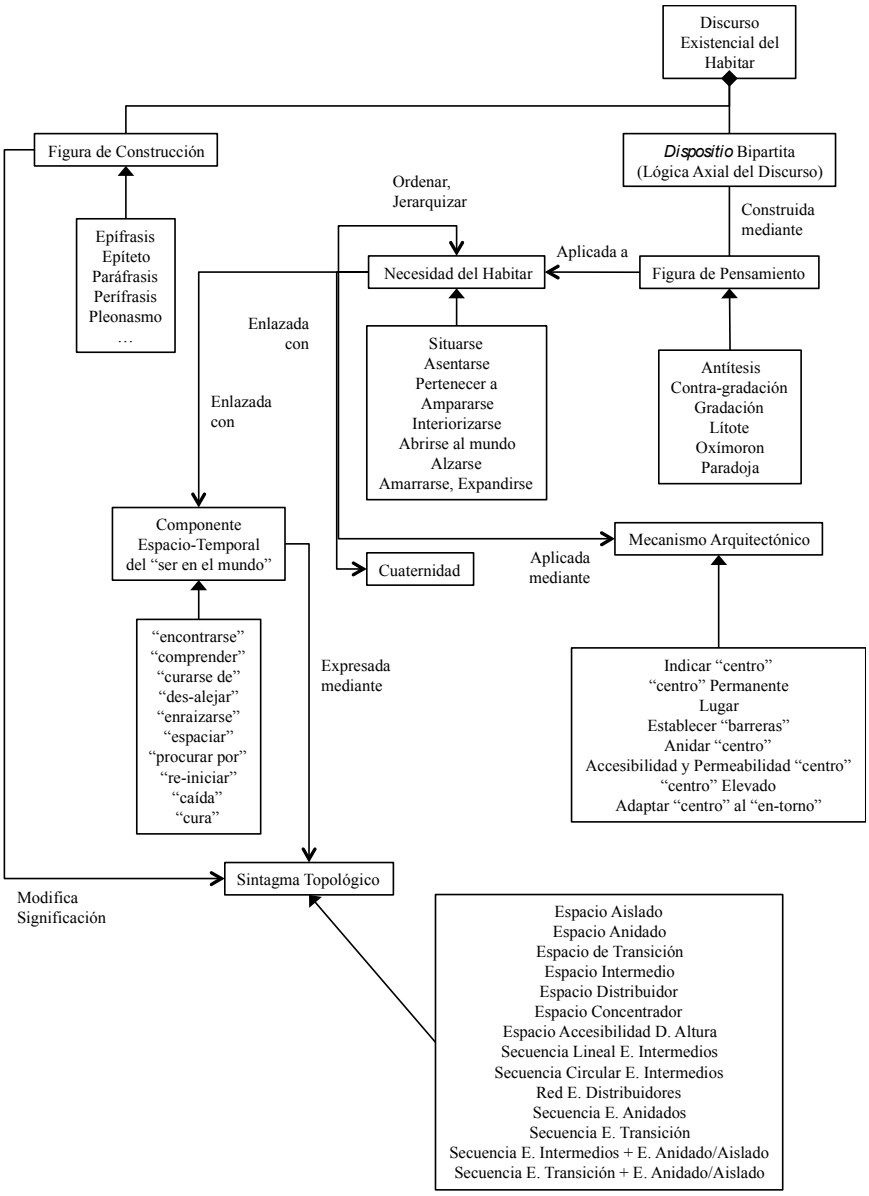


Figura 1: Ontología de la significación existencial del esquema topológico

6. Interpretación existencial de la Casa Azuma de Tadao Ando

Para ver la aplicabilidad del modelo realizamos el análisis de la Casa Azuma en Osaka (1976) de Tadao Ando, una vivienda unifamiliar[440] de dos plantas, construida entre medianeras, ubicada en un barrio de viviendas tradicionales.

En la percepción externa como "centro", a partir de sus elementos "masa" y "superficie límite", identificamos una forma monolítica, geométrica y simétrica; un paralelepípedo estrecho que presenta un grado de continuidad muy alto y un grado de textura bajo mediante un tratamiento del hormigón armado con la percepción delicada del papel. La fachada principal tiene tan solo una abertura, el acceso, mientras que cada medianera dispone de dos pares de pequeñas aberturas cuadradas a la altura del pavimento en ambas plantas del edificio. La economía y austeridad en el uso de los materiales y la simplicidad de la forma generan un contraste palpable con las viviendas del entorno. Dicho contraste y pregnancia de la forma potencian la percepción externa de la casa como meta, una meta singular, fácilmente memorizable, dentro de la saturación y el ruido perceptivo del contexto. Por otro lado, la baja permeabilidad de una clausura casi por distinción, con esa palpable resistencia gracias a la materialidad de sus muros y ese marcado cierre al exterior, potencian la percepción externa de un espacio hermético de un "estar dentro", protector que niega y anula la interacción social con los "otros" a favor de los "propios". Podríamos afirmar que externamente percibimos un edificio solitario que se enfrenta y aísla del universo urbano.

El acceso, también estrecho, aparenta ofrecer tímidamente refugio, porque al retrasarse respecto al plano vertical de la fachada parece ocultarse, y al colocar un muro interior enfrentado al exterior, permitiendo descubrir la puerta de acceso lateral tan solo al internarse en dicho espacio de transición, parece negar la entrada. Por otro lado, se enfatiza la necesidad de "cruzar el umbral" mediante un doble escalón, que se materializa en un material diferente, pizarra, al del volumen monolítico. Ambas características potencian la percepción de un acceso restringido, por su ocultamiento y explicitación de la frontera interior-exterior, que es el único elemento de interconexión entre la vivienda con el entorno.

La casa está organizada en torno a un patio interior central donde se ubica la escalera que conecta ambas plantas. En la planta baja se encuentran los espacios de la vida pública: sala de estar, cocina y baño; mientras que en la planta 1ª los de la vida privada: dormitorio y estudio.

El acceso a la casa se realiza mediante la única abertura de la fachada al exterior, con un espacio reducido que recibe luz cenital que se desliza a través de los muros desde un tragaluz ubicado en el techo, dicho portal nos da paso a la puerta de entrada acristalada al lado derecho, y a un estrecho muero acristalado al izquierdo, permitiéndonos visualizar parcialmente, desde ambos puntos, el interior de la sala de estar. Desde dicha estancia, otro muro y una puerta acristalados nos permiten visualizar y comunicarnos con el patio interior, en el que se ubica la escalera que da acceso a la planta 1ª y conecta con la cocina, también mediante una puerta y un muro acristalados. Desde la cocina, una puerta opaca de madera nos conduce al baño, separado de la cocina mediante un muro de hormigón. Una vez en la planta 1ª, una pasarela central separa el dormitorio del estudio permitiéndonos el acceso a ambos.

[440] El hecho de seleccionar la tipología la vivienda unifamiliar responde a que consideramos la "casa" como el arquetipo arquitectónico a nivel existencial.

Los materiales utilizados en el interior son el hormigón armado en las paredes y techos de los espacios interiores, la madera en sus suelos, el cristal en las puertas y ventanales que dan al patio interior, y la pizarra en el suelo del patio interior y del portal[441]. En la Figura 2 mostramos el esquema topológico de la Casa Azuma en el que podemos identificar los siguientes sintagmas topológicos: 1.º) el sub-espacio de transición en el portal, en el que se reduce deliberadamente la continuidad visual entre el exterior y el interior y 2.º) los sub-espacios concentradores en el patio interior y la pasarela:

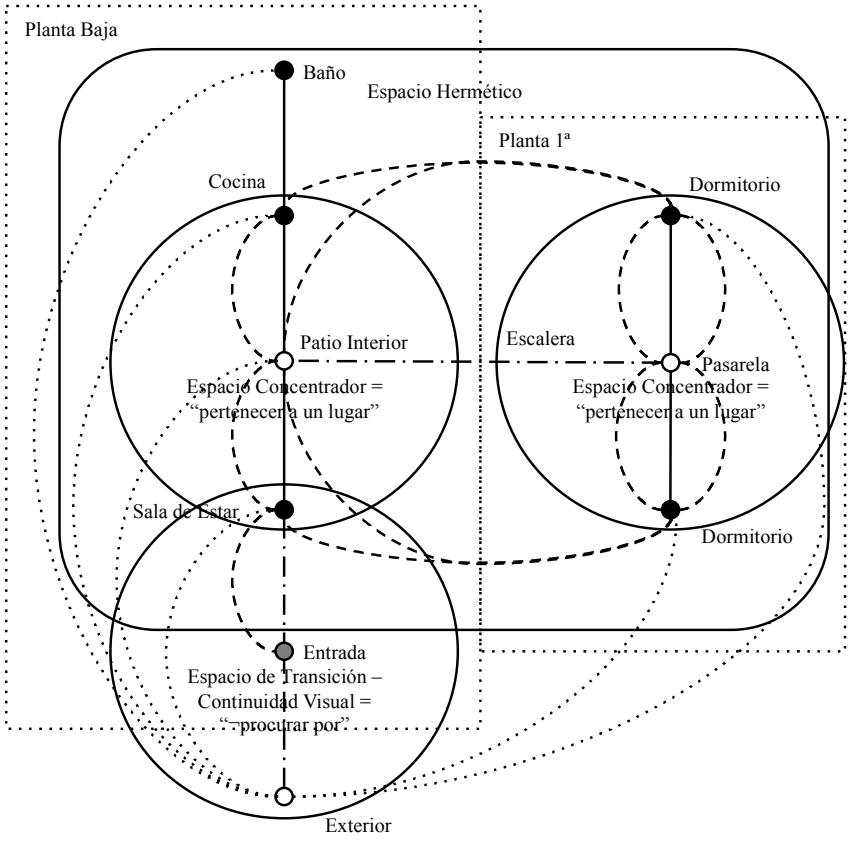


Figura 2: Esquema topológico de la Casa Azuma

Por tanto, disponemos principalmente de los sintagmas topológicos espacio concentrador (inverso del espacio distribuidor), que se empareja con el tema existencial "pertenecer a un lugar" y espacio de transición, que construye el lítote del tema existencial "estar dentro" mediante la negación del "procurar por". Además, debemos de tener en cuenta que el conjunto de espacios de la planta baja forman un subgrafo lineal de nodos adyacentes al nodo exterior sin conectores de continuidad visual hacia él, exceptuando el nodo entrada (único elemento de conexión exterior-interior); y lo mismo sucede con los

[441] El uso de la pizarra es relevante en la materialización de la huella de los eventos climatológicos como la lluvia, potenciando la relación con la tierra.

espacios de la planta 1.ª. A partir de esta distribución de espacios interiores y su relación con el espacio exterior se percibe un "centro" hermético a partir de la antítesis generada por la contraposición entre el "estar dentro" y el "procurar por" los "otros"; un "estar dentro" fortalecido por la percepción de la resistencia de los muros de la fachada principal.

Como conclusión, podríamos afirmar que la Casa Azuma es un "centro" que se cierra y protege del exterior. Un "centro" yuxtapuesto al bullicio urbano, cuyo tesoro es su vida interior, una vida concentrada en un microcosmos aislado en el que participan los "propios", la tierra y el cielo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AÍSA, I. (2012). "Arquitectura y sensibilidad: filosofía en la arquitectura de Juhani Pallasma". *Revista de Filosofía* 45, 13-21.

ARGAN, G. C. (1969). "Sobre el concepto de tipología arquitectónica". En *Proyecto y destino*, 149-154. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.

ARISTÓTELES. (2010). *El arte de la retórica*. Buenos Aires: EUDEBA.

AYMONINO, C. (1966). *Rapporti tra la morfologia urbana e la tipologia edilizia*. Venezia: CLUVA Editrice.

AZARA, P. (2005). *Castillos en el aire: mito y arquitectura en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili.

AZAUSTRE, A. y CASAS, J. (1994). *Introducción al análisis retórico: tropos, figuras y sintaxis de estilo*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones.

BACHELARD, G. (2000). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.

BANDINI, M. (1984). "Typology as a Form of Convention". *AA Files* 6, 73-82.

BARTHES, R. (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.

BEJARANO, R. (2010). *Habitación del vacío: Heidegger y el problema del espacio después del humanismo*. Sevilla: Thémata.

BOLLNOW, O. F. (1969). *Hombre y espacio*. Barcelona: Labor.

CHUK, B. (2005). *Semiótica narrativa del espacio arquitectónico*. Buenos Aires: Nobuko.

DURAND, G. (1982). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus.

ELIADE, M. (1991). *Mito y realidad*. Barcelona: Labor.

ESPUELAS, F. (1999). *El claro en el bosque*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

GOODMAN, N. (2010). *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Paidós.

GRASSI, G. (1988). *Architettura, lingua morta = Architecture, dead language*. Milán: Electa.

HEIDEGGER, M. (1969). *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder.

_____ (1994a). "Construir, habitar, pensar". En *Conferencias y artículos*, 127-142. Barcelona: Ediciones del Serbal.

_____ (1994b). "La cosa". En *Conferencias y artículos*, 143-162. Barcelona: Ediciones del Serbal.

_____ (1996). "El origen de la obra de arte". En *Caminos de bosque*, 11-62. Madrid: Alianza.

_____ (2003). *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta.

LE CORBUSIER (1926). *Almanach d'architecture moderne*. París: G. Crès.

_____ (1990). *Precisions on the present state of architecture and city planning*. Cambridge: MIT Press.

LEWIN, K. (1936). *Principles of Topological Psychology*. Nueva York: McGraw-Hill.

LYNCH, K. (2001). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.

MILLÁN, A. (1981). *Aproximación a una taxonomía topológica de formas arquitectónicas y urbanas.* Tesis Doctoral. Director: Enric Trillas. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, Departamento de Composición Arquitectónica.

MOLES, A. A. y ROHMER, E. (1972). *Psicología del espacio*. Madrid: Ricardo Aguilera.

MONEO, R. (1978). "On Typology". *Oppositions* 13, 23-45.

MONTANER, J. M. (1994). "Ensayo sobre arquitectura moderna y lugar". *Boletín Académico. Escola Técnica Superior de Arquitectura da Coruña* 18, 4-11.

_____ (1997). *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.

MORALES, J. R. (1999). *Arquitectónica: sobre la idea y el sentido de la arquitectura*. Madrid: Biblioteca Nueva.

MUNTAÑOLA, J. (1990). *Retórica y arquitectura*. Madrid: Hermann Blume.

_____ (2006). "Hacia una aproximación dialógica de la arquitectura contemporánea". En *Arquitectura y dialogía*, J. Muntañola (ed.), 63-72. Barcelona: Edicions UPC.

NORBERG-SCHULZ, C. (1975). *Nuevos caminos de la arquitectura: existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona: Blume.

_____ (1980). *Genius loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. Nueva York: Rizzoli.

_____ (1998). *Intenciones en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

_____ (2005). *Los principios de la arquitectura moderna. Sobre la nueva tradición del siglo XX* (vol. 7). Barcelona: Reverté.

_____ (2008). "El pensamiento de Heidegger sobre la arquitectura". *Discusiones Filosóficas* 13, 93-100.

PANIAGUA, E. (2012). *Habitar el mundo: la significación existencial de la arquitectura*. Murcia: Universidad de Murcia: Servicio de Publicaciones.

_____ (2013a). "La arquitectura y su significación pragmática y tectónica". *Signa 22*, 521-548.

_____ (2013b). *La existencia, el lugar y la arquitectura*. Alicante: Editorial Club Universitario.

PEDRAGOSA, P. (2011). "Habitar, construir, pensar en el mundo tecnológico". *Investigaciones Fenomenológicas* 3, 361-378.

PETERSON, S. K. (1980). "Space and Anti-Space". En *Harvard Architectural Review: Beyond the Modern Movement*, 89-113. Cambridge: MIT Press.

RASMUSSEN, S. E. (2007). *La experiencia de la arquitectura*. Barcelona: Reverté.

TEPEDINO, N. (2002). "El habitar poético: Heidegger y la espiritualidad de la arquitectura". *Revista de Arte Estética Contemporánea* 6, 115-119.

WESTON, R. (2008). *Materiales, forma y arquitectura*. Barcelona: Blume.

ZUMTHOR, P. (2004). *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Recibido el 16 de mayo de 2014.

Aceptado el 23 de septiembre de 2014.

LA PRESENCIA DEL NARRATARIO EN EL RELATO AUDIOVISUAL

THE PRESENCE OF THE NARRATEE IN THE AUDIOVISUAL STORY

Josep PRÓSPER RIBES

Universidad Politécnica de Valencia
jprosper@har.upv.es

Resumen: El narratario es un elemento básico en el relato audiovisual estrechamente relacionado con el narrador. Siempre hay una instancia narrataria y puede haber en un relato narratarios delegados. El narratario es fundamental para configurar la narración. La presencia del narratario en el relato audiovisual se manifiesta, principalmente, a través de miradas a cámara, espacio fuera de campo o con la imagen del propio narratario.

Abstract: The narratee is a basic element in the audiovisual story closely related to the narrator. There is always an narratee and may have in a story delegates narratees. The narratee is fundamental to form the story. The presence of the narratee in the audiovisual story is manifested, mainly, through looks at camera, offscreen space or narratee own image.

Palabras clave: Narratario. Narrador. Relato Audiovisual. Películas.

Keys Words: Narratee. Narrator. Audiovisual story. Films.

1. Introducción y concepto

Todo acto comunicativo, incluida una narración de cualquier naturaleza, tiene necesariamente un emisor y un receptor y ambos son esenciales para el proceso expresivo que se genera. Sin embargo, el estudio de la narrativa, y en concreto de la narrativa audiovisual, ha dejado de lado una de las figuras fundamentales: el narratario, es decir el ente al que se dirige el relato. Por el contrario, la figura del narrador ha sido ampliamente estudiada y analizada. Ahora bien, es obvio que todo relato necesita un narrador y un narratario. Tal y como señala Prince uno de los autores claves por sus aportaciones sobre la figura del narratario, si hay un narrador es preciso que haya también un narratario:

> *Toda narración, sea ésta oral o escrita, relate acontecimientos verificables o míticos cuente una historia o una simple serie de acciones en el tiempo, presupone no solamente (al menos) un narrador sino también (al menos) un narratario, es decir, alguien a quien el narrador dirige sus palabras (Prince, 2001: 151).*

Para Chatman también el narratario y el narrador se encuentran estrechamente relacionados y son consecuencia el uno del otro:

> *La situación del narratario es paralela a la del narrador: abarca desde un individuo completamente caracterizado a "nadie". De nuevo, la "ausencia" o "el no estar indicado" se pone entre comillas. De algún modo, todo cuento implica un oyente o un lector de la misma manera que implica a alguien que lo cuenta. Pero el autor puede, por diversas razones, no mencionar estos componentes e incluso hacer todo lo posible por indicar que no existen (Chatman, 1990: 162).*

Genette sitúa al narrador y al narratario al mismo nivel diegético y los diferencia del lector y el autor:

> *Como el narrador, el narratario es uno de los elementos de la situación narrativa y se sitúa necesariamente en el mismo nivel diegético; es decir, que a priori no se confunde más con el lector (ni siquiera virtual) de lo que se confunde necesariamente el narrador con el autor (Genette, 1989: 312 y 313).*

Para Reis y Lopes el narratario es "Término y concepto correlativo del término y concepto de narrador" (1996: 162). Dado que narrador y narratario son elementos que hay que entender cada uno en función del otro, es conveniente definirlos con exactitud para saber sobre qué estamos tratando.

1.1. Instancia narradora e instancia narrataria

Tanto el narrador como el narratario son entes que existen únicamente en el relato y son producto del proceso de construcción narrativo. Reis y Lopes señalan que: "El narratario es una entidad ficticia, un "ser de papel" con existencia puramente textual, dependiendo de otro "ser de papel" […] el narrador que se le dirige de forma expresa o tácita" (1996: 162). Bettetini entiende que en todo relato existe la presencia de una instancia enunciadora responsable del mismo y generada por los elementos significantes:

> *El aparato cultural "sujeto de la enunciación" está representado o, mejor, indicado por el significante y, al mismo tiempo, es efecto del significante. Está ausente, pero la articulación de los significantes lo hace presente consintiendo una producción inferencial que utiliza las huellas, las improntas dejadas por el trabajo de la escritura (Bettetini, 1996: 30).*

En cualquier narración podemos considerar la presencia de un ente de ficción encargado de transmitir los acontecimientos, esto es, de narrar, ya se le denomine sujeto de la enunciación, instancia narradora, meganarrador o de cualquier otra forma. Este ente está presente en el relato a través de los procedimientos significantes necesarios para la construcción del relato. A partir de este concepto, podemos plantear la manera en que de la instancia enunciadora va imprimiendo a través de un conjunto de *huellas* o señales su presencia en la narración. En el relato audiovisual, estas manifestaciones de su presencia estarían vinculadas a las técnicas de elaboración que permiten contar historias audiovisualmente como pueden ser la composición del plano, las transiciones, los desplazamientos de cámara, el uso de la música extradiegética, etc. Es decir, estamos considerando que toda instancia narradora deja señales de su *trabajo productivo* en el relato, señales o huellas que permiten considerar su existencia al margen de que se manifieste explícitamente como narrador. Conviene señalar que no todos los autores están de acuerdo en aplicar este criterio a la narrativa audiovisual. Aunque son una minoría, conviene hacer referencia a esta postura. Entre los autores discrepantes, debemos exponer la opinión de Bordwell que expresa la siguiente idea:

> *Basándonos en que no debemos hacer proliferar entidades teóricas sin necesidad, no sirve de nada considerar la comunicación como el proceso fundamental de la narración, sólo para decir luego que muchos filmes "borran" o "encubren" este proceso. Mucho mejor, creo, es dar al proceso narrativo el poder de sugerir, en ciertas circunstancias, que el espectador pueda construir un narrador (Bordwel, 1996:62).*

Bordwell entiende que el narrador debe manifestarse siempre para ser considerado como tal. Sin embargo, la consideración de una instancia narradora diferente del autor real resulta fundamental para la concepción global del relato. Por ejemplo, para Reis y Lopes:

> *La definición del concepto de narrador debe partir de la distinción inequívoca con relación al concepto de autor, con frecuencia susceptible de ser confundido con aquél, pero realmente dotado de diferente estatuto ontológico y funcional. Si el autor corresponde a una entidad real y empírica, el narrador será entendido fundamentalmente como autor textual, entidad ficticia a la que, en el escenario de la ficción, cabe la tarea de enunciar el discurso, como protagonista de la comunicación narrativa (Reis y Lopes, 1996: 156).*

Siguiendo esta idea, en todo relato, incluido el audiovisual, la presencia de una instancia, obviamente como construcción teórica, a la que responsabilizar del relato resulta imprescindible y no hay que confundirla con un narrador-personaje: "Efectivamente, en un primer nivel, el cine relata siempre-ya, aunque sólo sea mostrando a ese narrador visualizado que relata, o, para ser más exactos, que subrelata" (Gaudreault y Jost, 1995: 57).

De la misma forma, hay que entender que en todo relato a una instancia narradora corresponde una instancia narrataria que es la destinataria de la narración. Para García Landa:

> *Por definición, el narratario no es una voz en el texto, y no puede, como tal narratario, tomar la palabra (actuaría en ese caso como personaje o como narrador). Pero es el receptor de la voz del narrador, y se ha señalado que en la ausencia de cualquier otro rasgo, hay una imagen del narratario que emana de la misma estructura pragmática de la narración (García Landa, 1998: 186).*

La instancia narrataria, al igual que la instancia narradora, también es un ente presente en el relato ya que en el propio texto están las huellas que permiten identificarla, aunque en este caso sea mucho más problemático que en el caso de la instancia narradora que resulta mucho más fácil "descubrir" su labor productiva. Reis y Lopes señalan muy acertadamente que:

> *La dificultad de localización textual del narratario surge precisamente por ser una entidad variablemente visible. Mientras el narrador manifiesta necesariamente su presencia, aunque no sea más que por la simple existencia del enunciado que produce, el narratario es, con frecuencia, un sujeto no explícitamente mencionado (Reis y Lopes, 1996: 163).*

Mientras que la instancia narradora se identifica a sí misma como elemento productivo, generador de un relato, la instancia narrataria se identifica en tanto que otra instancia se dirige a ella de forma implícita o explícita. Así pues, tenemos siempre en cualquier relato de cualquier naturaleza, dos instancias ficticias, una narradora y otra narrataria. La instancia narradora es la generadora del relato y la instancia narrataria la destinataria.

1.2. Narradores y narratarios delegados

Junto a la instancia narradora y la instancia narrataria, que siempre se encuentran en cualquier relato, pueden manifestarse otra categoría de narradores y narratarios. En el caso del narrador, necesariamente tiene que presentarse ejerciendo su función y mostrar algún tipo de personalidad característica que lo diferencie de la instancia narradora principal. Pueden manifestarse apareciendo como un personaje que cuenta una historia, a través de una voz extradiegética en fuera de campo, mediante un rótulo, etc. Son los narradores delegados, que pueden o no tener presencia diegética mientras ejercen de narrador. La narrativa audiovisual tiene una predisposición inherente a la narración delegada y, por supuesto, a la presencia de narradores delegados. Resulta muy interesante la siguiente apreciación:

> *El cine tiene una tendencia casi "natural" a la delegación narrativa, a la articulación del discurso. En el fondo, la razón es muy sencilla: el cine muestra a los personajes mientras éstos actúan, imitan a los humanos en sus diversas actividades cotidianas, y una de esas actividades, a la que nos entregamos todos en un momento u otro, es la de hablar. Y, hablando, bastantes humanos suelen utilizar la función narrativa del lenguaje, relatar,*

relatarse. Ahora bien, en el cine, este fenómeno se acentúa además por el hecho de que utiliza, como ya hemos visto, esas cinco materias de la expresión que son las imágenes, los ruidos, las palabras, los textos escritos y la música, y de que, como hemos dicho, se trata por lo menos de un doble relato (Gaudreault y Jost, 1995: 57).

En el relato audiovisual es muy sencillo evidenciar que siempre hay un primer narrador (es decir, la instancia enunciadora o narrativa) responsable de mostrarnos la diégesis. Al mismo tiempo, puede haber narradores delegados (que obviamente son representados por la instancia narradora) que se manifiestan explícitamente como tales y que puedan introducir otras narraciones dentro del mismo relato. Pero, ¿qué ocurre con los narratarios? Hay que considerar que a cada tipo de narrador le corresponde un tipo de narratario, aunque no se muestre. De esta forma, tenemos dos maneras de considerar la presencia de al menos un narratario delegado en cualquier relato:

1. A través de la actividad del narrador se determina implícita o explícitamente la presencia de un narratario.

2. El narratario se manifiesta de forma explícita, es decir, aparece en el relato.

Ambos procedimientos pueden funcionar de forma simultánea en un mismo relato. Por ejemplo, a través de la instancia narradora o de un narrador extradiegético se determina la presencia de un narratario y es posible mostrar a narradores y narratarios diegéticos actuando al mismo tiempo en un fragmento del relato. Llegados a este punto, es conveniente los establecer los siguientes tipos de narradores y narratarios:

A. Instancia narradora e instancia narrataria. Su presencia se considera necesaria siempre en todo relato.

B. Narradores y narratarios delegados.

B.1. Narradores y narratarios delegados extradiegéticos. No se encuentran en el universo diegético concreto propuesto por el relato. Por lo tanto, no podemos ubicarlos siempre con exactitud en un espacio-tiempo concreto. En el relato audiovisual es frecuente que el narrador suele manifieste su actividad de forma explícita a través de locuciones en fuera de campo (también llamado sonido over).

B.2. Narradores y narratarios delegados intradiegéticos. Se encuentran en la diégesis propuesta por el relato. Normalmente, en el relato audiovisual el narrador es mostrado y, con frecuencia, también el narratario.

2. El narratario en grado cero y las señales del narratario

Prince (1988: 316-319) considera un tipo de narratario no marcado que denomina narratario de grado cero. Este narratario permite diferenciar a los narratarios específicos que se desvían del grado cero. El narratario en grado cero tiene una serie de características positivas y negativas:

CARACTERÍSTICAS POSITIVAS DEL NARRATARIO EN GRADO CERO:

1— Conoce la lengua y el lenguaje del narrador,

2— Tiene ciertas facultades de razonamiento,

3— Entiende la gramática del relato,

4— Tiene una gran capacidad memorística en lo referente al relato.

CARACTERÍSTICAS NEGATIVAS DEL NARRATARIO EN GRADO CERO:

1— Solamente puede seguir el relato en un sentido, en un orden,

2— No tiene personalidad,

3— No comprende las connotaciones,

4— Sin la asistencia o ayuda del narrador el narratario es incapaz de interpretar correctamente los acontecimientos y sus consecuencias.

5— Es incapaz de determinar lo verisímil,

6— No tiene experiencia ni sentido común por lo que no percibe las relaciones de causalidad implícitas,

7— No sabe la manera de descifrar las diferentes voces que determinan el relato.

Prince considera que en toda narración hay un conjunto de señales que se dirigen a un narratario. Como consecuencia, en un texto pueden existir señales que hagan referencia a un narratario específico, es decir, a un narratario que se aleje del grado cero:

> *Si consideramos que toda narración se compone de una serie de señales destinadas a un narratario, podremos distinguir dos grandes categorías de señales. Por un lado, existen algunas que no contienen ninguna referencia al narratario, o, más específicamente, ninguna referencia que lo diferencie del narratario de grado cero. Por otro, existen algunas que, contrariamente, lo definen en tanto que narratario específico, puesto que lo hacen desviarse de las normas establecidas (Prince, 2001: 154).*

Llegados a este punto es el momento de intentar exponer los diversos procedimientos que existen en el relato audiovisual para manifestar la presencia de un narratario, presencia que puede ser sugerida o mostrada. Obviamente, el caso más claro es cuando el propio narratario aparece en el relato, y este es un caso muy común en el relato audiovisual. Sin embargo, al igual que en el resto de relatos, la figura del narratario apenas ha sido abordada. Recientemente comienza a ser valorada como esencial para entender adecuadamente el proceso narrativo. Así, por ejemplo, en un artículo reciente, Cristóbal Ruitiña señala que en el relato audiovisual informativo es el narratario el elemento clave que exige "que lo que se está relatando con palabras figure también en las imágenes. El narratario no acepta disociaciones" (Ruitiña, 2012: 1581). En otras palabras, coloca la figura del narratario en la cúspide de la comunicación, en el elemento clave que configura todo el proceso comunicativo.

El narratario puede ser representado o no representado en un relato audiovisual. Aunque no siempre sea mostrado el narratario, su presencia en el relato puede explicitarse de diversas formas. El procedimiento que vamos a seguir es analizar los dos tipos de casos (no representado o representado) exponiendo ejemplo de películas que muestran las distintas maneras en que se puede manifestar la presencia del narratario en el relato audiovisual.

3. El narratario no representado

Cualquier relato audiovisual puede tener un narratario delegado, ya sea diegético o extradiegético, y sin embargo no mostrarlo en modo alguno, es decir, que no aparece su imagen en el plano ni tampoco ninguna manifestación concreta de su persona, como por ejemplo, una respuesta verbal. La cuestión que se plantea entonces es cómo se manifiesta su presencia en el relato audiovisual. La respuesta es clara: a través de la intervención del narrador. Efectivamente, el narrador se dirige de diversas formas a un hipotético narratario que es el destinatario de su historia. Las principales maneras en que se determinar la presencia del narratario a través de la actividad del narrador son las siguientes:

1. La interpelación directa. El narratario es interpelado por el narrador: a través de locuciones donde directamente se refiere a él como amigo, oyente, o por el nombre propio.
2. A través de elementos de la deixis: formas verbales de la segunda persona o pronombres.
3. Explicación de aspectos o situaciones que ya conoce el narrador. En estos casos solamente se puede entender que el narrador realiza una explicación sobre un acontecimiento o personaje en función de un receptor de su mensaje.
4. Elementos irónicos o matices a determinados aspectos de la historia. Por ejemplo, para García Jiménez:

> *En los textos de relevo que acompañan a las primeras escenas de Intolerance (1916), de Griffith, se dice, por ejemplo:*
>
> *En una ciudad del Oeste encontramos a ciertas damas ambiciosas que se reúnen para "reformar" a la Humanidad.*
>
> *La palabra "reformar" (así, entre comillas) es un indicador de la ironía intencionada que quiere mostrar el narrador del texto, ¿a quién?... Esa instancia receptora del guiño irónico del narrador es el narratario y funciona como tal en el texto de Griffith, con independencia de dos hechos: a) que el espectador real y concreto del filme sea o no capaz de percibir ese matiz y b) que de hecho ese "lector real" lo perciba o no" (García Jiménez, 1993: 125).*

5. Utilización de elementos específicos del discurso audiovisual, como una mirada a cámara del narrador (plano subjetivo del narratario) o cualquier referencia a un espacio fuera de campo habitado por un narratario.

Pensamos que en esta clasificación de modos de manifestar la presencia del narrador en un relato audiovisual sin mostrarlo, aunque básica, engloba los distintos procedimientos fundamentales y resulta muy cómoda para el análisis. A partir de ahora vamos a ver todas estas variantes a través de su uso en películas concretas, dado que es el sistema más adecuado para comprobar la particular manera de manifestar la presencia de un narratario en un relato audiovisual sin mostrarlo, porque en una misma película y al mismo tiempo, pueden utilizarse diversas maneras de hacer referencia al narratario y por diferentes motivos. Las películas que nos van a servir de referencia para llevar a cabo el análisis son: *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, dirigida por Billy Wilder, 1950); *La Dama del lago* (*Lady in the Lake*, dirigida por Robert Montgomery, 1947); *Al final de la escapada* (*À bout de*

soufflé, dirigida por Jean-Luc Godard, 1960); *Annie Hall* (*Annie Hall* , dirigida por Woody Allen, 1977) y *Ciudad de Dios* (*Cidade de Deus*, dirigida por Fernando Meirelles y Kátia Lund, 2002).

3.1. *El crepúsculo de los dioses*

En el comienzo de esta película, la voz over del narrador se dirige a unos narratarios no representados para ofrecerse a contar la verdad de lo ocurrido en una mansión de Hollywood (el asesinato de un guionista) antes de que otros intermediarios, antes de que otros narradores delegados, relaten una versión errónea. Así, el narrador se dirige a los narratarios con estas palabras: "Pero antes de que lo oigan tergiversado y magnificado, antes de que los columnistas de Hollywood empiecen a escribir, quizá quieran ver los hechos, los verdaderos. Si es así, han elegido bien." Mientras tanto, se muestran imágenes (con su correspondiente sonido ambiente) de la policía y la prensa llegando a la mansión y suena música extradiegética. La referencia al narratario es clara y precisa Más adelante, el narrador da paso al flash-back que explicará lo sucedido: "Retrocedamos unos seis meses, hasta el día que todo empezó." Hay que tener en cuenta que el narrador es el mismo guionista asesinado que aparece en la piscina de la mansión.

3.2. *La Dama del lago*

Este caso presenta ciertas similitudes con el anterior, aunque las diferencias estructurales son mucho más importantes ya que es una película donde la mayor parte del relato (la historia de un crimen) se muestra a través de la cámara subjetiva del personaje protagonista: Phillip Marlowe. Al principio de la película, el protagonista se presenta a sí mismo mirando a cámara y diciendo: "Mi nombre es Marlowe, Phillip Marlowe" Es un plano amplio, con mucho aire por arriba que sitúa al protagonista en un espacio concreto. Prosigue diciendo mientras continúa mirando a cámara: "Profesión detective privado, ya sabe, alguien me dice, "siga a ese tipo" y lo sigo." El plano se va haciendo más cada vez más corto mientras Marlowe advierte mirando a cámara que a través de los medios se informará de un asesinato llamado "El Caso de la dama del lago". Pero el detective informa que una cosa es la información de los medios y otra cosa la verdad. Solamente una persona la sabe, el propio Phillip Marlowe. (Se ofrece a contar la verdad frente a otras versiones, como es el caso de la película *El crespúsculo de los dioses*) A estas alturas del relato audiovisual, parece obvio que no hay otro personaje concreto en el despacho del detective y que el plano subjetivo es del narratario. Marlowe continua explicando que el caso comenzó cuando escribió una historia, la mandó a una editorial especialista en temas de terror y recibió una cita. Mientras tanto, la cámara continúa acortado el plano hasta que al final, el plano del detective es un Plano Medio. El parlamento final de Marlowe, apelando directamente al narratario de una forma mucho más explícita que anteriormente, es: "Usted lo verá como yo lo vi. Conocerá a las personas, encontrará las pistas y quizá lo resuelva rápido, o quizá no. Piensa que sí, ¿verdad? Usted es inteligente. Pero permítame darle un consejo: los tiene que vigilar todo el tiempo porque suceden cosas en el momento imprevisto." Marlowe termina leyendo la dirección de la editorial y la firma. A continuación hay un encadenado que muestra un plano subjetivo del interior del edificio donde está la editorial. A partir de ahora, se mostrarán todos los sucesos a través de los ojos de Marlowe, mediante plano subjetivo, algo completamente excepcional en la historia del cine. Temporalmente, nos encontramos con un flash-back. Marlowe se convierte en narrador de todo la historia de *La dama del lago*, un narrador que muestra al narratario todo el acontecimiento tal y como él lo vivió al tiempo que

le propone vaya resolviendo el caso. Al final del relato, el narrador vuelve a aparecer en un Plano Medio Largo dirigiéndose a cámara, es decir al narratario, para concluir la explicación sobre lo sucedido. Finalmente, el detective se queda con la chica: Adrienne. De esta forma, cierra el círculo no solamente sobre la historia, sino también sobre su función de narrador y sobre el narratario.

3.3. *Al final de la escapada*

En esta película hay un caso muy curiosos sobre cómo se puede señalar la presencia de un narratario mediante una predicción sobre el futuro. Es obvio que el narrador conoce todo lo que va a suceder y, por este motivo, avisa sobre un acontecimiento concreto. El ejemplo consiste en el anuncio en el cartel luminoso de un edificio, por la noche, del arresto inminente del protagonista Michel Poiccard. Esto además, puede ser considerado como una especie de flash-forward ya que advierte de algo que va a ocurrir. No tienen ningún sentido la predicción sino se dirige a un narratario extradiegético.

3.4. *Annie Hall*

En esta película hay continuas referencias al narratario a través de la mirada cámara y los comentarios que hace el personaje protagonista, con referencias como: "amigos míos, si la vida fuese así…" Quizá uno de los momentos más obvios sea la comida del domingo de Pascua, a la que Alvy Singer, personaje protagonista, acude a casa de la familia de Annie Hall. En un momento determinado de la comida, y en un plano conjunto de los comensales, Alvy, que se encuentra situado a la derecha del plano y en primer término, se dirige a cámara y al mismo tiempo que mira comienza a decir: "Es una familia asombrosa. La madre de Annie todavía es guapetona..." Por supuesto, la familia de Annie no puede enterarse de lo que está ocurriendo, dado que el parlamento de Alvy es extradiegético y no lo escuchan. De hecho, mientras Alvy continua hablando a cámara, la familia de Annie prosigue su comida como si nada ocurriera. Alvy finaliza diciendo "Son el prototipo de familia americana, sanos, como si jamás hubiesen estado enfermos, al revés de mi familia. Se parecen como un coco a un autobús." En ese instante, una vez finalizado el parlamento de Alvy, aparece por la derecha de la pantalla mediante una cortinilla, la imagen de una comida de la familia de Alvy, de forma que la pantalla queda dividida en dos partes desiguales. A la izquierda, tenemos imágenes de la familia de Annie y a la derecha de la familia de Alvin, de forma que se pueda comprobar lo que decía Alvin, es decir, la gran diferencia que existe entre las dos familias. El personaje Alvy ha desaparecido de la imagen dado que la nueva imagen lo oculta, es decir, ocupa el lugar donde estaba. El aspecto más significativo del fragmento, es que el protagonista Alvy se ha convertido en un narrador extradiegético y se dirige de forma explícita a un narratario extradiegético, principalmente a través de su mirada a cámara y de sus gestos.

3.5. *Ciudad de Dios*

Al principio de la película un niño le pregunta a otro cómo se llama. Entonces, sobre un plano medio corto del niño al que se le hace la pregunta y con un sonido extradiegético de disparo de cámara fotográfica al mismo tiempo que tiene lugar un efecto visual de ligero acercamiento y retroceso, suena la voz over del narrador que dice: "Perdonadme, no me he presentado." Y el niño responde "Buscapé" El niño no es el narrador en ese momento, el

narrador es el personaje Buscapé en otro momento espacio-temporal. El perdonadme va claramente dirigido al narratario. En esta película también tenemos la presencia de rótulos que indican el momento temporal en que tiene lugar la acción. Es una clara referencia al narrador y por lo tanto, al narratario.

En todos los casos analizados, la presencia de un narratario es manifiesta, aunque no se muestre, aunque el espectador no lo pueda percibir. La presencia del narratario sirve de guía al narrador, le permite orientar su relato en función del ente que es su destinatario y, por lo tanto, canalizar adecuadamente la narración. Como ejemplo muy obvio tenemos el caso de *Annie Hall* en el momento en que Alvin se convierte en un narrador extradiegético que se dirige manifiestamente a un narratario extradiegético. Ya no hay una simple función informativa, como son los rótulos de *Ciudad de Dios* para indicar al narratario la época de la historia, sino que el narratario determina la estrategia narrativa. En este sentido estamos de acuerdo con Reis y Lopes cuando indican que:

> *De este modo, se puede entender que el narratario es quien determina la estrategia narrativa adoptada por el narrador, una vez que la ejecución de esa estrategia intenta en primera instancia alcanzar a un destinatario y actuar sobre él (Reis y Lopes, 1996: 164).*

El narrador no solamente debe satisfacer las necesidades informativas del narratarios, sino que en muchas ocasiones debe ser el garante de la veracidad de la historia que cuenta para que el narratario la acepte (como son los casos de *El crepúsculo de los dioses* o de *La Dama del lago*) y mostrar el relato de una forma lo suficientemente atractiva para que su narratario lo siga adecuadamente.

4. El narratario representado

El narratario delegado suele ser representado en el relato audiovisual cuando es diegético y hay un narrador delegado que también es mostrado. El narratario, en estos casos, suele cumplir una importante función ya que frecuentemente actúa interpelando al narrador y reconduciendo su relato. Tal y como indica García Landa:

> *El narratario puede interrumpir al narrador, comentar sobre la calidad de la narración o el interés de la acción, etc. En esos momentos deja de ser narratario y se convierte en interlocutor, pero no olvidemos que sí es el narratario de los parlamentos de su interlocutor (García Landa, 1998: 388).*

Vamos a seguir el mismo procedimiento que en el epígrafe anterior exponiendo los casos que van apareciendo en cada película en concreto. En este caso, las películas que nos servirán de referencia son: *La princesa prometida* (*The Princess Bride*, dirigida por Rob Reiner, 1987) *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, dirigida por Orson Welles, 1941) *Ojos de serpiente* (*Snake Eyes*, dirigida por Brian De Palma, 1998) y *Centauros del desierto* (*The Searchers*, dirigida por John Ford, 1956).

4.1. *La princesa prometida*

En esta película tenemos un ejemplo muy interesante de la intervención de un narratario diegético para interrumpir el cuento porque algo que le está contando el narrador no le gusta. En la película un abuelo visita a su nieto enfermo y le narra un cuento, *La princesa prometida*. Claramente tenemos un narrador diegético, el abuelo, y un narratario también diegético, el nieto.

Al principio del relato del abuelo (y de la película) los jóvenes protagonistas del cuento se besan. Se escucha en fuera de campo: "Espera, espera." Es el nieto que desde otro universo diegético interrumpe la narración de su abuelo. Corte a plano medio de ambos, el nieto de frente en tres cuartos y el abuelo de espaldas. El niño prosigue: "¿Qué es esto? ¿Intentas tomarme el pelo?" Al niño no le gusta ese tipo de relatos, prefiere los deportes y le pregunta al abuelo si es una novela de besos. Pero el abuelo continuará su narración y acabará obteniendo no solamente la atención de su nieto, sino que logrará emocionarle.

También el narrador puede interrumpir su relato cuando observa alguna reacción emotiva (o de cualquier otro tipo) en el narratario. Por ejemplo, en esta película, hay un momento en que la protagonista está en grave peligro: puede ser devorada por unas anguilas gigantes. En ese momento, se corta a un primer plano del abuelo que se dirige a su nieto: "En esta ocasión no será devorada por las anguilas." Corte a primer plano del nieto (contraplano del anterior) que responde: "¿Qué?" y el abuelo responde en fuera de campo: "Las anguilas no se la comerán." Corte a plano medio de ambos con el abuelo mostrando el rostro en tres cuartos y el nieto de espaldas. El abuelo prosigue: "Te lo explico porque pareces nervioso." Corte al contraplano donde el nieto responde: "No estaba nervioso." Corte a primer plano del abuelo y otra vez al plano anterior donde el nieto responde: "Quizá estuviera un poco preocupado, no es lo mismo" Es un ejemplo también muy obvio de cómo el narratario puede controlar el relato del narrador.

4.2. *Ciudadano Kane*

En esta producción aparece uno de los casos más claros y famosos de narratario en un relato audiovisual. La película comienza con la muerte de Kane y a continuación el relato prosigue con un noticiario (*News on the march*) sobre su vida. Dicho reportaje entra en imagen directamente sin ningún tipo de presentación después del fundido a negro que cierra la secuencia del fallecimiento de Kane. El reportaje en sí actúa como narrador, pero durante todo su duración no se muestra ningún narratario, aunque se sobreentiende que existe por el mero hecho de que el noticiario *News on the march* (que es un elemento diegético) se dirige a alguien. Una vez finaliza el reportaje, es cuando aparecen los narratarios diegéticos. La película *Ciudadano Kane* muestra una sala de proyección donde están reunidos los periodistas que acaban de ver el reportaje y se plantean si en verdad informa adecuadamente sobre Kane. Resulta vital para el desarrollo argumental del relato la creación de un enigma que condicionará la evolución de los acontecimientos posteriores: qué significa Rosebud, la última palabra que pronunció Kane. En este caso, es uno de los narratarios insatisfecho ante la información recibida por un narrador, Rawlston, el que determina los posteriores acontecimientos al encargar al reportero Thompson que investigue sobre la vida de Kane. Es muy importante resaltar que a los narratarios se les muestra a contraluz, silueteados, y por lo tanto no se puede distinguir adecuadamente sus

facciones. Lo que importa no es quiénes son los reporteros (en este caso los narratarios), sino la función que deben cumplir: desvelar quién fue Kane.

A partir del encargo que se le realiza al reportero Thompson se articula el resto del relato. Thompson tiene el objetivo de profundizar en la vida de Kane y para ello, se reúne con las personas que mejor le conocieron. De esta forma, Thompson se convierte en el narratario durante el resto de la película. Llegados a este punto, conviene hacer dos observaciones: la primera sobre cómo se muestra a Thompson y la segunda sobre las funciones que realiza.

En primer lugar, a Thompson se le muestra a contraluz, silueteado y de espaldas, de modo que apenas podemos percibir sus rasgos físicos con nitidez, tal y como ocurrió la primera vez que aparecieron los narratarios después del noticiario *News on the march*. Podría parecer justificado diegéticamente, dado que Thompson es el reportero y son otros personajes los que responden a sus cuestiones. Pero el procedimiento más habitual en la narrativa clásica cinematográfica, cuando hay situaciones similares, es la de plano-contraplano donde se muestra con nitidez a ambos personajes. ¿Qué ocurre exactamente en *Ciudadano Kane*? Pues que al narratario Thompson se le coloca deliberadamente de forma que su rostro apenas puede ser percibido con claridad. Tomemos como ejemplo el inicio de la entrevista que le realiza a Berstein. Comienza con un plano conjunto de ambos, con mucho aire por arriba, donde Berstein está colocado a la izquierda del plano, bien iluminado, y Thompson a la derecha a contraluz, por lo que se observa solamente su silueta. La cámara termina encuadrando a Berstein en plano medio, que se convierte en el único personaje en imagen. En un momento determinado de la secuencia y en el mismo plano, Thompson le da fuego pero prosigue a contraluz. Berstein se levanta (se mantiene todavía el plano inicial de la secuencia) y se coloca junto a la ventana. Thompson, lógicamente, permanece en sombra. Berstein recorre el despacho hasta que finalmente se sienta en un sillón y comienza a recordar su etapa con Kane. En ese momento, ya se muestra el relato de Berstein en imágenes. Toda la secuencia ha sido mostrada en un plano único y Thompson siempre silueteado. La entrevista de Thompson con Leland comienza con un plano medio de ambos, y como siempre Leland situado en la parte iluminada en tres cuarto y Thompson de espaldas en la parte oscura. La cámara va acercándose a Leland de forma paulatina hasta que lo encuadra en primer plano, despareciendo Thompson del encuadre, aunque se le escucha preguntar en fuera de campo. En la segunda entrevista con Susan Alexander en el club El Rancho una vez más aparece Thompson de espaldas y a contraluz, mientras que Susan está iluminada y se observa perfectamente su rostro. Ni tan siquiera cuando está leyendo el manuscrito de Thatcher, al principio de la película, es mostrado con nitidez. La secuencia comienza con Thompson sentado en un plano donde se le muestra por detrás. Cuando finaliza la lectura, se le vuelve a mostrar sentado también de espalda para casi inmediatamente cortar a un plano entre frontal y tres cuartos. Sin embargo, la iluminación no es adecuada para ver sus rasgos con nitidez, aunque se puede observar el rostro durante unos instantes, ya que el movimiento que realiza lo sitúa en zona de sombra. De hecho, se observa mejor a otros dos personajes situados detrás de Thompson. Al final de la película, cuando habla con el mayordomo Raymond y con el resto de los reporteros, se le presenta un poco mejor, pero es un personaje que no es mostrado con nitidez. ¿Por qué se muestra a Thompson de esta manera a lo largo del relato? Para contestar a esta pregunta es necesario considerar la función del personaje.

Thompson cumple una doble función cuyo origen son las dos líneas argumentales de la película. Thompson indaga sobre la vida de otro personaje y pretende resolver un enigma que consiste, básicamente, en averiguar qué significa la palabra Rosebud. A partir de aquí entrevista a otros personajes para obtener información sobre Kane. Esta es la primera línea argumental: la investigación de Thompson. En esta línea Thompson es el protagonista. Pero la segunda línea argumental, y la fundamental, es la vida de Kane. Aquí Thompson es un mero receptor de la información que la suministran los narradores diegéticos sobre la vida de Kane, que es el auténtico protagonista. Thompson es un narratario, un receptor de información. Como conclusión, en esta película nos encontramos con un narratario que es el eje de una investigación, prevalece su función, no está definido claramente como personaje individual, apenas hay una descripción física concreta, casi siempre se le observa de espaldas y a contraluz, cuando se reúne con otros personajes-narradores, normalmente es este personaje el mostrado frontalmente.

4.3. *Ojos de serpiente*

El policía Rick Santoro (que investiga un asesinato) y Julia Costello (que es una testigo muy importante en un asesinato) se encuentran sentados en una escalera. Santoro le plantea a la mujer una serie de preguntas sobre el momento en que ella intentaba entregar información al secretario de defensa Charles Kirkland sobre la manipulación de unas pruebas con misiles. El secretario de defensa acabó siendo asesinado. La testigo comienza el relato de lo acontecido y en ese momento se convierte en narradora diegética. Cuando comienza su relato, desaparece de imagen y en su lugar se van mostrando los acontecimientos que relata en fuera de campo. Hacia el final de la narración de Julia, los comentarios en fuera de campo son suprimidos y solamente se exhiben los acontecimientos. Obviamente, la narradora delegada y diegética es Julia que además es la responsable del relato y, por lo tanto, las imágenes que se muestran se corresponde a lo que ella está contando. Es uno de los procedimientos típicos del relato audiovisual. Los narradores diegéticos pueden contar acontecimientos con imágenes audiovisuales, además de con otros procedimientos como el comentario. Es una de las cualidades del narrador audiovisual. El policía Rick Santoro es en estos momentos el narratario. La finalidad del relato de la narradora consiste en hacer que el narratario la crea y asuma su versión como verídica, frente a otras versiones. Por lo tanto, es la figura del narratario delegado la clave para entender el relato de la narradora. Finalmente, se muestra al amigo del policía, el capitán Kevin Dunne, con el terrorista asesino. En el relato de la testigo, el capitán Dunne es cómplice en una conspiración de asesinato. En esta parte final, no hay sonido over de la narradora. El policía Santoro, convertido en narratario, detiene el relato audiovisual de la testigo al escucharse su voz en fuera de campo: "De acuerdo, para, para. Quedémonos ahí." En ese instante, la imagen se detiene. Es decir, la narradora hace caso al narratario y detiene en ese punto su relato. A continuación, se muestra un plano del policía y la testigo. El relato audiovisual de la narradora ha afectado al narratario que lo detiene, y por lo tanto, la imagen se congela. El narratario es el que dará veracidad al relato frente a otros relatos. En este ejemplo, el narratario delegado es fundamental para el desarrollo de la historia, es el inquisidor que hace que la narradora cuente su versión de lo sucedido y retoma algunos momentos del relato para cuestionar otras versiones y para actuar como el verdadero verificador de lo sucedido, es decir, se convierte en el garante de la autenticidad de una versión determinada. En estos casos, el narratario delegado es el verdadero motor que hace

que la historia se vaya contando, aunque sean otros, los narradores delegados, los que en sentido estricto relatan los acontecimientos.

4.4. *Centauros del desierto*

El ejemplo que vamos a analizar comienza cuando Laurie recibe una carta de Martin Pauler. Obviamente, Martin es el narrador y Laurie el narratario. Es un narratario explícitamente representado en imagen, que el espectador conoce. Pero Laurie lee la carta a sus padres y a Charlie, un joven que se siente atraído por Laurie. Para este grupito se convierte en narradora en segunda instancia al tiempo que ellos se convierten en narratarios del relato de Laurie. En este caso, el narratario cumple la función de puntualizar algunas informaciones de Martin y de reaccionar ante los sucesos que cuenta Martin, especialmente cuando se entera de que ha comprado, aunque por equivocación, una mujer india. Laurie incluso se queja de que Martin no sabe escribir correctamente el nombre de ella. El relato de Martin a través de la lectura de la carta que realiza Laurie se muestra de dos formas: A) En imagen se observa a Laurie leer la carta y, en ocasiones, hay planos de los padres y del joven que escuchan atentamente y de vez en cuando intervienen. B) Se muestran los acontecimientos que se relatan en la carta. Así, por ejemplo, se escucha la voz en fuera de campo de Laurie que lee el fragmento que de la carta que indica que Ethan y Martin se surtieron de cosas necesarias y en imagen vemos a Martin que está cambiando bienes con los indios. En esta segunda modalidad, la voz de la narradora desaparece transcurrido un breve tiempo y se muestran los sucesos y a los personajes con su propio sonido diegético. La realización es idéntica a otros momentos en que no hay narrador delegado. Pero también hay otros fragmentos donde la voz off en la de Martin.

El esquema de la lectura de la carta por parte de Laurie y la forma en que se muestra es el siguiente: 1.— Se muestra a Laurie leyendo la carta, 2— Se muestran los acontecimientos que realizan Ethan y Martin. Este fragmento está introducido por la voz en off de Laurie. 3.— Se vuelve a mostrar a Laurie leyendo la carta que repite un acontecimiento que se acaba de observar: Martin se compra una esposa india, aunque sin saberlo. Laurie, que está manifiestamente enamorada de Martin, reacciona tirando la carta al fuego, carta que salva su padre de ser quemada. Laurie prosigue la lectura de la carta. 4— Se muestran las peripecias de Ethan, Martin y la comanche. 5— Se vuelve a Laurie leyendo la carta y en esta ocasión hay continuidad estricta entre los acontecimientos del fragmento 4 y lo que lee Laurie. 6— Se regresa a Ethan y a Martin. Se muestran los acontecimientos que tienen lugar y de vez en cuando suena la voz de Martin narrado los hechos en pasado. 7— Nuevamente se muestra a Laurie leyendo el final de la carta. Una vez más, Laurie reacciona ante lo que escribe Martin en este caso la forma excesivamente formal de despedirse, lo que provoca que Laurie exclame: "¡Por mí como si no vuelve nunca!"

Es un fragmento muy largo de la película (unos diecisiete minutos aproximadamente) donde se destacan dos aspectos básicos de la historia. Por una parte, la acción principal que es la búsqueda por parte de Martin y Ethan de su hermana y sobrina raptada por los indios hace tiempo, las dificultades para encontrarla y la posibilidad de que en ese tiempo la niña se haya convertido en una india. En segundo lugar, la relación entre Martin y Laurie. En ambos casos, especialmente en el segundo, las reacciones de los narratarios son esenciales para comprender toda la dimensión de los acontecimientos. Es más, el relato que hace el narrador, Martin, está en función de las necesidades de los narratarios, especialmente de Laurie.

La representación del narratario delegado en imagen es lo suficientemente importante en el relato audiovisual como para haber producido mucha más literatura científica sobre el tema. A diferencia de la novela, por ejemplo, el narratario toma cuerpo, adquiere características físicas y psicológicas y su aparición en las películas donde hay un narrador delegado suele ser muy frecuente. En los casos analizados, resulta esencial para entender adecuadamente el relato.

5. Conclusiones

En todo relato (independientemente de su naturaleza) hay que considerar siempre la presencia de una instancia narradora y de una instancia narrataria. Mientras que la instancia narradora tiene una función generadora y, por lo tanto, se expresa a través de los elementos significantes del relato, la instancia narrataria se manifiesta a través de su relación con la instancia narradora. En el propio texto se pueden encontrar las huellas que permiten reconocer la existencia de una entidad destinataria del relato producido por la instancia narradora, aunque su identificación resulte mucho más compleja.

Junto a las instancias narradores y narratarias, nos encontramos con los narradores y los narratarios delegados. Pueden ser tanto extradiegéticos (*Ciudad de Dios*) como diegéticos (*Ojos de serpiente*). En el relato audiovisual es esencial considerar que cualquier narratario puede aparecer en imagen con una serie de cualidades y rasgos físicos determinados. Ahora bien, los narratarios pueden ser mostrados o no ser mostrados, aunque en ambos casos se puede hacer patente su presencia en el relato audiovisual. Por ejemplo, en la película *El crepúsculo de los dioses*, el narratario delegado no aparece físicamente, pero su presencia se manifiesta a través de la voz off del narrador que se dirige a un destinatario. Por el contrario, en la película *La princesa prometida*, el narratario delegado del relato está mostrado a través del personaje del niño.

En el relato audiovisual hay elementos específicos que permiten manifestar la presencia de un narratario. La mirada a cámara del narrador es uno de los procedimientos más utilizados y significativos. La relación entre el narrador y el narratario se manifiesta a través del plano subjetivo del narratario. Aunque no aparezca en imagen el narratario, si se considera que el narrador se está dirigiendo a otro personaje situado en fuera de campo, este no puede ser otro que el narratario, el destinatario de la información. Este es el caso ejemplar de *La dama del lago*, donde el narrador también le interpela. Las referencias a un espacio fuera de campo donde se sitúa el destinatario del relato es otro procedimiento obvio. Además del ejemplo de *La dama del lago*, en *El crepúsculo de los dioses* (a través de la voz over) o en *Annie Hall* nos encontramos con ejemplos muy claros de un narrador que se dirige de manera explícita a un narratario situado en un espacio fuera de campo. Cualquier referencia audiovisual que consista en matizar alguna información o en suministrar un dato, se puede entender que se dirige a un narratario y que por lo tanto "descubre" su presencia, como es el caso expuesto de *Al final de la escapada*. Por supuesto, la propia presencia en imagen de un narratario es el procedimiento más obvio, como es el caso de las películas *Ojos de serpiente*, *La princesa prometida*, *Centauros del desierto* o *Ciudadano Kane*. Cuando en un relato aparece un narrador delegado diegético es muy frecuente que también se muestre a un narratario delegado diegético y que interactúen como sucede en *Ojos de serpiente*. Los narratarios pueden desarrollar diversas funciones mientras el narrador cuenta una historia.

El narratario puede interrumpir al narrador por cualquier motivo, generalmente para preguntarle y reaccionar ante lo que relata, como ocurre en *Ciudadano Kane* o *La princesa prometida*. En muchas ocasiones, el narratario se convierte en garante de la verosimilitud del relato del narrador, como es el caso de *Ojos de serpiente*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BETTETINI, Gian Franco (1996). *La conversación audiovisual*. Madrid: Cátedra.

BORDWELL, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.

CHATMAN, Seymour (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.

GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús (1993). *Narrativa Audiovisual*. Madrid: Cátedra

GARCÍA LANDA, José Ángel (1998). *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca

GAUDREAULT, André y JOST, François (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

GENETTE, Gérard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

PRINCE, Gerald (2001). "El narratario". En *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, E. Sullà (ed.), 151-162. Barcelona: Crítica.

____(1988). "Introduction to the Study of the Narratee". En *Essentials of the Theory of Fiction*, M. Hoffman and P. Murphy, (eds.), 313-335. Durham and London: Duke University Press.

REIS, Carlos y LOPES, Ana (1996). *Diccionario de narratología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.

RUITIÑA, Cristóbal (2012). "La tiranía del narratario en el relato audiovisual de la realidad. Una aproximación narratológica al informativo de televisión". *Revista Comunicación* 10, 1580-1586.

Recibido el 27 de marzo de 2014.

Aceptado el 23 de septiembre de 2014.

LA CIUDAD-MITO Y LO GROTESCO EN LOS HERMANOS GONZÁLEZ TUÑÓN

MYTHICAL TOWN, THE AESTHETICS OF THE GROTESQUE AND GONZÁLEZ TUÑÓN BROTHERS

Susana TRUJILLO ROS

Universidad Nacional de Educación a Distancia
susana_ros_t@yahoo.es

Resumen: La poética de los hermanos González Tuñón, iniciada al calor de las vanguardias porteñas, es estudiada atendiendo a la mítica de lo urbano, lo que permite a su vez analizar el empleo de la estética grotesca como modo de subrayar una cultura híbrida.

Abstract: The works of the brothers González Tuñón, initiated under the spell of the Buenos Aires literary avant garde, is analyzed along with it´s links to the urban myth, making possible a grotesque aesthetic turned to a mean as to open a wider path for the study of a melting-pot culture.

Palabras clave: Enrique González Tuñón. Raúl González Tuñón. Vanguardia. Grotesco. Arrabal.

Key Words: Enrique González Tuñón. Raúl González Tuñón. Avant-garde. Grotesque. Suburb.

1. El doble semblante de los González Tuñón

La relación familiar constituye muchas veces el primero de los vínculos que interviene en la formación de los escritores. Es el caso de los hermanos González Tuñón, hijos de inmigrantes españoles en un periodo en el que la inmigración —fundamentalmente europea— promovida desde finales del siglo XIX con el objetivo de desarrollar en Argentina un modelo agroexportador que requería de una ingente mano de obra, repobló el país permitiendo un rápido crecimiento económico. Esta prosperidad trajo consigo importantes avances tecnológicos, novedosas formas de producción y comunicación y por tanto nuevas relaciones laborales, etc., que afectaron tanto al ámbito público como al privado y que permitieron años más tarde el surgimiento de instituciones políticas que, no sin carencias, comenzaron a atender a la nueva burguesía en formación procedente del aluvión inmigratorio y posibilitaron su ingreso definitivo en el campo intelectual, área hasta entonces vedada para el grueso de la población de origen foráneo. Sin embargo el envés del llamado *progreso* también se hizo patente para la gran mayoría de sus habitantes. En Buenos Aires la desigualdad social y económica era notoria: los salarios eran bajos, las jornadas laborales largas, la desocupación crecía, los derechos de los trabajadores se mostraban insuficientes, la precariedad y el hacinamiento en cuanto a la vivienda fueron enormes, etc. Estos elementos prepararon el caldo de cultivo para la expansión de los movimientos obreros en parte traídos por la inmigración, cuyas huelgas y manifestaciones fueron duramente reprimidas por los sucesivos gobiernos. De esta forma, la ciudad en la que se concentran tanto la bonanza como la precariedad del país durante la segunda década del siglo veinte, momento en el que ambos hermanos inician su labor literaria, comienza a acusar el vértigo de los veloces cambios que la nación está experimentando.

Los hermanos González Tuñón nacieron con apenas cuatro años de diferencia en el barrio de Once, vecindario de trabajadores de diversos orígenes («oías cantar *La Internacional*, y oías el *Avanti popolo* de los italianos, y oías cantar a los polacos en polaco, y a los turcos en turco. Era hermoso, increíble, típico de un país de inmigrantes») en cuya plaza principal transcurren los primeros mítines obreros de comienzo de siglo, según cuenta Raúl en una de las entrevistas realizadas por Horacio Salas (Salas, 1975: 21) entre enero y julio de 1973. Si bien es cierto que Raúl (1905), el menor de ellos, gozó en su día de una proyección internacional más que Enrique (1901) no conoció en ningún momento, la obra de este último, de trayectoria vital más corta —murió a los 42 años— ofrece asimismo un hito en la literatura argentina de cuya herencia han bebido las generaciones posteriores. Jorge Monteleone (González Tuñón, Raúl, 2011: 15), en el prólogo a *Poesía reunida*, se remite a lo ya apuntado por algunos estudios como Eugenia Straccali (2013: 147), quien señala en Raúl «un imaginario fraternal», afirmando que «los hermanos González Tuñón son dos perfiles de un mismo autor, dos rostros para una misma leyenda urbana: Raúl el poeta; Enrique, el narrador, el cronista magistral de la ciudad». Francisco Luis Bernárdez, uno de los nombres vinculados a la vanguardia porteña, coetáneo, amigo y partícipe de la renovación literaria de la década, daba ya cuenta de un recorrido existencial paralelo como referente de sus poéticas:

> *Nadie conocía como ellos la ciudad, quizá porque nadie como ellos la quería tanto. Enrique y Raúl González Tuñón le requetesabían las mañas, los humores, los tropezaderos, el enredado laberinto de sus dificultades y accidentes, que ya en 1925 eran numerosos. Y*

Buenos Aires les revelaba sus infinitos secretos. Les permitía entrar en su tumultuosa intimidad. Y saber esquivar sus escollos, formados por los problemas literarios que siempre pulularon por estas calles, y hallar el camino de los puertos ciudadanos, o sea de aquellos cafés (cuando no de aquellas módicas lecherías) donde era lindo encontrar, entre sueños afines, el calor y la esperanza de los mejores compañeros (González Tuñón, E., 1998: 9).

El propio Raúl relató el vínculo literario con su hermano como una especie de nexo peculiar del que ambos se regocijaban:

Manteníamos una constante comunicación postal, y otra especie de comunicación misteriosa: a veces, por ejemplo, yo escribía en Río de Janeiro determinado poema en prosa, y él al mismo tiempo, en Buenos Aires, una página de acento lírico, sobre un tema muy parecido y en un mismo estilo. O bien yo le escribía recomendándole la lectura de El gran Meaulnes, el maravilloso libro del malogrado Alain Fournier, recién descubierto por mí, y una carta de él se cruzaba con la misma recomendación.[…] Enrique sigue conmigo; ahora mismo me parece que quien habla es él (Salas, 1975: 139-140).

Vínculo que, además, originó varios poemas, como se expresa en los siguientes versos de Raúl, una vez fallecido Enrique: "Enrique ¿ahora lo oyes? Este es Raúl, tu hermano, / dice la flor que crece de tus huesos transidos / Más no soy yo, tan solo, somos los dos unidos / los dos te recordamos fugitivo y cabal" (González Tuñón, R., 1989: 137). Algo semejante le sucedía a Enrique, quien en vida no perdió la ocasión de alabar el recorrido de su hermano, siendo así muchos los testimonios que recuerdan el mote cariñoso con el que sus compañeros de vanguardia literaria lo nombraban: "Mi hermano Raúl".

El olvido al que fue relegado Enrique durante décadas contrasta con la relevancia que tuvo en vida en ciertos ámbitos de la plaza pública de los años veinte y treinta de la mano del denominado grupo de Florida[442], colaborando en las revistas *Proa* y *Martín Fierro*, y especialmente con el patrocinio de Natalio Botana, director del polémico diario *Crítica*, desde donde —aunque previamente ya había publicado en el semanario *El Noticiero*, en *Caras y Caretas* o en la revista *Inicial*— supo dar un giro sustancial al periodismo de la época. A partir de 1931 colaboró en *Noticias Gráficas*, en el suplemento literario de *La Nación* y en *El Mundo*, algunas de cuyas colaboraciones integraron su último libro, *La calle de los sueños perdidos* (1941). Será en la década del veinte en la que ambos hermanos comiencen su labor literaria; una década transitada por un espíritu grotesco como respuesta estética a las profundas transformaciones que vive el país, a las que ellos mismos contribuyeron desde la literatura. La labor periodística favoreció un ingreso rápido y efectivo en el mundo de las letras, y Enrique logró con su trabajo una gran popularidad, trasmitiéndonos su testimonio social, como señaló César Tiempo:

Enrique en Crítica revolucionó el estilo periodístico nacional. La noticia conquistó la cuarta dimensión, el arrabal tomó posesión del centro: la prosa municipal y espesa de los gacetilleros se hizo luminosa y abigarrada; la metáfora tomó carta de ciudadanía en el

[442] Raúl González Tuñón niega su adscripción -y la de Enrique- al denominado grupo de Boedo, y achaca esta confusión, mantenida durante décadas, a la invención de la revista *Capítulo*. Afirma que conocían y transitaban frecuentemente el barrio y que en Boedo sólo tenían buenos amigos (Salas, 1975: 40).

mundo de la información. Se empezó a escribir como Enrique, a jerarquizar lo popular, el tango, cuyo primer exegeta culto fue Enrique (Salas, 1975: 141).

Dos editoriales han rescatado parte de su obra en los últimos años: Librería Histórica, en su colección «Los olvidados», publicó en 2003 *Tangos*, una selección de las colaboraciones periodísticas realizadas para *Crítica* durante la segunda mitad de los años veinte, que había sido publicada por Gleizer en 1926, y Ediciones El 8vo Loco[443] sacó a la luz otros tres libros de la década: *El alma de las cosas inanimadas* (1927), *La rueda del molino mal pintado* (1928) y *El Tirano. Novela sudamericana de honestas costumbres y justas liberalidades* (1932), bajo el título *Enrique González Tuñón. Narrativa 1920—1930,* en el año 2006.

En cuanto a Raúl, Seix Barral editó en 2011 una de las antologías poéticas más exhaustivas hasta el momento titulada *Poesía reunida*, con la colaboración de su hijo Adolfo y de su sobrino nieto Eduardo Álvarez Tuñón y prólogo de Jorge Monteleone. Durante los años veinte y treinta, Raúl, además de participar activamente en las vanguardias literarias porteñas de la mano de los martinfierristas y de colaborar como periodista prácticamente en las mismas publicaciones que su hermano (*Inicial*, *Caras y Caretas*, *Martín Fierro*, *Proa*, *Crítica*, etc.), vivió en Francia, en España como comprometido testigo de la Guerra Civil[444], y en Chile, siempre rodeado de la plana mayor de la intelectualidad del momento (Alberti, Lorca, Miguel Hernández, León Felipe, Luis Rosales, Pablo Neruda —con el que compartió domicilio algunos años—, André Gide, los surrealistas Robert Desnos y René Crèvel, César Vallejo y una larga lista de escritores, además de pintores, cineastas, etc.). Se granjeó el respeto y la fama internacional gracias a su poesía y fue elogiado con algunos versos de notables contemporáneos, como aquellos que Miguel Hernández le dedicara allá por 1935: "Raúl, si el cielo azul se constelara / sobre tus cinco cielos de raúles / a la Revolución sus cinco azules / como cinco banderas entregara"[445] (Salas, 1975: 160).

El nexo de unión entre los dos hermanos radica fundamentalmente en la herencia familiar y en la consciencia de saberse hijos de la inmigración española. Su quehacer literario, de forma directa o indirecta, se manifiesta deudor de sus abuelos españoles: Estanislao González, el imaginero errático recordado por Raúl en *La calle del agujero en la media*, que no será otro que *Juancito Caminador*; y que inspiró en Enrique asimismo gran parte de los personajes bohemios y errabundos de su narrativa. Y Manuel Tuñón, minero, antiguo metalúrgico de la casa Snockel, amante de los puertos, ese «rubio muchachote español, de rubia crin revuelta, por donde nunca pasó un peine» descrito por Enrique en *Camas desde un peso* (1932) y evocado por Raúl en «Recuerdo de Manuel González Tuñón» ("Era un obrero de bronce / aquel que en Mieres nació"), poema perteneciente a *La rosa blindada* (González Tuñón, R., 2011: 95).

Esta doble ascendencia marca también en los dos escritores dos de las líneas fundamentales de sus poéticas: el amor por la errancia, la bohemia y el viaje, cuyo eje será

[443] Más información sobre la editorial en su página web: *http://www.el8voloco.com.ar/*.

[444] De su experiencia en España quedan dos grandes obras, *La rosa blindada* (1936) y *Muerte en Madrid* (1939), poemarios que no serán analizados en el presente artículo.

[445] Mucho recuerda la técnica de este poema de Miguel Hernández a la de aquellos versos de "Nanas de la cebolla": "Al octavo mes ríes / con cinco azahares. / Con cinco diminutas ferocidades. / Con cinco dientes / como cinco jazmines / adolescentes" (Hernández, 1998: 220).

Buenos Aires, y la temática social, que ambos abordan desde diferentes perspectivas ideológicas[446].

2. La consolidación de la ciudad-mito bajo la mirada grotesca

> *La ciudad es redundante: se repite para que algo llegue a fijarse en la mente. […] La memoria es redundante: repite los signos para que la ciudad empiece a existir (Calvino, 2005: 34).*

A principios de la segunda década del siglo XX la percepción de la metamorfosis que ha experimentado el país, evidenciada con especial claridad en la Capital Federal, parece demandar una interpretación a través de las artes. Frente a esta mudanza cuya reversibilidad no parece factible, la población reacciona en muchas ocasiones, generando una sensación de angustia ante la nueva, evidente y abrupta coordenada espacio-temporal por domesticar, que o bien desemboca en una sensación de nostalgia, o bien en la necesidad de cartografiar, catalogar, resituar y describir el nuevo panorama con el fin de apaciguar la percepción ante lo desconocido. Desde la literatura —otras manifestaciones artísticas operarán en la misma dirección— se crean nuevos mitos fundacionales o etiológicos con los que indagar en el pasado desde ese presente que se percibe incierto. Se pretende, asimismo, efectuar una revisión de los próceres y referentes de la nación, proyectar una mirada hacia la vasta y nada homogénea geografía en cuanto a su urbanización y explicar la nueva composición étnica del país. De todos ellos, la mitificación de lo urbano en sus diversas variantes quizá sea uno de los procesos más evidentes, percibiéndose su huella con especial claridad en la literatura posterior; baste recordar a Leopoldo Marechal y su *Adán Buenosayres* (1948) o a Macedonio Fernández; a Julio Cortazar, Ernesto Sábato, Andrés Rivera, Manuel Puig o Ricardo Piglia en cuanto a la narrativa; o al grupo *pan duro* —deudores confesos de la década del veinte, con especial influencia de Raúl González Tuñón— respecto a la poesía, integrado por poetas como Héctor Negro o Juan Gelman, galardonado con el premio Cervantes en 2007.

La celebración del campo frente a la ciudad —con siglos de arraigo en la literatura de Occidente y cuyo significado simbólico va más allá de su especificidad territorial— cuenta con voces tan decisivas como la del escritor Ricardo Guiraldes (Enrique González Tuñón le dedicaría *Apología del hombre Santo* en 1930), quien a través de su novela *Don Segundo Sombra*, texto guía para las nuevas generaciones vanguardistas, ensalza la Pampa y su geografía como forjadoras del hombre argentino. Otros, sin embargo, buscan en la correlación centro / arrabal —no menos expresada en la tradición literaria— los territorios propicios para aplicar en ellos el particular proceso etiológico argentino en cuanto al problema identitario, bien denotando las barreras infranqueables que en estos espacios segregan al criollo del migrado, o por el contrario diluyendo los contornos que los separan y que hacen posible la confluencia entre el pasado y el presente. En esta dialéctica entre el hombre, su tiempo y su entorno, y frente a los escritores consagrados del momento

[446] No obstante, aunque su literatura mantuvo un acentuado tono social -por ello se les ha solido incluir en el grupo de Boedo-, los hermanos González Tuñón (Enrique de tendencias anarquistas y Raúl militante comunista desde 1934) carecen de la voluntad pedagógica directa que animó a muchos de los coetáneos que cultivaron una literatura cercana al realismo socialista.

(Lugones, Gálvez, Larreta, etc.), los integrantes de los hoy conocidos como grupos de vanguardia Florida y Boedo, cuya pugna y denominación se admite actualmente con no pocas reservas[447], es decir, los grupos de jóvenes escritores que llegan al campo intelectual con intención renovadora, hijos en muchos de los casos de la inmigración y experimentados en la bohemia de la ciudad, usarán el referente urbano con especial entrega.

Nicolás Olivari, Roberto Mariani, Roberto Arlt, Scalabrini Ortiz ya en el treinta o los hermanos González Tuñón, a caballo como tantos otros entre los planteamientos fundacionales de ambas agrupaciones, tendrán en común algo más. Con intención renovadora recogen del ambiente de época esa sensación de fracaso ante el sueño de hacer las Américas señalada entre otros estudiosos por David Viñas (1976), para redimir la voz de la desilusión mediante una serie de estrategias que conjugan libremente el humor con la tragedia individual y colectiva. No en vano son vástagos de la inmigración que comienza a conformar ocasionalmente una pequeña burguesía. Atentos al testimonio popular que la vivencia de la calle les brinda muestran una preocupación social que solventan desde diferentes ideologías[448], estilos y géneros —ya sea la poesía, la novela, el relato o el ensayo— abordando la literatura desde una apuesta estética filtrada por la mirada grotesca. La ciudad de Buenos Aires de la década, ese «gran escenario latinoamericano de una cultura de mezcla» al que Sarlo (2003: 15) se refiere, parece demandar la llegada de una literatura que sepa dar cuenta de sus complejos matices de una forma no concluyente, y que a través de la representación de un microuniverso carnavalesco, de un mundo del revés, reclame una transformación sociocultural. La cuestión es clara: es necesario que aquellos ciudadanos a los que se les niega voz legítima, producto y productores de la urbe, cuenten la historia desde su punto de vista y elaboren sus propios mitos. El reclamo de lo ordinario, de lo vulgar, es también la contestación ante la ideología positivista que tanto calado tuvo en el país. La literatura se convierte así en la voz del inmigrante y de sus descendientes, del inadaptado, del zafio, del excluido, del inmoral, del excéntrico, del vago y por supuesto de aquel que se deja la vida en el trabajo, tan al margen como el maleante: "hoy resulta que es lo mismo ser derecho que traidor", diría E.S. Discépolo en el tango *Cambalache*.

Un grotesco popular y tragicómico, como surge en otras geografías y épocas ante diferentes conflictos, planta cara a la grave autoridad oficial, ciega ante lo heterogéneo, que aún sigue negando la diversidad de su nueva composición social y los problemas que la aquejan. Una de sus características más sobresalientes y que hace digno de estudio este subconjunto surgido en los años veinte es el hecho de amparar ya en su seno cierto coloquio

[447] Raúl González Tuñón fue tajante al respecto: "La diferencia con Boedo consistía en esto: ellos estaban en una búsqueda muy noble, pero un poco vaga. Eran casi todos anarquistas, anarquistas líricos […] muy influidos por la literatura rusa, por la famosa biblioteca Calpe, pero esa influencia también nos había llegado a nosotros. Roger Pla cometió un error, uno de los muchos errores de la lamentable *Capítulo*, ese engendro plagado de barbaridades y cosas absurdas. Dice que Florida se llamaba Florida porque sus integrantes eran pitucos y qué sé yo. Nadie era pituco. Mirá si era pituco Carlos de la Púa. […]. Éramos todos jóvenes y se llamaba Florida porque la redacción de la revista estaba en Tucumán y Florida, en un lugar que se venía abajo (y que enseguida tiraron). Y Boedo se llamaba Boedo, no como macanea *Capítulo* porque fuera un barrio de trabajadores de clase media. No eran proletarios. […] Se llamaba Boedo, pese a que ninguno de ellos vivía en Boedo, porque la imprenta de Zamora, un socialista de derecha, estaba en el barrio del mismo nombre. Además las diferencias eran tan pocas que cuando le dimos un banquete a Güiraldes fueron casi todos los de Boedo. Inclusive, está la foto, donde se puede ver nada menos que a Roberto Mariani al lado de Güiraldes" (Salas, 1975: 40). Cabe aclarar al respecto que no pocos autores, como Borges (2011: 468), afirman que fue un ardid periodístico tramado por Ernesto Palacio y R. Mariani.

[448] Ideologías que comprenden desde el radicalismo yrigoyenista, pasando por el anarquismo y el comunismo, hasta con el paso de los años, el peronismo de primera hora.

entre el pensamiento dominante y la réplica hacia él —aquello que Bajtín, referente teórico seguido de cerca en el presente artículo, teorizó bajo el concepto *dialogismo*—. Se presenta una realidad y su reflejo deliberadamente deformado, la confluencia de la oficialidad y de *lo otro* en una coordenada espacio-temporal concreta y en una misma voz muchas veces, la admisión de la palabra ajena y la vindicación de la propia como colectivo, un dialogo intercultural creador de una nueva cultura.

Muchos son los rasgos que este grotesco porteño comparte con la manifestación de lo grotesco en otras latitudes[449], como la escritura de Valle-Inclán en España en años casi coincidentes. La hipérbole, la búsqueda de una risa ambivalente a través de lo deforme y exagerado, el uso de la intertextualidad libre de sujeciones genéricas, lo heterogéneo, fragmentario, ambiguo y dual, encuentran en lo grotesco una dimensión adecuada. Lo grotesco se vale asimismo de la degradación consciente como revulsivo ante el lector al que interpela, y muestra en particular una tendencia al escepticismo —a veces de acusado corte romántico— al servicio de una voluntad desjerarquizadora de postulados oficiales tanto en el plano ideológico como literario, siendo el fin reconstruir una nueva estructura que permita contemplar el mundo de otra manera. Así, en el *cuerpo grotesco* la violencia risible que se ejerce sobre el plano físico y mental, encuentra en la deformidad física, la vejez, la extenuación, los vicios y la enfermedad una manera de subrayar lo incompleto del mundo y de romper las barreras de la individualidad.

La manifestación de lo grotesco porteño, además, añade a otros estratos del idioma lo entreverado del habla popular, subrayando la entrada de expresiones procedentes de los diferentes idiomas y dialectos que de facto se utilizan en el país traídos por la inmigración. Los autores que escriben bajo estas premisas entienden que si cualquier idioma es estratificado en una pluralidad de voces (jergas, lenguajes generacionales, el lenguaje de la autoridad, etc.), la Argentina de los años veinte emplea un idioma que ha buscar su nueva legitimidad a través de la literatura. Se intenta dar forma a nuevas identidades colectivas que a su vez aportan un bagaje cultural vastísimo del cual los autores efectúan una extraposición activa de lugar y tiempo que favorece también un diálogo entre culturas. Y entretanto, en el imaginario literario implantan, jerarquizando el margen hacia la cúspide de la pirámide, el mito del arrabal y su microuniverso de paisajes, gentes y situaciones, tan pronto idealizado como risible, donde a través del humor se trasluce toda la crudeza de los conflictos colectivos sin resolver.

Ellos no serán los únicos: un poco antes, desde el teatro pero con similares presupuestos, Armando Discépolo había llevado el sainete —y las formas populares importadas de la metrópoli, adaptadas al gusto del país en contacto con las formas autóctonas y con el circo— hasta un modelo teatral que él mismo denominó *grotesco*. Entre otros estudiosos, David Viñas, uno de los principales exegetas del *grotesco* porteño dramático, y Osvaldo Pellettieri, director del Grupo de Estudios de Teatro Argentino (GETEA), incluyen las letras de tango de su hermano E. S. Discépolo, actor también de alguna de estas

[449] Resulta también destacable la *tragedia grotesca* de Arniches en España; el teatro de Chiarelli o Pirandello en Italia; la labor de Meyerhold en Rusia. En general, la carga grotesca está presente en las vanguardias, ya sea en el terreno pictórico, literario o fílmico (como en la técnica de cineastas como Fritz Lang o Ernst Lubitsch, o en los filmes protagonizados por Chaplin, que tan profunda huella dejaron en la Argentina del momento).

obras, autor teatral y coautor de varios *grotescos*[450], en el proceso de condensación de la mirada bajo la que funciona la categoría.

La conexión entre ellos —ese subconjunto que conforman dentro del panorama literario de los años veinte y de parte de la década posterior— es anunciada en otros estudios, pero formulada de manera sistemática por Ana Ojeda Bar y Rocco Carbone. A través de la tesis doctoral de Carbone (2006) y de la labor editorial de Ediciones El 8vo Loco, se plantea la existencia de una *zona alternativa* que pivota precisamente sobre *lo grotesco*, abriendo una vía de estudio que permite entender una parte de la historia de la literatura argentina desde otro punto de vista.

La huella del espíritu grotesco, de un grotesco muy particular, autóctono o resultante de una serie de coordenadas histórico sociales y culturales, fruto de la heterogeneidad de su población, porteño al fin y al cabo, como testigo alterno de la realidad o como medio de intrahistoria, se deja sentir asimismo en otros intelectuales de la época, si bien no regirá de un modo determinante en sus textos.

Merece la pena señalar que en Raúl opera de un modo especial, pues suma a esta mirada tragicómica y netamente porteña un grotesco cosmopolita, vital, que ahuyenta dentro del poema la desilusión: si hay dolor en el presente siempre habrá esperanza en el futuro. La dualidad de Raúl en este sentido viene marcada por una inquebrantable creencia en la utopía social en la que todos los hombres del mundo son hermanos[451], de la que dejará no pocas huellas en su obra. Sin embargo en ambos hermanos la melancolía —ya Victor Hugo adelantó el concepto de melancolía en el prólogo de *Cromwell*, uno de los textos sobre los que se suele reconstruir lo grotesco romántico— es acto y estrategia. Pero mientras Enrique no ofrece una promesa en el interior de su obra, pues precisamente su narrativa ha de funcionar como revulsivo ante el lector y la sociedad misma, enferma y en espera de una regeneración, en Raúl todo sentimiento cercano a la melancolía, como la nostalgia, contiene una utilidad venidera, "se opone al olvido con decoro (…) no solo es pasado / tiene intención de futuro" (González Tuñón, Raúl, 2011: 21). Si la risa funciona como respuesta ante la grave autoridad, la tristeza, la melancolía o incluso el sentimentalismo, una actitud sensible y vulnerable ante la vida circundante, pueden ser asimismo tan beligerantes con las normas de conducta establecidas como el humor. Bajtín expresó al respecto en los apuntes de 1970 y 1971 que "las lágrimas (junto a la risa) como situación límite (cuando la acción práctica está excluida) […] son antioficiales (así como el sentimentalismo)" (Bajtín, 1985: 363). Lo que une a los hermanos sin duda será su voluntad de redención de los mundos grises.

En cualquier caso, con diferente aliento, ambos emplean el humor —y esa risa profunda "que brota de la naturaleza luminosa del hombre" (Bajtín, 1989: 493-494)— y beben del caudal de motivos de la tradición de lo grotesco. Conocen la cultura popular de primera mano y la jerarquizan dentro de su obra, desde la música, el circo, el teatro, el cine; personifican objetos cotidianos (ora mágicos, ora proletarios) al tiempo que cosifican a sus estrafalarios personajes; hallan en la picaresca urbana de ladronzuelos y bandidos que no lo son tanto —todo puede ser de otra manera en el grotesco—, un terreno fértil para el diálogo y la confrontación de la palabra ajena y de aquella que se busca como propia. Se decantan

[450] Si bien de forma oficial solo se considera a E. S. Discépolo coautor del grotesco *El organito* (1925), no faltan los estudiosos -como N. Galasso (Galasso, 1967: 42-43)- y coetáneos que afirman que en la práctica colaboró en todos ellos. Raúl G. Tuñón (Salas: 84) afirmaría asimismo que Enrique Santos participó en la redacción de *Mateo* (1923).
[451] Raúl G. Tuñón fue militante comunista hasta el último de sus días.

por el puerto y su variado universo, por los cafés y fondines, con los viajantes, marineros, humildes trabajadores, prostitutas, buscavidas, vagabundos, poetas y pintores, enajenados y bohemios que los pueblan, por la ciudad al fin y al cabo como tradicional vehículo de extrañamiento[452], como espacio apto para una mirada caleidoscópica en el que es posible subvertir jerarquías. Ambos muestran un uso consciente de la categoría de lo grotesco, que manifiestan de manera explícita en ocasiones. Enrique, en el relato que abre el libro *El alma de las cosas inanimadas* (1927) declara abiertamente su actitud estética:

> *Porque es preciso —ya que nuestros progenitores nos colocaron en el duro trance de vivir— encarar la vida desde un grotesco punto de vista. Y sonreír, frente a las novísimas ediciones de tragedias antiguas, con sonrisa sin repuesto, estereotipada en el rostro de un loco dócil (González Tuñón, E, 2006: 37).*

Con idéntica voluntad cerraría su segundo libro, *La rueda del molino mal pintado* (1928). Prácticamente al final del relato señala: "A la hora de la digestión burguesa, contemplé con un lente grotesco el pintoresco catálogo del Café Japonés, ilustrado por múltiples figuras, dignas de un concienzudo estudio de psicología morbosa". De la misma forma obrará Raúl en su primer poemario, *El violín del diablo* (1926), declarando a través de un objeto, la mezcla de lo trágico y lo cómico:

> *Soy el violín del Diablo camaradas. / Así me llaman todos los hombres de los puertos / que dicen amarguras mintiendo carcajadas. / He nacido en la guerra. Vibré para los muertos / y para los heridos. Mis cuerdas endiabladas / sonaron en la negra noche de las trincheras, / y un soldado alemán me ha traído a esta tierra / para gloria de hampones, marinos y rameras. / Soy un grotesco invento de la guerra, / que suena en las tabernas costaneras (González Tuñón, Raúl, 2011: 25).*

El instrumento importado subraya ese *gran escenario de mezcla* (Sarlo, 2003: 15) donde Raúl, como Enrique, otorgará alma a las cosas inanimadas y conjugará la pena y la risa, la muerte y un clima de fiesta carnavalesca ("Y fiesta, fiesta casi idiota / y tragicómica y grotesca") que posibilita repensar la Buenos Aires del *progreso* de una manera crítica. En "Escrito sobre una mesa de Montparnasse", poema perteneciente a *La calle del agujero en la media* (1930), Raúl expresa con claridad lo que significa ser porteño en aquel momento: "Vengo de Buenos Aires, digo a mis amigos desconocidos, […] / Y aunque mi sombrero y mi corbata y mi espíritu canalla / sean productos perfectamente europeos / soy triste y cordial como un legítimo argentino. Proseguirá más adelante el poema: Pero lo que no tenemos es la alegría verdaderamente constante, / la risa verdaderamente pura, / el corazón verdaderamente libre"; lo que equivale a admitir esa risa dual, porque se trata de la risa ante un mundo enajenado desde la percepción que permite la categoría, y al igual que el instrumento protagónico del poema "El violín del diablo", Raúl encuentra en el viaje, en el constante fluir del caminante, los atributos vitales puestos de manifiesto bajo dicha mirada: "Soy extraño y mágico, trágico y grotesco, / como el alma de todos los hombres errantes" (González Tuñón, R., 2011: 26).

[452] Resultan interesantes al respecto las páginas que W. Kayser dedica en *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura* a la ciudad como espacio literario afín a la categoría estética tratada, por ejemplo aquellas que tratan sobre *Las vigilias de Bonaventura* (Kayser, 2010: 117).

2.1. Marginalidad y cuerpo grotesco

Los migrantes, extranjeros y demás personajes marginales de sus poéticas, pueden ser entendidos como la encarnación del *cuerpo grotesco* —que no es otro que el ser humano en comunión con el mundo circundante, vitalmente inacabado e imperfecto, eslabón de la cadena evolutiva— enunciado por Bajtín (2003). No en vano los gigantes, deformes, mujeres barbudas, enanos, lisiados, orondas o escuálidas prostitutas recorren sus textos, siendo el crecimiento, la reproducción, la vejez, la enfermedad y la muerte entendidos como "acontecimientos en el drama corporal en el que el principio y fin de la vida están indisolublemente imbricados" (Bajtín, 2003: 286).

Las imágenes y pasajes que hacen referencia al alimento están asimismo estrechamente ligados con lo que Bajtín denominó el *cuerpo grotesco*. La vida se vindica a contracorriente, se abre paso en las condiciones más adversas, y no habrá ley ni norma social capaz de frenar el apetito de un estómago vacío. Los pasajes que hacen referencia a la comida —o a la ausencia de ella— en la narrativa de Enrique nunca serán accesorios. Por el contrario, y aún más allá de la intención de mostrar la escasez económica que sufre gran parte de los habitantes de la urbe, estos motivos intervienen como signo de la pulsión vital que sobresale por encima de cualquier obstáculo, dando cuenta de la continua renovación de la existencia. Si en "En el oficio póstumo de Benjamín Salcedo", el personaje protagónico, en el ejercicio de uno de sus múltiples empleos, se ve abocado a cocinar el conejo de su número estrella, en el relato "Un bife a caballo, y como conclusión de los sucesos que han dado lugar al suicidio del protagonista, un policía en espera de la llegada del juez de paz se hace servir en presencia del cadáver un plato de carne, el *bife a caballo* que da título a la narración, «sin reparar en el hilo de sangre que trazaba un barbijo en el rostro del suicida".

Raúl, que concede preponderancia a la bebida en su poética, otorgando, como Baudelaire, casi una naturaleza divina y liberadora a las bebidas espirituosas por posibilitar un diálogo con la cultura universal, no olvida que "un trozo de asado, cuando es factible, significa la amistad tranquila, la mesa clara, el buen hablar" ("La cerveza del pescador Schiltigheim").

La necesidad biológica del descanso periódico —del sueño—, es puesta en solfa en ambos como las dos caras de una moneda. Mientras Raúl expone una vigilia febril, una actividad frenética en ausencia del lecho, Enrique opta por evidenciar las dificultades de conciliar el sueño cuando el bolsillo está vacío, y por tanto sus personajes deambularán casi como sonámbulos por la urbe en busca de un mísero acomodo en el que poder echar una cabezada cuando no tener donde dormir significa un tormento mayor que el hambre. Por ello, es habitual que los conflictos en su narrativa se desarrollen en torno al hallazgo de un banco en la plaza, un asiento en el ómnibus o un peso para la cama de fondín.

2.2. El arrabal porteño como capital del mundo

"Nadie conocía como ellos la ciudad" (González Tuñón, E., 1998: 9), afirmó el poeta Francisco Luis Bernárdez. Exagerado o no, lo cierto es que ambos amaban profundamente la realidad a la que se remiten en su literatura. El arrabal, ya esté representado en el puerto,

en los múltiples cafés que rememoran a lo largo de sus libros (El Café de La Puñalada[453], El Puchero Misterioso[454], el White Corner, etc.), en los fondines y hoteluchos de mala muerte —especialmente importantes en la narrativa de Enrique—, en el recuerdo del barrio de infancia (Once), en los baldíos que funcionan como frontera entre la ciudad y el campo —Raúl los homenajeará por ejemplo en el poema "Blues de los Baldíos", de *Todos bailan —Los poemas de Juancito Caminador* (1934)—, o en cualquier calle sin nombre es un topos pleno de significaciones para ambos, y junto al ambiente sórdido que ilustran es mostrado el aspecto más inocente y bondadoso del arrabal. Extraponen así el margen, pero un margen concreto, lo atraen a un primer plano y en él, además, evidencian el carácter indisoluble del espacio y del tiempo estando los accidentes del terreno, la geografía de esta parte de la gran ciudad, ligados a la historia de las últimas décadas del país.

Raúl, incansable viajero, parece sumar a este margen porteño que tan bien conoce cada uno de los paisajes y gentes que el trayecto le brinda: París, Madrid y un largo etcétera de pueblos y ciudades no harán sino enriquecer el imaginario porteño y la posibilidad de comprenderlo en su esencia a través de un coloquio con el exterior. En este sentido es oportuno recordar los versos de Cavafis: "La ciudad te seguirá. Vagarás por las mismas calles. (…) Siempre llegarás a esta ciudad" (Cavafis, 1989: 55). Raúl da cuenta en el poemario *La calle del agujero en la media,* escrito en París entre 1929 y 1930, del nexo entre latitudes, mientras que justo en aquellos años, en relación con la huella cosmopolita de sus propias obras, Enrique afirmaba «Raúl viaja por mí» (Salas, 1975: 140). Ese *agujero en la media* vendrá a simbolizar en Raúl precisamente una suerte de pasadizo que conecta el mundo con Buenos Aires o a la inversa si se quiere. Ambos abordaron las significaciones de la calle desde diferentes parámetros: mientras para Raúl *la calle del mundo* significa, a pesar del dolor, de la nostalgia, de la soledad del que se pierde en la multitud, la alegría de la comunión y la libertad en compañía ("los dos somos gitanos de una troupe vagabunda. / Alegres en lo alto de una calle cualquiera"); para Enrique, aun admitiendo la bondad de la vereda (en *Tangos* escribe, por ejemplo, "Derecho, de alma abierta como una calle"), la calle simboliza no pocas veces extrañamiento, incomunicación y tristeza en el interior del texto: "ha entrado una racha de frío. Es el frío de la calle. El frío de la calle más desolada del mundo" ("La mosca predestinada", de *El alma de las cosas inanimadas*). Uno de sus últimos libros se tituló precisamente *La calle de los sueños perdidos* (1941). En cualquier caso, para Enrique el conocimiento solo puede ser alcanzado a través de las vivencias que la calle ofrece, dando muestra una vez más de la subversión de presupuestos: «Estudió matemáticas en los baldíos» (González Tuñón, E., 2003: 121), por eso su narrativa estará transitada por filósofos, poetas e inventores que a su vez son humildes sastres, cocheros, desocupados y ladrones.

[453] Raúl (Salas, 1975: 27) lo recuerda así: "No sé por qué se llamó *de la Puñalada* si nunca corría sangre y sólo iba gente inofensiva como cocheros, canillitas, choferes, poetas, poetas en ciernes, caricaturistas ambulantes como Jimeno. Era un café espeso, lleno de humo".

[454] Respecto a El Puchero Misterioso Raúl explicaría (Salas, 1975: 51): "así lo bautizó Nalé. Era un fondín que funcionaba después de las doce, en un desaparecido almacén al cual caían, como al Café de la Puñalada, choferes, cocheros, algún malandra, dibujantes ambulantes, muchos poetas y periodistas, y también toda esa barra de íntimos amigos del grupo Martín Fierro que recién acababan de entrar en *Crítica*; Nalé le puso el nombre porque de un agujero en la pared salían unas manos con la fuente y no se veía otra cosa detrás".

2.3. La música de la ciudad es la música de los puertos

"Música de los puertos siempre igual / y distinta. / Bandera con iguales colores / para todos los ojos / iguales y distintos". Los versos de Raúl en el poema de idéntico título ("Música de los puertos"), perteneciente a *El violín del diablo* (1926), dan una idea de la importancia que lo híbrido alcanza en sus poéticas. Y es que, de los muchos motivos que se reactualizan en sus obras, la música popular destaca precisamente como vehículo de la conciencia de *mezcla*. Enrique fue, parafraseando a César Tiempo, *el gran exegeta culto del tango* (González Tuñón, Enrique, 2003: 16) —el género musical híbrido y urbano por excelencia—, uno de los grandes autores que desde la literatura posibilitaron su ingreso en la cultura oficial cuando todavía era considerado por muchos «una danza grotesca"[455], en el sentido más peyorativo del término, "una música híbrida y funesta»[456]. Desde el diario *Crítica*, reflejo de la nueva dinámica urbana, cuya política trató de abarcar todos los sectores de público posibles, las notas de Enrique, acompañadas muchas veces de los versos de las letras del *gotan*, se complementaron con la publicidad de eventos de tango y de shimmy organizados desde el propio diario. Su colaboración con *Crítica* comienza en 1925 y ya en 1926 Manuel Gleizer publica una selección de sus glosas que llevará por título *Tangos*. Para su hermano las glosas, "unas dramáticas, otras rozando lo jocoso", eran "una suerte de cuento-comentario, creación típica suya" (Salas, 1975: 141), que, en efecto, anunciaba muchos de los motivos y de las estrategias narrativas que se desarrollan en sus obras posteriores, cuya técnica es explicada con acierto por Guillermo Korn en el prólogo de la edición de 2003 como improvisación al más puro estilo del jazz de los años veinte: "toma una idea original, una línea, y crea algo nuevo sobre aquella base, pero no hace solamente una variación de ella" (González Tuñón, Enrique, 2003: 25).

A través del denominador del tango, género musical netamente porteño, la ciudad se reconstruye en las glosas y, aunque en lo sucesivo los libros inmediatamente posteriores efectúen escasas referencias directas a él hasta *Camas desde un peso* (1932), el clima, el escenario y los personajes no harán sino recordarlo. El violín, base instrumental del tango de principio de siglo, es empleado por Raúl como hemos visto incluso para dar título a su primer poemario, *El violín del diablo* (1926). De hecho, los instrumentos propios de la música popular, bien se trate de aquellos que el tango va incorporando a medida que las relaciones comerciales con Europa los introduzcan en el país o bien a través del contingente de emigrados (tales como el bandoneón, procedente de Alemania), del jazz o de la música circense, vibran reiteradamente en la poética de Raúl: flautines, balalaikas, panderetas, órganos y organitos, saxofones, pianos y pianolas, guitarras, el fuelle de los bandoneones… Incluso la risa como instrumento aparece en los primeros poemarios de la década, además de bailes como el shimmy, el tango, la zamacueca o el diverso danzar de los gitanos: "¡Pobre Esmeralda!... Eterna danzadera / que bailas tus piruetas en el lodo" (González Tuñón, R., 2011: 32). En este contexto musical, el ritmo alcanza en la poesía de Raúl muy variadas tonalidades: la cadencia de la melodía infantil, la música de feria, la copla española, la canción de guerra, la especial y cambiante armonía del jazz, etc.

[455] Leopoldo Lugones.
[456] Manuel Gálvez.

2.4. Ocio urbano: circo, teatro y cine

La fascinación de Raúl por el circo —y su universo carnavalesco— es testimoniada en numerosos versos, desde su poema "A los veteranos del circo" (de *El Violín del diablo*), dedicado al payaso Frank Brown, "duende de Buenos Aires y dueño de las risas de mi generación", hasta los encantos de las atracciones de los barracones de feria con sus títeres y titiriteros, gigantes, mujeres barbudas, enanos, equilibristas, malabares, piruetas y cabriolas, etc. Respecto al cine, que durante la primera infancia de los hermanos aún se incluye como una atracción más de la feria, éste es representado en esa suerte de *nickelodeon* de "Eche veinte centavos en la ranura"[457], donde se promete por un rato *ver la vida color de rosa* a los marineros y trabajadores del puerto. El poema titulado "Para la virgencita del Teatro Cervantes" expresa, además de la impronta del cine en su imaginario ("Ruega por mí [(…] / Por mí que heredé el perro de Carlitos Chaplin / y amo las torres florecidas de trinos / y creo en Norte América, en la voz de los órganos, / y en el cinematógrafo y en el box y / también en Dios y en ti"), el testimonio de los años en los que teatro y cine pugnan por ocupar el mismo espacio físico.

Las referencias de Enrique serán muy similares. La fascinación por la magia del circo y sus variantes menores, por el teatro y por el cine —formas de ocio que no siempre serán capaces de aliviar los pesares de sus personajes— también quedó reflejada en su narrativa. En cuanto a lo escénico, deja constancia del contacto que ambos tuvieron tanto con el teatro popular importado de la metrópoli (zarzuelas, sainetes, etc.): "había sido apuntador en una banda de cómicos españoles y solía acompañar el trago de caña con antiguos cantables de zarzuela: *La verbena de la Paloma*, o *El boticario y las chulapas,* o *Amores mal reprimidos*" (González Tuñón, Enrique, 2006: 129)], como con el teatro nacional heredero de estos géneros. Raúl recuerda en la entrevista realiza por Horacio Salas en 1973 cómo el teatro le dio no pocos motivos para sus poemas. Explica, por ejemplo, cómo para la creación del poema "Los ladrones" tuvo en cuenta una escena del sainete de Alberto Novión, *Cuidado con los ladrones*. (Salas, 1975: 130). Asimismo ambos muestran de forma reiterada su admiración por el grotesco en tres cuadros *Mateo*[458] (1923), de Armando Discépolo, donde ante la llegada del vehículo a motor, el cochero Miguel se verá obligado a delinquir. Raúl lo hace en el poema "El caballo muerto", perteneciente a *El violín del diablo* (1926) y lo rememora en la entrevista con Horacio Salas como "una joya, comparable a *Los disfrazados* de Pacheco" (Salas, 1975: 84); y Enrique, por ejemplo, en el relato "La rata que se ahogó en el arroyo" (inserto en *La rueda del molino mal pintado*) a través de ese padre que «descendía borracho del pescante» (González Tuñón, E., 2006: 123).

La fascinación por el cine y su influencia en el texto, como motivo, como referente temático e incluso como técnica —piénsese por ejemplo en el montaje paralelo en la organización de los relatos de *Tangos*, donde cada uno de ellos aporta un punto de vista sobre idénticos sucesos—, está también presente en las obras de Enrique. Muchas son las huellas de un imaginario forjado en el cine de barrio: "Un lavacopas despavorido gritó auxilio y, cinematográficamente, el lugar del miedo fue rodeado por un cordón de diez agentes de

[457] Nótese como el poema·"Eche veinte centavos en la ranura" recuerda al capítulo XLIX de *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez, titulado "El tío de las vistas", en lo que constituye una evocación paralela y muy cercana en el tiempo de los fascinantes orígenes del cine a ambos lados del océano.

[458] Gracias al estreno de la obra *Mateo* (1923) de Armado Discépolo se comenzó a llamar al carruaje de caballos "Mateo", costumbre atestiguada hasta nuestros días.

policía", escribiría en el relato "Mil trompadas" (*La rueda del molino*…); o en "Quién es el traidor", en el que "el jeroglífico del extravagante transeúnte resultaba tan difícil de descifrar como un asalto cinematográfico en la ciudad de los asaltos, cuya policía es la primera del mundo" (*El alma de las cosas inanimadas*), en clara alusión al cine norteamericano. Especialmente destaca el relato "El amante de Bárbara La Mar" del mismo libro, donde un hombre se enamora de la actriz a través de la pantalla, llegando al suicidio abocado por este amor imposible que lo tortura.

2.5. La honradez, artículo de lujo en la ciudad

Siendo una de las características sobresalientes del grotesco porteño, abordan el tema de la picaresca urbana como recurso para dar cuenta de la relatividad de unas normas sociales que incluso sus personajes aceptan. Quizá sea este uno de los temas en los que mejor desarrollan el diálogo entre ideologías dominantes y sus réplicas sin caer en un discurso de corte moralizante. De forma clara Enrique lo expresa en el relato "La rata que se ahogó en el arroyo", incluido en *La rueda del molino mal pintado* (1928): "Zombeca me convenció de que la honradez es un artículo de lujo cuando el cuerpo se dobla de fatiga o de debilidad". Ya se ha mencionado el poema de Raúl "Los ladrones" ("Y son humanos, inhumanos / fatalistas, sentimentales / inocentes como animales / y canallas como cristianos"), perteneciente a *Los caprichos de Juancito Caminador*, libro escrito entre 1933 y 1939, donde refleja la recurrencia de un motivo —personajes marginales que rozan la ilegalidad— presente en sus poemarios previos. Enrique, por su parte, para quien el delito es un factor habitual prácticamente en todas sus creaciones, abriría *El Tirano. Novela sudamericana de honestas costumbres y justas liberalidades* (1932) con la siguiente cita de Cervantes: "¿Vuesas mercedes son por ventura ladrones?", dando pistas acerca de quién será el ladrón en la novelita. Por otro lado, una gran parte de la población padece el atávico pudor ante la picaresca: «una arraigada razón moral me impelía a rechazar de plano las sucesivas invitaciones al delito», expresará Enrique en el relato "La rata que se ahogó en el arroyo" (de *La rueda*…). Será constante en los mismos la iniciación a la delincuencia, una iniciación que será vivida por los personajes con no poco dolor. La vergüenza invade a los personajes, como en el grotesco *Mateo* (1923) de A. Discépolo, en el que su protagonista es inducido al hurto una vez que su profesión como cochero queda obsoleta ante la implantación del vehículo a motor. El temor a caer en el pillaje es tal que el protagonista de "Un bife a caballo" (de *La rueda*…) se suicida a causa de una obsesión repentina por el mero hecho de ver reflejado su destino inmediato en el destino miserable de los pobres ladronzuelos del fondín en el que duerme, hasta el punto de considerarse de antemano un ladrón: "quizá sea un pobre diablo sin familia y sin ocupación… como yo. Quizá yo mismo sea mañana un ladrón… […] Esta noche he descubierto mi destino. Soy un ladrón". Ese "Créame, amigo, no vale la pena ser honrado" del relato equivale al "hay que entrar, amigo" de *Mateo* (Discépolo, 1976: 43). En definitiva, sus personajes están abocados al delito por una situación social de la que no son culpables. Cabe mencionar por último a La Nucha de *Camas desde un peso* (1932), ese personaje utilizado por el poder:

> *Ahí tiene a la Nucha. Hace algunos años le permitían que vendiera drogas a todos los viciosos de Buenos Aires. Ahora la persiguen, la encarcelan y le niegan las dosis de morfina que necesita para seguir muriendo lentamente. Antes era amante del comisario, del*

subcomisario, del inspector y del auxiliar. Ahora la pobre es un desecho (González Tuñón, Enrique, 1956: 33).

3. Conclusiones: la ciudad como vehículo de extrañamiento y reconciliación a través del vínculo fraterno

De la vastísima poética común de los hermanos González Tuñón, la ciudad, eminentemente la de Buenos Aires de 1920 y 1930 y todo el microcosmos en ella representado, es sin duda el gran eje vertebrador que los une. La cultura híbrida que reflejan en su literatura, como hijos de inmigrantes españoles y como parte activa en la aceptación de esa heterogeneidad que proponen, encuentra en mayor o menor grado una herramienta efectiva en el uso de la estética grotesca, por otro lado presente en buena parte de la literatura de la década.

Unidos por un mismo aliento, juegan en su literatura a una suerte de diálogo en el que, además de conversar sobre unos referentes comunes cuyo origen reside en el legado familiar y en los grandes intereses compartidos, ya sea la música, el cine, el teatro, el circo, los cafés o el puerto, señalan los males de una sociedad que habrá de aprender a interpretar su presente, o se replican en diferentes grados y tiempos tristezas y alegrías, los recuerdos como enfermedad o como valioso bagaje, escepticismo y fe en el género humano, esperanzas, derrotas, abulias o una irrefrenable pasión por la vida. Así, donde Enrique niega como estrategia narrativa, Raúl afirma con su vitalidad cosmopolita; donde los poemas de Raúl caen en la melancolía, Enrique responde con un humor a prueba de fracasos. La ciudad se representa de esta forma como un lugar de extrañamiento y reconciliación que amplía sus posibilidades futuras, engrosando incluso un imaginario colectivo refundacional del que se nutre asimismo la literatura posterior, una mítica de lo urbano que pervive hasta la actualidad sin duda enriquecida por su labor.

A modo de cierre, testimonio del vínculo que los unió también en la palabra, sirva el rescate de los evocadores versos que Raúl dedica a su hermano en el poema que lleva por título «Réquiem para Enrique González Tuñón» (González Tuñón, R., 2011: 378):

Los Tuñón eran uno, un solo ímpetu
uno e indivisible como la poesía,
Enrique estaba en mí, yo en él, vivíamos
una misma mañana, el mismo asombro
ante las cosas mágicas y vulgares del mundo;
una aventura apenas diferente
en sus matices. Apartados por la muerte una tarde
de mayo sin banderas, él continuó en mí
y continúa cada vez más adentro
en los finos canales de la sangre que viene
de imagineros y mineros trashumantes y obreros.
Los Tuñón eran uno y así podría decirse
que es Enrique quien vive y yo quien está muerto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAJTÍN, M. (1985). *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI Editores.

_____ (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

_____ (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. El contexto de François Rabelais. Madrid: Alianza Universidad.

BORGES, J. L. (2011).*Textos recobrados (1919-1929)*. Madrid: Debolsillo (Random House Mondadori).

CALVINO, I. (2005). *Las ciudades invisibles*. Madrid: Ediciones Siruela.

CARBONE, R. (2006). *El imperio de las obsesiones. "Los siete locos" de Roberto Arlt: un grotexto*. Zúrich: University of Zúrich.

CAVAFIS, C. P. (1989). *Poesía completa*. Madrid: Alianza Editorial.

DISCÉPOLO, A. (1976). *Mateo. Stéfano*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz.

DIZ, T. (2010). "Subjetividades sexuadas en las glosas de Enrique González Tuñón". *Revista Científica de UCES* XIV.1, otoño, 56-65.

GALASSO, N. (1967). *Discépolo y su época*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez.

GÓMEZ DE LA SERNA, R. (2001). *Interpretación del tango*. Madrid: Ediciones de la Tierra.

GONZÁLEZ TUÑÓN, Enrique (1956). *Camas desde un peso*. Buenos Aires: Editorial Deucalión.

_____ (1998). *Camas desde un peso*. Buenos Aires: Ameghino Editora.

_____ (2003). *Tangos*. Buenos Aires: Librería Histórica.

_____ (2006). *Narrativa. 1920-1930*. Buenos Aires: Ediciones El 8vo. Loco.

GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl (1989). *Antología poética*. Madrid: Visor Libros.

_____ (2011). *Poesía reunida*. Buenos Aires: Seix Barral.

HERNÁNDEZ, M. (1998): *El hombre y su poesía*. Madrid: Ediciones Cátedra.

JIMÉNEZ, J. R. (1998). *Platero y yo*. Madrid: Ediciones Cátedra.

KAYSER, W. (2010). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid: Editorial Antonio Machado.

LÉVI-STRAUSS, C. (2004). *Antropología estructural: mito, sociedad, humanidades*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

MARIANI, R. (2008). *Obra completa. 1920-1930*. Buenos Aires: Ediciones El 8vo. Loco.

OLIVARI, N. (2008). *Poesías. 1920-1930*. Buenos Aires: Ediciones El 8vo. Loco.

ORGAMBIDE, P. (1998). *El hombre de la rosa blindada. Vida y poesía de Raúl González Tuñón*. Buenos Aires: Ameghino Editora.

PELLETTIERI, O. (2006). *Tiempo, texto y contexto teatrales*. Buenos Aires: Editorial Galerna.

_____ (2008). *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires: Editorial Galerna.

SALAS, H. (1975). *Conversaciones con Raúl González Tuñón*. Buenos Aires: Ediciones La Bastilla.

SARLO, B. (2003). *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920-1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

STRACCALI, E. (2013). "La alianza secreta de los hermanos Tuñón". *Estudios de Teoría Literaria*, septiembre, año 2.4, 145-157, http://webcache.googleusercontent.com/search?

q=cache:EgkOH5FII4kJ, https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/download/733/750+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es (29/04/2014).

VIÑAS, D. (1973). *Grotesco, inmigración y fracaso*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

_____ (1996). *Literatura argentina y política*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

WEBGRAFÍA

http://www.radionacional.com.ar/cultura/36751-qpoesia-reunidaq-de-raul-gonzalez-tunon.html.

http://www.scielo.org.ar/pdf/cuyo/v25/v25a01.pdf.

http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/733/750.

Recibido el 28 de abril de 2014.

Aceptado el 23 de septiembre de 2014.

LA CASA VERDE: MEDIO SIGLO DE UN *QUIPU* LITERARIO. LECTOR, TRAMA Y TÉCNICAS NARRATIVASEN *LA CASA VERDE* DE MARIO VARGAS LLOSA

LA CASA VERDE*: HALF A CENTURY OF A LITERARY *QUIPU*. READER, PLOT AND NARRATIVE FORMS IN MARIO VARGAS LLOSA'S *LA CASA VERDE

José R. VALLES CALATRAVA

Universidad de Almería
josevallescalatrava@gmail.com

[…] La literatura es siempre un simulacro, una ficción en la que lo recordado se disuelve en lo soñado y viceversa.

(Mario Vargas Llosa, *El poder de la mentira*)

Resumen: Tras una breve introducción sobre la realidad, la ficción y la memoria en *La casa verde* (1966) de Vargas Llosa, este artículo estudia los cuatro procedimientos utilizados por esta novela para enfatizar el papel del lector: su metafórico parecido a un *quipu* literario generado por la forma espacial y el desmontaje de las cinco historias en muchas secuencias

narrativas distintas, la polifonía coral y la visión caleidoscópica, la igualación de estilos y discursos y la fusión de relatos, diálogos, palabras y modos de representación del mundo.

Abstract: After a short introduction on reality, fiction and memory in Vargas Llosa's *La casa verde* (1966), this paper studies the four ways in which this novel emphasizes the reader´s role: the plot constructed as a literary *quipu* through the spatial form and the demontage of five stories in many different narrative sequences, the choral polyphony and kaleidoscopic vision, the leveling of styles and speeches and the joining of narratives, dialogues, words and ways of representation of the world.

Palabras clave: Vargas Llosa. *La casa verde*.Técnicas narrativas. Montaje. Forrma espacial. Polifoní. Vvisión caleidoscópica.

Key Words: Vargas Llosa. *La casa verde*. Narrative Forms. Montage, Spatial Form. Polyphony. Kaleidoscopic Vision.

1. Ficción y realidad, invención y memoria en *La Casa Verde*

En 2016 se cumplen cincuenta años de la primera edición de la segunda novela de Mario Vargas Llosa, *La casa verde*, aparecida en Barcelona, en marzo de 1966, en Seix Barral, aunque acabada de escribir en París un año antes, en 1965. La novela, más diestra y rica en técnicas narrativas que la anterior y primera, *La ciudad y los perros*, de 1963, fue la que comenzó a despertar una admiración mundial creciente por su autor y a asentar su fama. Tras recibir el novelista en 1967 el Premio de la Crítica en España y el Premio Nacional de Novela en el Perú, la obra obtuvo asimismo, a finales de julio del mismo año, el reputado Premio Rómulo Gallegos en Venezuela, recién instituido, dotado con 100.000 bolívares [más de 20.000 dólares, el segundo en cuantía de la época, tras el Nóbel] y verdadero trampolín de propulsión de la novela y su creador (Armas Marcelo, 2002: 61).

No obstante, según las propias declaraciones de su autor, tanto en una conversación con Ricardo Setti (1985: 98) como en otras efectuadas en Londres en 1998 y que figuran como prólogo a la edición de la obra que utilizo, esta se habría realizado completamente en París y terminado un año antes, concretamente en 1965:

> *Escribí esta novela en París, entre 1962 y 1965, sufriendo y gozando como un lunático, en un hotelito del Barrio Latino —el Hôtel Wetter— y en una buhardilla de la rue de Tournon… (Vargas Llosa, 1966: 7).*

Los tres años de redacción del relato no produjeron un solo, nuevo y único texto, sino al contrario un autógrafo relativamente distinto al de la edición usual de la obra. En primer lugar, se generaron casi 4.000 páginas; en segundo término, estas partían de un hipotético relato corto inicial, ambientado en Piura y sobre el mismo asunto del prostíbulo, que finalmente quedó sepultado y anulado tras la novela; en tercera instancia, muchas de estas páginas, historias y personajes terminaron desapareciendo de *La casa verde* e intertextualizándose en el siguiente mosaico complejo de *Conversación en la Catedral*.

La vulneración de los supuestos principios de originalidad, unicidad y exclusividad de la creación narrativa, muchísimo más frecuentes de lo que cualquier lector no especialista o poco avisado suele imaginar —y que incluso se encuentran como factor transtextual en la

misma constitución de la novela moderna—, tiene aquí una explicación más concreta, referida a las bases comunes tanto ideológicas como estéticas del proyecto novelístico de Vargas Llosa, sobre todo en su primera etapa.

Efectivamente, el crítico peruano José Miguel Oviedo, pese a las discutibles ideas y argumentos de Fernández Carmona (2007: 277-333) sobre el carácter naturalista de toda la producción de esta autor, insiste en la evidente dimensión semántica realista de este y todos los relatos de la primera fase creativa. Y es que, con las salvedades sobre su capacidad de experimentación lingüística y trascendencia del mimetismo narrativo, su localización de los relatos a partir de espacios vividos y/o conocidos de cerca y su uso de la objetividad del relato y la flaubertiana imparcialidad del narrador, Oviedo (2007: 19-20) explica el carácter a la vez realista y de búsqueda formal que tiene el proyecto novelístico de Vargas Llosa publicado en la década de los sesenta, desde *La ciudad y los perros* (1963) hasta *Conversación en La Catedral* (1969), pasando por *La casa verde* (1966) y *Los cachorros* (1967):

> *Conversación en La Catedral señala, pues, el momento de máxima expansión del esfuerzo de Vargas Llosa por usar el lenguaje novelístico como un universo ficticio que rivaliza en complejidad y riqueza con el mundo real del que emana. Sin duda, el conjunto de estas tres primeras novelas —a las que bien puede sumarse el relato largo o novela corta Los cachorros (1967)— presenta un definido perfil estético que puede llamarse `realista´ (Oviedo, 2007: 19).*

Y el propio autor suscribe también la adscripción estética realista en este texto:

> *Novela de caballería, fantástica, histórica, militar, social, erótica, psicológica: todas esas cosas a la vez y ninguna de ellas exclusivamente, ni más ni menos que la realidad. Múltiple, admite diferentes y antagónicas lecturas y su naturaleza varía según el punto de vista que se elija para ordenar su caos. Objeto verbal que comunica la misma impresión de pluralidad que lo real, es, como la realidad, objetividad y subjetividad, acto y sueño, razón y maravilla. En esto consiste el "realismo total", la suplantación de Dios. ¿Es menos real lo que los hombres hacen que lo que creen y sueñan? ¿Las visiones, pesadillas y mitos existen menos que los actos? (cf. Oviedo, 1970: 143-144).*

Así como la pretensión totalizadora de la novela en general y de la suya en particular en este otro:

> *La novela total es una aspiración más que una realidad, porque nadie podrá jamás escribir una novela que totalice la experiencia humana. Pero las que más se acercan a ese ideal imposible de la totalidad son las grandes novelas, aquéllas que nosotros, lectores, entronizamos como los prototipos del género (*Vargas Llosa, 2001: 76*).*

Pero el evidente y marcado carácter realista de la novela que analizo, un acto de escritura ficcional por ontología, deriva esencialmente no solo de los hechos absolutamente inventados o de los elementos de la realidad observados por el creador y filtrados al mundo de la ficción en la novela sino también del ámbito de la evocación y de los recuerdos —algo tan general en la creación literaria como particularmente palpable en la novelística del escritor peruano—, de los hechos y momentos vividos por el autor de joven y en otros

momentos de su vida y que, aunque modificados y camuflados, distanciados y en ocasiones tamizados por el humor y/o cierto tono sentimental, en diversas ocasiones calan y se intertextualizan en el relato.

De hecho, los dos grandes núcleos temáticos que vertebran la novela desde un punto de vista espacial, Piura y la selva que atraviesa el río Marañón, eran conocidos por Vargas Llosa: el primero por un año de su niñez pasado en la ciudad peruana norteña; el segundo por un viaje realizado allí en 1958 con un antropólogo mexicano y otras personas, al que habría que sumar, como factores documentales, todas sus lecturas sobre el tema y otro segundo viaje relámpago en 1964, cuando naufragaba su matrimonio (Oviedo, 1970: 35-37). Por eso, la tesis final del trabajo de Díez sobre esta novela es que, estructuralmente, es una composición y fusión de dos novelas distintas en cuanto a las historias que narran: las ambientadas en Piura y las localizadas en la selva amazónica peruana (Díez, 1978: 75-76), y en cierta medida los mapas contenidos en la edición original de la novela (Oviedo, 2001: 237) confirmarían esta hipótesis.

Efectivamente, ya en las primeras páginas de *El pez en el agua*, ese gran ejercicio memorialístico que desvela y ata alternativamente las dos grandes pasiones —literatura y política— de la vida de Vargas Llosa (Armas Marcelo, 2001: 67), aparecen varias alusiones a la etapa piurana de su niñez, desde actos juveniles —piscina, excursiones, iguanas, familia y cargo del abuelo, etc.— hasta la referencia a la supuesta "pecaminosa casa verde" y a la revelación de su madre de que vivía su padre poco antes de su primer encuentro con él, e incluso, más adelante, a su problemática vuelta a la ciudad —tras escribir esta novela— con ocasión de un acto político en su campaña presidencial (Vargas Llosa, 1993: 23-36). Raymond Williams dedica una parte de su lectura política sobre el novelista peruano a su experiencia vital en Piura —como a la limeña en el *Leoncio Prado*, en la Universidad y de periodista y la dictadura de Odría— y resalta el *background* de la figura de Sánchez Cerro, al que también alude brevemente en *El Pez en el agua* Vargas Llosa (1993: 31), como referente de la historia de los "inconquistables" (Williams, 2001: 18-22). Harss, en cambio, subraya el simbolismo del color verde no solo en relación a la selva y al prostíbulo sino a todo el peso de ese color, como símbolo de lo prometido y lo perdido, en todo el imaginario americano (Harss, 1981: 148).

Pero, además, con respecto a estos factores de la ficción e imaginación y de la realidad y la memoria, esta novela presenta un caso singular, porque, si bien es cierto, que esos fenómenos pueden observarse —más o menos manifiestamente— o reconstruirse en cualquier narración y que, respecto a muchas de ellas hay testimonios directos (biográficos, epistolares, documentales, de investigación, etc.), en el caso de *La casa verde* estos se acentúan debido a la existencia de un metatexto autoral directo sobre esta novela, en forma de diario escritural del propio Vargas Llosa, que es *Historia secreta de una novela*, publicado —cómo no, en impresión verde— por Tusquets en 1971.

En su estudio sobre las fuentes de esta novela, Luys Díez (1978: 57-76) analiza minuciosamente la relación entre ambos libros y los aspectos tanto ficcionales como mnémicos aludidos, aunque estos, pese a ser interesantes y de necesario conocimiento para explicar y contextualizar muchas claves de la novela, no son el centro de nuestro análisis de *La casa verde*, que estará más vinculado a su estructura, diseño y procedimientos compositivos.

2. Construcción y técnicas narrativas en *La Casa Verde*

Son varios los problemas que han intrigado a la crítica con respecto a *La casa verde* y muchas y diversas las líneas y opiniones expresadas al respecto. A dos de ellos, la adscripción estilística —el generalmente aceptado realismo— y la fusión de invención y memoria ya me he referido brevemente en el epígrafe anterior.

En cuanto a las fuentes e influencias, por muy distintos y numerosos estudiosos se han destacado escritores y obras como Henry James, Faulkner, Flaubert, el *Quijote* y *Tirante el blanco*, pero asimismo movimientos, géneros y estructuras como el realismo mágico y el *nouveau roman*, el melodrama, la novela de aventuras y el *thriller*, el cine mexicano y la canción folklórica de amor (Oviedo, 1970: 159-161). Martín (1979: 249-250) establece un completo inventario en dos páginas de las influencias que, según los distintos críticos, numerosos novelistas han ejercido en la obra de Vargas: a los anteriores habría que añadir Balzac, Zola, Galdós, Dickens, Joyce, Tolstoy, Dumas, Beckett, Sartre, Hemingway, Butor, etc.

Finalmente, sobre la dimensión simbólica de la novela de representación crítica del Perú y, sobre todo, de su caracterización de todos los personajes como unos seres trágicos y primarios, frustrados y fracasados, en perdida batalla con el mundo se ha insistido también desde diversos puntos de vista: Julio Ortega se refiere por ello al carácter romántico global de las narraciones de Vargas Llosa, que sería en este caso de muy clara aplicación:

> *El degradado infierno romántico de la sociedad como destino, como pérdida de la autenticidad, y como espacio heroico de contestaciones imposibles y frustraciones derogatorias (Ortega, 1997: 84)*

Que concreta así en otro lugar y ya en referencia directa a *La casa verde*:

> *En La casa verde los orígenes perversos (como la labor intermediaria de las monjas) se unen al destino social perverso (como el de La Selvática), y el desenlace de igual signo (como la lepra de Fushía). Esta lepra adquiere en la novela una resonancia casi alegórica […] (Ortega, 1981: 32).*

Y, en cierto modo, Martín plantea en la misma línea la recurrencia en toda su narrativa de la contraposición de un binomio vertical ideotemático (sociedad/individuo) con otro horizontal lingüístico-experimental:

> *Por toda la narrativa de Vargas Llosa encontramos esa bimembración ideológico-lingüística, en donde el eje vertical de la confrontación victimario-víctima (sociedad vs. individuo) se cruza con la coordenada horizontal de una yuxtaposición de focos sintagmáticos (unas veces opuestos y otras complementarios)* (Martín, 1979: 166).

No obstante, es sin duda este último aspecto de las técnicas narrativas y procedimientos compositivos —tema del que también me voy a ocupar yo— en el que esta novela ha generado más tinta y despertado más admiración y, casi siempre, aplauso. El propio autor hacía en su temprana conferencia "La novela", leída en Uruguay en 1966, muy poco después de la publicación de *La casa verde* y antes de la de *Conversación en La Catedral*, una referencia metaliteraria sobre su obra, aludiendo a tres técnicas que emplea en nuestro

relato y que denomina *los vasos comunicantes*, *las cajas chinas* y *el salto cualitativo* (Vargas Llosa, 1969: 22, 24-25 y 26), mecanismos constructivos sobre los que volveré en el momento oportuno.

Y Roland Forgues, otro de los mejores y más constantes conocedores y estudiosos de la obra de Vargas, junto a otros críticos antes citados —Oviedo, Ortega, Martín—, sintetizaba así el registro de técnicas desplegado por el autor peruano tanto en esta obra como en *Los cachorros*:

> *En ellas encontramos condensadas buena parte de las técnicas narrativas que el escritor sistematizará en las obras siguientes: la variación de las voces y multiplicación de los puntos de vista del relato, la alternancia de los modos representativo y narrativo, los juegos sobre el espacio y el tiempo, la rigurosa organización de la acción y el puntilloso delineamiento de los personajes, el uso del flash back y del monólogo interior, el minucioso trabajo sobre el lenguaje y sus registros, la cuidadosa elección de las palabras, dándole al lector la ilusión de que la ficción es realidad gracias al sutil equilibrio entre Mito e Historia, confundiendo así, en el tiempo de la lectura, Vida y Utopía (Forgues, 2009: 11).*

2.1. El desmontaje textual y el quipu literario

Coincido en lo esencial con Forgues, porque Vargas Llosa efectivamente despliega todos esos procedimientos en esta novela que, no obstante, pese a la variedad de fenómenos, concernientes a voz y focalización, estructuras y discursos narrativos, tiempo y espacio, se unifican, a mi entender —y esta es la tesis principal de este trabajo—, en un mismo tratamiento básico que vincula todas las técnicas, elementos y materiales en una clara estrategia de *lectura implícita* (Iser, 1976: 59-64 y 70-87): el *desmontaje textual* de la unicidad y continuidad de la(s) historia(s) narrativa(s) para auspiciar su posterior montaje mediante la activación de la cooperación interpretativa en el acto de lectura, esto es, la presentación de acontecimientos y palabras, de historias y secuencias, mediante un orden textual basado en la adjunción o yuxtaposición directa de los mismos, en la "fragmentación multiplicada y explosiva" (Castro-Klarén, 1981: 130), quebrando así la sucesividad y la lógica causotemporal y evidenciando palpablemente que la constitución del sentido de la historia narrada solo puede llegar mediante las operaciones mentales de activación interpretativa por parte del lector.

Vista así, puede compararse metafóricamente la novela con, precisamente, un *quipu*[459] peruano, y por dos razones de semejanza: una de forma, otra de intención. Primeramente, la estructura geométrica de la novela, basada en la adjunción de fragmentos sucesivos y paralelos de historias independientes (secuencias) pero integradas en una organización común (capítulos) que conforman otra unidad superior y subordinante (prólogo-libros-epílogo), semeja formalmente los nudos que se distribuyen en las cuerdas verticales de colores que cuelgan de la cuerda horizontal principal en un *quipu*: de hecho, casi lo parecen, aunque estén en blanco y negro, los dibujos hechos en su estudio por Martín de tanto el diseño estructural de *La casa verde* como del primer ciclo de la historia de

[459] Según escribía ya en 1590 el cronista José de Acosta en su *Historia natural y moral de Las Indias* "son quipus unos memoriales o registros hechos de ramales, en que diversos nudos y diversos colores significan diversas cosas. Es increíble lo que en este modo alcanzaron, porque cuanto los libros pueden decir de historias, y leyes, y ceremonias y cuentas de negocios, todo eso suplen los quipus tan puntualmente que admiran".

Bonifacia (Martín, 1979: 177 y 187). En segundo término, más allá de la posibilidad de que los *quipus* constituyeran verdaderos *libros* de escritura alfanumérica incaica —aparte de instrumentos contables más complejos que las *yupanas*—, lo que generaría una semejanza aún más directa, cabría apreciar otra similitud, ya de intención, entre la novela de Vargas y el uso de estos instrumentos incaicos, empleados para el registro, representación y comunicación de información: si en estos, la significación no se extrae directamente y por cualquiera, sino mediante el trabajo y la interpretación de los códigos (nudos, colores, longitud, separación…) contenidos en la materialidad textual del *quipu* por el *khipukamayuq*, en la obra del escritor peruano subyace un trabajo dirigido a impedir que se encuentre una significación literal y directa del material narrativo, que por ello está así discursivamente expuesto y textualmente presentado; más que en cualquier novela normal, se pretende aumentar y sustancializar el trabajo mental del lector, única actividad que permitirá, total y finalmente, recomponer el rompecabezas, configurar el sentido, comprender e interpretar la(s) historia(s) narrada(s). Aunque refiriéndose a Elogio de la madrastra y como novela *postmoderna —La casa verde* sería más bien un emblema *moderno*—, Habra coincide con esta trascendencia de la cooperación del lector:

> *La mirada del lector implícito posmoderno recorre esta zona heterotópica, y a través de los mundos y medios yuxtapuestos, trata de configurar el andamiaje que corresponda a esta fragmentación, como a través de una obra cubista (Habra, 2012: 65).*

Estas historias que se disgregan y ramifican textualmente y que se correlacionan y adicionan significativamente para conformar la historia total de la novela son cinco. Oviedo (1970: 138-141) las señaló, resumió y denominó tempranamente: son la historia de Anselmo y la Casa Verde, la de los Inconquistables, la de Bonifacia y el Sargento, la de Jum y la de Fushía y Aquilino.

Pero, como en el *quipu*, donde se aprecia a primera vista un cierto desorden e irregularidad en las longitudes, distancias, nudos y colores de las distintas cuerdas verticales aunque, posteriormente, al conocerse su función textual, se revela un espacio bien ideado y definido, estructurado y codificado, también en *La casa verde,* bajo la apariencia de dispersión de las historias causada por su fragmentación y alternancia, subyace, no ya un orden, sino incluso una rígida simetría formal: las reglas del caos la llama Oviedo (1970: 162), barroquismo estructural la denomina Martín (1979: 177-179), caos aparente le dice Castro-Klarén (1981: 130). Las cinco partes o libros (uno, dos, tres, cuatro y epílogo) se inician con un prólogo y se continúan como partes o capítulos (de I a IV en los libros uno y tres y el epílogo, de I a III en el dos y cuatro), cada uno de los cuales tiene bien 5 secuencias o fragmentos (libros uno y dos) bien 4 (libros tres y cuatro), salvo en el epílogo, donde solo hay una secuencia por capítulo tras el prólogo. Un oculto reloj suizo en el fondo, un manifiesto puzle de 67 piezas (más los prólogos y fragmentos epilogales) en la superficie.

Es a este efecto de rotura de la unicidad y continuidad de cada una de las 5 historias y su exposición fragmentada mediante la yuxtaposición acumulativa de 68 secuencias o escenas de las mismas, acaecidas además entre distintos personajes y en distintos lugares y momentos (aunque se hable básicamente de un ciclo de 40 años y de la selva y Piura como emplazamientos generales —burdel, río, misión, etc.), al que yo he llamado *desmontaje textual*. Pretendo incidir con tal nombre no solo en la manifestación textual desordenada y en la acumulación y adjunción también —como veremos— de otros fenómenos discursivos o del *relato* (en el sentido genettiano), sino en el ocultamiento patente de la coherencia

significativa existente en la estructura genotextual y en la consecuente promoción e incentivación, como estrategia de lectura implícita (atenta y detallada, ordenante y recompositiva) y en un posterior *montaje* por el lector, de la capacidad de constitución del sentido.

Como bien ha visto Moody (1978: 31), citando a Walter Sutton aunque no a Joseph Frank, en cierto modo y sobre todo en el aspecto acumulativo y adjuntivo de la manifestación textual, esta composición se corresponde a la técnica que este último llamó *forma espacial*. Frank (1945) rechaza, no tanto la idea expuesta por Lessing en el *Laocoonte* de la especial vinculación de la pintura con el espacio y de la poesía con el tiempo, cuanto su vigencia para la literatura actual y, conectando lenguaje, estructura y percepción lectora, observa cómo gran parte de la literatura moderna se caracteriza por lo que llama *forma espacial*, por un efecto de adjunción de escenas —como en un mosaico o puzzle— que mediante diversos procedimientos simulan estar cronológicamente desubicadas y ofrecen un efecto sólo de espacialización, por la "socavación de la inherente consecutividad del lenguaje forzando al lector a percibir los elementos no en su desarrollo temporal sino en su yuxtaposición espacial, principalmente mediante la supresión de los conectivos causales y temporales" (Smitten, 1981: 15). Como ejemplo de esta organización discursiva de concentración en el tiempo de acciones que se yuxtaponen en el espacio y no pueden ser percibidas en su consecutividad temporal sino solo espacial por el lector, Frank[460] cita, aparte de *Ulises* de Joyce y *El bosque de la noche* de Barnes, una escena —los comicios agrícolas— de *Madame Bovary* (1857) donde la acción se simultanea en tres planos.

¿Será casualidad que Vargas Llosa, tras mencionar también *Tirante el Blanco* de Martorell y *Las palmeras salvajes* de Faulkner, se refiera a esa misma escena flaubertiana de los comicios agrícolas, llamando a esa técnica *vasos comunicantes* —Martín recoge este término y la califica, no sin razón, de "técnica de simultaneidad rítmica" (Martín, 1979: 181)— , justo en una conferencia impartida en Montevideo en 1966, poco después de ver la luz *La casa verde*, un relato marcado sin duda por el empleo de este mecanismo constructivo? Dice el escritor peruano, un novelista acostumbrado asimismo a reflexionar sobre su trabajo y sobre el mundo en sus ensayos de todo tipo (Corral, 2012):

> *Consiste en asociar dentro de una unidad narrativa acontecimientos, personajes, situaciones, que ocurren en tiempos o en lugares distintos […] Dos historias que no se tocan, que se están desarrollando una al lado de la otra de manera independiente, pero hay una especie de clima común que las envuelve […] (Vargas Llosa, 1968: 22 y 24).*

[460] El concepto del profesor estadounidense de Literatura Comparada ha tenido una desigual fortuna no tanto en su difusión cuanto en su aceptación. Así, Giovannini, Frank Kermode (*The Sense of an Ending*, 1966) o Hillis Miller (*The Form of Victorian Fiction*, 1968) entre otros se han mostrado en desacuerdo con la noción y a la refutación de las tesis de algunos de ellos dedicó Frank un artículo ulterior (1977). La propuesta de Frank, en cambio, ha sido aplicada por numerosos críticos norteamericanos en distintos trabajos, entre los que cabe destacar los contenidos en el volumen colectivo editado por J.R. Smitten y A. Daghistany *Spatial Form in Narrative* (1981). W.J.T. Mitchell (1980) incluso ha llegado a precisar algunas cuestiones del concepto negando la dimensión literalmente espacial de las formas literarias y distinguiendo entre dos tipos de estructuras o formas literarias, la lineal y la tectónica. Ninguna sería propia y literalmente espacial ni tampoco ninguna sería ajena a la narrativa aunque predomine la primera -la lineal-, sino que se trataría de dos diferentes formas literarias básicas de organización del "espacio-tiempo" en una imagen coherente: la primera o *forma lineal*, representada por una línea ondulada en forma de serpentina, respondería a la forma literaria vinculada al predominio de la continuidad temporal; la segunda, *forma tectónica* o simétrica, esquematizada en un rombo dividido en cuatro partes iguales, al predominio de la percepción de los efectos de yuxtaposición especial (*víd*. Valles, 2002: 344-345).

Y Moody incide también en esa misma idea de rotura de la linealidad temporal mediante la simultaneidad espacial:

> *La ilusión de simultaneidad en La casa verde y los múltiples valores temporales de sus fragmentos no son los únicos rasgos que contribuyen a la negación temática y estructural del concepto objetivo y lineal del tiempo (*Moody, 1983: 54*).*

2.2. Un poliedro de miradas y voces: polifonía coral, imagen caleidoscópica

Al efecto simultaneístico provocado por la organización en yuxtaposición de secuencias o fragmentos narrativos de las distintas historias contribuye también, en este caso en el nivel discursivo del relato, la permanente alternancia de voces y visiones, en muchas ocasiones sin identificación, clara o implícita, del sujeto discursivo o perspectivístico: las cambiantes y diversas palabras de los distintos sujetos enunciativos (esencialmente personajes, pero también en ocasiones el propio narrador, incluso reproduciendo indirectamente las palabras o pensamientos de los personajes, de forma tanto directa como libre) y las cambiantes y diversas miradas de los mismos (en una omnisciencia multiselectiva muy frecuente que surge de la capacidad que otorga la focalización omnisciente a un narrador tras el que en ocasiones aparece el autor implícito) aportan, unidas, una representación fragmentaria, poliédrica y relativista de las historias narradas. La dimensión casi coral del relato, abierto a múltiples aunque desorganizadas voces, y la imagen caleidoscópica generada por la suma de las distintas visiones individuales —figura ya destacada por varios críticos como José Emilio Pacheco y empleada también por Oviedo (1970: 164)— coadyuvan a provocar ese efecto simultaneístico y se alinean discursivamente junto a la técnica del desmontaje textual y el armado lectoral del sentido.

Aunque en ciertos pasajes la mirada y la palabra del narrador y la de cada uno de los personajes se distinguen, sin impedir la coralidad ni el multiperspectivismo, resulta frecuente la adjunción y rápidos deslizamientos, a veces sin ninguna marca gráfica o gramatical (guiones o comillas, verbos de lengua o pensamiento y nexos, etc.), de la palabra o visión del narrador o un personaje a otro. La cuestión es particularmente patente en los prólogos, verdaderos nudos que introducen en la dimensión simultaneística; véase un fragmento del inicial:

> *El motor ronca parejo, se atora, ronca y el práctico Nieves lleva el timón con la izquierda, con la derecha fuma y su rostro muy bruñido permanece inalterable bajo el sombrero de paja. Estos selváticos no eran normales, ¿por qué no sudaban como los demás cristianos? Tiesa en la popa, la madre Angélica está con los ojos cerrados […] Pobre viejita, no estaba para estos trotes. El moscardón bate las alitas azules, despega con suave impulso de la frente rosada de la madre Patrocinio, se pierde trazando círculos en la luz blanca y el práctico iba a apagar el motor, sargento, ya estaban llegando, detrás de esa quebradita venía Chicais. Pero al sargento el corazón le decía no habrá nadie […] La embarcación encalla, Nieves y los guardias saltan, chapotean en el lodo plomizo. Un cementerio, el corazón no engañaba, tenían razón los mangaches. El sargento está inclinado sobre la proa, el práctico y los guardias arrastran la lancha hacia la tierra seca. Que ayudaran a las madrecitas, que les hicieran sillita de mano, no se fueran a mojar (Vargas llosa, 1966: 13-14).*

Fusión de narración y descripción, de acontecimientos y de palabras, de voz de narrador y visiones de varios personajes, del discurso narrativo con el indirecto e indirecto libre: la rapidez y velocidad de las transiciones, acentuadas por la elisión de verbos, nexos y marcas, unidas al efecto acumulativo y simultaneístico de la yuxtaposición de palabras, pensamientos y miradas. El relato se cuenta y muestra en una imagen múltiple y fragmentaria, plural y multiplicada, diversa y poligonal —en ocasiones contradictoria, a veces sin claridad de enunciador o espectador—, plurirreflejada por las diversas visiones y voces que pretenden contarla y/o intervienen y ven la misma: la construcción coral y visual de un poliedro.

Así pues, de una parte, las diferentes voces y palabras de los diversos personajes, además del narrador, aportan una representación fragmentaria, poliédrica y relativista de la historia, pero desde una perspectiva verbal que fusiona y nivela plurifónicamente una serie de voces de personajes, tendentes a la coralidad en coherencia con los distintos centros narrativos e historias, pero que no están, pese a la tutela narrativa, demasiado bien orquestadas, definidas y jerarquizadas. Se trata, pues, más de una dimensión polifónica que dialógica en sentido bajtiniano, de una multiplicidad, no demasiado autónoma, ni opuesta, ni en ocasiones siquiera demasiado individualizada y diferenciada, de voces y palabras, y no tanto de una "pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas" (Bajtín, 1929: 16-179).

Y, de otro lado, referido a la focalización, la historia se ve como la imagen fragmentada y cambiante, poliédrica y coloreada, integrada y desintegrada, por los cristales del caleidoscopio: la técnica de la representación caleidoscópica (Baquero, 1970: 219-234), consiste fundamentalmente en proyectar una imagen multifocal y diversa del objeto narrativo que, en este caso, asociada a la perspectiva omnisciente (Genette, 1972: 183-224; 1991: 30-36) propia del relator heterodiegético en este relato, supone el uso y alternancia de la omnisciencia autoral (con presencia del autor implícito no representado —Booth, 1961: 70-71; Villanueva, 1989: 185; Valles, 2008: 234—), con la puramente neutral (solo visión no marcada del narrador) y sobre todo con la usual omnisciencia múltiple selectiva (cambiante y vinculada a distintas visiones de los diversos personajes) (Friedman, 1955: 1160-1184).

Si las miradas de los personajes, si ese perspectivismo multifocal, coloreado y cambiante, tan de James y Faulkner, contribuye a crear la imagen caleidoscópica de la historia, la aparición del autor implícito detrás del narrador en ciertos pasajes (así en los del fin de *La casa verde*, p. 122), junto a otros recursos (descripciones, localismos, etc.), proporciona una imagen de verosimilitud al relato. En la voz que García Landa (1996) llama "autor-narrador"[461] se deposita a veces el tono memorialístico y evocativo del relato, se critica, advierte o vaticina en otras, o se deja constancia de la identificación personal con ciertos acontecimientos y actuaciones de los personajes; esas son las principales huellas textuales dejadas por el autor implícito.

2.3. Nivelación de discursos, estilos y palabras

Muy en consonancia con lo anterior se halla asimismo la organización de los discursos y estilos de la novela.

[461] Se trata en el fondo de la variante menos palpable pero presente de la clásica fórmula de la parábasis o intrusión autoral.

En algunas secuencias, la novela comienza mostrando un uso común y diferenciado de los estilos, empleando los signos gráficos y los nexos y verbos de lengua o pensamiento comunes. Se diferencia el discurso de narrador del de personaje, la narración de la descripción, la digresión reflexiva y el diálogo, el estilo directo del indirecto. Sin embargo, la mayoría de las secuencias e incluso muchas de las anteriores, conforme avanzan en su desarrollo, van transformándose y nivelando e igualando discursos y estilos, en otra cara del efecto simultaneístico y el desmontaje textual, en este caso discursivo y vocal.

Aparece entonces una configuración tanto gráfica como narrativa distinta a la usual: no hay diversos párrafos donde se diferencian el discurso de narrador y los discursos autónomos de personajes, aun cuando existan estos en el relato; tan solo se mantiene la lógica del punto y aparte y el cambio de sentido para abrir un nuevo párrafo. Por tanto, la tutela del narrador se extiende por toda la unidad gráfica y de sentido del párrafo, y cubre no ya su propio discurso (bien como sumario diegético o menos diegético), sino, asimismo, el discurso de los personajes, se produzca este en su dimensión más autónoma de los discursos directos (libre o citado), incluyendo las comillas como ocurre en el primer texto aunque se elidan verbos y nexos, o de los más dependientes y usuales de la rección del narrador en los discursos indirectos (conceptual, mimético y libre) (McHale, 1978: 249-287) como se aprecia sobre todo en el segundo ejemplo:

> *Don Anselmo debía llevar allí un buen rato, su pantalón, su camisa y sus cabellos estaban salpicados de arena, y su sombrero caído junto a sus pies casi había sido cubierto por la tierra. "Por lo que más quiera, don Anselmo", decía Juana, "qué le pasa, tiene que ser algo muy triste para que llore como las mujeres". Y Juana se persignó cuando él levantó la cabeza: párpados hinchados, grandes ojeras, la barba crecida y sucia. Y Juana "don Anselmo, don Anselmo, diga si puedo ayudarlo", y él "señora, la estaba esperando" y su voz se quebró. "¿A mí, don Anselmo?" dijo Juana, los ojos muy abiertos. Y él asintió, devolvió la cabeza a los brazos, sollozó y ella "pero don Anselmo" y él aulló "se murió la Toñita, doña Juana", y ella "¿qué dice, Dios mío, qué dice?", y él "vivía conmigo, no me odie", y la voz se le quebró […] Ahora habla Jum, sus labios morados disparan ruidos ásperos y escupitajos, Julio Reátegui ladea las piernas para evitar la lluvia de saliva y el intérprete cabo robando, es decir queriendo, que palo carajo, y después yéndose, fuera, nunca más, que dándole canoa, su canoa misma, de Jum, y que el práctico yéndose, no viendo, que se tiró al agua, diciendo, señor. Y el cabo Delgado da un paso hacia Jum: mentira. El capitán Quiroga lo contiene con un gesto: mentira, señor, si él se iba a ver a su familia a Bagua, ¿iba a estar perdiendo su tiempo robándoles cosas a estos? […] (Vargas Llosa, 1966: 227 y 200-201).*

En estos fragmentos no solo se aprecian todas las posibilidades de las tres grandes modalidades discursivas (de narrador y de personaje, ya directo ya indirecto) sino que se evidencia la yuxtaposición y nivelación tanto de los mismos como incluso de los fragmentos puramente dialógicos y de pensamiento y de los sumarios puramente narrativos. Se reincide, pues, como continuación del desmontaje simultaneístico pero en el campo discursivo, en la lógica de la aposición violenta, directa y abrupta de elementos contrapuestos, magnificada por la elisión de nexos, verbos de lengua, espacios, renglones, rayas y otras marcas de estilos, pero, además, en este caso, con el añadido de hacerlo con discursos y estructuras (narración/diálogo/descripción, palabras y pensamientos, estilos

directo e indirecto, oraciones independientes, etc.) pertenecientes a órdenes y jerarquías distintas.

De este modo, se refuerza semiótica y estilísticamente el núcleo de sentido de la historia narrativa: las elisiones y yuxtaposiciones promueven la viveza y rapidez del ritmo narrativo en coherencia con la fuerza y dinamismo que empuja la narración; las igualaciones y nivelaciones de elementos pertenecientes a órdenes jerárquicos diversos confirman el simultaneísmo y el desmontaje que busca la cooperación del lector. Precisamente Roberto Bolaño veía, además de en la musicalidad que enlaza con el habla oral y viva a que ahora nos referiremos, la velocidad como la otra gran característica de todas las novelas de Vargas pertenecientes al ciclo de los años sesenta:

> *He hablado antes de la velocidad que tienen Los cachorros y sus tres hermanas gemelas. No hablé de su musicalidad, una musicalidad sustentada en el habla cotidiana, en las voces que puntúan el relato, y que se imbrica con la velocidad del texto. Velocidad y musicalidad son dos constantes en Los cachorros y de alguna manera este ejercicio magistral sobre la velocidad y la musicalidad le sirve a Vargas Llosa de ensayo para la que poco después sería una de sus grandes novelas y una de las mejores escritas en español del siglo XX: Conversación en La Catedral (Bolaño, 11-8-1999).*

Como indicaba el novelista chileno, la velocidad y musicalidad existentes en el ritmo narrativo de estas obras se basan en el uso de un habla oral, viva, coloquial, porque el lenguaje de esta novela está cargado de estructuras y expresiones propias de la comunicación verbal cotidiana, a lo que contribuyen muy notablemente la abundancia de peruanismos, topónimos y términos norteños y selváticos que además generan un efecto de verosimilitud. Pero además el narrador acentúa ese ritmo rápido y coloquial mediante tres operaciones narrativas y estilísticas ya aludidas: la elisión de verbos de lengua o pensamiento y de nexos; la cesión directa de la palabra de uno a otro personaje en rapidísimos y no marcados procesos de embrague y desembrague internos (Greimas-Courtès, 1979: 73), de ida y vuelta de la palabra del narrador a los personajes; la eliminación casi absoluta de signos de puntuación y marcas formales del diálogo y el intercambio y alternancia de palabras entre los personajes.

2.4. Fusión de relatos, de diálogos, de niveles de percepción y representación de la realidad

Este cuarto y último apartado se refiere a otras técnicas y procedimientos narrativos empleados por el escritor peruano en esta novela para seguir generando imágenes simultáneas y acumulativas y provocando la necesidad de actuación de la lectura.

El propio Vargas Llosa se había referido en su citada conferencia de 1966 a las técnicas de los vasos comunicantes —ya examinada y vinculada a la *forma espacial*—, de las cajas chinas y del salto cualitativo que recoge y sucesivamente comenta Martín manteniendo las mismas denominaciones del novelista peruano (1979: 181-198, 199-210 y 211-222). Indica el autor respecto a la segunda:

> *Otra técnica que me parece que se ha repetido a lo largo de la historia de la novela es la que podríamos llamar técnica de las cajas chinas […] los personajes de sus historias*

> *cuentan, a su vez, historias, y en las historias que cuentan estos personajes están también encerrando otras historias que son contadas por los personajes de estas historias. Es exactamente lo que ocurre con las cajas chinas […]* (Vargas Llosa, 1968: 24).

En principio, la técnica en sí, también conocida como la de las *matrioshkas*, construcción en abismo según Gide o relato especular según Dällenbach no tiene ningún secreto y ha sido practicada por Shakespeare, Balzac Goethe o el propio Cervantes en *El Quijote*. En términos de Genette sobre los niveles narrativos (Genette, 1972: 238-243) es la constitución de relatos en *metadiégesis*, esto es, de relatos sucesivos enclavados dentro de otros anteriores.

No obstante, la novedad aportada por Vargas es la de presentar los distintos relatos pertenecientes a distintos niveles narrativos camuflando sus jerarquías diegéticas, esto es, fusionando intradiégesis y meta o hipodiégesis, uniendo un relato terciario con el secundario y este con el primario o del narrador sin una distinción clara de niveles: así ocurre, por ejemplo, en el doble relato sobre Lalita de su madre y Fushía a Aquilino (Vargas Llosa, 1966: 87-94). Se trata, así pues, y en cierta forma de una *metalepsis* (Genette, 1972: 246; Garrido, 1993: 155) y, en concreto, de la presentación en simultaneidad intercalada dos relatos que debían estar jerarquizados el encontrarse uno, anterior y pasado, dentro del otro. Es la técnica personal a la que Oviedo (1970: 117 y ss.), justamente refiriéndose a los pasajes de Fushía y Aquilino, denomina *diálogos telescópicos* ("el montaje de dos diálogos —uno presente, otro evocado y actualizado en el primero— que ocurren en dos momentos distintos del tiempo y del espacio") y que cabría identificar como una metalepsis con forma de —falsa— simultaneidad y alternancia de los relatos.

Si tal juego es posible es porque tanto la capacidad de contar como de saber —la manipulación narrativa y la omnisciencia— del narrador es máxima. Él se permite adjuntar dos relatos enunciativa, jerárquica y temporalmente destinos en forma de diálogos; él se permite asimismo transitar desde su discurso, volcado a veces a los acontecimientos y otras a las palabras, hasta el de personaje, asumiendo no solo sus frases en estilo directo o indirecto, sino incluso sus pensamientos, su mundo interior, a través del estilo indirecto libre o —más raramente— del monólogo interior. Este tránsito discursivo, dependiente de la gran tutela del narrador (discurso narrado, mimético y citados en toda su variedad) y de su perspectiva omnisciente (a veces delegada en los personajes y mutable, en tanto que omnisciencia múltiple selectiva), crea otro efecto simultaneístico y adjuntivo al borrar las marcas de estilos —como se dijo— y operar en transiciones rápidas y no marcadas apropiándose de palabras y mundo interior de los personajes.

Esta es de modo esencial la técnica a la que llama Oviedo (1970: 165) *pluridimensional* ("la fusión en una sola masa verbal de aspecto inextricable, de la realidad objetiva, el diálogo y los movimientos irracionales de la subjetividad") y a la que se refería Vargas Llosa con el nombre de *muda* o *salto cualitativo*, que también recoge Martín (1979: 211) y que, según el novelista:

> *[…] Consiste en una acumulación in crescendo de elementos o de tensiones hasta que la realidad narrada cambia de naturaleza […] hemos pasado así de una realidad muy objetiva y concreta a una especie de irrealidad, o sea a una realidad meramente subjetiva y fantástica. Estamos ya en el dominio de lo fantástico. Ha habido un salto cualitativo…* (Vargas Llosa, 1968: 26-27).

Este rápido y no marcado deslizamiento discursivo del narrador hacia la conciencia de los personajes, situando en abrupto contacto acontecimientos, palabras y pensamientos, se manifiesta en numerosas ocasiones en el estilo indirecto libre empleado por el relator para contar el universo psíquico del personaje:

> *No había duda, don Fabio estaba contento en Santa María de Nieva, con qué orgullo contaba las cosas de acá, ¿era esto mejor que administrar el hotel?, si hubiera seguido allá, en Iquitos, tendría ahora una buena situación, dos Fabio, es decir, económicamente. Pero el gobernador ya estaba viejo y, aunque le pareciera mentira al señor Reátegui, no era hombre de ambiciones. ¿Así que no aguantaría ni un mes en Santa María de Nieva?, don Julio, ya veía que aguantó y, si Dios lo permitía, no saldría nunca más de aquí. ¿Por qué se empeñó tanto en este nombramiento?, Julio Reátegui no acababa de entenderlo, ¿por qué quiso reemplazarlo, don Fabio?, ¿qué buscaba?, y don Fabio ser, que no se riera, respetado, sus últimos años en Iquitos habían sido tan tristes, don Julio…* (Vargas Llosa, 1966: 143)*,*

Más raramente hace lo mismo el narrador en estilo directo, esto es, permitir la fluencia directa de los pensamientos del personaje. Se trata entonces del monólogo interior, verdadera clave de ese uso de la segunda persona, del *tú*, que destaca Oviedo (1970: 172-173), citando a Butor y Fuentes, en el pasaje de la fantasía de Anselmo y Toñita, la niña discapacitada:

> *Inventa qué le dice: buenos días, Toñita, linda mañana […] y ahí el latido de las sienes, la insolación interior. […] ¿Vienen juntos?, sí, ¿a la terraza?, sí, ¿la tiene del brazo?, sí, y Jacinto ¿no se siente bien, don Anselmo?, se ha puesto pálido, tú un poco cansado, tráeme otro café y una copita de pisco, ¿derechito hacia tu mesa?, sí, párate, estira la mano […] Ahí la tienes ya, junto a ti, mírala sin temor, ese es su rostro […] (Vargas Llosa, 1966: 399-400).*

Esa segunda persona, que —coincido con McMurray frente a Oviedo— no es sino un desdoble de la primera persona en el propio acto imaginativo directo de Anselmo, en ese monólogo interior.

3. Conclusiones

En su artículo sobre la concesión del merecido Nóbel a Vargas Llosa, Muñoz Molina escribía:

> *[…] en Vargas Llosa los artificios de la novela están calculados con plena intención, como elementos de un organismo dinámico que depende de la eficacia de cada uno de ellos para que la historia se vaya desplegando en la conciencia del lector. Cuanto mejor es una novela más activamente está implicado en ella el proceso de lectura, desde luego, pero en el caso de las de Vargas Llosa ese acto de leer es central: el modo en que la información se va administrando configura las expectativas sobre la naturaleza y la forma de la historia que se tiene por delante, o que se va extendiendo alrededor de uno. Las voces narrativas, las indicaciones de lugar, los fragmentos de conversaciones, los puntos de vista, configuran un murmullo que solo se podrá dilucidar con la debida atención, en estado de alerta, con*

*el oído dispuesto a detectar resonancias que nos permitan intuir las formas más amplias de la melodía (*Muñoz Molina, 8/10/2010*).*

Ciertamente, la opinión del autor ubetense sobre la novelística del escritor peruano coincide totalmente con nuestro planteamiento específico respecto a *La casa verde*. Todo en la obra está pensado para el lector, de hecho todo está desmontado para impulsar la dimensión semasiológica, el papel constitutivo y reconstructivo del sentido de la lectura. El desmontaje textual de las historias y su presentación, como en un *quipu*, en yuxtaposiciones simultaneísticas de escenas, acentuando la forma espacial y minando la linealidad temporal y la continuidad de las historias; el diseño poliédrico y caleidoscópico del universo novelesco realizado mediante la igualación y multiplicación de las voces y las visiones individuales de personajes, en un juego polifónico y perspectivístico; la nivelación de los distintos discursos y estilos narrativos, adjuntando asimismo los discursos de narrador con los de personaje, los acontecimientos con las palabras y pensamientos, los diálogos con las narraciones y reflexiones, los estilos directo, indirecto e indirecto libre, el habla viva y coloquial con los peruanismos, localismos y topónimos; finalmente la integración de los diálogos presentes con los pensamientos y reflexiones sobre el pasado, de los relatos terciarios en los secundarios y de estos en los primarios y su nivelación con el del narrador, de la representación pretendidamente objetiva del mundo novelesco con su tamiz y filtro por la conciencia subjetiva: toda una yuxtaposición acumulativa de elementos, todo un desmontaje y nivelación de los estratos y diferentes jerarquías de unidades textuales y tipográficas, discursivas y narrativas, todo un puzle y un caos montado con la idea de que sea el lector quien lo componga, quien lo ordene.

Oviedo (2007: 65) recuerda cómo José María Valverde incidía en el prólogo a *La ciudad y los perros* en la capacidad del autor peruano de fusionar todas las experiencias de la vanguardia a un sentido *clásico* del relato, entendiendo por tal la capacidad de una novela de emocionar imaginariamente y de hacerlo con arte. Al lector implícito, intrigado y atento —y al real—, le confiere pues Vargas Llosa la responsabilidad de, partiendo de esas formas de vanguardia, alcanzar la dimensión *clásica* de la obra: restaurar el sentido total y cifrado del mundo de la novela.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA.VV. (2008). *Las guerras de este mundo. Sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa*. Lima: Planeta Perú.

ARMAS MARCELO, J.J. (1991). *Vargas Llosa. El vicio de escribir*. Madrid: Alfaguara, 2002.

——— (2001). "Jekyll y Hyde, las dos escrituras". En *Las guerras de este mundo. Sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa*, AA.VV., 2008, 57-73. Lima: Planeta Perú.

BAJTÍN, M. (1929). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986.

BAQUERO GOYANES, M. (1970). *Estructuras de la novela actual*. Madrid: Castalia, 1989.

BOLAÑO, R. (1999). "De la diferencia a la dignidad". *El Mundo*, 11/08.

BOOTH, W. C. (1961). *La retórica de la ficción*. Barcelona: Bosch, 1974.

CANO GAVIRIA, R. (1972). *El buitre y el ave fénix, conversaciones con Mario Vargas Llosa*. Barcelona: Anagrama.

CASTRO-KLARÉN, S. (1972). "Fragmentación y alienación en *La casa verde*". En *Mario Vargas Llosa*, J.M. Oviedo (ed.), 129-141. Madrid: Taurus, 1986.

CORRAL, W. H. (2012). *Vargas Llosa. La batalla* en *las ideas*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

DÍEZ, L. A. (1978). "Las fuentes de *La casa verde*: los antecedentes míticos de una novela fabulosa". En *Mario Vargas Llosa: Estudios críticos*, Ch. Rossman y A.W. Friedman, 57-85. Madrid: Alhambra, 1983.

FERNÁNDEZ, C. M. (1977). *Aproximación formal a la novelística de Vargas Llosa*. Madrid: Editora Nacional.

FERNÁNDEZ CARMONA, J. C. (2007). *El mentiroso y el escribidor. Teoría y práctica literarias de Mario Vargas Llosa*. Lima: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.

FORGUES, R. (2009). *Mario Vargas Llosa: ética y creación*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

FRANK, J. (1945). "Spatial Form in Modern Literature". En *The Wideninig Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1963.

FRIEDMAN, N. (1955). "Point of View in Fiction: Development of a Critical Concept". *PMLA* 70, 1160-1184.

FUENTES, C. (1969). *La nueva novela hispanoamericana*. México D.F.: Joaquín Mortiz.

GARCÍA LANDA, J. A. (1996). "Nivel narrativo, status, persona y tipología de las narraciones". *Miscelánea: A Journal of English and American Studies* 17, 91-121.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.

GENETTE, G. (1972). *Figures, III*. Paris: Seuil.

——— (1991). *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen, 1993.

GREIMAS, A. J. y COURTÈS, J. (1979). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, II*. Madrid: Gredos, 1991.

HABRA, H. (2012). *Mundos alternos y artísticos en Vargas Llosa*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

HARSS, L. (1978). "Espejos de *La casa verde*". En *Mario Vargas Llosa*., J. M. Oviedo (ed.) (1981), 143-155. Madrid: Taurus, 1986.

ISER, W. (1976). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987.

MARTÍN, J. L. (1979). *La narrativa de Vargas Llosa. Acercamiento estilístico*. Madrid: Gredos.

McHALE, B. (1978). "Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts". *PTL* 3, 249-287.

MITCHELL, W. J. T. (1980). "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory". *Critical Inquiry* 6, 539-567.

MOODY, M. (1978). "Un pequeño remolino: La estructura narrativa de *La casa verde*". En *Mario Vargas Llosa: Estudios críticos*, Ch. Rossman A.W. Friedman, 29-56. Madrid: Alhambra, 1983.

MUÑOZ MOLINA, A. (2010). "El lector en el laberinto". *El País*, 8/10.

ORTEGA, J. (1981). "Vargas Llosa: el habla del mal". En *Mario Vargas Llosa*. J.M. Oviedo (ed.), 25-34. Madrid: Taurus, 1986.

——— (1997). *El principio radical de lo nuevo. Postmodernidad, identidad y novela en América Latina*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1998.

OVIEDO, J. M. (1970). *Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad*. Barcelona: Barral, 1977.

——— (ed.) (1981). *Mario Vargas Llosa*. Madrid: Taurus, 1986.

——— (2001). "La literatura, la vida y el poder en la obra de Vargas llosa. Diálogo entre Mario Vargas Llosa y José Miguel Oviedo". En *Las guerras de este mundo. Sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa*, AA.VV. (2008), 231-251. Lima: Planeta Perú.

——— (2007). *Dossier Vargas Llosa*. Lima: Taurus.

——— y VARGAS LLOSA, M. (2001). "La literatura, la vida y el poder en la obra de Vargas Llosa. Diálogo entre Mario Vargas Llosa y José Miguel Oviedo". En *Las guerras de este mundo. Sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa*, AA.VV. (2008), 231-251. Lima: Planeta Perú.

ROSSMAN, Ch. y FRIEDMAN, A. W. (1978). *Mario Vargas Llosa: Estudios críticos*. Madrid: Alhambra, 1983.

SETTI, R. A. (1985). *Sobre la vida y la política: Diálogo con Vargas Llosa*, 9-183. Madrid: Editora InterMundo, 1989.

SMITTEN, J. y DAGHISTANY, A. (eds.) (1981). *Spatial Form in Narrative*. Ithaca-London: Cornell University Press.

VALLES CALATRAVA, J. (2004) (dir.). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada: Alhulia.

——— (2008). *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

——— (2010). "El narrador transdiegético y otros procedimientos de la voz narrativa en *Los cachorros*, de Mario Vargas Llosa, como elementos de una representación verosímil de la realidad social". *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* 50, 11-34.

VARGAS LLOSA, M. (1966). *La casa verde*. Lima: Santillana (Punto de Lectura), 2010.

——— (1968). *La novela*. Montevideo: Cuadernos de Literatura, n.° 2.

——— (1971). *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets.

——— (1985-87). *Ensayos y conferencias de Mario Vargas Llosa*. En *Sobre la vida y la política: Diálogo con Vargas Llosa*., R.A. Setti, 183-271. Madrid: Editora InterMundo, 1989.

——— (1993). *El pez en el agua*. Madrid: Alfaguara, 2005.

——— (2001). *Literatura y política*. Madrid: FCE, 2003.

VILLANUEVA, D. (1989). *El comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Júcar, 1992.

WILLIAMS, R. L. (2001). "Literatura y política: las coordenadas de la escritura de Vargas Llosa". En *Literatura y política*, M. Vargas Llosa, 15-37. Madrid: FCE, 2003.

Recibido el 28 de mayo de 2014.

Aceptado el 23 de septiembre de 2014.

EL VIAJE INTERCULTURAL DE LA FÁBRICA DE TEATRO IMAGINARIO: *YURI SAM. UNA ORACIÓN*

THE INTERCULTURAL JOURNEY OF THE FÁBRICA DE TEATRO IMAGINARIO: *YURI SAM. UNA ORACIÓN*

Jaime VALVERDE RODRÍGUEZ

Euskal Herriko Unibertsitatea
jaime.valverde@ehu.es

Resumen: En este artículo se analiza a fondo la dramaturgia y puesta de escena de *Yuri Sam. Una oración* (2003), obra cumbre de uno de los grupos más innovadores y talentosos del panorama teatral vasco de los últimos años: la Fábrica de Teatro Imaginario. La obra constituye un viaje intercultural e intracultural a través de técnicas teatrales indias y balinesas, ceremonias mapuches y formas folclóricas vascas, que tiene como resultado la escenificación de un rito primigenio en el que el actor se convierte en chamán para generar una experiencia catártica en el público.

Abstract: This article analyses the dramaturgy and *mise en scéne* of the play "*uri Sam. Una oración* (2003), which is the masterpiece of one of the most innovative and talented groups in Basque theatre over the lasts years: the Fábrica de Teatro Imaginario. The play consist in an intercultural and intracultural journey across Indian and Balinese theatrical techniques, mapuche ceremonies and traditional Basque forms, resulting in an original

ritual performance where the actor becomes a shaman in order to produce a cathartic experience among the public.

Palabras clave: *Yuri Sam. Una oración*. Fábrica de Teatro Imaginario. Teatro intercultural. Teatro ritual. Teatro contemporáneo vasco. Hibridación cultural.

Key Words: *Yuri Sam. Una oración*.Fábrica de Teatro Imaginario. Intercultural Theatre. Ritual theatre. Contemporary Basque Theatre. Cultural Hybridisation.

1. La Fábrica de Teatro Imaginario (FTI)

La Fábrica de Teatro Imaginario[462] nace en el Bilbao de finales del siglo pasado. La ciudad se encontraba sumergida en un profundo proceso de cambio: la reconversión industrial es ya un hecho y la villa se encamina a su nueva concepción como ciudad de servicios y de ambición turística, cuyo principal símbolo será el museo Guggenheim. Ante un proyecto urbanístico que, en palabras del responsable de la misión Bilbao Metropoli-30, Alfonso Martínez Cearra, exigía "romper decididamente con la cultura local" (Rérolle, 2013: 4) un grupo de artistas jóvenes pone en marcha un espacio de creación interdisciplinar, llamado Mina Espazioa, y hace coincidir su apertura con la inauguración del museo, en un intento de manifestar una actitud de oposición ante una política cultural que se considera mercantilizada y amnésica. Entre sus reivindicaciones y rogativas, se encuentra la de aprovechar como espacios de creación los edificios industriales en desuso que en aquella época rodeaban la ciudad, lo cual viene a ser una muestra esclarecedora de la actitud de este grupo frente a la cultura y el patrimonio:

> *Pretendemos por lo tanto, ser fabricadores de esas fábricas; vamos a darle [sic.] vida, a poblar de música, de poemas, de mitos, de teatro, de apariciones, de fantasmas... los rojizos e inmensos cementerios que nos ha dejado este fin de siglo (Lipus, 1997: 1).*

De este caldo de cultivo nacerá ese mismo año, 1997, la FTI, sobre la base que conforman el actor y director Ander Lipus[463] (1971), el poeta y antropólogo Jon Gerediaga (1975), el músico Aitor Agiriano (1971) y el iluminador Oier Ituarte (1972). Aparte de ellos, durante sus diez años de existencia, el grupo contará con la colaboración de actores y actrices como Miren Gaztañaga, Veronica Fernández, Leire Ucha, Alex Gerediaga, Na Gomes, Terri Florido, Miriam K. Martxante, Gabriel Ocina, Ainhoa Jauregi, Eriko Monroe o Itziar Izarra, entre otras personas.

1.1. Postura vital y artística

Desde el primer momento el grupo apuesta por la investigación y la experimentación artística, lo cual hace que rápidamente sea visto como un grupo vanguardista. Situado lejos tanto del teatro psicológico y burgués como de la comedia tradicional —tan común en el panorama vasco—, el grupo se embarca con gran ilusión en un proyecto artístico y vital basado en una visión utópica del arte y del teatro, que, aunque finalmente les conducirá a un separación no carente de desilusión, en el camino les va a permitir convertirse en una de

[462] "Antzerkiola Imaginarioa" en euskera. De aquí en adelante nos referiremos a ella también como FTI.
[463] Sobrenombre artístico de Íñigo Ibarra.

las experiencias más innovadoras e interesantes del teatro vasco de los últimos años, como ya en su momento preveía el crítico Carlos Gil:

> *Hay actualmente experiencias tan esperanzadoras como las de Fábrica de Teatro Imaginario, que primero alrededor de Mina Espacio y actualmente en el Laboratorio del Drama, son los que mantienen un discurso más novedoso y con claras intencionalidades de romper los moldes clásicos (Gil, 2002: 770).*

El grupo adopta como credo la *estética de la negación* y la *estética del caos*. La primera consiste en el rechazo visceral de las formas de teatro tradicionales y de la sociedad alienada asociada a ellas; un "grito contra los tópicos, fórmulas, estereotipos y jorobas de teatro"[464] (FTI, 2007: 6). Y junto con ello, la reivindicación del caos como motor de cambio y fuente de fertilidad. Tal y como hiciera Artaud (2001: 12-13), el grupo se opone tanto a los fundamentos del teatro hegemónico en Occidente como a la civilización que lo sustenta, ya que el primero no es más que el producto lógico de la segunda.

Sin embargo, la postura utópica de la que parte el proyecto va hacer con el tiempo que el desengaño se convierta en una parada recurrente en el viaje del grupo. Esto va a ser así en tal medida que puede decirse que la biografía artística de la FTI se resume en una sucesión de pequeñas victorias y grandes derrotas en su empresa de cambiar el mundo a través del teatro. Precisamente esa tensión que se produce entre el vitalismo utópico del grupo y los encontronazos con la cruda realidad puede considerarse como una de las características más reveladoras de la estética y actitud de la FTI. El contraste entre la esperanza idealista y la derrota que ésta a veces conlleva es la base sentimental que alimenta el mundo particular que se reproduce sobre la escena, una atmósfera concreta y plenamente reconocible que podemos definir, en la línea del "vitalismo nihilista" señalado por el crítico Fernando Andú[465] (Andú, 2004: 51), como *vitalismo oscuro*.

Es así que en las puestas en escena de la FTI nos vamos a encontrar con ambientes sombríos en los que la música melancólica de Aitor Agiriano dibuja parajes marginales e irreales. La iluminación de Oier Ituarte tiende generar espacios nocturnos salpicados muchas veces de colores vivos que nos remiten a la fantasía y al mundo de los sueños. La escenografía adusta, simbólica y hierática proporciona contextos imaginativos para que unos personajes, muchas veces grotescos, deformes o fantasmagóricos emprendan su particular deconstrucción de las leyes del drama aristotélico. De hecho, una de las cualidades fundamentales de los montajes de la FTI es que el conflicto dramático no se da entre los personajes, sino que se da entre las fuerzas que operan en el interior de cada uno de ellos.

La oscuridad de la FTI toma su forma culminante en la imagen de la muerte. No en vano, entre las influencias estéticas del grupo —el ya citado Artaud, además de Meyerhold o Grotowski—, hay que destacar sin duda a Tadeusz Kantor y su teatro de la muerte. Como es sabido, Kantor relacionaba la escena con la muerte. A su juicio, la escena es el lugar en el cual el ser humano mide su destino según la "escala implacable y definitiva" de la muerte (Kantor, 2004: 249); siendo al mismo tiempo esta muerte el único medio a través del cual puede ser expresada la vida (Kantor, 2004: 247):

[464] "Antzerkiaren topiko, formula, estereotipo eta konkorren kontrako orroa".

[465] En su crítica sobre *Yuri Sam. Una oración*, Andú (2004: 51) habla de un "vitalismo nihilista" en la obra, pero en mi opinión el nihilismo no es un atributo exacto de la obra ni del grupo, sino que su actitud se define por todo lo contrario: el idealismo y el sentimiento utópico; a pesar de que la desilusión aparezca en constante tensión con ello.

La impresión confusa, inexplicada, de que la muerte y la nada entregan su inquietante mensaje mediante una criatura que tiene un engañoso aspecto de vida, pero al mismo tiempo está privada de conciencia y destino: eso es lo que provoca en nosotros ese sentimiento de transgresión, que es al mismo tiempo atracción y rechazo (Kantor, 2004: 246).

La FTI encuentra un paisaje conocido en el teatro de Kantor: en los objetos inertes que pueblan las escenas del director polaco reconocen el entorno sentimental del Bilbao postindustrial. Las fábricas abandonadas, los pabellones desarmados; todos esos edificios descomunales que un día fueron el motor de la sociedad y que ahora yacen como cadáveres arquitectónicos acuden a la memoria colectiva y hablan del pasado de manera similar a como los objetos de Kantor le hablan de su pasado personal.

Sin embargo, existe una diferencia fundamental entre la visión de la muerte que tiene Kantor y la que la FTI muestra en sus espectáculos. Para el director polaco la muerte habla de la vida desde la acentuación de su ausencia, pero en cambio para la FTI la muerte es siempre sinónimo de una nueva vida, pues la muerte y la vida están intrínsecamente unidas por el ciclo de la naturaleza. Es por eso que en las fábricas abandonadas reconocen la imagen de la muerte pero al mismo tiempo y sobretodo intuyen las infinitas posibilidades que estos espacios atesoran. Esta imagen de la ruina industrial es de hecho una metáfora adecuada para explicar el vitalismo oscuro de la FTI: la fábrica abandonada representa el desuso, la muerte y la derrota; pero al mismo tiempo es símbolo de una vida nueva: un espacio vacío capaz de albergar infinidad de nuevos proyectos gracias al motor de la ilusión.

1.2. El aspecto espiritual

Dentro de la FTI Ander Lipus emerge como director de la mayoría de los montajes y como alma del grupo, y a través de los artículos que publica, podemos atisbar el poso filosófico que después se va a plasmar en las obras teatrales. Como base de la crítica que se hace sobre la sociedad actual, y también coincidiendo con Artaud, la pérdida de la espiritualidad se subraya como la razón fundamental de la degeneración occidental: "En esta época de almas semi-perdidas, en esta época carente de fe y valores, tratamos, sin rumbo fijo, de detener la gran maquinaria"[466] (Lipus, 2004: 41). Además, la pérdida de la espiritualidad lleva consigo la ruptura para con la tierra, la tradición y la comunidad: "lo que antes era sagrado, ahora se nos muestra desabrigado, lo que antes se compartía y convivía en comunidad, ahora se da de manera individual. Las personas no hemos vuelto dioses"[467] (Lipus, 2005: 58). Un teatro ligado a ese tipo de sociedad alienada no puede ser más que un "altar vacuo"[468]: "Olvidados los fundamentos del rito y la cultura, el teatro actual se ha convertido en un espectáculo vacío"[469] (Lipus, 2001: 40).

A pesar de que la teoría que defiende el origen ritual del teatro ha sido cuestionada por algunos autores (Schechner, 1988: 1—6), en el caso de la FTI la idea de rescatar esta supuesta ritualidad original del teatro va a marcar en gran medida la dirección del proyecto artístico.

[466] "Arima erdi galduen garai honetan, fede eta balio gabeko garai honetan, makinaria eder eta biribil hau deuseztatu nahian gabiltza. Nora ezean".
[467] "Sakratua zena, biluztua agertzen zaigu, komunitatean elkartu eta konpartitzen zena, orain modu indibidualean ematen da. Pertsonak Jainko bihurtu gara".
[468]"Aldare hutsa".
[469]" Erritoaren eta kulturaren oinarriak ahaztuta, ikuskizun hutsa bilakatu da egungo antzerkia".

La FTI propone la recuperación de un teatro pleno de contenido cuya legitimidad y valor resida en su contenido espiritual, su relación intrínseca con la comunidad y su conexión con la tradición cultural. La espiritualidad debe llenar ese altar vacuo de sentido, acercándolo el teatro al rito; la comunidad debe ser el tema y objeto fundamental del teatro: teatro para el pueblo, acerca del pueblo y, en la medida de lo posible, hecho por el pueblo; finalmente, la tradición se entiende como el alma de la comunidad: aquello que une el presente tanto con la tierra como con los y las antepasadas. De esta manera, el grupo se va encaminar en una investigación que tiene dos objetivos confluyentes: por una lado la recuperación del teatro ritual, y por el otro el reencuentro con la raíces de la cultura vasca. Ninguno de cuales, sin embargo, va a ser realizado solamente desde la autarquía cultural, sino que, gracias a la influencia de autores como Eugenio Barba o Joseph Campbell, se van a llevar a cabo también a través del conocimiento y la investigación de otras culturas.

1.3. El viaje intercultural

A partir de las lecturas de Artaud, Ander Lipus, como muchos otros europeos, siente curiosidad por el teatro no-occidental y se interesa por autores como Grotowski y, sobre todo, por Eugenio Barba. Como es sabido, la antropología teatral de Barba supone la existencia de unos principios recurrentes en todas las técnicas teatrales del mundo y se ocupa de su identificación e investigación en las distintas tradiciones (Barba y Savarese, 1991: 8). Las teorías de Artaud y Barba llevan a Lipus a realizar varios viajes a India, participar en un *stage* del maestro balinés Mas Soegeng, y a tomar parte en un encuentro de la ISTA[470] en el 2000.

Al mismo tiempo, la teoría del "monomito" de Joseph Campbell, que presupone un origen cultural común para toda la humanidad (Campbell, 2004), viene a confluir con las de Barba en el imaginario del grupo: las raíces culturales de un pueblo son las raíces culturales de todos los pueblos. Eso quiere decir que tanto la recuperación de esas raíces como la del teatro ritual y primigenio pueden hacerse a través de la investigación e hibridación de tradiciones foráneas como la india o la balinesa, ya que los principios del hecho teatral, su base ritual, se encuentran en las formas teatrales de todos los pueblos del planeta. Esta búsqueda de lo primordial y común a toda la raza humana va a obtener como resultado la obra que nos ocupa, que puede por ello ser considerada como la más representativa del grupo:

> *En YURI SAM. Una Oración de FTI, presentamos una versión ficticia y tal vez deformada del mito, ajustada a las exigencias del hecho teatral, sí, pero que no por ello renuncia a la santidad de sus contenidos ni a la ritualidad de sus formas. Para ello nos hemos permitido la licencia de hacer nuestra la hipótesis de Joseph Campbell que propugna, a través del estudio comparado de los mitos de cientos de culturas pasadas o presentes, la unidad originaria de la raza humana y la contigüidad de los diferentes temas míticos del mundo (FTI, 2002: 29).*

Yuri Sam una Oración es pues el resultado de la hibridación las tradiciones teatrales y rituales de las culturas india, mapuche, japonesa, balinesa y vasca. La obra es fruto de la búsqueda de un arte primordial y sagrado que se encuentra en la base de todas las culturas

[470] "International School of Theatre Anthropology".

humanas, y en la cual teatro y rito se funden en una sola cosa. La obra se inscribe así en el ámbito de lo que Pavis ha llamado "theatre at the crossroads", "where foreign cultures, unfamiliar discourses and the myriad artistic effects of estrangement are jumbled together" (1992: 1). Según el sistema de categorías establecido por este autor (1992: 333), *Yuri Sam. Una oración* sería una obra de teatro intercultural, puesto que "crea formas híbridas a partir de la mezcla más o menos consciente y voluntaria de tradiciones de actuación reconocibles en áreas culturales distintas".

Sin embargo, aunque este espíritu intercultural venga imbuido de humanismo y buenas intenciones, no podemos por ello dejar de señalar algunos prejuicios que afloran y ciertos peligros que se corren. Como advierte el propio Pavis: "cualesquiera que sean la forma y la estrategia de las interacciones culturales, el intercambio implica una teoría y una ética de la otredad" (Pavis, 1994: 337). Y es que junto con el mensaje de confraternidad que el proyecto de *Yuri Sam. Una oración* propone, se proyectan prejuicios de arcaísmo sobre las culturas india, balinesa o mapuche, desde el momento en que se supone que sus formas culturales pertenecen de alguna forma al pasado. Al mismo tiempo, la pretensión de universalidad en lo que se refiere a mitos, formas teatrales o ritos, conlleva el riesgo de pasar por encima de la especificidad de cada una de las culturas que se toman en cuenta, de trazar sistemas de equivalencia que puede sean injustos con esas culturas o de despojarlas de significado propio y diferenciado, tal y como han criticado varios autores (Chin, 1989; Bharucha, 1993 y 1996).

En cualquier caso, nos parece fuera de toda duda que la obra se ha realizado desde el respeto y la admiración por cada una de las culturas implicadas, y aunque es necesario señalar los posibles prejuicios culturales que subyacen, también lo es decir la actitud de la FTI está muy lejos de poder ser considerada como un Orientalismo cuya esencia sea "la distinción incuestionable entre la superioridad occidental y la inferioridad oriental" (Said, 2003: 71). Ni tampoco con una ideología que sea, "en última instancia, una visión política de la realidad cuya estructura [acentúe] la diferencia entre lo familiar (Europa, Occidente, «nosotros») y extraño (Oriente, el Este, «ellos»)" (Said, 2003: 73).

2. La obra: *Yuri Sam. Una oración*

Yuri Sam. Una oración nace como idea en el verano de 2001, durante el trabajo de campo que Jon Gerediaga realizó en comunidades mapuches para su tesis doctoral sobre la religiosidad de este pueblo. Tras una intensa labor de creación escénica con Lipus como director a partir del primer boceto de texto, —que fue reescrito hasta en 10 ocasiones—, la obra se estrena en 2003 en su versión eusquérica y unos meses más tarde en la castellana. Se trata de la representación de un rito basado en las ceremonias mapuches, a lo largo del cual el chamán realiza bailes y movimientos que nacen de la hibridación de las técnicas del Kathakali indio, la danza-teatro balinesa, el Nô y Kabuki japoneses y las danzas vascas.

La obra tuvo una gran acogida tanto entre la crítica local como foránea: fue galardonada en 2004 con el premio Donostia Antzerki Saria[471], y el grupo fue invitado a participar en festivales en varios continentes: Argentina (2003), Madrid (2004), Egipto (2004), Nuevo México (2004), Chicago (2004), Tortosa (2005), Miami (2006) e Irán (2006). Además la

[471] Se trata del premio más importante que se convoca para obras representadas en euskera.

obra consiguió algo que muy pocas obras vascas, de cualquier disciplina artística, han conseguido, como es el haber sido representada en el museo Guggenheim Bilbao, en 2007 por el aniversario del museo. Con todo, se da la circunstancia de que la gran aceptación que tuvo fuera del País Vasco contrasta con las dificultades que el grupo tuvo a la hora de encontrar contratación en su lugar de origen:

> *Con este trabajo llegaron los premios y mientras que en el País Vasco apenas hacíamos alguna que otra representación, fuimos a Argentina, a los Estados Unidos, y a Egipto, y a Irán, y el público y la crítica nos recibía muy bien, pero, de nuevo, parece ser que en casa no había necesidad de un ritual*[472] *(FTI, 2007: 7).*

En cuanto a las críticas, todas ellas alabaron con mayor o menor intensidad el gran trabajo actoral y lo impactante de la obra. Por citar algunas de las más relevantes: Agus Pérez destacó el gran poderío de la propuesta, la presencia escénica de los y las actrices, la cuidada estética del montaje, la simbología de los elementos escénicos y la belleza de la iluminación (Pérez, 2003: 21). Gloria Montero habla de la obra como de "un espectáculo hechizante de extraordinaria belleza", y ofrece pistas sobre el sentido profundo de la obra al decir que "Yuri Sam abarca todas las culturas y lo que nos quiere enseñar es lo que hemos perdido a través de los siglos". Así mismo, intuye perfectamente los pormenores del proceso creativo y sus implicaciones filosóficas:

> *El espectáculo responde a la búsqueda de una verdadera interculturalidad y al enriquecimiento que conlleva. Hace hincapié en la posible relación entre nuestro teatro occidental y las grandes tradiciones teatrales de otras culturas, por ejemplo el katakali [sic.] de la India. El nô y kabuki de Japón, hasta los rituales de los indios Mapuche de América Latina (Montero, 2006: 139).*

Por su parte, Fernando Andú veía la obra como una "sugestiva incursión en los dominios de la muerte", que con "presupuestos próximos al teatro de la crueldad de Artaud", propone una "experiencia ceremonial primitiva", con objeto de liberar el "inconsciente" de artistas y público, "a partir de un exorcismo mágico que es un canto a la vida". Eso sí, considera Andú que "la preponderancia de lo verbal" quizá pueda restar credibilidad a una experiencia que "se supone más entrañada en la tierra, más visceral, más poderosa" (Andú, 2004: 51).

Finalmente, desde Argentina Julio Cejas subrayaba la "minuciosa rigurosidad estética y actoral donde se destaca la labor de Ander Lipus", y Carlos Pacheco consideraba el espectáculo como una "interesante síntesis en la que el texto, la música, la luz, la danza, el teatro y el trabajo con objetos componen una dramaturgia bastante ajustada y provocadora."

[472] "Lan honekin heldu ziren sariak, eta Euskal Herrian apenas emanaldiren bat edo beste egiten genuen bitartean, Argentinara joan ginen, eta Estatu Batuetara, eta Egiptora, eta Iranera, eta publikoak eta kritikak ederto hartzen gintuzten, baina, berriro ere, etxean ez zegoen, antza, errirual baten beharrik."

2.1. Análisis

El hecho de que *Yuri Sam. Una oración* consista en la representación de un rito hace que toda la dramaturgia se articule entorno a la concatenación de los elementos rituales. Por ejemplo, resulta difícil identificar una fábula en la obra; además, la interacción entre los personajes, más que un auténtico diálogo, es una narración compartida y dirigida directamente al público, fruto de lo cual es la abundancia de frases apelativas en el texto. Si en el teatro tradicional la dramaturgia se dispone con miras a contar una historia, en este caso la dramaturgia se somete a la ejecución de un rito. Es por eso que si en las obras teatrales tradicionales el hilo narrativo supone un apoyo ideal para dar cuenta de la dramaturgia, en el caso de *Yuri Sam una oración* va a ser la estructura ritual y los elementos simbólicos que la componen los que nos den la llave para entender y explicar la obra.

En una primera aproximación podríamos pensar que la representación de un rito confiere a la obra una condición de metadiscurso; es decir, que se convierte en una representación de una representación —el conocido motivo del *teatro dentro del teatro* que aparece ya en el *Hamlet* de Shakespeare—. Sin embargo, debemos tener en cuenta que lo que sucede en el plano interior, es decir, el rito, no constituye una representación en sí misma, ya que carece del elemento indispensable para serlo: el público. En la escena de *Hamlet* en que la banda de artistas representa una pequeña obra en palacio, sí existe un público para el plano interior. Pero en el caso que nos ocupa, nos encontramos con que el rito no se ofrece a ninguno de los personajes de la representación. En *Yuri Sam una Oración* hay un único público, el real, y esto debe llevarnos a pensar que existe también un único plano de representación, en el cual la representación estética que corresponde al teatro y la representación ritual que corresponde al rito confluyen y se identifican.

2.1.1. Personajes

En la obra aparecen tres personajes: el chamán Yuri Sam y dos espíritus ayudantes que fueron añadidos al monólogo original de Gerediaga durante el proceso de "escritura escénica"[473] (Sánchez, 2002: 78): Kurma, espíritu de la luna interpretado por Miren Gaztañaga; y Kumalen, espíritu del sol interpretado por Verónica Fernández.

Yuri Sam, cuyos atributos surgen de la fusión de culturas, es un chamán que es invocado desde el mundo de los muertos para ser sacrificado de nuevo. Aunque este personaje está representado por un hombre, en un momento de la obra se nos va a presentar como "hija de la Ayahuasca, hermana de la Datura"[474][475] (FTI, 2007: 21), poniendo así de manifiesto su sexo ambiguo, indeterminado o su condición de transgénero. No hay que olvidar que, tanto en la cultura mapuche como en la vasca antigua, la función de oficiantes rituales la desempeñan mujeres, —*machis* en el primer caso y *sorginak* en el segundo—. Yuri Sam va a ser pues la abstracción artística de la persona que guía espiritualmente a la comunidad tanto en sus versiones femeninas como masculinas. En cualquier caso, el conflicto interno que define a este personaje atormentado es el lamento

[473] "Lo central de la obra escénica no es el texto, sino el diseño del movimiento. [...] De ahí que todo texto deba ser cortado, analizado, ampliado, recompuesto, hasta obtener un material que pueda [...] ser encajado en la partitura, convirtiéndose en escritura escénica".

[474] Para las citas del texto de la obra tomamos como fuente la única versión publicada, que es la eusquérica, y ofrecemos aquí traducciones propias hechas para la ocasión.

[475] "Yuri Sam: Ayahuaskaren alaba naiz, Daturaren arreba".

por haber perdido la espiritualidad, con ella la vida, y con la vida todos los placeres terrenales. Esa incapacidad de disfrutar de los sentidos y de un cuerpo vivo es lo que lo atormenta y lo que provoca su arrepentimiento.

Yuri Sam tiene un gran paralelismo simbólico con la figura de Jesucristo, aunque en cierto sentido sea su imagen opuesta —o cuando menos lo opuesto a la imagen de Jesucristo que la Iglesia Católica ha difundido—. El sacrificio de Yuri Sam también es de alguna forma provocado por los pecados del ser humano; sin embargo, los pecados a los que uno y otro hacen referencia tienen valor opuesto. Si para el catolicismo tradicional la vida terrenal es un lugar de sufrimiento y los pecados son aquellos ligados a la carne, Yuri Sam va a reivindicar una vida de gozo ilimitado, y los placeres que él considera sublimes son precisamente aquellos que el catolicismo condena con más firmeza. Del mismo modo, lo que Yuri Sam considera un pecado imperdonable es haber dejado de lado su parte espiritual en favor de una visión racional de la vida; en ese sentido, Yuri Sam funciona como metáfora del devenir de la civilización occidental, cuya crítica supone uno de los fundamentos filosóficos de la FTI, y el mensaje principal de la obra, tal y como se irá viendo.

Por su parte, Kurma y Kumalen poseen una caracterización plana y una función secundaria en la obra. Los espíritus le ofrecen interacción a Yuri Sam en el aspecto dramático y, en lo que se refiere al rito, cumplen la función de ayudantes. Hay que decir que, a pesar de esa función secundaria, estos dos personajes tienen una gran importancia estética, ya que refuerzan la presencia escénica de Yuri Sam y, en ciertos momentos, realizan juegos y escenifican luchas ceremoniales. Además, con sus intervenciones evitan que el parlamento de Yuri Sam resulte monótono y, lo que es más importante, son estos dos espíritus los que llevarán a cabo el sacrificio ceremonial del chamán.

A parte de estos tres, existen varios personajes que sólo aparecen a nivel metadiegético: Evohé, Henk y Wendel, entre algún otro sin apenas importancia. Estos personajes habitan como fantasmas entre los recuerdos caóticos del chamán, que una y otra vez los trae a colación como recordatorios de la vida perdida. Evohé es el "príncipe de la luz", el amante de Yuri Sam cuando estaba con vida y el destinatario ausente de sus lamentos y confesiones a lo largo de la obra. Henk y Wendel son personajes desdibujados y difusos que Yuri Sam declara haber conocido en un psiquiátrico llamado Parnaso, funcionando de esta manera como símbolo de la locura, que es otro de los motivos de la obra. Henk parece ser un personaje que repetía una y otra vez la pregunta: "¿Quién es el culpable?"; mientras que Wendel vendría a representar la locura feliz.

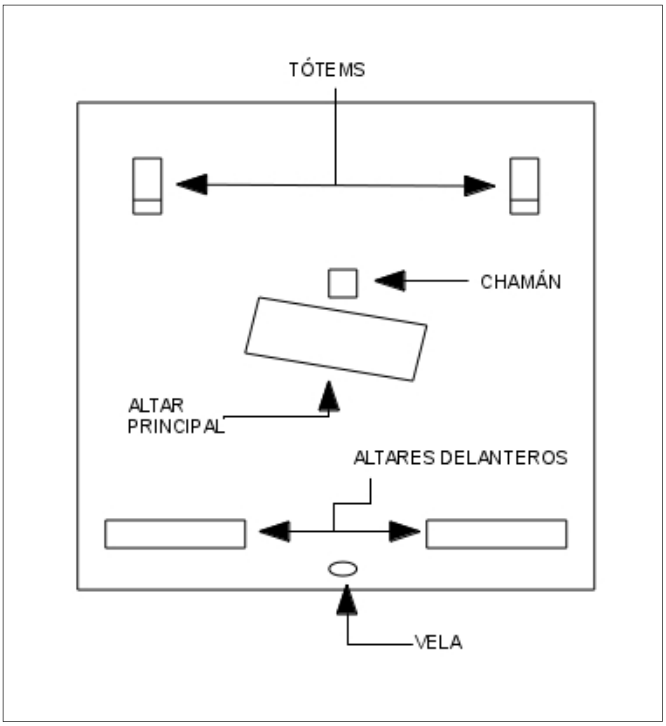


Ilustración 1: Plano del escenario

2.1.2. Escenografía, atrezo y vestuario

Como en el resto de los elementos de la obra, los componentes simbólicos del rito determinan las características de la escenografía, el atrezo, —ambos a cargo de José Pablo Arriaga— y el vestuario —a cargo de Miren Lore Garmendia y Azegiñe Urigoitia. En el centro de la escena vemos el altar principal, dos altares auxiliares a ambos lados del proscenio, una vela encendida entre ambos, y en la parte de atrás del escenario, a izquierda y derecha, dos sencillos tótem. El altar principal es el centro de la representación —y del rito—: en ciertos momentos de la obra será usado como podio por los personajes y, además, sirve como depositario de varios objetos. En el final de la representación los espíritus tumban de lado este altar y de esa manera toma forma de ataúd para ejecutar en él el sacrificio de Yuri Sam.

A parte de eso, los espíritus van a extraer varios objetos desde estos dos tótem durante la obra; a saber, una vela portable, las espadas con las que llevar a cabo el sacrificio y varios palos de madera que tienen gran importancia simbólica ya que en ciertos momentos de la obra los espíritus van a hacerlos chocar para crear así un ritmo ceremonial que evoca el sonido de la *txalaparta*[476]. En total son veinte el número de palos utilizados, y se agrupan en cuatro grupos distintos según su significado, —contacto, lucha, orden y espiritualidad— según los cuales son utilizados en un momento u otro de la ceremonia. A lo largo de la obra los espíritus van colocando los palos a lo largo de los dos altares auxiliares delanteros para formar dos composiciones escultóricas. Finalmente, el propio Yuri Sam se vale también de

[476] Instrumento de percusión tradicional vasco.

una especie de báculo que en su extremo forma la insignia de la FTI: un círculo abierto que para el grupo representa la primera imagen plasmada por el ser humano.

El vestido de Yuri Sam, realizado por Miren Lore Garmendia con gran detalle, constituye una versión vasca de las vestimentas tradicionales que portan los actores indios del Kathakali. Los trajes de los espíritus, creados por Azegiñe Urigoitia, están pensados para ofrecer contraste frente al atuendo del chamán, de modo que están confeccionados con gran simpleza: en color blanco y carentes de todo tipo de abalorios. Además, cada uno de ellos cubre su rostro con una tela blanca semi-transparente para realzar la presencia escénica de Yuri Sam.

Ilustración2: Yuri Sam. Fotografía: Ainhoa Resano

2.1.3. Espacio y tiempo

La obra está pensada para ser representada en un escenario "a la italiana", en el que "la acción y los actores están confinados en una caja abierta frontalmente a la mirada del público" (Pavis, 1984: 171). La iluminación de Oier Ituarte oculta mediante sombras las tres paredes del escenario haciendo así que el espacio semeje una especie de limbo indeterminado. Ituarte juega con sombras y luces tenues para infundir de misterio la escena y mantener la desnudez escenográfica.

En cualquier caso, tanto el espacio como el tiempo poseen una configuración especial que se corresponde con el nivel simbólico. Todas las acciones de la obra tienen lugar en el mismo espacio-tiempo; sin embargo, no debemos ver en ello ninguna relación con las leyes aristotélicas, sino que esta unidad se explica por el hecho de ser la obra, tal y como venimos diciendo, la representación de un rito que tiene una duración finita en un espacio concreto.

Así, este tratamiento especial nos lleva a pensar que el espacio-tiempo escénico y el diegético son coincidentes[477]. A pesar de que los elementos del atrezo están definidos al detalle y creados a partir de la hibridación de rasgos culturales de las culturas en que se

[477] Sigo aquí la clasificación de tipos de tiempo y espacio de García Barrientos (2003: 82–83; 128).

basan, —principalmente motivos indios, mapuches y vascos—, no hay en la escenografía ningún aspecto que nos dé referencias acerca de cuál puede ser el espacio diegético; la información acerca del espacio está, por así decirlo, sin concretar. Así las cosas, podemos pensar que este espacio imaginado es cualquiera o ninguno en absoluto, pero teniendo en cuenta la poética de la FTI, tenemos que concluir que el espacio diegético coincide como decimos con el espacio escénico o real; que el lugar en el que Yuri Sam resucita y es sacrificado no es otro que el escenario mismo del teatro.

La misma identificación entre los planos diegético y escénico se va a dar con respecto al tiempo, el cual va es posible de determinar gracias a la información que se nos ofrecen los personajes. Cuando Kumalen dice que "Yuri Sam murió en el invierno de 2000"[478] (FTI, 2007: 16), a la vez que se establecen los antecedentes de la acción, se concreta el tiempo diegético, que no es otro que el mismo tiempo de la representación o tiempo escénico. Es decir, al situar el momento de la muerte del protagonista en el pasado cercano, se establece el presente real como continuación histórica del trasfondo temporal diegético; o dicho de otro modo, al hacer esa referencia para con el tiempo histórico real, los personajes de la obra se sitúan en la misma perspectiva temporal que el público, a la misma *distancia* de ese suceso. Con lo cual se pretende mostrar que, habiendo Yuri Sam muerto en el invierno de 2000, está siendo resucitado en ese mismo momento de la representación: las invocaciones de Yuri Sam se van a repetir, —como se repiten los ritos—, en cada una de las representaciones que se lleven a cabo: en 2003, 2004, 2005, etc.

Este planteamiento es totalmente coherente con el resto de los elementos de la obra. Por ejemplo, el diálogo que se da entre los personajes no tiene como objeto un intercambio de información y opiniones, sino que está dirigido directamente al público —considerado como participante del rito—. Los personajes no sólo son conscientes de su presencia, sino que actúan y hablan *porque* se encuentra ahí. Las personas que asisten a la representación no son obviadas siguiendo las leyes de la representación teatral; no son una realidad ajena a los personajes, sino todo lo contrario: Yuri Sam resucita sobre el escenario para difundir un mensaje cuyas destinatarias son precisamente esas personas. Así las cosas, el espacio diegético es el escenario mismo, de la misma manera que el tiempo diegético es el tiempo escénico; una hora. Al fin y al cabo, con *Yuri Sam. Una oración* se trata de cumplir el objetivo de (re)convertir el teatro en un espacio sagrado.

2.1.4. La presencia escénica de Yuri Sam

Uno de los aspectos más importantes de la obra es sin duda la presencia corporal de Yuri Sam, ya que es producto directo de la investigación intercultural, así como el reflejo fiel de los principios filosóficos que subyacen a todo el proyecto artístico del grupo. La postura corporal en la que Ander Lipus se coloca para dar vida a Yuri Sam se caracteriza por la flexión continua de las rodillas, a la manera de los bailarines de Kathakali. Esto sitúa su centro de gravedad en un punto más bajo de lo normal y hace que tanto la energía como la fuerza del actor radiquen en su bajo vientre. Así, el hecho de que el centro vital del chamán esté en la zona genital resulta clave a la hora de conferirle su carácter sensual, lascivo y escatológico; al mismo tiempo que refuerza su conexión con la tierra; su esencia telúrica. Además, junto con la energía y la fuerza, también la voz se proyecta desde el bajo vientre, confiriéndole una

[478] "Yuri Sam, 2000. urteko neguan hil zen".

calidad especial: un tono extremadamente bajo, oculto y oscuro a un tiempo, que nos recuerda su pertenencia al otro mundo.

Asimismo, en la actitud escénica del chamán son también clave los movimientos hipnóticos correspondientes a las danzas balinesas, según los cuales la posición corporal se lleva constantemente al extremo del equilibrio pero, gracias a un control riguroso de cada parte del cuerpo, el actor es capaz de transmitir comodidad física en cada momento. Del mismo modo, es patente también la contención expresiva del teatro Nô en los movimientos del actor, —que parece en algunos momentos haberse congelado sobre la escena—, la cual se combina con gestos e impulsos esperpénticos propios del Kabuki, generándose interesantes contrastes.

Así pues en el cuerpo de Yuri Sam se funden orgánicamente técnicas actorales y modos de estar en el escenario que corresponden a culturas muy distintas, con las que acomete danzas y rituales que a su vez provienen de otras tradiciones, y es la fusión armónica de todos esos elementos —hasta tal punto que resulta difícil discernir qué movimiento corresponde a cada técnica— lo que confiere a Yuri Sam su presencia irreal, al mismo tiempo solemne y fantástica, mágica y atractiva.

2.1.5. Secuencia del rito[479]

- "Purificación inicial": Los espíritus purifican el espacio mediante una danza frenética mientras Yuri Sam se hace visible en el escenario. Después recitan una oración en idioma mapudungun[480] mientras enarbolan los palos que simbolizan el contacto.
- "Oración de respeto a los espíritus": Recitación de otra oración mapuche mientras los palos del contacto son colocados en los altares delanteros. Kumalen anuncia la muerte del chamán: "Yuri Sam murió en el 2000." (FTI, 2007: 16).
- "Letanía del recuerdo": Yuri Sam recuerda su vida pasada y su amante Evohé. Seguidamente los espíritus y el chamán efectúan una danza ceremonial en la que éste es sujetado mediante cintas rojas.
- "Celebración de los ángeles": Nueva danza en la que los espíritus marcan el ritmo con los palos que simbolizan la lucha, para después colocarlos en los altares delanteros.
- "Presentación del chamán a los dioses": Los espíritus presentan a Yuri Sam encaramados al altar principal y con los palos del orden. Después es Yuri Sam el que ejecuta una danza.
- "Culpa": Yuri Sam se arrodilla en el suelo y es golpeado por los espíritus con los palos del orden.
- "El eterno retorno de la culpa": se escenifica la entrega de los palos al chamán para luego arrebatárselos. Tras eso, los espíritus colocan los palos en los altares auxiliares.

[479] Las unidades simbólicas del rito vienen determinadas por las acotaciones del texto; respectivamente: "Sarrerako purifikazioa", "Otoitza izpirituen begirunerako", "Oroimenaren letania", "Aingeruen ospakizuna", "Xamanaren aurkezpena, jainkoen lekuko", "Errua", "Erruaren itzulera eternala", "Jakin-minaren bekatua", "Sakrifizioaren odola", "Agindutako lur galdua", "Guda dantza", "Porrota", "Maitasun mezua pekatarientzat", "Azken aurreko otoitza", "Galdutakoaren aienea", "Azken sakrifizioa", "Agonia geldoa", "Epilogoa", "Errituala bukatu da".

[480] Idioma del pueblo mapuche.

- "El pecado de la curiosidad": Kurma y Kumalen se ocultan tras los tótems posteriores para luego volver a aparecer y recitar una nueva oración mapuche.
- "La sangre del sacrificio": los espíritus extraen dos cintas de color rojo del pecho de Yuri Sam para simbolizar la pérdida de la vida terrenal. Yuri Sam toma una copa llena de polvo y deja que se le caiga entre los dedos. Después uno de los espíritus coloca la copa con el polvo en el centro del proscenio sobre una tela blanca.
- "El paraíso prometido": Kurma toca una concertina mientras Kumalen coge una vela desde uno de los tótems. Al apagarse la vela el humo se esparce por todo el escenario. Yuri Sam empuña dos espadas pequeñas.
- "Danza de la lucha": los espíritus cogen los palos que simbolizan la espiritualidad y los tres oficiantes inician la danza de la lucha, que finaliza cuando Kurma y Kumalen arrebatan las espadas a Yuri Sam.
- "El fracaso": los espíritus extraen una caja de madera del altar principal y después colocan las espadas y los palos en los altares delanteros. Kumalen comienza a esparcir el polvo del interior de la caja "a los cuatro vientos".
- "Mensaje de amor para los/as pecadores/as": los espíritus esparcen pétalos de flores por el espacio escénico.
- "Penúltima oración": los tres oficiantes toman los palos de la espiritualidad.
- "El lamento por lo perdido": entre todos marcan un ritmo ceremonial golpeando los palos. En un momento dado los espíritus arrebatan sus palos a Yuri Sam y colocan todos ellos en los altares delanteros. Con estos últimos palos la composición escultórica del proscenio queda completada.
- "Último sacrificio": Kurma y Kumalen tumban el altar principal para preparar el sacrificio. Yuri Sam se coloca dentro del altar que ahora tiene forma de ataúd. Los espíritus arreglan los vestidos de Yuri Sam como si prepararan su mortaja e insertan el báculo del chamán en el extremo del ataúd. Después toman las espadas y las clavan en el pecho del chamán.
- "Lenta agonía": Kurma y Kumalen recitan las últimas oraciones; subidos a ambos lados del ataúd juegan con el báculo del chamán mientras cantan. Al insertar las espadas en los extremos del ataúd se consuma el sacrificio.
- "Epílogo": levantan el cuerpo de Yuri Sam y lo conducen fuera del foco del escenario.
- "Fin del rito": el chamán es ayudado a desvestirse.

Ilustración3: Sacrificio. Fotografía: Aihhoa Resano

2.2. La *hybris* de Yuri Sam

Como hemos dicho, Yuri Sam es la personificación metafórica de la sociedad occidental, y tanto su *hybris* como la subsiguiente condena vienen a representar el proyecto de la Modernidad y sus consecuencias, respectivamente. A la manera de los héroes trágicos, Yuri Sam se nos presenta como un alma en pena que sufre la condena —en este caso, de muerte—, por los pecados de arrogancia o *hybris* cometidos en vida:

> *Kurma: Yuri Sam, en el pasado, fue un panteísta apasionado, en cualquier lugar presentía el rastro de algún dios amistoso.*
>
> *Kumalen: en la luz blanca de la luna,*
>
> *Kurma: en las verdes praderas de los montes,*
>
> *Kumalen: en la aguas oscuras del mar,*
>
> *Kurma: aquí y allá se le aparecían dioses de nombres desconocidos.*
>
> *Kumalen: Después, desgraciadamente, cuando el espíritu se oculto y él comenzó a pensar con la cabeza, el mundo se le volvió profano y el caracol nada más que un caracol*[481] *(FTI, 2007: 14).*

El pecado que comete Yuri Sam y que le hace perder esta relación estrecha con la naturaleza; esta espiritualidad animista y mitológica, es haber "aprendido a pensar con la cabeza"[482] (FTI, 2007: 15) y "haber intentado ser Dios"[483] (FTI, 2007: 26):

[481] "Kurma: Yuri Sam, lehen, panteista amorratua zen, edonon sumatzen zuen jainko adiskidetsu baten aztarna: / Kumalen: ilargiaren argi zurian, / Kurma: mendietako bedar berdeetan, / Kumalen: itxasoaren ur ilunetan, / Kurma: han eta hemen azaltzen zitzaion izen ezezaguneko jainko bat. / Kumalen: Gero, tamalez, izpiritua ezkutatu eta buruarekin pentsatzen ikasi zuenean, mundua profano bilakatu zitzaion eta barraskiloa barraskilo."

[482] "Buruarekin pentsatzen ikasi".

[483] "Jainkoa izaten saiatu".

Yuri Sam: Oh amado Evohé, te lo diré al oído, por no despertar a los muebles, que no fue la estúpida indiferencia humana, ni el haber tomado en broma a los grillos, sino haber acabado con todos los dioses. Con la rabia del recién llegado, acabar con todos los dioses. Esa la fue la única razón de haber arruinado aquel apego tuyo para con el cielo. Pero entonces la vida no era suficiente...

Kurma: Intentaste ser dios.

Kumalen: Querías ser dios[484] *(FTI, 2002: 26).*

Se trata de la pretensión ilustrada de situar el pensamiento racionalista como centro del mundo y de los sucesos que lo rigen; el intento de explicar la realidad en su totalidad a partir de la razón humana. Ramón Grosfoguel explica que Descartes, como "fundador de la filosofía moderna con su lema del «yo pienso, luego soy», entendía lo universal como un conocimiento eterno más allá del tiempo y el espacio, es decir, equivalente a la mirada de Dios" (Grosfoguel, 2008: 201). La filosofía positivista acaba con la percepción de la naturaleza como ente sagrado y celestial y la convierte en un sistema de reacciones inertes gobernadas por la física y susceptibles de ser aprehendidas en su totalidad por la ciencia humana, lo cual significa el sometimiento psicológico de la naturaleza; la muerte de "todos los dioses". Como señala Castro-Gómez (2000: 146): "Ya no es la voluntad inescrutable de Dios quien decide sobre los acontecimientos de la vida individual y social, sino que es el hombre mismo quien, sirviéndose de la razón, es capaz de descifrar las leyes inherentes a la naturaleza para colocarlas a su servicio." De esta manera, en su visión del mundo el ser humano occidental sustituye a Dios y se sitúa en un lugar privilegiado, no solamente con respecto a la naturaleza, sino también con respecto al resto de culturas y pueblos; el lugar de la prepotencia que Castro-Gómez ha llamado "punto cero":

Los habitantes del punto cero (científicos y filósofos ilustrados) están convencidos de que pueden adquirir un punto de vista sobre el cual no es posible adoptar ningún punto de vista. Esta pretensión, que recuerda la imagen teológica del Deus absconditus (que observa sin ser observado), [...] ejemplifica con claridad la hybris del pensamiento ilustrado (Castro-Gómez, 2005: 18).

Pero es que además esta arrogancia trae consigo la pérdida de la espiritualidad. La visión racionalista de la naturaleza implica dejar de lado el tipo de vida cercano a la tierra. El dualismo cartesiano abandona la parte corporal de la vida y se instala en el pensamiento. Al comenzar a "pensar con la cabeza", el mundo se vuelve profano, la vida pierde su pureza y se aliena, y el ser humano es expulsado del paraíso prometido en el que habitaba felizmente:

Kurma: ...Recuerdo aquellos tiempos del sol [...]. Me acuerdo, cómo no voy a acordarme, aquel era el tiempo de la tierra, aquel era el tiempo del olor de la tierra, la tierra adorada, la tierra seca que enterraba a nuestros amigos, [...] y no conocíamos más tierra santa que aquella tierra negra […]. Aquel era el tiempo de la tierra verdadera, el tiempo en que la tierra tenía olor a tierra, cómo no voy a recordarlo. Nuestras manos eran capaces de

[484] "Yuri Sam: Ai Evohé, laztana, belarrira esango dizut, altzariak ez iratzartzearren, ez zela giza axolagabetasun ergela izan, ezta kilkerrak brometan hartzea ere, baizik eta jainko guztiak akatzea. Etorberrien amorruarekin, jainko guztiak akatzea. Hori izan zen zure zeruarekiko zaletasun hura zapuzteko arrazoi bakarra. Baina orduan bizitza ez zen nahiko... / Kurma: Jainko izaten saiatu zinen. / Kumalen: Jainko izan nahi zenuen."

agarrar aquella tierra. El tiempo inolvidable en el que estábamos vivos sobre la tierra, sí, lo recuerdo, recuerdo que todas las cosas hacían ruido al caer, nosotros mirábamos en todas direcciones con nuestros ojos sabios, nuestros oídos entendían todos los matices del aire [...], nuestras manos podían tomar lo mismo una flor que un hacha, lo mismo una piedra del río que un fusil. Aquél era el tiempo, me acuerdo, en que nuestras manos no podían atrapar el humo.

Kumalen: Y ahora en cambio, humo es todo lo que nuestras manos pueden atrapar[485] *(FTI, 2007: 30).*

Este parlamento de Kurma es una paráfrasis del poema *Nostalgia de la tierra* del chileno Jorge Teillier[486] (2013: 37), cuya obra está fuertemente marcada por el mito del paraíso perdido. Como explica Candia, "para reescribir el mito de la edad de oro, Teillier emplea un método mítico, es decir, un relato originario tendiente a enfrentar la disolución, la fragmentación y el caos del mundo contemporáneo" (Candia, 2007: 61). De hecho, la apreciación que Binns hace sobre este autor es perfectamente aplicable al caso de *Yuri Sam. Una oración*: "Teillier responde al mundo enajenante en que habita con un esfuerzo por recuperar, poéticamente, la armonía de tiempos mejores borrados por la modernización y por la pérdida de los mitos tradicionales" (Binns, 2001: 139). Se trataría pues, según Candia, de responder, "en algún sentido, a la alienación propia de la posmodernidad, la que introduce altas cuotas de incertidumbre y acrecienta la distancia entre los seres humanos y la naturaleza" (Candia, 2007: 61). Así, el paso de un modo de vida concreto y en armonía con la tierra a uno artificioso y alienado se simboliza por el hecho de perder la capacidad de "tomar lo mismo una flor que un hacha, lo mismo una piedra del río que un fusil"; para después no ser capaces más que de "atrapar humo". La capacidad de "atrapar humo" nos remite a una concepción abstracta del mundo y a una preponderancia exagerada del pensamiento y la racionalidad. Esta racionalidad extrema es lo que conduce a la locura, cuya referencia viene dada por la mención del psiquiátrico llamada Parnaso: "Pero finalmente, tomaron preso a Evohé y lo llevaron a un psiquiátrico llamado Parnaso"[487] (FTI, 2007: 34).

Pero es que además, la pérdida de la espiritualidad, este "desencantamiento" weberiano o "racionalización del mundo", conlleva también la negación de los placeres terrenales. A los ojos del ilustrado, el cuerpo es la parte terrenal que le impide completar su identificación total con Dios, un aspecto de su identidad que debe ser eliminado pues no es

[485] "Kurma: ...Akordatzen naiz eguzkiaren garai harekin, [...]. Akordatzen naiz bai, nola ez naiz ba akordatuko, hura zen lurraren garaia, hura zen lurraren usainaren garaia, lur gurtua, hildako lagunak ehorzten zuen lur lehorraren garaia [...], lur marroi hura baino beste lur santurik ez genuen ezagutzen orduan. [...] Hura zen bai benetako lurraren garaia, lur zena lur usaina zueneko garai ahaztezina, nola ez naiz akordatuko ba. Gure eskuak lur hura harrapatzeko gai ziren. Lurran [sic] bizirik geundeneko garai ahaztezin hura, bat, akordatzen naiz, edozein gauza erortzen zenean zarata egiten zuela, guk leku guztietara begiratzen genuela gure begi jakintsuekin, gure belarriek haizearen soinu guztiak ulertzen zituztela [...], gure eskuak bai lorea, bai aizkora, bar harri txintxarra, bai fusila harrapatzeko gai zirela. Garai hartan, akordatzen naiz, gure eskuek ezin zuten kea harrapatu. / Kumalen: Orain ordea, kea da gure eskuek harrapatu dezaketen gauza bakarra."

[486] "Un día diremos: "Era el tiempo del sol / acuérdense, él va a aclarar la menor ramilla / tanto a la anciana como a la joven asombrada, / él sabía dar su color a cada objeto en que se posaba, / él seguía el galope del caballo y se detenía con él. / Era el tiempo inolvidable en el que estábamos en la Tierra, / cuando cualquier cosa hacía ruido al caer, / nosotros mirábamos por todas partes con nuestros sabios ojos, / nuestros oídos entendían todos los matices del aire, / sabíamos de lejos cuando venían los pasos de los amigos, / podíamos tomar lo mismo una flor que un guijarro del río / era el tiempo en que no podíamos atrapar el humo, / que es todo lo que nuestras manos pueden atrapar ahora".

[487] "Baina azkenean... preso hartu eta Parnaso izeneko psikiatrikoan sartu dute Evohé".

más que fuente de debilidades y bajas pasiones. Es por esta razón que la pérdida de la espiritualidad en favor del racionalismo está asociada a la prohibición de los placeres terrenales y la construcción de la idea del pecado carnal[488] (Federici, 2010: 213): "The radical elimination of magic from the world allowed no other psychological course than the practice of worldly asceticism." (Weber, 2001: 97).

En cuanto que alma resucitada, Yuri Sam aparece privado de cuerpo, pero no de mente; su condena consiste precisamente en que su logos vague por el cosmos recordando los placeres corporales sabiendo que jamás podrá volver a gozar de ellos. Es decir, por una parte se denuncia el dualismo cartesiano que proscribe la corporalidad y por el otro el ascetismo que señala Weber.

Así es que el mensaje de Yuri Sam es el mensaje del Carpe Diem, el de la reivindicación de una espiritualidad intrínsecamente ligada a la corporalidad y a la vida terrenal. El rito de resurrección y sacrificio de Yuri Sam tiene como objeto recordar al público la urgencia de vivir y la importancia de disfrutar de cada una de los pequeños y grandes placeres de una vida llena de "meandros" (FTI, 2007: 14):

> *Yuri Sam: Ustedes no, ustedes tranquilos y tranquilas, gocen sin límite la oportunidad única, la única oportunidad que tienen de gozar. Los amantes, las amigas, las virtudes de la carne, la saliva en el pecho, el olor a sexo, la piel lujuriosa, las putas y los chaperos de la ciudad, las castañas calientes en los bolsillos, las blancas lombrices que adoran las narices, etcétera...*[489] *(FTI, 2007: 19).*

3. Conclusión

La obra *Yuri Sam. Una oración* se basa en la idea de una tradición cultural universal para toda la humanidad. El rito que se presenta en escena constituye una abstracción poética de los rituales de todas las culturas del mundo. De la misma manera, Yuri Sam es la representación de un guía espiritual que podría encontrarse en cualquier parte del mundo, tanto en el presente como el pasado. Como dice Gloria Montero: "Yuri Sam abarca todas las culturas y lo que nos quiere enseñar es lo que hemos perdido a través de los siglos" (Montero, 2006: 139).

Al mismo tiempo que se busca un origen espiritual común, con *Yuri Sam. Una oración* se busca también recuperar las formas del teatro sagrado cuyo rastro parece perdido en el tiempo. Es decir, además de ser un viaje *intercultural*, *Yuri Sam. Una oración* constituye también un viaje *intracultural*, desde el momento en que, como señala Brandon, "it takes the theatre artist back through time in search of once 'familiar' modes of thought and behaviour that have, through the passage of generations, become lost, discarded, 'foreign'" (Brandon, 1990: 95). Es precisamente el teatro ritual y la espiritualidad como rasgo cultural e identitario lo que ha sido "perdido, descartado y convertido en extraño", y lo que es recuperado gracias

[488] "A medida que el individuo se disociaba cada vez más del cuerpo, este último se convertía en un objeto de observación constante, como si se tratara de un enemigo. El cuerpo comenzó a inspirar miedo y repugnancia. […] Eran particularmente repugnantes aquellas funciones corporales que directamente enfrentaban a los "hombres" con su animalidad".

[489] "Yuri Sam: Zuek ez, zuek lasai, goza ezazue gozatzeko daukazuen aukera paregabea. Maitalea, lagunak, haragiaren bertuteak, lerdea bularretan, sexuaren usaina, azal lizunak, hiriko puta eta txaperoak, patriketako gaztaina beroak, zizare zuri sudurzulozaleak, etabarrak...."

a los modelos de las otras culturas. En realidad, *Yuri Sam. Una oración* es intracultural *porque* es intercultural, y viceversa. Desde el punto de vista de la FTI, la investigación intercultural es imprescindible para poder desarrollar la intracultural, del mismo modo que la primera es el resultado lógico de ésta última: *"Profundizar en la propia identidad profesional implica la superación etnocéntrica hasta llegar al descubrimiento de nuestro centro en la «tradición de las tradiciones»" (Barba, 1991: 23)*. En *Yuri Sam. Una oración* se pone de manifiesto la reflexión que Brandon plantea sobre la relación entre estos dos tipos de teatro, que son también al fin y al cabo viajes culturales:

> *The journey to an outside other and the journey to a culturally familiar, but historically distant other have the same aim: to regenerate theatre creation, to move beyond what is currently ordinary. [..] In the final analysis, the two journeys are not discrete and unrelated [...]. As in a symbiosis, each feeds from and inspires the other (Brandon, 1990: 96).*

Teniendo en cuenta que el fundamento del arte es un diálogo interminable entre artistas de distintas épocas, hay que señalar como uno de los principales objetivos de esta obra la recuperación del diálogo artístico con los y las antepasadas; es decir, recuperar la cadena de transmisión cultural para con el pasado. *Yuri Sam. Una oración* es pues el intento que la FTI hace por reencontrarse con sus orígenes culturales. Al fin y al cabo, Yuri Sam es, en gran medida, la imagen que Ander Lipus ve reflejada en el espejo mítico de las raíces. Yuri Sam, en su condición de actor primigenio —como chamán o *sorgina*—, es la idealización de un antepasado que se concibe como precursor del arte teatral, en un momento de la historia en el que la espiritualidad era la razón de ser del teatro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDÚ, F. (2014)."El último chamán". *Heraldo*, 23 de mayo, 51.

ARTAUD, A. (2001). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.

BARBA, E. (1991). "Teatro eurasiano". *Assaig de Teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* 45, 21-25.

BARBA, E. y SAVARESE, N. (1991). *A Dictionary of Theatre Anthropology: the Secret art of the Performer*. London: Routledge.

BHARUCHA, R. (1993). *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*. London: New York: Routledge.

—(1996). "Somebody's other. Disorientations in the Cultural Politics of our Times". En *The Intercultural Performance Reader*, P. Pavis (ed.), 196—216. London: New York: Routledge.

BINNS, N. (2001). *La poesía de Jorge Teillier: la tragedia de los lares*. Concepción: Ediciones Lar.

BRANDON, J. R. (1990). "Contemporary Japanese Theatre: Interculturalism and Intraculturalism". En *The Dramatic touch of Difference: Theatre, own and Foreign*, E. Fischer-Lichte, J. Riley y M. Gissenwehrer (eds.), 89—97. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

CAMPBELL, J. (2004). *The Hero with a thousand Faces*. New York: Princeton University Press.

CANDIA, A. (2007). "El paraíso perdido de Jorge Teillier". *Revista Chilena de Literatura* 70, 57—77.

CASTRO-GÓMEZ, S. (2000). "Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la 'invención del otro'". En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas*, E. Lander (ed.), 145—162. Buenos Aires / Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales-CLACSO / UNESCO, Unidad Regional de Ciencias Sociales y Humanas para América Latina y el Caribe.

—(2005). *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

CHIN, D. (1989). "Interculturalism, postmodernism, pluralism». *Performing arts journal* 11, 3, 163-175.

FEDERICI, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños.

FTI. (2002). «Yuri Sam. Solicitud de subvención al Gobierno Vasco para obras teatrales" (texto inédito).

—(2007). *Yuri Sam. Otoitza; Au revoir, triunfadoreak!: garai berrietako komedia tristea*. Bilbao: Artezblai.

GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. Madrid: Síntesis.

GIL, C. (2002). "El teatro vasco profesional desde su creación hasta la fecha". En *Eusko Ikaskuntzaren XV. kongresua: Donostia-Baiona 2001. Euskal zientzia eta kultura, eta sare telematikoak*, 765-771. San Sebastián: Eusko-Ikaskuntza.

GROSFOGUEL, R. (2008). "Hacia un pluriversalismo transmoderno decolonial". *Tabula Rasa* 9, 199-216.

KANTOR, T. (2004). *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

LIPUS, A. (1997). "UTOPIA" (texto inédito).

—(2001). "Euskal antzertiaren aldare hutsa". *Argia* 1806, 6 de mayo, 40.

—(2004). "Munduak biraka jarraitzen du". *Berria*, 29 de junio, 41.

——— (2005). "Urrezko Armiarma". *Nabarra*, 16 de mayo, 58.

MONTERO, G. (2006). "El hechizante Yuri Sam". *Assaig de Teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* 52-53, 139-140.

PAVIS, P. (1984). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidos Iberica Ediciones.

—(1992). *Theatre at the crossroads of culture*. London: New York: Routledge.

—(1994). "¿Hacia una teoría de la interculturalidad en el teatro?". En *Tendencias interculturales y práctica escénica*, G. Rosa y P. Pavis, 325-347. México: Grupo Editorial Gaceta.

PÉREZ, A. (2003). "Zer dago mugaz bestalde?". *Egunero*, 14 de marzo, 21.

RÉROLLE, R. (2013). "Le Guggenheim, et après?". *Le Monde. Culture & idées*, 31 de agosto, 4-5.

SAID, E. W. (2003). *Orientalismo*. J. Goytisolo (ed.). M. L. Fuentes (trad.). Barcelona: Debolsillo.

SÁNCHEZ, J. A. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.

SCHECHNER, R. (1988). *Performance Theory*. New York: Routledge.

TEILLIER, J. (1997). *En el mudo corazón del bosque*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.

WEBER, M. (2001). *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. London: New York: Routledge.

Recibido el 1 de junio de 2014.

Aceptado el 23 de septiembre de 2014.

GRUPOS TACITISTAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XVI*

SIXTEENTH CENTURY SPANISH TACITIST GROUPS

Juan VARO ZAFRA

Universidad de Granada
juanvaro@ugr.es

Resumen: El artículo estudia el tacitismo español de la segunda mitad del siglo XVI a través de dos grupos de humanistas. El primero en el que figuran, entre otros, Diego Hurtado de Mendoza, Arias Montano, Juan de Verzosa y Furió Ceriol; y el posterior, formado por Mateo Alemán, Alonso de Barros, Hernando de Soto y Pérez de Herrera.

Abstract: This paper studies the Spanish tacitism in the second half of the sixteenth century through the analysis of the works of two distinct groups of Spanish humanists. The former including, among others, Diego Hurtado de Mendoza, Arias Montano, Juan de Verzosa and Furio Ceriol; and the latter including Mateo Alemán, Alonso de Barros, Hernando de Soto and Pérez de Herrera.

* Este trabajo forma parte del Proyecto I+D "Conceptos e ideas en la prosa española del siglo XVI" (FF12010-19117) del MICINN.

Palabras clave: Tacitismo. Siglo XVI. Diego Hurtado de Mendoza. Arias Montano. Alonso de Barros. Mateo Alemán.

Key Words: Tacitism. Sixteenth Century. Diego Hurtado de Mendoza. Arias Montano. Alonso de Barros. Mateo Alemán.

El tacitismo español del último tercio del siglo XVI y de comienzos del siglo XVII no fue solo una escuela de pensamiento político en sentido estricto, ni una cierta praxis de gobierno, ni, desde luego, un nombre tras el que ocultar un no siempre malquisto maquiavelismo[490]. Se trató, más bien, de un complejo sistema de coordenadas políticas, teóricas y prácticas muy diversas, y no pocas veces contradictorias, desarrollado por diversas facciones de poder cortesano. El hecho de que el historiador romano no tuviera un pensamiento político estructurado junto a la ambigüedad y oscuridad de sus textos contribuyeron a la ductilidad exegética del tacitismo. En efecto, el tacitismo inspiró textos de distinta naturaleza, desde la historiografía a la emblemática, pasando por la aforística, el tratado y el arbitrio. Generó en no pocas ocasiones productos mixtos, inclasificables, como es el caso, por ejemplo, de la *Filosofía cortesana* de Alonso de Barros. El carácter proteico e invertebrado del tacitismo hispano de la segunda mitad del siglo XVI y la volatilidad de los grupos que, en mayor o menor medida, estudian, asumen o difunden el legado historiográfico de Tácito así como el pensamiento tacitista a él adherido contribuyeron tal vez a hacer pensar que el tacitismo español anterior a los comienzos del siglo XVII fue o bien una fase preparatoria a cargo de grupos humanistas reducidos, entre los que sobresaldrían figuras como Vives y Arias Montano, o bien que se trató, en todo caso, de una recepción temprana que no tuvo continuidad en la explosión tacitista del siglo XVII (Antón Martínez, 1992: 91; Cid Vázquez, 2002: 87; o, en otro sentido, Santos López, 1988: 215bis). Algunos autores niegan incluso esta recepción temprana y consideran que no puede hablarse de tacitismo español hasta el siglo XVII o, como muy pronto, no antes de 1580 (Sanmartí Boncompte, 1951: 28; Schellhase, 1976: 102; Tierno Galván, 1977: 13; Maravall, 1999: 75 ss.; Pastor Pérez, 2013: 167 ss.). La falta de una edición española de la obras de Tácito hasta la de Sueyro de 1613 parece haber sido la nota fundamental para configurar el juicio, en general negativo, sobre el tacitismo hispano del siglo XVI[491].

Por el contrario, nosotros consideramos con Antón Martínez (1992) que hubo una temprana "vía hispánica" de penetración de Tácito y del tacitismo (en un sentido amplio, no solo político) que cruza el siglo XVI, alternando periodos de trabajo más o menos soterrado (traducciones y comentarios hoy perdidos total o parcialmente, correspondencia epistolar, discusiones en círculos humanistas y académicos, textos historiográficos que se publican posteriormente, aunque corran en numerosos manuscritos desde el momento de su redacción) y silencio; además de una actividad política de marcada influencia tacitista ya durante el reinado de Felipe II (Sánchez Lora, 1998: 154). Porque esta apreciación que asocia la presencia del tacistismo con la edición de la obra de Tácito o con su comentario

[490] Recordemos que las obras de Maquiavelo no se prohíben en España hasta el Índice de Quiroga de 1583-1584.

[491] "Los humanistas españoles del siglo XVI, además de captar el significado político de la historia de Tácito, se dedicaron a la tarea de fijar, interpretar correctamente y comentar el texto tacíteo. Pero todo ello quedó en trabajos aislados, que no encontraron continuidad ni llegaron a materializarse en una edición crítica de las obras de Tácito, que nos otorgara un puesto entre sus críticos y comentaristas europeos" (Cid Vázquez, 2002: 87). Para las ediciones y difusión de Tácito en España, véase Sanmartí Boncompte (1951) y Antón Martínez (1992).

sistemático desatiende, en definitiva, otras formas de difusión y asimilación de las doctrinas tacitistas de gran calado, a nuestro juicio, en la España de la segunda mitad del siglo XVI. Consideramos que a esta vía hispánica detectada y expuesta por Beatriz Antón Martínez, es preciso añadir algunos nombres que establecen conexiones importantes con otras formas de acceso del tacitismo en España, particularmente Arias Montano y el Brocense respecto de la vía flamenca de Justo Lipsio y, especialmente, Diego Hurtado de Mendoza al que consideramos, en cierta medida, una figura central en el primer grupo de tacitistas españoles del siglo. Por otra parte, aunque como recuerda Antón Martínez, estos tacitistas parecen haber caído en el olvido para la generación siguiente, es necesario matizar esta observación con el valor de enlace entre unos y otros de figuras como Antonio Pérez, bien relacionado con los aragoneses y con Hurtado de Mendoza (Gónzález Palencia y Mele, 1943: 244-243), y, al mismo tiempo, buen amigo de Álamos de Barrientos; también, con el mismo sentido de continuidad entre una generación y otra, es necesario valorar el papel desempeñado por los discípulos de Arias Montano, especialmente Pedro de Valencia. En tercer lugar, debemos situar en este contexto el tacitismo de distinto signo que representan, como ha estudiado M. Cavillac, el grupo formado por, entre otros, Alonso de Barros, Mateo Alemán y Hernando de Soto.

Del interés que Tácito suscita entre los humanistas españoles a mediados del siglo XVI, más allá de esa primera noticia de Luis Vives, da cuenta la carta dirigida por Juan de Verzosa a Jerónimo Zurita el 19 de septiembre de 1555 desde Roma donde le cuenta que está ultimando unos *scholios* sobre Tácito (desgraciadamente hoy perdidos) "a instancia de muchos señores y amigos, que todo el mundo ha dado en este autor, y con mucha razón" (Verzosa, 2002: LXII); lo que demuestra la atención que el historiador romano había atraído sobre sí, quizá desde años antes, como sugiere Maestre Maestre. Los mismos corresponsales, Verzosa y Zurita, se servirán posteriormente del modelo tacitista para la composición de sus anales. En este sentido, Maestre, en el trabajo antes citado señala:

> *El Annalium liber primus de Verzosa, compuesto entre 1565 y 1574, es una pieza excepcional para el estudio de la receptio del tacitismo en España. Nuestro estudio demuestra que la imitación del estilo de Tácito en el ámbito de los humanistas que escribieron en latín, comienza en nuestro país (y fuera del mismo) antes de lo que permitía pensar la receptio ideológica de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII (2002: CLXVIII).*

En nuestra opinión, esta *receptio* estilística de Tácito no está exenta de elementos ideológicos importantes, como se pondrá de relieve especialmente en *Guerra de Granada* de Diego Hurtado de Mendoza, acaso la primera monografía historiográfica tacitista en lengua vernácula, así como en otros textos que verán la luz en las últimas décadas del siglo XVI, si bien, como se expondrá más abajo, esta lectura ideológica de Tácito será distinta de la que se generará a partir, sobre todo, de los últimos años del reinado de Felipe II y primeros del de Felipe III.

En estas páginas, por tanto, haremos un breve repaso de las etapas del tacitismo español del siglo XVI, sus rasgos característicos, sus ideas, sus componentes y algunas de sus obras más destacadas. En ocasiones, como se verá, resultará difícil adscribir un nombre a una u otra etapa o a un determinado grupo, porque en la España del último tercio del siglo XVI las situaciones políticas cambian con rapidez, los equilibrios se alteran, las contradicciones

son habituales, los compromisos clientelares se olvidan o traicionan constantemente, y las nuevas lealtades exigen también nuevas actitudes políticas.

La primera etapa del tacitismo hispano se desarrolla desde mediados del siglo hasta aproximadamente la aparición del primer volumen de la edición de Justo Lipsio en 1574[492]. Se adelanta, por tanto, siquiera en unos años a la explosión tacitista que Tierno Galván denominó segunda contrarreforma (Tierno Galván, 1977). Conforman esta etapa los humanistas ya mencionados: Jerónimo Zurita, Juan de Verzosa, Benito Arias Montano, Antonio Agustín y, especialmente, Diego Hurtado de Mendoza, que ejerce, en buena medida, de primer catalizador del grupo[493], a los que, tal vez, puede añadirse el maquiavelista Furió Ceriol. En este mismo grupo podría situarse, pese a sus especiales circunstancias, Antonio Pérez, enlace, como se ha dicho, entre este primer tacitismo y el de Álamos de Barrientos (Santos López, 1988: 216). Algunos de estos tacitistas cuentan con una importante experiencia política que dota a su escritura de una dimensión experiencial muy acusada. Tal es el caso de Pérez, Hurtado de Mendoza y Arias Montano. También abundan los historiadores entre los tacitistas de este momento; autores preocupados, por una parte, por la renovación de la lengua de la historiografía[494], tomando como modelo a Tácito frente a Cicerón[495]; y, por otra, por temas como la decadencia, el abuso de poder y la tiranía[496]. Estos historiadores interpretan a Tácito conforme a la propia intención del autor de la *Germania*:

> *Tengo decidido no recoger más que las propuestas insignes por su honestidad o notables por su ignominia, lo cual estimo el cometido fundamental del analista, de manera que no queden en silencio los ejemplos de virtud, y para que el miedo a la infamia en la posteridad reprima las palabras y acciones perversas (Anales, Libro III, 65, 1).*

Este grupo se posiciona políticamente en la órbita de la facción ebolista[497]. Después de gozar del favor real entre 1560 y 1566, los ebolistas son desplazados del poder por el cardenal Espinosa, al que secunda el duque de Alba desde Flandes. Espinosa, Alba y sus partidarios imponen una política represiva muy dura en materia religiosa. Las desastrosas guerras de Granada y Flandes, así como la muerte de Espinosa en 1572 llevan a este grupo

[492] José Luis Abellán, en tesis sostenida también por Modesto Santos López, afirma que el tacistismo hispano procede del erasmismo, en cuanto traslada a la política el esfuerzo racionalizador del erasmismo así como su base ética estoica, también muy presente en Justo Lipsio (Santos López, 1988: 207-208, 210).

[493] Verzosa fue secretario de Hurtado en Trento, Siena y España entre 1544 y 1554. Sus *Anales* son una muestra temprana de estilo tacitista (Maestre, 1996: 220-221). Antonio Agustín, discípulo de Alciato, visita a Hurtado de Mendoza cuando este es embajador en Venecia, en 1539 y se ven en repetidas ocasiones en Italia. A Zurita le une una estrecha amistad, como pone de relieve la correspondencia entre ambos. Es posible incluso que Zurita dispusiera de un manuscrito de *Guerra de Granada* remitido por Hurtado (Spivakovsky, 1970: 400).

[494] Para la polémica entre Antonio Agustín y Jerónimo Zurita respecto a la lengua de Tácito, véase Antón Martínez (1992: 98-101).

[495] Para la influencia sintáctica, estilística e historiográfica de Tácito en Verzosa, véase el estudio introductorio de Maestre Maestre a los *Anales* de Verzosa (2002).

[496] Sobre la influencia de Tácito en Guerra de Granada, puede verse nuestro libro *Don Diego Hurtado de Mendoza y la Guerra de Granada en su contexto histórico* (Varo, 2012).

[497] El grupo ebolista, cuya cabeza visible era Ruy Gómez de Silva, príncipe de Éboli, conjugaba los intereses de algunas casas aristocráticas como los Mendoza, los Feria y los Vélez; contaba con letrados poderosos como Gonzalo Pérez y Francisco de Eraso; favorecía a órdenes religiosas como los jesuitas; y gozaba del favor de personajes de la familia real como don Juan de Austria, el príncipe don Carlos y la princesa Juana (Martínez Millán, 1992).

a la pérdida del favor real, posibilitando el retorno de los ebolistas, ahora reconvertidos en facción papista, con nuevos patrones (Gómez de Silva y la princesa Juana habían muerto en 1573) como don Juan de Austria, Antonio Pérez, Gaspar de Quiroga, la princesa de Éboli y Alejandro Farnesio (Martínez Millán, 2003: 16).

Entre la segunda mitad de la década de los sesenta y la década siguiente, de hegemonía papista ebolista, se escribe la mayor parte de las obras de este primer grupo de tacitistas españoles: Verzosa trabaja en sus *Anales* en 1567, aunque la obra quedara inconclusa a su muerte en 1574[498]; *Guerra de Granada* de Diego Hurtado de Mendoza, se escribe al tiempo que se produce el conflicto entre 1569 y 1571, y, si bien la primera edición no aparece hasta 1627, la obra se difunde extensamente a través de manuscritos; la polémica sobre la prosa de Tácito entre Antonio Agustín y Jerónimo Zurita tuvo lugar a finales de los años setenta; Zurita escribe sus *Anales de la corona de Aragón* entre 1562 y 1580.

En 1572, Arias Montano, que ha estado apoyando la política represiva de Alba en los Países Bajos desde 1567, cambia de parecer y se inclina por la clemencia, criticando la actuación española en Flandes, en concordancia con las ideas ebolistas más inclinadas a la tolerancia y la paz[499]. En 1573 asesora con éxito a Luis de Requesens, sustituto de Alba. Al círculo de Arias Montano en Flandes pertenecen tacitistas importantes como Furió Ceriol, Cristobal Plantino, Justo Lipsio y Pedro de Valencia.

El 29 de noviembre de 1573, Arias Montano dirige una extensa carta a Felipe II[500] que puede considerarse, en cierta medida, una expresión práctica de este temprano tacitismo político[501]. El documento, tras aplaudir las decisiones del nuevo gobernador, Requesens, y censurar las del anterior, Alba, estudia la sociedad flamenca y propone una serie de recomendaciones para la mejor gobernación del país. En nuestra opinión, el tacitismo de la carta estriba, fundamentalmente, en la profundidad psicológica con la que Arias Montano traza un retrato colectivo de la sociedad flamenca, por estamentos, procedimiento que remite a la psicología colectiva tan querida por el historiador romano. Montano muestra su desprecio por el vulgo por crédulo y malicioso, pero distingue entre este y lo que denomina la "voz común y popular, que debe ser creída siempre por el gobernante:

> *Entretanto hay una piedra de toque en que se puede conocer el metal de cada razonamiento, y esta es la voz común y popular que corre entre grandes y menores, la cual es verdad que no muestra los quilates y finezas, porque el pueblo en los particulares dice mil disparates y no es constante en ellos en cuanto a la narración y discurso, empero, el general, en cuanto voz no en cuanto razonamiento , est vox Dei*[502] *(...) Cuando todo el pueblo clama que es vejación, es cierto que lo es; cuando nota a uno de negligente o cruel o de remiso y poco justiciero o de cobarde o de indiscreto, o cuando, por el contrario, lo*

[498] Para la importante presencia de Tácito en los *Anales del reinado de Felipe II* de Juan de Verzosa, puede verse el estudio preliminar de Maestre a su edición (Verzosa, 2002: CXXXIV-CLXII).

[499] La desafección de Arias Montano respecto a Alba y su política represiva coincide, no por casualidad, con la muerte de Espinosa, como bien ha notado Macías Rosendo (2008: 107).

[500] Cf. Macías Rosendo (2008: 289-303).

[501] Para el tacitismo de Arias Montáno, véase Sánchez Lora (2008: 27-47).

[502] Las mismas palabras emplea Antonio Pérez en su *Norte de príncipes*: "la voz del Pueblo es voz de Dios, porque toma aquel medio natural por ministro para atormentar a los que no tienen otro superior en la tierra" (Pérez, 1788: 39) y, más adelante, el juicio también es el mismo: "Sobre la verdad y virtud de uno, mejor se cree a todos que a un particular; pues uno puede ser engañado fácilmente, y engañar por su interés, y trazas; pero ninguno engañó a todos, ni todos es posible que en la aprobación que hicieren engañen a uno" (Pérez: 1788: 103).

alaba de una virtud notable, por la mayor parte se hallará ser así; y más cuando persevera esta voz. Con esta coteja el prudente varón las cosas que se le dicen por los particulares, y va mirando a las antecedentes y consecuentes de las cosas que han pasado y pasan, y encomendándose a Dios vienen a alcanzar mucho y enterarse en la verdad, en tanto también conoce algunos hombres discretos y temerosos de Dios de cuyos avisos y pareceres se sirve (Macías Rosendo, 2008: 295).

Dos son los rasgos tacitistas que, junto al enfoque psicológico colectivo, se detectan en el fragmento: la prudencia como virtud suprema del príncipe volcada en la prevención de lo que va a suceder a la luz de la experiencia y el conocimiento de lo pasado; y la necesidad del gobernante de rodearse de consejeros discretos (la indiscreción, por otra parte, figura entre los vicios del gobernante). El conocimiento de la voluntad del pueblo es también una obligación del gobernante expresada por Tácito y recogida por los tacitistas del momento. A continuación, Montano recomienda servirse de naturales de la tierra para el gobierno de estos estados. También Antonio Pérez en *Norte de príncipes* considera necesario que los ministros sean personas queridas por los pueblos a los que gobiernan (Pérez, 1788: 101).

El examen de la sociedad flamenca resulta una pieza excepcional de agudeza psicológica. Arias Montano expresa su simpatía por las clases medias burguesas, los ciudadanos, comerciantes y artesanos; defiende el trabajo y censura el ocio como lacra de la sociedad y causa de la sedición y ruina de los estados. En esto, acusa también la marca de Tácito[503]. Precisamente el ocio será un problema que ocupará a los escritores tacitistas del reinado de Felipe III. También son netamente tacitistas las recomendaciones de apartar poco a poco a los nobles del poder; servirse de personas disimuladas[504], la virtud del gobernante más reconocible del tacitismo; la consecución de la paz sin más condición que preservar la religión[505]; y el ahorro en los gastos de guerra y de corte.

Las obras políticas de Arias Montano, sin embargo, se retrasarán hasta 1583 (*De optimo imperio*) y 1592 (*De varia republica*) (Rekers, 1973: 21-60). Mucho se ha discutido sobre la autoría de los *Aforismos sacados de la historia de Cornelio Tácito* publicados en 1614 y atribuidos a Arias Montano por Joaquín Setanti, quizá el verdadero autor de la obra, plagiario, a su vez, de Álamos de Barrientos. Tal es la conclusión defendida por Morales Oliver, Sanmartí Boncompte y Santos López (Pérez, 1991: IL-L). Ciertamente, la clara doctrina maquiavélica expuesta en estos aforismos, la defensa de la razón de estado expresada en la necesidad superior del príncipe de conservar su dominio, la disimulación sin matices como virtud del príncipe, y las consideraciones en torno a la privanza acercan la obra al tacitismo de Álamos de comienzos del siglo XVII. Charles Davis, que también niega la autoría de Arias Montano, afirma que la antología publicada por Setanti procede, desde luego, de la obra preparada por Álamos, pero que, como ya señalara Momigliano, probablemente está realizada por el mismo Álamos. En todo caso, Davis nota que las versiones de una y otra obra no se corresponden. Los aforismos de la antología están teñidos de un maquiavelismo

[503] Cf. Pérez (1788: 238).

[504] "Y lo principal que en esta tierra de presente se puede procurar y advertir es el tener inteligencias con personas secretas y disimuladas, que no se pueda advertir por las espías que con ellos hay semejantes pláticas" (Macías Rosendo, 2008: 300).

[505] Gómez Canseco va más allá calificando la actitud del grupo de Arias Montano en Flandes (Plantino, Justo Lipsio, Luis Pérez…) de irenista (Gómez Canseco, 1993: 23).

mucho mayor que los que presenta el texto de Álamos de 1614. Para Davis, estos aforismos proceden de una redacción temprana de la obra, seguramente previa a la intervención sobre el texto de algún tipo de censura bien por parte del propio autor, bien por parte de alguien ajeno (Davis, 2001: 62-63). En todo caso, los *Aforismos sacados de la historia de Cornelio Tácito* quedan, tal vez, como la muestra más cruda y radical del tacitismo hispano, en plena consonancia con el maquiavelismo. Recientemente Sánchez Lora ha retomado la cuestión y defendido la autoría de Arias Montano, señalando que no puede considerarse argumento contra la autoría de Montano de los aforismos la incompatibilidad de su pensamiento con el de Tácito, como se ha apuntado por los autores antes citados (Sánchez Lora, 2008: 45-46). Sus argumentos son convincentes en lo que se refiere a probar la estrecha relación entre el pensamiento político de Arias Montano con el tacitismo, en un sentido amplio, sostenido por la lectura del historiador romano y por la experiencia política en Flandes; pero pensamos que el Tácito de Arias Montano, como el de Hurtado de Mendoza o el de los demás autores de esta etapa, es en buena medida distinto al de Álamos de Barrientos (y mucho más al de los aforismos publicados por Setanti) que escribe en otro momento histórico y construye, también, un Tácito diferente.

Antonio Pérez ostenta una posición especial respecto a este grupo. Es bastante más joven que los tacitistas centrales de esta primera etapa. En efecto, Pérez nace en 1540 mientras que Diego Hurtado de Mendoza había nacido hacia 1503, Zurita en 1512, Agustín en 1517, Verzosa en 1523 y Arias Montano y Furió Ceriol en 1527. Pérez, por edad, enlaza con la generación siguiente de la que se hablará en estas páginas, la formada por Mateo Alemán (nacido en 1547), Alonso de Barros (1552), y Hernando de Soto (1568), si bien su militancia ebolista y su relación con los aragoneses y con Hurtado de Mendoza lo vinculan a este primer grupo. Por otra parte, Álamos de Barrientos, íntimamente ligado a Pérez, nace en 1555, aunque su tacitismo es distinto del desarrollado tanto por la primera generación tacitista como por la segunda antes señalada.

Los rasgos predominantes en el pensamiento político de estos primeros tacitistas españoles podrían resumirse del siguiente modo: 1. La concepción técnica y secularizada de la política. Esta secularización, naturalista en palabras de Santos López (1988: 235), hace que la política exija una ética propia, que suspende, pero no abole la moral cristiana general. Así lo explica Furió Ceriol:

> *La institución del príncipe, en cuanto príncipe, es darle regla, preceptos o avisos tales, con que sepa y pueda ser buen príncipe. Estas palabras buen príncipe son de muy pocos entendidas, y así vemos sobre ello que muchos hombres dicen razones en apariencia buenas, pero en efecto vanas y fuera de propósito: porque ellos piensan que buen príncipe es un hombre que sea bueno, y este mismo que sea príncipe; y así concluyen, que el tal es buen príncipe (Furió Ceriol, 1952: 97).*

2. El pacifismo como actitud táctica. Coincidentes con la política de Éboli, estos tacitistas defienden la conveniencia de la paz por encima del belicismo autoritario o providencialista de Alba y Espinosa. Tal actitud se evidencia en el cambio político de Arias Montano en Flandes a partir de 1572 y en Guerra de Granada de Diego Hurtado de Mendoza, así como en las cartas que este escribe a Espinosa en favor de la paz, aunque sea como un mecanismo de engaño al enemigo (Varo Zafra, 2012a). También Furió Ceriol es favorable a la paz, sugiriendo el perdón a los rebeldes como medida de prudencia real (Furió Ceriol,

1952: 176-181)[506]. Igualmente, Antonio Pérez, en su tardío Norte de príncipes, dedicado a Lerma, aconseja la paz con los estados vecinos frente a la política imperialista de buena parte del reinado de Felipe II, aunque no sea sino para mantenerse el privado en el poder y en general para el bienestar de la republica (Pérez, 1969:61, 97, 102). 3. La adopción, en algunos de ellos, del estilo de escritura tacitista caracterizado por la afectación, la oscuridad, la prosa abrupta, las elipsis y los arcaísmos. 4. El psicologismo que convierte la prudencia en una cualidad indisociable del poder. Asimismo, la idea tacitea, aceptada por todos, de que los afectos y pasiones humanas no cambian con el tiempo convierte a la historia en un valioso campo de estudio de conductas políticas (Pérez, 1969: 30). 5. La concepción deceptiva de la historia que debe tanto a Tácito como a Aristóteles[507], aunque en algunas ocasiones se lee teológicamente como consecuencia de la caída por el pecado original, cuestión que se agudizará en Pérez y en los tacitistas posteriores. 6. El sincretismo de teorías políticas como el aristotelismo y el maquiavelismo así como la articulación de una ética estoica de raíz senequista y quizá erasmista[508]. En casi todos se entiende que el deber del príncipe es la conservación y ampliación de estado, aunque se mira el bien común como un valor sustancial que también debe preservarse[509]. 7. En casi todos estos autores hay un expreso rechazo de la tiranía y una ambigua actitud frente a la simulación de los príncipes y la razón de estado[510]. Justo Lipsio, en un discurso pronunciado en la Universidad de Leiden resume, en nuestra opinión, la clave interpretativa que este grupo da a la obra de Tácito:

> *Tácito os presenta los reyes y monarcas, en una palabra, el teatro de nuestra vida hoy. Veo en un lugar a un gobernante atacando las leyes y la constitución, y en otro a súbditos que se rebelan contra el gobernante. Veo los caminos para destruir la libertad, y los esfuerzos por recobrar la libertad perdida (…) Leo los males de la libertad recuperada, desórdenes, rivalidades entre iguales, codicia, saqueos, riqueza obtenida del pueblo y no para el pueblo. Tácito es un gran y útil escritor. Tendría que estar en las manos de quien lleva el timón del estado (Abellán, 2013: 196-197).*

[506] El consejo se encuentra en un documento de 1581, dirigido a Felipe II con el título de Remedios dados por Fadrique Furió Ceriol a su Majestad para el sosiego de las alteraciones de los Países Bajos de los estados de Flandes.
[507] Cf. Vilar (1998).
[508] Justo Lipsio consagra en su obra la unión de tacitismo, estoicismo y raíces cristianas, lo que lo distancia en buena medida del maquiavelismo (Antón Martínez, 1992: 125). En este sentido resulta muy significativo que el propio Lipsio en su *Política* de 1599 recurra al concepto de prudencia de Aristóteles, y se base en fuentes tan poco tacitistas como Platón y Cicerón, además, por supuesto, del Estagirita (Abellán, 2013: 199).
[509] Así Furió Ceriol, en fórmula que haría fortuna en autores como Pérez y Alamos de Barrientos, distingue entre el príncipe como persona particular y como monarca: "Todo príncipe es compuesto casi de dos personas, la una es obra salida de manos de naturaleza en cuanto se le comunica un mesmo ser con todos los otros hombres: la otra es merced de fortuna, y favor del cielo, hecha para gobierno y amparo del bien público, a cuya causa la nombramos persona pública" (Furió Ceriol, 1952: 95). En este caso, como en las demás citas, se ha modernizado la ortografía.
[510] El modelo más acabado de la escritura tacitista de este periodo tanto en el estilo como en los principios que lo conforman es, en nuestra opinión, *Guerra de Granada* de Diego Hurtado de Mendoza. El viejo embajador ofrece un arquetípico ejemplo de tirano en Aben Humeya, el cabecilla de los moriscos sublevados; pero, más sutilmente, desliza críticas a la disimulación de Felipe II, su invisibilidad (que terminaría siendo un rasgo de identidad de la casa de Austria), el poder de los letrados (pese a su fluida correspondencia con Espinosa durante la contienda) y la política de intolerancia y hostigamiento de la facción albista; por otra parte, exalta las virtudes del bando ebolista encarnadas en don Juan de Austria, así como la tradicional política de tolerancia desplegada por los Mendoza desde la Reconquista.

El rey, en consecuencia, se considera sometido al menos a la ley divina y a la natural[511]; también, en algunos casos, a las leyes del reino. En este sentido, estos autores tienden a ver con recelo los cambios en la legislación y, en general, las novedades en materia de gobierno (Furió Ceriol, 1952: 184; Hurtado de Mendoza, 1996: 106-109; Pérez, 1969: 25).

A finales del siglo XVI, en los últimos años del reinado de Felipe II, la inestabilidad política, la conciencia de crisis económica y de decadencia política se acentúan. Al mismo tiempo se concibe a una tibia esperanza depositada en su sucesor, Felipe III, que comenzaría su reinado en septiembre de 1598. La corte es, más que nunca, un laberinto para los cortesanos, un espacio caótico en el que los límites entre el medro y el fracaso se desdibujan. Fernando Rodríguez de la Flor describe la volatilidad de la vida cortesana en el fin de siglo del siguiente modo: "El hecho aquí sobresaliente es que el clientelismo puntual, la alianza estratégica ha sustituido enteramente el sistema de las antiguas fidelidades permanentes, derrumbándose el tejido de seguridades feudales. El cortesano se encuentra, incluso, en un verdadero 'teatro de la crueldad', una especie de 'circo' bárbaro donde se ejerce una violencia simbólica" (Rodríguez de la Flor, 2008: 326).

En este ambiente confuso, a medio camino entre la aguda conciencia de la crisis y la decadencia y la esperanza de un nuevo renacer hispano que pronto se disiparía, Tácito debió parecer a muchos una tabla de salvación a la que aferrarse, bien porque se considerara, en sentido general, que el tacitismo podría sacar a la Monarquía Hispánica de la ruina, bien porque, en sentido particular, ofreciera a los desorientados cortesanos, un recetario para conservar y aumentar su dominio en la corte, una suerte de razón de estado individual que permitía al cortesano disimulado y discreto sobrevivir en el agitado mar de las intrigas cortesanas[512].

En la última década del siglo XVI, los autores más influyentes son Giovanni Botero con su *Razón de estado*, un intento de adaptar este concepto a las coordenadas dogmáticas de la Contrarreforma, pretendidamente al margen de Maquiavelo y Tácito; Bodin, con sus *Seis libros de la república*; y Justo Lipsio con su *Política* (Ferós, 2002: 54-55). Junto a estos, Ribadeneyra y Mariana[513] escriben tratados antimaquiavelistas y antitacitistas, que tenían como propósito no solo recuperar la ortodoxia religiosa en la política, sino también oponerse al absolutismo y recuperar un régimen mixto de gobierno en abierta crítica al reinado de Felipe II (Ferós, 2002: 114). Sin embargo, Felipe III adoptará los modos de un rey tacitista, invisible, lejano y silencioso; Lerma también asumirá la misma inaccesibilidad e invisibilidad (Ferós, 2002: 164.167). En este momento, ante un rey y un privado que han aceptado el modelo de conducta política del Tiberio de Tácito, los escritores tacitistas harán

[511] Arias Montano toma como modelos políticos de monarquía providencialista a David, en primera instancia, y a Josué, tipos respectivamente de Carlos V y Felipe II (Sánchez Lora, 2008: 91-106 y Durán Guerra, 2008). Ambas figuras bíblicas son modelos de gobernantes al servicio de la voluntad divina, e independientes de los sacerdotes, especialmente Josué.

[512] En realidad, ya desde *El cortesano* de Castiglione la disimulación bajo la forma de la gracia había sido sancionada como la virtud suprema del hombre de corte. Sobre esta cuestión, puede verse Quondam, 2013: 21-77. Se sanciona así la corte como teatro, como espacio de representación cortesana, imagen que hará fortuna en el Barroco.

[513] No obstante, ambos autores no dejan de considerar a Tácito como autor político de referencia. Así Mariana recomienda en *La dignidad real y la educación del rey*, la lectura de su obra en la educación del príncipe del siguiente modo: "[…] cuando haya adquirido una mayor soltura debe añadirse a Tácito, de difícil y espinoso lenguaje, pero lleno de ingenio, que contiene un tesoro de sentencias y consejos sobre los más graves problemas y revela las mañas y los fraudes de la corte. En los males y peligros ajenos que describe podemos contemplar casi como en un espejo la imagen de nuestros propios problemas. Es en verdad autor que no deberían dejar nunca de la mano ni los príncipes ni los cortesanos y que deberían estar repasando día y noche" (Mariana, 1981: 180).

una lectura del historiador latino distinta de la propuesta por la primera generación tacitista española: de aviso contra tiranos pasará a ser guía de gobernantes, reyes y privados, así como a un enaltecimiento de la función de estos últimos[514]. Tal es el sentido de los *Aforismos al Tácito español* de Álamos de Barrientos.

Pero en el periodo del cambio de monarca y de siglo, en la segunda mitad de la década de 1590, aparece una segunda generación tacitista, de signo muy distinto a la primera y también distinta en buena medida a la de Álamos de Barrientos. Esta segunda generación estaría formada por nombres como Alonso de Barros, Hernando de Soto, Mateo Alemán y Cristóbal Pérez de Herrera[515]. El grupo estaría próximo a la facción cortesana castellanista formada alrededor de Mateo Vázquez, ya en vías de extinción en esta última década del siglo XVI. El perfil del grupo es muy diferente al de los humanistas tacitistas de la generación anterior. Estos tacitistas no pertenecen a la nobleza alta ni ocupan cargos políticos importantes como algunos de aquellos. Tampoco disponen de una cultura humanista tan amplia como sus predecesores. Son hombres de la corte, o próximos a ella: Alonso de Barros es aposentador real; Pérez de Herrera, médico de Felipe II, después de una dilatada experiencia de médico militar en las galeras del rey; Hernando de Soto es continuo de la casa de Castilla; Mateo Alemán, al igual que Lope de Vega y, en menor medida, Cervantes también están cerca de este grupo[516]. Todos son, por tanto, cortesanos avezados, burócratas, procedentes de familias medias o de la nobleza baja, conscientes de la precariedad de su posición social, la debilidad de su situación económica, y las dificultades por las que España atraviesa. El tacitismo reformista burgués del grupo será consecuencia directa de estas circunstancias. Los estudios de Michel Cavillac sobre Alonso de Barros, Mateo Alemán y Cristóbal Pérez de Herrera han puesto de relieve la identidad tacitista del grupo y su ambiciosa propuesta de reforma social, política y económica de España, marcada por el racionalismo y una marcada ética burguesa del trabajo.

[514] En este sentido, ha dicho recientemente A Merle: "En suma, parece que Álamos orienta conscientemente las reflexiones no hacia una denuncia de las estratagemas de los privados o de sus ambiciones desmedidas (un tema que la historia de Tiberio y Sejano permite tratar abundantemente como lo muestran los comentarios de otros autores) sino más bien hacia una justa apreciación de las dificultades que conlleva la privanza. Sus aforismos revelan sobre todo la función de "chivo expiatorio" que tiene el privado, y es posible ver en ellos un homenaje al privado o valido muy contemporáneo a quien fue dedicada la obra, en un momento en que ya se difundían rumores y acusaciones" (Merle, 2014: 15).

[515] Cavillac afirma que Pérez de Herrera, Alemán y Barros se conocen, al menos, desde 1592 o 1593 (Cavillac, 1998: 87). La adscripción de Cervantes a este grupo es dudosa. Por una parte la "Epístola a Mateo Vázquez" y su relación con este y con Antonio de Eraso, la lectura política de *Los tratos de Argel* y *La Galatea* incluida su dedicatoria a Ascanio Colonna, el soneto preliminar a Alonso de Barros en la *Filosofía cortesana* (Rey Hazas, 1998) parecen situar a Cervantes en la órbita del partido castellanista, al menos en estos últimos veinte años del siglo XVI. Sin embargo, recientemente, Patricia Marín ha puesto de relieve los vínculos de Cervantes con miembros del grupo ebolista (Marín, 2007). Por otra parte, la muy probable relación de Cervantes con Pedro de Valencia, discípulo de Arias Montano, con quien coincide en su visión del tema morisco y de la brujería (Gómez Canseco, 1993: 83-86), lo acercan más aun a la sensibilidad ebolista / papista.

[516] La adscripción de Cervantes a este grupo es dudosa. Por una parte la "Epístola a Mateo Vázquez" y su relación con este y con Antonio de Eraso, la lectura política de *Los tratos de Argel* y *La Galatea* incluida su dedicatoria a Ascanio Colonna, el soneto preliminar a Alonso de Barros en la *Filosofía cortesana* (Rey Hazas, 1998) parecen situar a Cervantes en la órbita del partido castellanista, al menos en estos últimos veinte años del siglo XVI. Sin embargo, recientemente, Patricia Marín ha puesto de relieve los vínculos de Cervantes con miembros del grupo ebolista (Marín, 2007). Por otra parte, la muy probable relación de Cervantes con Pedro de Valencia, discípulo de Arias Montano, con quien coincide en su visión del tema morisco y de la brujería (Gómez Canseco, 1993: 83-86), lo acercan más aun a la sensibilidad ebolista / papista.

Las dos obras fundamentales de Alonso de Barros, *Filosofía cortesana* (1587) y los *Proverbios morales* (1598) dan buena noticia del perfil propio de este tacitismo, orientado no tanto a la acción política y a la esfera del poder representada por el príncipe y sus ministros, cuanto a la prudencia cortesana en el mar de la corte y a la generalización de la ética tacitista. Así, *Filosofía cortesana*, dedicada a Mateo Vázquez, bajo el curioso formato de juego de tablero, en el que el cortesano debe recorrer un camino alegórico sorteando todo tipo de peligros y pruebas hasta alcanzar su pretensión[517], nos devuelve el guevariano tema del *menosprecio de corte* pero con una novedad importante: la falta del contrapeso que supone la *alabanza de aldea*. Para el cortesano de Barros no parece haber alternativa al mar de la corte. El mundo laberinto de la corte no tiene salida al mundo real porque sus caminos fluyen hacia su centro. Barros hace explícito lo que ya se insinuaba en Guevara: para el cortesano no hay alternativa a la corte. Como Quondam ha explicado, Guevara ataca duramente la vida cortesana y postula la necesidad de retirarse al campo, único espacio en el que el cortesano puede ser verdadero cristiano. Pero la virtuosa vida del campo descrita por Guevara resulta ser, en realidad, una reproducción de la ética cortesana y sus usos. De esta manera, el cortesano que se retira de la corte a la aldea no se confunde nunca con el rústico campesino, que "permanece como el ejemplo de una radical y posible alteridad" (Quondam, 2013: 75). En definitiva, la corte triunfa sobre el menosprecio convirtiéndose en "el lugar de una virtud verdaderamente excepcional", en la que el ejercicio de la virtud tiene un carácter heroico (Quondam, 2013: 75-76). Ahora bien, lo que en la corte de Guevara es una moral excepcional se convierte en la de Barros en excepcionalidad moral, como se verá seguidamente.

Porque en la *Filosofía cortesana* tan solo encontramos una serie de estrategias de supervivencia y avance determinadas por la prudencia, la adulación del poderoso, la disimulación y la desconfianza hasta conseguir su propósito. El cortesano se convierte así en un tacitista adoptando la excepcionalidad moral del príncipe y ejerciéndola en beneficio propio. En realidad, en la *Filosofía cortesana*, la excepcionalidad moral no está tanto referida a los jugadores-cortesanos contendientes como al propio espacio cortesano representado por el tablero del juego y sus emblemas. Lo que Barros dibuja es un mundo separado, autónomo, que funciona con sus leyes propias; esto es, no un caos que se opone al cosmos natural o incluso social, sino un cosmos distinto en el que la moral o la religión no existen. No se trata simplemente de que la religión sea desobedecida o utilizada para fines espurios, sino que no existe, ni se comprende, en el mundo separado de la corte. Por eso, en este espacio cortesano la providencia no tiene cabida. Ahora bien, como decíamos, eso no significa que este mundo carezca de leyes. Estas leyes, que aquí habría que entender casi como leyes físicas, se articulan a partir de principios estoicos y tacitistas. La misma fortuna (todo juego tiene un irrenunciable componente de azar) está sometida a las leyes del juego, sus reglas que la comprenden como un elemento interno al cosmos cortesano así concebido (admitir la providencia supondría entender que fuera de las reglas del juego existen otras desconocidas, ajenas a su propia mecánica). Pero, como decimos, la fortuna, que, más que al azar ciego, se asocia a las virtudes del trabajo y el mérito, está sometida a las leyes del juego y, por tanto, puede preverse y utilizarse en favor del jugador-cortesano (Martínez Millán, 1996: 467-468).

[517] Para una descripción pormenorizada del juego y su significación, véase Martínez Millán (1996).

En cambio, los *Proverbios morales*, dedicados a García de Loaysa, perteneciente a la facción castellanista, responden, a mi juicio, a una intención distinta. La obra contiene similares llamadas a la prudencia y a la racionalidad política. En cambio, los *Proverbios*, en lugar de a la vida de la corte y sus asechanzas, parecen referirse a la ética civil, a la economía del estado y a las claves de su prosperidad económica. En este ámbito, el tacitismo de Barros deja a un lado el cosmos cerrado y amoral de la corte, para enaltecer la clase burguesa, los "medianos" con su ética del trabajo: "Ni es razón que siempre quede / en gente común la carga" (54)[518]; "Ni sin favor de razón / se usa bien del albedrío" (77); "Ni hay cosa que sea imposible / al hombre trabajador" (336); "Ni es malo que haya mercado / porque al fin todo se vende" (406). En los *Proverbios*, la fortuna se subordina a la bondad y a la virtud: "Ni puede fortuna nada / contra fuerza virtuosa" (693); "Ni pienso que al hombre bueno / le puede faltar ventura" (257); "Ni tiene en la medianía / fortuna mucho poder" (103). Pero también hay una mirada sobre el mundo de la corte que recupera los lemas de las casillas de la *Filosofía cortesana*. No obstante, en los *Proverbios*, estos lemas parecen estar contemplados desde la distancia, de un modo que los relativiza y minusvalora: "Ni sumisión más servil / que el trato del pretender" (928). Por otra parte, el texto es claro respecto al rechazo de la tiranía: "Ni puede estar sin temor / el que es de muchos temido" (500); "Ni razón que el que es Regente / deje de guardar la ley" (527); "Ni basta humano poder / contra un odio general" (656); "Ni es bien se ayude al tirano / porque se suele pagar" (720); "Ni el demasiado rigor / conserva al Rey ni al tirano" (738). Finalmente, el autor, fiel a esta ética burguesa, se muestra partidario de la igualdad y en contra de los privilegios de la nobleza: "Ni dio ser al que es señor / la sangre sino ventura" (770); "Ni nos dio naturaleza / muerte o nacer desigual" (779). En estas sentencias, Alonso de Barros muestra su empatía con el proyecto reformista burgués del grupo tacitista en el que se inscribe, marcado por la ética del trabajo, la defensa de la igualdad frente a los privilegios, y la racionalidad política, en algunos puntos no muy alejados de las recomendaciones de Arias Montano para la actuación política en Flandes. Ánimos similares informan el proyecto de reforma de Cristóbal Pérez de Herrera quien, tal como explica Cavillac, a partir de sus propuestas de reforma de la mendicidad, pretendía un vasto programa de regeneración nacional bajo la "buena razón de estado" en la acepción de Botero y Ribadeneyra (Pérez de Herrera, 1975: CLXXI)[519].

En la defensa de la burguesía y la ética del trabajo confluyen también otros autores no directamente asociados al tacitismo aunque relacionados de algún modo con él, como es el caso de Pedro de Valencia, discípulo de Arias Montano, y autor de una serie de discursos políticos en los que condena la ociosidad, defiende la dignidad del trabajo y el papel esencial de las clases medias en la articulación del estado y clama por una reforma basada en la reorganización social, la intervención directa del estado en el mercado y la economía pública, la renovación y fomento de la agricultura, y el desarrollo de la justicia social encauzada desde el estado (Gómez Canseco, 1993: 189).

En 1599 Hernando de Soto publica *Emblemas moralizadas*, que dedica al Duque de Lerma. El pensamiento tacitista se filtra en la defensa de la astucia como modo de conseguir los objetivos propuestos. Esta astucia, encarnada en las figuras modélicas de Ulises y César, se suaviza con la necesidad de la virtud y la aceptación de un cierto providencialismo. Así,

[518] Citamos por la numeración de los proverbios según la edición de 1664.

[519] Botero, entre otros tratadistas de la razón de estado, había mostrado su preocupación, no solo por la consecución y conservación del poder, sino también por la reforma económica y social, particularmente, por el problema de la ociosidad y la necesidad de una política demográfica eficaz (Gil Pujol, 2000: 366-368).

tras subrayar que Dios es rey de reyes y que elige a los reyes de la Tierra, añade: "De donde la elección hecha por Dios es la más acertada y útil, así para el bien público, como para el particular" (Soto, 1983: 8). También la prudencia se tiñe de tacitismo al asociarse al silencio como estrategia del prudente: "Está en el silencio y en la esperanza toda la fortaleza del hombre, y por eso calla el Señor aunque le acusan los príncipes y sacerdotes" (Soto, 1983: 12); también en la pertinencia de la disimulación en el príncipe (1983: 99-100).

De mismo modo, Soto defiende la necesidad de la racionalidad política en cuestiones como la guerra, la necesidad de buenos consejeros para el príncipe o la fortuna, que puede ser prevenida con la ciencia del político prudente: "Hay muy poco de fortuna donde hay entendimiento y ciencia; y por el contrario donde no lo hay siempre hay mucho de fortuna" (1983: 102) en una argumentación próxima a la de Alonso de Barros. Sin embargo, en los *Emblemas* renace el elogio de la vida retirada, el rechazo de la corte, el pesar por el corrosivo efecto del paso del tiempo (1983: 80), la defensa ciceroniana del tiranicidio (1983: 95-96), y toda una serie de principios estoicos, aristotélicos y cristianos armonizados, una vez más, bajo el manto impreciso y abierto de un cierto tacitismo.

Finalmente Mateo Alemán, que se hace retratar como cortesano con un libro de Tácito en las manos para acompañar con el grabado sus obras[520], pone en movimiento, esto es, en ficción narrativa, la ética tacitista en un mundo que, como la corte del juego de Alonso de Barros, se muestra como un laberinto lleno de peligros y amenazas que solo la prudencia puede sortear. El tacitismo reformista del *Guzmán de Alfarache*, en consonancia con el pensamiento social de Pérez de Herrera, Alonso de Barros y Hernando de Soto ha sido pormenorizadamente estudiado por Michel Cavillac en textos que son hoy día claves en la lectura de la novela (Cavillac, 1994; 2010)[521]. Los pasajes más claramente tacitistas, en opinión de Cavillac, son los referidos al embajador francés, modelo de político tacitista, y el final de la obra, cuando Guzmán traiciona a los galeotes de Soto que planean rebelarse y hacerse con la galera en la que se haya confinado.

En el primer caso, Cavillac estudia el personaje del embajador como contrapunto al del cardenal, ambos amos de Guzmán en Roma, unidos por las notas de afecto al pícaro, ser hombres poderosos y amantes de los banquetes. Pero mientras el cardenal es un hombre presa de la gula y el juego, de espíritu simple, dado a una caridad acrítica; el embajador es un político sagaz, bien informado, cuyo único defecto es la incontinencia amatoria (Cavillac, 1994: 584-585). El embajador se adorna, así, de las virtudes de la discreción, de la sabia elección de sus consejeros (muchos de ellos de las clases medias), de la liberalidad; enemigo de la adulación, el embajador detesta la hipocresía y la mentira aún en las burlas. El

[520] Para el retrato de Mateo Alemán y su significación política, véase Cavillac (2010: 143-146).

[521] Márquez Villanueva, sin embargo, disiente de Cavillac, al considerar que el fracaso de la burguesía española del siglo XVI tiene que ver con su asimilación a los conversos y el consiguiente rechazo por parte del resto de la sociedad, lo que constituye un hecho diferencial respecto a Europa (Márquez Villanueva, 2002: 49). Para Cavillac, en cambio, el problema del fracaso de la burguesía en España no es religioso o racial, sino social cuyo origen habría que buscarlo en la derrota de las Comunidades en 1521 (Cavillac, 1994: 58). Por otra parte, Márquez Villanueva también discute el agustinismo casi calvinista que Cavillac cree detectar en *Guzmán de Alfarache* y su compatibilidad con un pretendido reformismo burgués mercantilista. Dice Márquez Villanueva que su visión desesperanzada de la experiencia mercantilista de Sevilla entronca, más que con San Agustín, con el racionalismo descarnado de Maquiavelo, pasado por el tamiz de Tácito (2002: 59-60). También se muestra crítico con la lectura de Cavillac Joseph Pérez, quien descarta la idea de que el pícaro sea un burgués fracasado: "No creo que Mateo Alemán esté inspirado por una especie de puritanismo burgués ni que el mundo en el que vive el pícaro sea el producto de una supuesta mentalidad conservadora o hidalguista" (Pérez, 2002: 41). Domínguez Ortiz, por su parte, se muestra sustancialmente de acuerdo con la lectura de Cavillac, aunque con algunos matices (Domínguez Ortiz, 2002: 298).

embajador, además, sabe disimular su pensamiento delante de sus acompañantes y consejeros[522], siendo esta una de las virtudes esenciales del político tacitista. Para Cavillac, el perfil positivo del embajador se extiende a la Francia mercantilista y burguesa del momento (Cavillac, 1994: 588). Sin embargo, el ser enamorado en el grado obsesivo en que lo es el embajador tiñe su figura de elementos negativos importantes, que lo alejan del carácter ejemplar que pudiera tener. Mateo Alemán lo advierte expresamente del siguiente modo:

> *Conforme a esto, averiguado queda lo que importe amar y no ser tan gran delito cuanto lo criminan, digo, cuando los fines no son deshonestos. Mas en mi amo juzgábase a mala parte: habían excedido y traspasado la raya, de que me cargaban a mí lo malo de ellos, achacándome que, después que yo le servía, tenía legrado el caxco y le sonaban los cascabeles, lo cual no se le había sentido hasta entonces (…) Mas para decir verdad (…) cierto que me lo levantaron; porque ya, cuando le comencé a servir y puso su cura en mis manos, desafuciado estaba de los médicos. No quiero negar mi mucha ocasión, porque, con el favor que tenía, tenía también libertades y gracias perjudiciales (Alemán, 2012: 390).*

Es decir, la pulsión sexual del embajador iba mucho más allá de una simple inclinación amatoria; se trataba más bien de una obsesión compulsiva lejos de toda discreción. El narrador no duda en calificar su estado de locura. Esta misma obsesión erótica le había llevado a confiar en Guzmán, mal consejero, en contra de toda prudencia tacitista. Más adelante, Alemán insiste en el daño que a la fama del embajador hace la influencia negativa de Guzmán: "Ya se decía, sin rebozo ni máxcara, que yo traía sin sosiego a mi amo y él a mí hecho un Adonis, pulido, galán y oloroso, por mi buena solicitud. ¡Qué cierta es la murmuración en caso semejante" (Alemán, 2012: 392-393). Adelantándose a Gracián, Guzmán, haciendo de alcahuete del embajador, encuentra y aprovecha el torcedor de su amo: "Si yo lo hacía, era por asentar con mi amo la privanza y no con fin de alborotar su flaqueza; y lo condeno" (Alemán, 2012: 392). La consideración que el embajador le merece a Guzmán es clara: "Mas, ¿qué diré agora de nuestros amos tontos, pues les debe de parecer que por nuestra mano corre bien y con secreto su negocio?" (Alemán, 2012: 393). Este "agora" del pasaje es determinante porque indica que quien habla es el Guzmán atalaya[523], esto es, el narrador maduro y escarmentado (no sabemos si verdaderamente convertido) que juzga con severidad su vida pasada y a los personajes que con él se cruzaron: el embajador francés, para Guzmanillo el pícaro, podría ser un personaje virtuoso; para el Guzmán atalaya es un tonto indiscreto al confiar su flaqueza a su criado pícaro. Recuérdese la dura invectiva contra el amor que Guzmán atalaya lanzará más adelante, en el capítulo V del libro tercero de la segunda parte: "Es amor una prisión de locura, nacida de ocio, criada con voluntad y dineros y curada con torpeza" (Alemán, 2012: 682). Guzmán se asombra de cómo el embajador ha podido poner la honra en sus manos, sabiendo que miente, sin querer salir de su engaño (Alemán, 2012: 437-438). El propio embajador, ante el escándalo protagonizado por Guzmán y el temor a ser relacionado con él, así lo reconoce: "Ninguna cosa hoy hay en el mundo más perjudicial ni más notada que cualquier pequeña flaqueza

[522] "De esta manera, *sin descubrirse*, recebía pareceres y desfrutaba lo más esencial de ellos" (Alemán, 2012: 387). La cursiva es nuestra.

[523] Para la significación del término "atalaya" en el *Guzmán* y, en general, en el Siglo de Oro, véase Cavillac (2010: 9-22).

en una persona pública (…) si mi apetito fue pólvora que súbito abrasó la razón con el incendio, ya se pasó aquel furor, ya reconozco lo mal que hago y me allano prostrado por tierra" (Alemán, 2012: 435-436). No se trata solo de que la lascivia ciegue al embajador afectando su honra y, por tanto, su cometido político; se trata también de su vulnerabilidad ante la adulación de su criado (Alemán, 2012: 438-439); la mala elección del mismo, la falta de cautela mostrada al confiar su honra a Guzmán, toda una serie de errores que dificultan su interpretación como modelo político tacitista, al menos en parte, por más que en otros momentos se haga hincapié en su discreción y capacidad de disimulo.

El segundo pasaje que Cavillac propone como ejemplo de tacitismo es justamente el de la resolución de la novela. Guzmán, condenado a galeras, finge colaborar con otros galeotes capitaneados por Soto para hacerse con la nave y pasar a Berbería. Pero Guzmán los traiciona delatándolos e impidiendo así el motín. De este modo, salva la galera, quedando pendiente el perdón real que al final de la novela aún no ha llegado. Es fácil leer este episodio en clave política: la nave del estado es salvada mediante un acto de simulación, más que de disimulo, por el que el delator traiciona a sus compañeros. La delación de sus compañeros galeotes coincide, no por casualidad, con su conversión, esto es, con el arrepentimiento de su vida picaresca. Lo censurable del acto de Guzmán (simulación, mentira, delación) se subsana por el bien mayor que produce su acción: la salvación de la galera y de su tripulación. Se trata de una puesta en escena de la buena razón de estado esgrimida por Botero y Ribadeneyra por esos años (Cavillac, 2010: 114), es decir, la que se pone al servició del bien común de los súbditos sin desacatar los principios de la religión[524] (en este caso, la conversión de Guzmán tiene un carácter estratégico). Esta es la lectura de Cavillac: simulación maquiavélica, conversión (merced a la acción de la gracia en sentido agustiniano, casi calvinista) y rehabilitación social van de la mano en un episodio en el que Soto encarna al doble corrompido de Guzmán, el "hombre viejo" en la terminología paulina (Cavillac, 1994: 144-146)[525]. En todo caso, es evidente el tacitismo del comportamiento de Guzmán al final de la novela y la intencionalidad política de este episodio. Pero, ¿cuál es el sentido de este tacitismo? Más allá de la consonancia del pensamiento de Alemán con el reformismo burgués racionalista de sus amigos Barros, Soto y Pérez de Herrera[526], nos parece difícil explicar su postura respecto a comportamientos vinculados al tacitismo político como la disimulación o la mentira para conseguir los objetivos o el pragmatismo como norma ética. El final sorprendentemente abierto no ayuda a despejar esta cuestión (¿será perdonado Guzmán?[527] ¿Es sincera su conversión o es el enésimo ardid del pícaro por escapar de su suerte?). La interpretación en clave agustiniana ofrecida por Cavillac es interesante y se sostiene sobre elementos sólidos, pero resulta una lectura *a fortiori* de una

[524] Ribadeneyra en su defensa de la buena razón de estado reintroduce en la "ciencia de la política" la Providencia, algo completamente apartado por maquiavelistas y en menor medida por tacitistas. En la novela de Mateo Alemán, la Providencia aliada a la buena razón de estado redime a Guzmán.

[525] Nos parece una interpretación demasiado forzada, aunque plena de sugerencias, la lectura de la muerte y sepultura marina de Soto en clave alegórica relacionada con la muerte del Faraón en el mar Rojo del Libro del Éxodo que, en efecto, como recuerda Cavillac, se leyó como tipo del bautismo por los Padres de la Iglesia; todo ello, a su vez, asociado al papel simbólico de san Juan Bautista en diversos momentos de la novela, incluido este episodio (Cavillac, 1994: 152).

[526] Incluso en su *Ortografía castellana*, publicada en México en 1609, Alemán desliza un comentario de clara intencionalidad política que confirma una vez más su inclinación reformista: critica a los lacedemonios porque su fe en las leyes antiguas les impidió hacer las reformas que la experiencia de las cosas demandaba (Alemán, 1950: 63-64).

[527] Sobre las razones de este final abierto, véase Cavillac, (2010: 111-124).

serie de indicios que no dejan de aceptar otras lecturas sin abandonar por ello la clave reformista burguesa. Porque, ¿no es, en una lectura igualmente *a fortiori*, toda la vida de Guzmán, tal como él mismo la cuenta, una crítica a la ética pragmática del tacitismo e incluso a la razón de estado? ¿Qué otra cosa hace Guzmán desde que sale de su casa sino intentar, como dice Botero respecto a la razón de estado, conservar y acrecentar "su estado"[528]? ¿No convierte Guzmán el logos político en ética personal, con su consiguiente y reiterado fracaso? ¿No es el final abierto una invitación al lector a desconfiar de la veracidad de un narrador que no ha dejado de simular y mentir a lo largo de toda la obra, salvo en unos discursos morales no narrativos, en los que, aun así, se confunden a veces el pícaro y el atalaya? Guzmán conduce su vida en virtud de un pragmatismo crudo que no tiene más ética que la supervivencia y el medro, basado en la disimulación, el engaño y la falta de escrúpulos, sin confiar por lo general sus decisiones o planes a nadie (las pocas veces que lo hace sale perjudicado), y, sin embargo, fracasa una y otra vez, hasta el final deliberadamente ambiguo. ¿No es esta la pauta de comportamiento de un político tacitista? ¿O se trata simplemente de una censura de la mala razón de estado frente a la buena del final y de algunas de las novelas intercaladas? Porque, en efecto, de las cuatro novelas intercaladas ("Ozmín y Daraja", "Dorido y Clorinia", "Los caballeros de Don Álvaro de Luna" y "Bonifacio y Dorotea")[529], todas, menos quizá "Dorido y Clorinia", tienen por argumento común el secreto y la disimulación como instrumentos de triunfo personal o de paz social. Dos de ellas nos interesan especialmente: "Ozmín y Daraja" y "Bonifacio y Dorotea". En la novelita morisca, "Ozmín y Daraja", los personajes mienten y disimulan para proteger su amor. Al final, inesperadamente, como ocurre con Guzmán, los personajes se convierten al cristianismo si bien, como sucede con el pícaro, cabe la duda de la autenticidad de esta conversión. Nótese que el pasaje de la conversión no está narrado en tercera persona por el narrador omnisciente sino que reproduce en estilo indirecto lo que dicen los protagonistas, sin que podamos acceder a sus pensamientos. La segunda, "Bonifacio y Dorotea", es aún más compleja. El adulterio de Dorotea con Claudio en la noche de San Juan se salda con una serie de muertes violentas y prematuras de las que sobreviven Claudio que, arrepentido, entra en un convento, y Dorotea, que vuelve con su marido, guardando el secreto de lo sucedido. La disimulación de Dorotea garantiza la paz social en cuanto que impide seguramente un crimen de honra, conservando la estabilidad del matrimonio con Bonifacio[530]. El comportamiento de Dorotea, sancionado por lo que parece ser la justicia divina que, implacable, ha aniquilado a todos los testigos de su deshonra, obedece en el ámbito doméstico a la buena razón de estado: los medios reprochables moralmente están al servicio de una causa que los justifica: la paz familiar y, por extensión, el bien público. Cavillac ha subrayado el paralelismo tacitista entre esta novela y el episodio final del Guzmán (Cavillac, 1994: 146-154). Sin embargo, Rey Hazas es menos complaciente con el sentido del relato: la honra se ha salvado merced a la disimulación y el encubrimiento, pero esto no elude el hecho de que una mujer tenida por virtuosa ha cedido fácilmente a la tentación, en la primera ocasión que se le ha presentado, sin experimentar, además, ningún sentimiento de culpa o arrepentimiento. Por eso, considera que la novelita lo que evidencia y confirma

[528] "El Estado es un dominio establecido sobre los pueblos y razón de Estado es el conocimiento de los medios aptos para fundar, conservar y ampliar tal dominio." (Botero, 1962: 91).

[529] Para el estudio de la función estructural de estas novelas intercaladas en el conjunto *del Guzmán de Alfarache*, véase Rey Hazas (2003: 89-91).

[530] Para un análisis pormenorizado de la novela, véase Cavillac (2012: 131-143).

es el amargo pesimismo de Alemán y su negativa opinión sobre la condición humana: detrás del amor, la virtud y la honra no hay más que apariencia, disimulación y engaño (Rey Hazas, 2003: 102), una lectura que podría extenderse, del mismo modo, al final de la novela y la inesperada conversión de Guzmán, aunque Rey Hazas acepta, en sintonía con Cavillac, la interpretación de la novela como un renacimiento espiritual del personaje convertido en un negociante legítimo (2003: 106).

En resumen, este segundo grupo de tacitista, último del siglo XVI se caracteriza por su pragmatismo racionalista que le conduce a la conciencia de la necesidad de una honda reforma nacional de carácter burgués que, mediante una ética del trabajo, acabe con el ocio y, hasta cierto punto, los privilegios de la nobleza, mediante la censura de la honra como valor sostenido principalmente por este grupo social. Este es el sentido de las ideas en torno a la mendicidad, la economía financiera especulativa y fraudulenta y la vida regalada de la aristocracia y el infierno de la corte que vemos esparcidas por las obras de Barros, Soto, Pérez de Herrera y Alemán. En segundo lugar, aunque su reflexión sobre el poder es menos intensa que la del grupo anterior, se muestran partidarios de una buena razón de estado, en sintonía especialmente con Botero, que justifica la disimulación en la medida en que pueda ser necesaria para el bien común.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABELLÁN, J. (2014). "El concepto de prudencia en Justus Lipsius: entre la tradición y el maquiavelismo". En *Tácito y tacitismo en España*, P. Badillo O´Farell y M. A. Pastor Pérez (eds.), 195-218. Barcelona: Anthropos.

ALEMÁN, M. (1950). *Ortografía castellana*. J. Rojas Garcidueñas (ed.). Estudio preliminar de T. Navarro. México: Colegio de México.

____ (2012). *Guzmán de Alfarache*. L. Gómez Canseco (ed.). Madrid: Galaxia Gutenberg.

ANTÓN MARTÍNEZ, B. (1992). *El tacitismo en el siglo XVII en España. El proceso de receptio*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

BARROS, A. de (1664). *La perla. Proverbios morales*. Zaragoza: Diego Dormer.

BOTERO, G. (1962). *La razón de estado y otros escritos*, M. García Pelayo (selección y estudio preliminar). Caracas: Universidad Central de Venezuela.

CAVILLAC, M. (1994). *Pícaros y mercaderes en el Guzmán de Alfarache*. Granada: Universidad de Granada.

__(1998). "Libros, lecturas e ideario de Alonso de Barros, prologuista del Guzmán de Alfarache (1599)". *Bulletin Hispanique* 100-1, 69-94.

__(2010). *Guzmán de Alfarache y la novela moderna*. Madrid: Casa de Velázquez.

CID VÁZQUEZ, M.ª T. (2002). *Tacitismo y razón de estado en los comentarios políticos de Juan Alfonso de Lancina*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

DAVIS, C. (2001). "Baltasar Álamos de Barrientos and the nature of Spanish Tacitism". En *Culture and society in Habsburg Spain*. N. Griffin, C. Griffin, E. Southworth, C. Thompson (eds.), 57-78. Londres: Tamesis.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. (2002). "Guzmán de Alfarache y su circunstancia". En *Atalayas del Guzmán de Alfarache*. P. M. Piñeiro Ramírez (ed.), 289-304. Sevilla: Universidad de Sevilla.

DURÁN GUERRA, L. (2008). "Benito Arias Montano. Emblemas para una biblización de la política". *Cuadernos de Vico* 21 / 22, 237-262.

FEROS, A. (2002). *El duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*. Madrid: Marcial Pons.

FURIO CERIOL, F. (1952). *El concejo y consejeros del príncipe y otras obras*. D. Sevilla Andrés (edición, introducción y notas). Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.

GIL PUJOL, X. (2000). "La razón de estado en la España de la Contrarreforma. Usos y razones de la política". En *La razón de estado en la España moderna*, VV. AA., 355-375. Valencia: Real Sociedad económica de Amigos del País.

GÓMEZ CANSECO, L. (1993). *El humanismo después de 1600: Pedro de Valencia*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

GONZÁLEZ PALENCIA, A y MELE, E. (1941-1943). *Vida y obras de Don Diego Hurtado de Mendoza*, vol. 3. Madrid: Instituto Don Juan de Valencia.

HURTADO DE MENDOZA, D. (1996). *Guerra de Granada*. B. Blanco González (ed.). Madrid: Castalia.

MACÍAS ROSENDO, B. (2008). *La correspondencia de Benito Arias Montano con el Presidente de Indias Juan de Ovando*. Huelva: Universidad de Huelva.

MAESTRE MAESTRE, J. M.ª (1996). "En torno a la prosa latina de los humanistas: el tacitismo de Juan de Verzosa". En *La recepción de las artes clásicas en el siglo XVI,* E. Sánchez Salor, L. Merino Jerez y S. López Moreda (coords.), 205-235. Cáceres: Universidad de Extremadura.

MARAVALL, J. A. (1999). *Estudios de historia del pensamiento español. El siglo del Barroco*. Madrid: Centro de Estudios Políticos.

MARIANA, J. de (1981). *La dignidad real y la educación del rey*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.

MARÍN CEPEDA, P. (2007). "Acerca del contexto histórico de Miguel de Cervantes", *Revista de Estudios Cervantinos* 1, 1-19.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. (2002). "Sevilla y Mateo Alemán". En *Atalayas del Guzmán de Alfarache*, P. M. Piñeiro Ramírez (ed.), 45-64. Sevilla: Universidad de Sevilla.

MARTÍNEZ MILLÁN, J. (1992). "Grupos de poder en la corte durante el reinado de Felipe II; La facción ebolista, 1554-1573". En *Instituciones y Élites de Poder en la Monarquía Hispana durante el siglo XVI*, J. Martínez Millán (ed.), 137-197. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

_____ (1996). "Filosofía cortesana de Alonso de Barros (1587)". En *Política, religión e inquisición en la España moderna. Homenaje a Joaquín Pérez Villanueva*, P. Fernández Albadalejo, V. Pinto Crespo y J. Martínez Millán (coords.), 461-482. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

__(2003). "La crisis del «partido castellano» y la transformación de la Monarquía Hispana en el cambio de reinado de Felipe II a Felipe III". *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejo II, 11-38.

MERLE, A. (2014). "Algunas observaciones breves sobre los *Aforismos al Tácito español* de Álamos de Barrientos". *Revista Internacional d´Humanitats* 30, 9-18.

PASTOR PÉREZ, M. A. (2013). "El pensamiento político clásico español entre el maquiavelismo previo (premaquiavelismo) y el tacitismo tardío (tardotacitismo)". En *Tácito y tacitismo en España*, P. Badillo O´Farell y M. A. Pastor Pérez (eds.), 143-192. Barcelona: Anthropos.

PÉREZ, A. (1788). *Norte de príncipes, virreyes, presidentes, consejeros y gobernadores y advertencias políticas sobre lo público y particular de una monarquía*. Madrid: Imprenta de D. Pedro Marín.

__(atribuido a) (1991). *Suma de preceptos justos, necesarios y provechosos en Consejo de Estado al rey Felipe III siendo príncipe*. M. Santos López (introducción, traducción y notas). Madrid: Anthropos.

PÉREZ, J. (2002). "El tiempo del Guzmán de Alfarache". En *Atalayas del Guzmán de Alfarache*, P. M. Piñeiro Ramírez (ed.), 29-44. Sevilla: Universidad de Sevilla.

PÉREZ DE HERRERA, C. (1975). *Amparo de pobres*. M. Cavillac (edición, introducción y notas). Madrid: Espasa-Calpe.

QUONDAM, A. (2013). *El discurso cortesano*. Madrid: Ediciones Polifemo.

REKERS, B (1973). *Arias Montano*. Madrid: Taurus.

REY HAZAS, A. (1998). "Cervantes, la corte y la política de Felipe II". En *Felipe II (1527-1598): Europa y la monarquía católica*, vol. IV, J. Martínez Millán (dir.), 437-462. Madrid: Parteluz.

__(2003). *Deslindes de la novela picaresca*. Málaga: Universidad de Málaga.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (2008). "Las esferas del poder: emblemática y nueva ética cortesana entre 1599 y 1610". En *De Re Publica Hispaniae*, F. J. J. Aranda Pérez y D. Rodríguez (eds.), 321-347. Madrid: Sílex.

SÁNCHEZ LORA, J. L. (1998). "El pensamiento político de Arias Montano". En *Anatomía del Humanismo. Benito Arias Montano (1598-1998)*, L. Gómez Canseco (ed.), 149-179. Huelva: Universidad de Huelva.

__(2008). *Arias Montano y el pensamiento político en la corte de Felipe II*. Huelva: Universidad de Huelva.

SANMARTÍ BONCOMPTE, F. (1951). *Tácito en España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

SANTOS LÓPEZ, M. (1988). *Filosofía y política en la obra de Antonio Pérez, secretario de Felipe II*. Madrid: Universidad Complutense.

SCHELLHASE, K. C. (1976). *Tacitus in Renaissance Political Thought*. Chicago: The University Chicago Press.

SOTO, H. de (1983). *Emblemas moralizadas*. C. Bravo-Villasante (ed.). Madrid: Fundación Universitaria Española.

SPIVAKOVSKY, E. (1970). *Son of the Alhambra*. Austin: University of Texas.

TÁCITO, C. (1991). *Anales*, 3 vols. J. L. Moralejo (ed.). Madrid: Gredos.

TIERNO GALVÁN, E. (1977). *Escritos*. Madrid: Tecnos.

VARO ZAFRA, J. (2012). *Don Diego Hurtado de Mendoza y la Guerra de Granada en su contexto histórico*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

__(2012a). "Carta de Don Diego Hurtado de Mendoza al Cardenal Espinosa sobre la Guerra de Granada". http://www.edobne.com/manuscrtcao/carta-de-don-diego-hurtado-de-mendoza/ [10/06/2014].

VERZOSA, J. de (2002). *Anales del reinado de Felipe II*. J. M.ª Maestre Maestre (ed.). Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos.

VILAR, J. (1998). "L´Histoire Triste, ou du style comme angoisse". En *Littérature et Politique en Espagne aux siècles d´or*, J. P. Étienvre (dir.), 137-150. Paris: Klincksieck.

Recibido el 13 de marzo de 2014.

Aceptado el 23 de septiembre de 2014.

RESEÑAS

EN TORNO A LA NOVELA HISTÓRICA ESPAÑOLA. ECOS, DISIDENCIAS Y PARODIAS

Epicteto DÍAZ NAVARRO

(Madrid: Ediciones del Orto, 2013, 204 págs.)

Epicteto Díaz ofrece en este trabajo un enriquecedor análisis, a través de algunas novelas de autores relevantes en la literatura española de los siglos XIX y XX. Se centra en las relaciones entre ficción e Historia, en distintas combinaciones del discurso ficticio y el discurso histórico, teniendo en cuenta las teorías del género que desde Amado Alonso, y las precursoras lecturas decimonónicas, llegan a las que siguiendo a Hayden White discuten la cientificidad de la tradición historiográfica. En particular, atiende a las dos variedades importantes en el XIX, que servirán de referencia a la narrativa posterior, y en su segunda parte se ocupa del análisis de textos que van desde el comienzo de la Transición hasta finales del siglo XX.

El autor señala en esta obra distintos tipos de novela histórica. El modelo surge en la novela histórica romántica que, siguiendo a Walter Scott, presenta un argumento ficticio y unos personajes que tienden a ser héroes o víctimas, sobre un fondo en el que se construye el armazón de la Historia. En este tipo funciona ya el "pacto de lectura" en el que el receptor acepta como conocimiento histórico contenidos y formas narrativas que no serían admisibles en un texto histórico. A partir de ese modelo agrupa las novelas históricas en "ecos", "disidencias" y "parodias", según la relación que mantengan con la matriz del género.

Luego se refiere a la "novela histórica contemporánea", y, como ejemplo, se sirve de los *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós. A través de esta obra se ejemplifica el modo

en que el novelista histórico, Galdós, ya en un "eco" realista, intenta comunicar al lector información relevante que le sirviera para explicar el proceso que había dado lugar al presente de la nación. Se destaca aquí un elemento fundamental en este tipo de novela: la fidelidad a los hechos históricos relevantes y la creencia en que la sociedad debe aprender de la Historia.

Finalmente, el autor analiza diferentes modalidades que se desarrollan a finales del siglo XX. Este análisis constituye la parte central del trabajo, y en ella se estudian de forma detallada algunas novelas que presentan rasgos del género, como la documentación en la base de la escritura o la inclusión de personajes y hechos históricos. Y según se comprueba, en una buena parte de este tipo de novelas el contenido informativo queda desfigurado debido a la parodia o la ironía. Un ejemplo de esta modalidad es *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), primera novela de Eduardo Mendoza. El autor señala la compleja construcción de esta obra, debido al gran abanico de usos del lenguaje y referencias, juegos lingüísticos y alusiones históricas.

La siguiente novela que se examina es *El caballero de Sajonia* (1992), de Juan Benet. Esta obra presenta un espacio que no es español y se sitúa en el siglo XVI. Como personaje central aparece un sujeto histórico, Martín Lutero, y el resto de los personajes estén divididos en imaginarios y reales. Epicteto Díaz sitúa la obra entre la "disidencia" y la "parodia" pues, aunque los personajes son históricos, los hechos narrados son ficticios. A pesar de que esto borraría la diferencia entre ficción e Historia, el autor señala que los acontecimientos que se narran son posibles y las informaciones contextuales de los mismos, partiendo del pacto de lectura, son aceptables.

En otro capítulo se analizan las obras de dos autores muy diferentes: *El hereje* (1998), de Miguel Delibes y *Flores de Plomo* (1999) de Juan Eduardo Zúñiga. Estas obras se estudian juntas porque, además de que comparten un contenido de tipo histórico, si los hechos centrales no fueran ciertos, ambas perderían su sentido. Como punto en común comparten el carácter testimonial con respecto a sus protagonistas y una voluntad, que ya vimos en autores como Benito Pérez Galdós, de conocer el pasado y conseguir que las palabras transciendan el texto. Y en este capítulo, discutiendo las lecturas que creen imposible la objetividad del texto histórico, y siguiendo a Paul Ricoeur, establece uno de los elementos clave en los "ecos": la convicción de que en existen relatos factuales, que perderían su sentido si entendieran solo en una construcción imaginaria. Los dos textos señalados se sustentan, como tantos otros, en esa convicción pues los elementos clave en las novelas de Zúñiga y Delibes reflejan hechos históricos, y su fuerza reside precisamente en ello.

Se examina en el siguiente capítulo la novela de Álvaro *Pombo La cuadratura del círculo* (1999), que incluye claras referencias históricas pero sobre todo al comienzo y en el final del texto. Esta obra se distancia de uno de los ejes del género porque se reparte con desigualdad el contenido histórico y, además, porque el protagonista presenta un carácter anti heroico en momentos fundamentales.

El último apartado del trabajo estudia *Mansura* (1993), de Félix de Azúa. Aquí entran en contradicción los elementos históricos con la construcción que desarrolla la novela. En esta obra destaca la dificultad de la denominación, pues estamos ante un texto que traduce literalmente secciones de una crónica medieval francesa, la *Vida de San Luis* de Jean de Joinville y que transforma espacio y personajes de un modo paródico, en cierta medida proponiendo una lectura semejante a la de Borges en su conocido relato sobre Pierre Menard.

Todas las novelas analizadas por Epicteto Díaz demuestran una preocupación por la Historia muy significativa en el panorama de la novela española contemporánea, sobre todo si tenemos en cuenta que se trata de escritores que no son especialistas en novela histórica. En definitiva, si tenemos en cuenta la extensa bibliografía teórica que maneja, tanto de especialistas franceses como anglosajones, se trata de una aportación notable que se une a las pocas que han tratado en las últimas décadas, dentro de la historia y la crítica de la literatura española, una escritura que tiene un extenso público hoy día y que, según hemos visto, han practicado un número significativo de nuestros novelistas más valorados[531].

Rosa Navarro Romero
Universidad Autónoma de Madrid

[531] Se recuerda que el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías dedicó uno de sus Seminarios internacionales al tema, como puede leerse en José Romera Castillo (ed.), *La novela histórica a finales del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 1996).

LA OTRA EDAD DE PLATA. TEMAS, GÉNEROS Y CREADORES (1898-1936)

Ángela ENA BORDONADA (ed.)

(Madrid: Editorial Complutense, 2013, 311 págs.)

Hay autores que por trabajo, calidad y fortuna consiguen engrosar las listas del canon literario, mientras que otros, la mayoría, se quedan en los márgenes de la historia. Con el paso del tiempo estos nombres corren el riesgo de ser cortados de ese pequeño margen y, por lo tanto, olvidados. Los autores pueden no haber alcanzado un puesto en el canon por pertenecer a un colectivo o una orientación diferente, pero a veces sólo se trata de no haber estado en el lugar correcto en el momento adecuado o de no haber engrosado las filas de los principales movimientos o géneros literarios, los que más tarde se estudiarán en las escuelas y las universidades.

Por eso, gracias a libros como *La otra Edad de Plata*, podemos recuperar parte de nuestra historia literaria y hacer justicia a autores que tuvieron un espacio en sus caprichosas páginas y cuyo nombre se ha ido borrando, quedando en la sombra, como indica Ángela Ena Bordonada, catedrática de literatura española en la Universidad Complutense, en la instructiva introducción del libro. Esta obra, publicada por la Editorial Complutense, cuenta entre sus puntos fuertes con un conjunto de artículos bien orquestado, en los que destacan temas interesantes y variados pero sin perder por ello el equilibrio. *La otra Edad de Plata* se divide en dos secciones: "Temas y géneros" y "Creadores". Esta división no resulta en absoluto caprichosa ya que, como se dijo al principio, la marginación en los estudios literarios ha afectado tanto a escritores concretos como a grupos de escritores o a géneros

enteros, a pesar de que en muchos casos, como el de las novelas por entregas, gozaron de gran éxito en la época.

Especial mención merece el caso de las escritoras de aquella época, cuya aportación fue decisiva en el momento y cuya huella se ha omitido en las escuelas de educación obligatoria e incluso en las universidades, como grupo social sobre el que el olvido ha jugado un papel especialmente injusto. Jean-François Botrel dedica un artículo titulado "Ardientes mujeres: escritoras y poetisas en cajas de cerillas" a un tema tan curioso como interesante: la colección de retratos de célebres escritoras que acompañó a las cajas de cerillas entre 1905 y 1908. Este artículo destaca por su originalidad, por intentar llegar al análisis del canon literario femenino del momento a través de algo que en principio podría parecer superficial y carente de importancia, pero que marca tanto o más una época que las listas de ventas. Otro capítulo dedicado a las poetas de principios de siglo es el de Dolores Romero López, que da un paso más en el análisis del contexto vital en el que escribían las mujeres a principios del siglo XX y dedica su artículo a analizar el uso del seudónimo en las escritoras de la época, un caso paradigmático en el ámbito femenino de la Edad de Plata. La investigadora analiza en profundidad los diferentes casos encontrados (como los de María de la O Lejárraga, Lucía Sánchez Saornil o Carmen Conde) tras lo que ofrece posibles explicaciones a los diferentes usos apoyadas siempre en la crítica literaria. Este artículo nos muestra la realidad social de exclusión y búsqueda de voz propia que vivieron las mujeres en esta época.

El género literario también puede convertirse en un motivo de exclusión en el canon, dado que cada época ensalza unos géneros y denosta otros. En "El cuento, retablo ideológico y estético del fin de siglo", Pilar Celma Valero recorre los principales cambios estéticos y, sobre todo, ideológicos, que experimentó este género en la época. Celma Valero se centra en tres de las modalidades menos estudiadas por la crítica si bien eran muy representativas del momento finisecular: el cuento erótico, el cuento ocultista-espiritista y el que gira en torno al mensaje social del Cristo evangélico. Antonio Cruz Casado le dedica un capítulo a otro género olvidado: la narrativa fantástica y de terror. Aunque dada la imposibilidad de abarcar todas las obras del género escritas a principios del siglo XX, el investigador se centra en aquellas corrientes menos estudiadas, como los cuentos de hadas, y repasa las aportaciones de algunos escritores reconocidos como Emilia Pardo Bazán o Ramón Gómez de la Serna. La editora del libro, Ángela Ena Bordonada, presenta también un capítulo sobre un género poco estudiado: la novela del espectáculo. El capítulo, que se titula: "La novela del espectáculo: El deporte en la narrativa de la Edad de Plata", trata la abundante narrativa inspirada en los espectáculos públicos y comerciales de la época, si bien se centra en la llamada novela del deporte por ser la menos estudiada de todas ellas. Dentro del fenómeno socio-literario de las colecciones de novela corta, se encuentra el capítulo de Patricia Barrera Velasco sobre las novelas cinematográficas, en el que presenta un repaso ilustrativo de aquellas novelas cortas basadas en películas que se publicaron en la revista *Blanco y Negro*. Una aportación que abre un campo casi inexplorado en la actualidad y recuerda la vitalidad que tuvo en su época la novela corta en las publicaciones periódicas. Además desvela un nuevo prisma en la curiosa relación artística entre el cine y la literatura: la adaptación literaria del material cinematográfico, un tipo de relación que se ha extinguido a favor de la adaptación en sentido inverso: de la literatura al cine. El profesor Gerardo Fernández San Emeterio traza un recorrido superficial pero bien seleccionado y trabajado del repertorio del teatro lírico español en la etapa final del género chico, así como su relación

con con el género ínfimo y, por otra parte, con la opereta o la zarzuela grande, en su etapa de declive. La producción que hay que estudiar es tan grande que el propio investigador avisa en el artículo sobre su constante trabajo de revisión, si bien el resultado de sus aportaciones, aunque inacabadas, es esclarecedor.

En el segundo apartado, "Creadores", se da voz a siete autores de distintas modalidades literarias, si bien todos ellos tienen en común su poca repercusión en los estudios académicos. De hecho, el único capítulo dedicado a un poeta canonizado es el de Rubén Darío, al que Luis Alberto de Cuenca y Prado le dedica un minucioso artículo cargado de admiración en el que analiza las obras *Cantos de vida y esperanza* y *El canto errante*, poniendo de relieve el valor del erotismo en la poesía rubendariana y en su propia vida. Debido al inesperado fallecimiento de Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, el volumen no ha podido contar con el artículo que el investigador estaba preparando, aunque en su lugar se ha incorporado un estudio ya publicado en *Donne, identitá e progreso nelle cultura mediteranee* (Roma, Aracne Editrice, 2009) por su similitud temática: "La mujer en la literatura galante del periodo de entreguerras. Las mujeres de Joaquín Belda y Álvaro Retana", en él sigue una línea de investigación y recuperación de ambos autores, importantes representantes de la literatura erótica, acotado a la presencia femenina en sus narraciones. Christine Rivalan Guégo investiga en su capítulo las claves del éxito entre los lectores de Pedro Mata, un escritor que gozó de gran popularidad en su tiempo, gracias al auge de la novela corta y, en concreto, de la colección *El Cuento Semanal*, pero al que hoy apenas se recuerda. Un caso parecido encontramos en la narrativa breve de José Francés, que destacó sobre todo por sus cuentos. El doctor José Paulino Ayuso dedicó un merecido y exhaustivo artículo, a modo de semblanza, para recuperar la perspectiva adecuada de su carrera literaria, relegada a un lado a favor de su puesto como Académico de Bellas Artes. Carmen Servén Díez recupera para la polifacética figura de María Luz Morales, directora de *El Hogar y la Moda*. A pesar de ser un personaje más que interesante en varios ámbitos como la escritura, el periodismo, la traducción o el cine, la investigadora se centra en su labor inagotable e intensa labor a favor de la lectura femenina a través de varias publicaciones de los años veinte y treinta. El periodismo literario reaparece también en este volumen de mano de Luis Bello, rescatado por José Miguel González Soriano, en un capítulo que ensalza su figura y su importancia a pesar de la fugacidad que envuelve al género periodístico, acompañado de un recorrido por la prensa literaria de las primeras décadas del siglo. Cierra el volumen María del Mar Mañas con un artículo muy diferente al resto, centrado en la relación entre el cine y la literatura y, en concreto, en la adaptación cinematográfica que hizo Luis Marquina de la obra teatral *El bailarín y el trabajor* de Benavente, estrenada en 1936, lo que también nos lleva a repasar la industria cinematográfica de los años treinta.

Este pequeño repaso es sólo una muestra de todo lo que esconde *La otra Edad de Plata*, como en todo conjunto de textos y aportaciones cada lector podrá tener sus favoritos, pero en este caso todos tienen algo que aportar sobre esta época, tan conocida y desconocida a la vez, que es la Edad Plata.

Marta Gómez Garrido

LAS RAÍCES DEL ÁRBOL. PEQUEÑA ENCICLOPEDIA PERSONAL DE SALAMANCA

Luciano G[ONZÁLEZ] EGIDO

(Salamanca: Amarú Ediciones, 2010, 464 págs.)

Luciano G. Egido es un ensayista y novelista de primera fila, un "autor de culto", según se dice ahora; además ha escrito crítica de cine y es muy conocedor de la materia. Al decir de Ricardo Senabre, con el que coincidimos, estamos ante "una de las cimas de la novela española de estos últimos años". Antes de referirnos al libro de ahora, trazaremos algo de su trayectoria, una trayectoria bastante larga.

Salmantino de 1928 (tiene dicho que si se pierde que lo "busquen en la Plaza Mayor" salmantina), se doctoró en Filosofía y Letras por la propia Universidad de Salamanca con una tesis sobre "El Criticón" de Baltasar Gracián, dirigida por el Dr. Fernando Lázaro Carreter. Fue profesor de la Universidad, pero motivos a algunos de los cuales alude en el presente "Las raíces…" le llevaron fuera de esa docencia.

En *Las raíces del árbol* —que tiene pasajes autobiográficos— relata cómo a alumnos de tercero o cuarto de carrera les propuso un análisis acerca de *Las manos sucias* de Sartre, y cómo "un numeroso grupo de alumnas fue a pedir permiso al obispado para leer el texto sartriano. El hombre de la ventanilla […] corrió a decírselo al obispo y el obispo […] llamó al Rector, entonces el falangista Antonio Tovar, para protestar por el nido de comunistas que había en la Facultad de Letras. Tovar me llamó a mí al despacho rectoral, me echó un violento rapapolvo al borde del grito, afeándome mi errónea elección y mi desvergüenza profesoral. Mis días en la Universidad habían acabado".

El volumen *Un escritor plural (Antología, 1963-2003)* (2004) se editó cuando a su autor se le concedió el Premio de la Crítica de Castilla y León de 2003, y resulta muy ilustrativo en cuanto recoge colaboraciones periodísticas suyas, críticas cinematográficas, fragmentos de ensayos y de novelas —con reseñas que se hicieron a tales escritos—, y asimismo cuentos. Desde luego los ensayos y las novelas y cuentos han de leerse en su totalidad, y no fragmentariamente. La dedicación a Unamuno de don Luciano le ha hecho escribir sobre este autor varias veces, tanto de lo biográfico como en lo interpretativo.

Novelista tardío, su nivel es muy alto, desde la primera narración *El cuarzo rojo de Salamanca* hasta la reciente *Tierra violenta* (todas ellas las ha publicado la editorial Tusquets, editorial en la que lleva publicadas nueve obras narrativas). La reseña periodística que Fernando Lázaro hizo a su antiguo alumno es muy elogiosa: habla en ella de "un talento diferente, un caudal nuevo de invención y una insólita energía narrativa", y advierte cómo "es ahora, a los sesenta y cinco años [...] cuando (González Egido] ha roto a hablar como novelista de insuperable aliento", y ha hecho "una novela subyugante". Dos años más tarde, su *El corazón inmóvil* resultó no menos bella e incluso en algún momento conmovedora, según nos parece (como se puede ver en *Un escritor plural*, pp. 192-195). Y así sucesivamente.

Las raíces del árbol se anuncia desde la portada en tanto una pequeña enciclopedia personal, lo que quiere decir que posee —según queda dicho— un componente autobiográfico. Una de las entradas se halla dedicada al salmantino Tomás Bretón, el autor de esa joya que es *La verbena de la Paloma*, y de quien subraya su "carácter violento y áspero de trato"; la entrada inmediata trata de El Brocense.

Alude luego al callejero salmantino, y escribe con la belleza elocutiva de un gran escritor: "Dan ganas de entonar un réquiem por los nombres desaparecidos de las calles. ¿Quiénes eran aquellas azotadas que se intentó perpetuar en la memoria ciudadana, recordándolas en una calle? [...] ¿Quiénes eran aquellas «Mozas» que merecieron una calle o qué leyenda se ocultaba detrás de la «calle del Trasgo» [...] ¿Qué aire especial corría en la calle del Aire, que ante4s se había llamado del judío Uguero? ¿Por qué se llamó así la calle del Silencio? [...]".

Deplora González Egido la desaparición de la calle «Los Novios», nombre "barrido para colocar en su lugar el nombre de un falangista híspido, propagandista de la guerra civil en sus peores momentos iniciales, [...] e impúdico inventor de un falso Centenario de la fundación de la Universidad, Antonio Tovar".

Desde luego que hay recuerdos personales cuando don Luciano habla de las *Conversaciones Cinematográficas de Salamanca* (1955), y de la revista *Cinema Universitario* (1955-1963): menciona a compañeros y amigos como José Escobar (el especialista luego en Larra), José María Gutiérrez (el director de cine), etc. Otras entradas se dedican —según era de esperar— a la Escuela salmantina de Economistas del Quinientos, a Juan del Encina, y al erasmismo en Salamanca; a Jovellanos, a Fray Luis de León. Evoca al "obispo ejemplar" Mauro Rubio (fallecido en 2000), y escribe una semblanza muy emocionante del ministro de la II República Filiberto Villalobos, etc.

Hemos querido llamar la atención simplemente sobre un autor a veces olvidado, pero de enorme calidad narrativa e intelectual de mucho atractivo e interés en los diferentes momentos de su vida.

Francisco Abad Nebot

POLÍTICAS POÉTICAS. DE CANON Y COMPROMISO EN LA POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

Araceli IRAVEDRA (ed.)

(Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2013, 260 págs.)

Resultado de la esmerada labor investigadora de Araceli Iravedra, especialista en el ámbito de las poéticas del compromiso de los siglos XX y XXI, es la edición del libro colectivo *Políticas poéticas. De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX*. En abierta polémica con *El canon occidental* (1994) de Harold Bloom —según el cual resultaría inaceptable una lectura *ética* y *colectiva* de las obras literarias so pena de convertirlas "en meros documentos sociales, históricos o ideológicos" (11)—, y partidarios de que la producción lírica deba situarse en cada momento "a la altura de las circunstancias" para hacerse cargo de los problemas y desajustes de su tiempo, los autores de este volumen se decantan, en cambio, por un diálogo entre textos y contextos, por un enfoque histórico e ideológico de la poesía desde el eje de un "compromiso" no estrictamente vinculado a implicaciones sociopolíticas. En la estela de los planteamientos de Juan Carlos Rodríguez, reconocido defensor de una idea de la literatura como "discurso ideológico" y "radicalmente histórico" (13), el equipo investigador del Proyecto "Canon y compromiso: poesía y poéticas españolas del siglo XX" (Ministerio de Ciencia e Innovación), del que es Investigadora Principal la propia dra. Iravedra y a resultas del cual ve la luz el presente libro, apuesta por un pacto teorético entre literatura y sociedad, por una interacción de dos categorías supuestamente antagónicas, las de "canon" y "compromiso" (entendido éste como "una

asunción de la poesía como práctica social, histórica e ideológica", 77). El objetivo principal de los investigadores, como queda patentemente reflejado en esta obra común, reside en analizar desde un punto de vista histórico/literario los núcleos problemáticos para la constitución de un canon del compromiso poético (compromiso con una cosmovisión o *Weltanschauung*) del siglo XX en España, y mostrar la vocación de utilidad social inscrita en la literatura, a raíz de la superación de las clásicas dicotomías pureza artística (o evasión)/compromiso, trascendencia/inmanencia, esfera privada/ámbito público, dualidades sobre las que se ha ido formando (y conformando) la historia literaria tradicional.

La directora de la Cátedra Ángel González de la Universidad de Oviedo, que ha estudiado detenidamente las conexiones intergeneracionales entre los autores del compromiso, ya pudo demostrar su competencia a la hora de encarar, desde líneas innovadoras, las relaciones entre canon y compromiso en virtud de su liderazgo como IP del proyecto de investigación del que el actual es heredero: "Poesía y compromiso: estudio y edición de poéticas en España (siglos XVIII-XX)". La avalan para el complejo desafío de "casar" dos instancias ya "problemáticas en sí" (11) y supuestamente incompatibles, entre otros muchos trabajos, su coordinación del número monográfico de la revista *Ínsula* «Los compromisos de la poesía» (2002), el estudio y antología *Poesía de la experiencia* (Visor, 2007) y la monografía *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980-2005)* (UNED, 2010), donde la autora recoge e indaga un amplio repertorio de poéticas correspondientes a la poesía española del último cuarto del siglo XX.

El carácter "provocador" de los contenidos del volumen ya se reivindica en las primeras líneas del apartado introductorio, donde se propone una perspectiva diametralmente opuesta al angosto concepto del canon "blanco" y "masculino" postulado por Bloom; y, aun antes, a partir de la elección de su mismo título, inspirado por la *Política poética* de Juan Ramón Jiménez. La huella del "andaluz universal" se destaca inconfundible también en la máxima escogida para el epígrafe —"Porque la verdadera poesía lleva siempre en sí la justicia"—, extrapolada de la conferencia que el poeta recién exiliado leyó en Puerto Rico en octubre de de 1936 cuando, al estallar la Guerra Civil, los poetas empezaban a sentir como urgente la responsabilidad de "bajar a la calle".

Abre el *excursus* de la deriva historiográfica del proteico concepto de "compromiso" Juan Carlos Rodríguez, que opta por examinar —a raíz de su teorización de la poesía como un hecho social e ideológico que requiere "pensar/leer históricamente" el canon literario— la sucesión de las etapas ético/estéticas del poeta "puro" por excelencia Juan Ramón Jiménez. El catedrático granadino subraya cómo el "yo histórico" y "roussoniano" del moguereño llega a ser "absoluto" y "panteísta" en *Dios deseado y deseante*, a partir de la "conciliación plena del en sí y del para sí" (56), de una íntegra compenetración entre Vida y Arte, entre pulsión libidinal (y mortal) e inconsciente ideológico.

Tras la clara denuncia de la lectura parcial e interesada que Harold Bloom hace de un canon "que solo tiene por fundamento la originalidad escandalosa y la supremacía estética de los autores que lo componen" (69), Miguel Ángel García se encarga de estudiar el balance y los (re)ajustes de cuentas entre canon y compromiso en el versátil panorama literario del anteguerra (1927-1936), para llegar a concluir rotundamente que "nada impide […] situar los poemas del compromiso por encima, por debajo o a la misma altura que los poemas puramente poéticos" (73). Según un clímax de progresiva implicación ideológica, el autor

sigue la trayectoria de la poesía desde la "deshumanización" de la vanguardia constructiva y purista de 1927 —pero, en realidad, al servicio de la burguesía conservadora ya que "la inutilidad, la pureza y la plenitud de la poesía son una ideología como cualquier otra" (68) y Ortega acaba desvelando su cara de "enemigo implacable de la nueva democracia" (85)— hasta su "rehumanización" con la "avanzada" o la vanguardia política de 1930 (teorizada en *El nuevo romanticismo* de Díaz Fernández) y finalmente abierto "compromiso" con la revolución y "el imperioso deber" de los años 1933-1936.

Desde una perspectiva estrictamente diacrónica, Luis Bagué Quílez reflexiona sobre aquel liminal "canon del exilio" que, en el común trasfondo dramático de la guerra civil, escriben (y *se* escriben) los "yos sociales" de Miguel Hernández, Max Aub y León Felipe, a medio camino "entre la intimidad y el testimonio, entre la fe de vida y la razón histórica" (114). Su escritura intimista, autobiográfica y/o testimonial alcanza la plenitud, respectivamente, en *Cancionero y romancero de ausencias*, *Diario de Djelfa* y *Ganarás la luz* que, al abordar una forma de compromiso centrípeto o centrífugo, dejan manifiesto cómo no haya "obra, incluso la más intimista, que no esté traspasada de ideología" (ibíd.).

Las estrategias de autorreferencialidad y autorrepresentación, adoptadas por la tríade de los más conocidos poetas *engagée* (o "sociales") de la posguerra y enfocadas desde un eje "minimalista", "perlocucionario" y "epistemológico" (160), serán objeto de análisis del cuarto capítulo que, firmado por Laura Scarano, destaca una compartida "autopoética del compromiso", subyacente en los metatextos tanto líricos como programáticos (para atender "a la necesaria interacción entre praxis lírica y soporte ensayístico", 153) de Gabriel Celaya, Blas de Otero y José Hierro.

Cierra el volumen la editora del mismo, que se encarga de dar respuestas a la delicada cuestión del compromiso poético en la era democrática, o sea en una época que, debido a su proximidad cronológica, "carece para nosotros de contornos precisos" puesto que "obligados a vivirla, no podemos juzgarla" (203), como se lee en la cita machadiana que la autora elige para encabezar su capítulo. En el clima posmoderno de desconfianza en los proyectos colectivos y de descrédito de las implicaciones ideológicas (con la consiguiente "reprivatización de la literatura" a la que apunta Mainer), no se puede ignorar la necesidad de una poesía "a la altura de las nuevas circunstancias" (205). En esta última sección, Iravedra revisita las distintas estrategias de formación de un canon del compromiso en el tiempo que sigue al "desorden impuesto" por la dictadura franquista, consciente de que "la desustancialización de la política y el generalizado desfondamiento ideológico no supusieron la cancelación del compromiso" (ibíd), que se ha ido manifestando a través de una voz "común", "conflictiva" o "periférica".

Los cinco capítulos en los que se estructura el volumen constituyen un recorrido acertado y exhaustivo a través de unas encrucijadas sociohistóricas cruciales en el panorama poético de los siglos XX y XXI, desde el esteticismo purista finisecular hasta los experimentos líricos posmodernos, que los autores indagan con una mirada escéptica a las clasificaciones canónicas deudoras del modelo de Bloom (y de su concepción del Arte como *finalidad sin fin*), y cuyos vacíos procuran rellenar a la vez que corrigen o matizan ciertos *topoi* historiográficos heredados acríticamente. Los autores arrojan luz sobre la dialéctica ética/estética e intimidad/historia en la obra tanto de los exponentes más representativos de los movimientos vanguardistas y revolucionarios de anteguerra como en la de los

escritores de la guerra civil y de los poetas sociales posbélicos, sin descuidar el escenario literario posfranquista, con el fin de proporcionar al lector unas herramientas "ideológicas" con las que (re)visitar el compromiso con el canon o (re)componer el canon del compromiso, que no son sino caras de la misma moneda: leer la literatura a la luz de su *radical historicidad* y mostrar que la poesía puede seguir siendo "útil" en la era del capitalismo avanzado, ya que cuenta no solo con valores *estéticos*, sino también con inevitables componentes *éticos*; pues "comprometido se está siempre de antemano y siempre se escribe desde un 'lleno ideológico'" (14).

Cristiana Fimiani
Universidad de Granada

EL CANTO DE LA ALONDRA. ESTUDIOS SOBRE MARÍA ZAMBRANO

Armando LÓPEZ CASTRO

(Universidad de León: Área de Publicaciones, 2013, 220 págs.)

Escribir supone un reto con uno mismo, con su ser y con sus circunstancias, pues "escribir es enfrentarse a una realidad desconocida, que nos desborda e impone su ritmo", como afirma el profesor Armando López Castro en su libro *El canto de la alondra. Estudios sobre María Zambrano* (2013). Estamos ante una completísima obra llena de hondas reflexiones y con una cuidada expresión que destaca por el empleo de frases cargadas de lirismo y de un profundo significado o de una trascendencia que supera los límites de la palabra misma. La obra es un estudio acerca de la trayectoria literaria de la escritora malagueña enriquecido con apuntes, referencias, reflexiones e ideas de numerosas personalidades de la literatura, de la pintura o de la filosofía como Unamuno, Machado, Cernuda, Ortega y Gasset, Galdós, Teresa de Jesús, Juan de la Cruz, Cervantes, Valente, Picasso, Miró, Goya, Kandinsky, Rousseau, Freud, Jung, Heidegger, Pascal, Novalis, Nietzsche, Platón, Heráclito, Walter Benjamin, etc.

Por otro lado, el título del libro nos hace recordar un artículo de José Luis Abellán, titulado precisamente "María Zambrano, alondra de la filosofía", recogido en el volumen *María Zambrano: la visión más transparente* (2004), en el que ya se revelaban muchas de las claves que influyeron en la escritura de Zambrano y que López Castro analiza en profundidad a lo largo de su estudio, con un interés primordial por la música, y que desvelan

que la escritura en Zambrano renace en cada palabra o pensamiento recogidos en lo más profundo del ser, en el alma misma, pues, según Abellán:

> *Ese vuelo del alma, que es palabra indecible, asimilada al canto y a la música es la expresión más plena de lo que constituye el pensamiento filosófico de María Zambrano, equiparable en esto al canto de la alondra". […] es sabido que la alondra tiene la virtud de elevarse rauda hacia el cielo y de dejarse caer también bruscamente en la tierra, y esos dos vuelos —de la tierra al cielo, y viceversa— han hecho que los mitólogos vean en ella un símbolo de los dos polos de la existencia en sus expresiones opuestas. […] En la alondra —de vuelo muy alto, de cuerpo escueto y de gran velocidad en su elevación— han visto los estudiosos de la simbología, una metáfora pura —expresión de transparencia del gozo—; de aquí que Bachelard la llame 'vertical del canto'. En esa vertical del canto encontramos nosotros el simbolismo específico que ilumina el sentido más profundo de la filósofa malagueña. La filosofía de María Zamorano —alondra ella misma— es un saludo a la primavera de un nuevo amanecer —filosófico y femenino, al mismo tiempo— en vuelo hacia la aurora anunciada (Abellán, J. L. "María Zambrano, alondra de la filosofía". En María Zambrano: la visión más transparente, Juan Antonio González Fuentes y José María Beneyto Pérez (coords.), 311-318. Madrid: Trotta Editorial, 2014l).*

Tras el prólogo inicial titulado "La aventura del escribir" vienen doce capítulos de desigual extensión en los que se profundiza en las señas de identidad de la escritura de María Zambrano. El primero de los capítulos, "María Zambrano: ánima hispánica", intenta demostrar cómo influyeron en sus escritos ciertos hechos históricos acaecidos en España, pues precisamente "los momentos verdaderamente históricos son aquellos que dejan ver transparentes sus entrañas: las de la historia y las del hombre que la protagoniza". María Zambrano vivió la II República, la Guerra Civil y luego el exilio, momentos históricos decisivos que marcaron su vida y su escritura. De esta manera, en el capítulo tercero del libro donde trata la experiencia del exilio, López Castro afirma que, según la autora, "el exilio hay que merecerlo. Desde este punto de vista, el exilio es una condición más mental que material, que uno escoge libremente y tiene que hacerse digno de él". Para Zambrano, a diferencia de Unamuno o Machado, el exilio "fue un logro, no una pérdida, que le permitió un desarrollo propio", logrando que su escritura y su exilio recorrieran un mismo camino y se enriquecieran mutuamente, dando lugar a su peculiar concepción de la razón poética, como se estudia a lo largo del segundo de los capítulos, una razón poética que ha de entenderse como "memoria desposeída de identidad" y como "modo de conocimiento desligado de lo racional y unido a lo espontáneo".

En los siguientes siete capítulos, el profesor López Castro indaga acerca de la importancia y tratamiento de lo sagrado, de la música, del realismo, de la pintura, del sueño, de la tradición mística y de la ausencia del amor en los escritos de María Zambrano. Así, lo sagrado resulta un término que es necesario recuperar, "pues el no contar con los dioses le impide al hombre seguir viviendo" ya que "la verdadera realidad siempre está en aquello que no tenemos, en ese más allá que pertenece al ámbito irreductible de lo sagrado, y tal vez por ello resulta tan difícil que se revele". Asimismo, para Zambrano "la experiencia erótica y la experiencia mística forman parte de una misma experiencia religiosa, donde convergen y desde la que sólo pueden ser entendidas". Relacionado con lo sagrado y con la experiencia religiosa, la conexión entre música y poesía se entiende como "viaje iniciático al

interior del alma", de la misma manera que "la función de la pintura, que es revelación de un misterio siempre inacabado, consistirá en liberar los fantasmas, los cuerpos impalpables de los sueños, que aparecen incompletos, con zonas oscuras […]". Junto con la música y la pintura, el sueño, la experiencia onírica y la revelación de aquello que se sueña a través de la palabra, "sustancia última de la poesía, equivale a instalarse en el centro germinante de la experiencia onírica, donde se despierta el deseo de restituir las formas originarias". De esta manera, según Armando López, el sueño "nos abre a lo desconocido, a un nuevo saber posible, en un viaje a los límites del ser". El tiempo del sueño, por lo tanto, "se presenta como proyección de lo íntimo, como un proceso de algo que está por hacer, de manera que ese tiempo sin memoria […] nos lleva a conjurar la plenitud, a reconocer la unidad en los límites de la diferencia". Así se observaría, por ejemplo, en sus obras *El sueño creador* (1965), *Claros del bosque* (1977) o en su obra póstuma *Los sueños y el tiempo* (1992).

Por otro lado, en relación con cómo entendió Zambrano el realismo hay que tener en cuenta, según López Castro, que su peculiar entendimiento y su personal vivencia de la tradición española suscitó que la escritora se insertara en esa tradición de manera dinámica "para seguir un hilo conductor no sujeto a corrientes o escuelas, lo cual le ha permitido poner al alcance del lector nuevas formas de interpretación" y nuevas maneras de tratar temas tan universales como el amor que para Zambrano "sólo vive renaciendo sin cesar" donde "la búsqueda del amor participa de una doble posesión, consistente en poseer lo que nos posee" ya que "lo que se experimenta con el amor es el conocimiento de aquello que es desconocido. Y lo que mejor caracteriza al enamoramiento es la conversión"; ese convertirse en otro ser distinto, como haría el emparejamiento entre el amor y la poesía mismos, donde la palabra resurge sin cesar y donde "nace el amor en la ausencia del otro, y desde ella, aspira a la unidad, a la reducción de las tensiones, siendo esa distancia de lo incierto el riesgo que el enamorado debe correr". De ahí que el profesor López Castro hable de "La ausencia del amor en María Zambrano", un amor renovado ante la ausencia de lo que se ama en relación también con la alta estima que Zambrano tenía a la filosofía, entendida como una forma de amor y como expresión del amor mismo.

El capítulo nueve, titulado "Hacia una poética del fragmento en María Zambrano", indaga acerca de cómo entendió la autora la escritura fragmentada como vía para explorar lo desconocido "que es el territorio de lo indeterminado, cuya incierta presencia es la que da origen a la escritura poética", rompiendo la homogeneidad, intensificando el tono elegíaco de cierta realidad o mostrando "la violencia de lo sistemático [tendiendo] por eso a instalarse en lo que todavía no ha sido dicho, de ahí su carácter de pura inmanencia, a ser el lugar de la palabra naciente".

El último capítulo, "María Zambrano y José Ángel Valente", estudia la relación que existió entre los dos escritores caracterizada por la admiración del poeta hacia Zambrano, nacida en un primer momento de la simple e inocente curiosidad, la complicidad por compartir ciertos pensamientos y/o experiencias y el distanciamiento necesario y propio de aquel que de aprendiz pasa a querer expresarse por cuenta propia. Armando López nos cuenta que ambos escritores se conocieron en julio de 1964, momento desde el cual Valente siempre valoró "la plenitud de esta pensadora", influyendo en sus propias composiciones y en su manera de concebir la poesía ya que su inmanencia mantiene una estrecha relación con la teoría de la razón poética de Zambrano.

El libro finaliza con un epílogo en el que la palabra se revela como germinadora o principio de la creación o en palabras de la propia escritora: "La palabra ha sido en mí, desde

el principio, en mi pensamiento y en mi alma, eso justamente, el principio, como dice el Evangelio de San Juan: *el principio era el Verbo y el Verbo era la Luz y la Luz era la Vida y el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros lleno de gracia y de verdad*. Esta es la revelación que me ha sostenido a lo largo y ancho de toda mi vida".

El poder de las palabras se postula como origen de todos los actos llevados a cabo por los seres humanos y la sabiduría o el conocimiento que se logra a través de ellas se hacen necesarios para la consecución de una vida más plena merecedora de ser contada, de ser vivida, en definitiva, pues "saber nos proporciona experiencia, un conocimiento de la vida en su integridad. Y la plenitud de lo vivido, a la que no debemos renunciar, se da en la madurez, que se levanta contra la destrucción de la memoria y la palabra".

Nuria Sánchez Villadangos
Universidad de León

CINE DOCUMENTAL E INMIGRACIÓN EN ESPAÑA. UNA LECTURA SOCIOCRÍTICA

Pablo MARÍN ESCUDERO

(Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2014, 208 págs.)

A principios de este siglo se dio un repunte en la invasión de imágenes en las noticias sobre las llegadas de inmigrantes a nuestras costas, pretendidamente relacionadas con el *efecto llamada* de la nueva *prosperidad* española. De forma simultánea, la expresión fílmica de la preocupación por la inmigración se desplazó desde las obras de ficción al género documental acompañado, por lo general, de un interés institucional por subvencionar y apoyar la creación de documentales. Estas dos circunstancias, junto con una relectura de Bajtín/Voloshinóv (1992) y el encuentro con la sociocrítica, motivaron la investigación de la obra que nos ocupa. Una investigación en la que fueron de capital importancia los trabajos de Edmond Cros, Pierre Zima y Claude Duchet, como indica el propio autor, Pablo Marín Escudero, en el prefacio de este volumen. *Cine documental e inmigración en España* ha sido publicado por la editorial Comunicación Social en su colección Contextos, con el prólogo " Espejos móviles para el fin de un sueño", escrito por el catedrático de Teoría de la Literatura de la Universidad de Granada Domingo Sánchez-Mesa Martínez, quien fue director de la investigación doctoral previa de Pablo Marín. Para Sánchez-Mesa el análisis de los discursos sociales dominantes sobre la inmigración en la sociedad y cultura españolas de inicios de nuestro siglo a través del estudio del cine documental, supone una aportación muy valiosa y destacable en el campo de la sociocrítica y los estudios fílmicos, no sólo por el mismo hecho de ser un análisis cultural crítico sobre la representación de la inmigración en España,

sino también por la elección del género documental como objeto de esta lectura sociocrítica. Además, como recuerda Sánchez-Mesa en este prólogo, el propio Edmond Cros, catedrático emérito de la Universidad de Montpellier y uno de los padres de la sociocrítica, declaró que la tesis doctoral que origina este trabajo fue "el mejor desarrollo hasta la fecha del método sociocrítico en el ámbito audiovisual" (13).

En esta obra se propone la búsqueda y detección de elementos recurrentes que posibilite una lectura sociocrítica del cine documental español, y una metodología que permita a su vez el reconocimiento y la comprensión de cómo se inscriben semióticamente las imágenes colectivas de la propia identidad española a través de lo que los textos fílmicos ofrecen pero también a través de lo que silencian. Todo ello apuntalado, ejemplificado y fundado en un amplio corpus de 26 textos fílmicos realizados durante la década 2000-2010, y cuyo valor representativo descansa en una variedad que comprende tanto las producciones de *centro*, como las de *periferia;* los documentales realizados para el cine y las salas de exhibición y aquellos destinados a la televisión y a la distribución en DVD; los filmes dirigidos tanto por españoles como por directores migrantes e hijos de migrantes. Estos discursos son así entendidos como actos sociales que emergen en un contexto histórico que es también clarificado y delimitado en este trabajo. A partir de las consideraciones teóricas sociocríticas, el autor crea un modo de lectura de estos textos, entre los que se encuentran *Querida Bamako* (Omer Oké y Txarli Llorente, 2007); *14 kilómetros* (Gerardo Olivares, 2007); *Paralelo 36* (José L. Tirado, 2004); *Si nos dejan* (Ana Torres, 2004); *Destino Clandestino* (Dominique Mollard, 2008); *El otro lado: un acercamiento a Lavapiés* (Básel Ramsis, 2002); *En construcción* (José L. Guerín, 2000); *Nuevos españoles* (Fernando Ampuero y Pablo Fernández, 2007); *Malta radio* (Manuel Menchón, 2008); *El tren de la memoria* (Marta Arribas y Ana Pérez, 2004); *Extranjeras* (Helena Taberna, 2003) o *Cartas a Nora* (Isabel Coixet, 2007), entre otros.

En el primer capítulo "Cómo mirar al inmigrante" Pablo Marín observa la cuestión del paisaje en cuanto a tema espacial que se encuentra representado a través del modo documental y del modo cartográfico. Además, los componentes semióticos del discurso audiovisual del documental, esto es, el lenguaje verbal, el sonido y la música, forman parte también de este análisis. Así, el signo recurrente del paisaje se lee como *escorzo* en estas películas, pero también como un *silencio* que desplaza, por su repetido empleo, otras presencias. Se observa y analiza, asimismo, la presencia también recurrente de la cartografía, representada por un mapa o por un globo terráqueo, elementos ambos ligados a la simbología del poder y de la apropiación. El documental como modo no ficcional de representación se contempla desde las formas concretas de los docudramas, los documentales con intención pedagógica y las guías didácticas; todo ello en conexión con las técnicas del montaje, encuadre y metonimia y sus efectos sobre los textos referidos. Interesa aquí el uso del docudrama como propiciador del proceso identificatorio con el inmigrante desde una segura perspectiva externa; la componente aleccionadora que siempre subyace en el género del documental o la explicitación de los objetivos didácticos en forma de guías que acompañan algunos del los filmes analizados. Se trata de elementos cuya presencia hace patente la conexión con la idea documento, verdad e historia que caracteriza a un género que, nos recuerda el autor, como ningún otro necesita recordar su esencia, su carácter de verdad objetiva: nunca se evidencia más la voz del sujeto ideológico no consciente que cuando pretende expresamente no serlo. Por otro lado, la palabra como campo de batalla ideológico es otra de las cuestiones que ocupan este capítulo, que toma

como punto de partida el concepto bajtiniano de heteroglosia, y que observa el doblaje y la subtitulación de los filmes como mediaciones aplicadas sobre las palabras de las personas que habitan estos textos fílmicos. Mediante una necesaria cala en la historia de la industria española del doblaje y la política institucional de potenciación de la lengua española en el cine, se fundamenta cómo el uso de la variedad pretendidamente *neutra* del español, el castellano septentrional, sigue indicando el carácter central de la metrópoli y la condición marginal de otros usos. En cuanto a la música como constructora de sentido, más allá de una interpretación impresionista, debe ser lo suficientemente codificada, como así sucede en estos textos, como para valorar su papel en la construcción semiótica de los mismos. Esta codificación se hace patente en el uso de la música popular, como el bolero, pero también en la repetición de clichés, como el abuso de la inclusión de percusión en la representación de África, o incluso en ciertas composiciones de música orquestal. Todo ello permite, a través de la capacidad inmersiva de la música, *escuchar* al inmigrante desde la propia partitura metafórica, desde la propia concepción de lo que debe ser el sonido que acompañe a sus representaciones.

El análisis y establecimiento de los signos de la nueva mitología de la inmigración se desgrana en el segundo capítulo, "Presencias del mito", una magnífica síntesis de los mitos recurrentes de este cine documental, apoyada siempre en las referencias a los distintos textos donde se localizan. Así, el autor nos aproxima no sólo a los mitos de la tierra prometida, el paraíso, El Dorado o el propio viaje odiseico, sino también a los cuentos de advertencia, la parábola del buen samaritano, la frontera, la infancia, el ser humano como mito encuadrado en los Derechos Humanos, las visiones de muerte, la esclavitud, o el mito del eterno retorno como una concepción ahistórica de la existencia. Precisamente, de «La cara oculta del buen samaritano» se ocupa la tercera parte de esta monografía. Como propone la escucha sociocrítica, la realidad que se oculta de forma inconsciente o consciente en estos textos propicia una lectura del texto en sus blancos, la búsqueda de aquello que no se explicita, lo que no puede ser dicho. Este desciframiento se centra en los casos más significativos, que no son otros que la ausencia de alusiones directas a la responsabilidad de los gobiernos, el Estado y el capitalismo, y al contexto histórico colonial español y europeo. Encuentran también aquí su lugar las narraciones desplazadas que se apoyan en una supuesta identificación con el inmigrante, que desde la asunción de que "nosotros fuimos ellos" marcan sin embargo unas distancias insalvables. Relacionado con esta identificación y ya en el último capítulo de *Cine documental e inmigración en España*, esta propuesta de lectura sociocrítica atiende a la especial figura de la mujer extranjera en los documentales de inmigración y su repetida representación en su rol dependiente, como esposa y madre, a veces caracterizada únicamente con el atributo de la victimización. Mujeres que parecen huir de un patriarcado coercitivo a un patriarcado del consentimiento a través de la ideología del amor, que se pliegan a los deseos de sus parejas en una Europa envejecida e infértil que no las ha liberado apenas. Representadas con los atributos marianos del sacrificio, la humildad, la fortaleza y la superioridad moral, su rol público puede ir desde la simulación de hija, cuidando ancianos ajenos, a la simulación de madre, cuidando niños que no son suyos; necesitando sin embargo ser tuteladas doblemente por su condición de mujeres y extranjeras, a través de posturas que obvian por completo su proyecto migratorio autónomo.

Todos los capítulos anteriores vienen a demostrar para el autor la potencialidad enorme de la aplicación de los conceptos sociocríticos en la lectura tanto de textos literarios

como fílmicos, pero también en las artes, la sociedad y en lo humano, en definitiva. La teoría y métodos sociocríticos permiten aplicar una serie de recursos que separadamente no serían útiles en la misma medida y cuyos frutos pueden ser tan numerosos como los que hemos intentado reseñar. Además, para nosotros es especialmente destacable en este trabajo de Pablo Marín Escudero la brillantez con la que ha desarrollado sus propuestas, la pertinencia de sus observaciones y el trabajo de atenta lectura y tenaz documentación socio-histórica. El corpus en que se cimienta ofrece una constelación de significados que son fruto de discursos socialmente heterogéneos y que permite observar las marcas de las condiciones sociales e históricas de éstos. Destacamos especialmente la utilidad de este trabajo para futuros análisis de textos que se ocupan de la representación de la inmigración en cualquier medio, así como la claridad con la que se exponen los mecanismos ideológicos conscientes e inconscientes que operan en estos textos. Del mismo modo, consideramos muy oportunas sus reflexiones sobre el carácter *defensivo* de los discursos analizados y su marcada ahistoricidad, la ausencia de referencias al pasado colonial español y europeo o la importancia del uso del documental como modo privilegiado del discurso capitalista dentro de los discursos de carácter autoritario y pedagógico. Su atención por el uso del subtitulado y el doblaje observados desde un esquema sociosemiótico de centro-periferia que resucita ecos coloniales ofrece un interesante punto de partida para otros estudios futuros, y su especial detenimiento en el estudio de la figura de la mujer emigrante muestra las mayores contradicciones entre lo no consciente, el marco patriarcal, y el texto manifiesto que pretende valorizar a estas mujeres, contradicciones que creemos deben seguir siendo señaladas y que aquí son analizadas certeramente.

El cuidado por el detalle alcanza a la propia edición en su cubierta, realizada sobre una fotografía de Ildefonso Sena. En la fotografía se muestra un cuerpo yacente en primer término, con la cara volteada y sobre la arena de una playa indeterminada: la frontera natural que sustituye, como se ha visto, la frontera nacional y económica. Una barca al fondo destaca lo *inevitable* del viaje mientras que al frente se encuentra el cuerpo de rostro velado, intuido, una muerte sin rostro, abstracta, suavizada, pero igualmente terrible. El título de la fotografía, tomada en 1988, es «El primero».

Nieves Rosendo Sánchez
Universidad de Granada

MEMORIAL DE DISIDENCIAS. VIDA Y OBRA DE JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD

Julio NEIRA

(Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2014, 622 págs.)

Frente a, los formalistas rusos del primer decenio del siglo XX y los componentes de lo que se llamó *new criticism* de 30 años después todos ellos defensores a ultranza de considerar la obra literaria exenta de biografía y circunstancias vitales, tan deseosos de construir una historia de la literatura sin historia, sin "factores externos", tan renuentes, en definitiva, a vincular vida y obra, frente a ellos, decía, el profesor Julio Neira, titula su trabajo *Vida y obra de José Maanuel Caballero Bonald*.

Verdad es que a dicho título le precede el de *Memorial de disidencias*, pero son términos no contradictorios con los antedichos, ya que el de "memorial" hace referencia a lo que Covarrubias, a principios del XVII, identificaba con "la petición que se da al juez o al señor para recuerdo del algún negocio", otorgándole por tanto valor documental, preciso y relacionado con un asunto concreto y el segundo, "de disidencias", se refiere sin duda al desacuerdo vital-biográfico de Caballero Bonald con la dictadura franquista y muchos de los acontecimientos políticos y sociales que le ha tocado vivir desde la transición a la democracia hasta el día de hoy, tanto como a su irrenunciable deseo de articular una obra exenta de escuelas y pronunciamientos teóricos previos.

No queremos decir, como es natural, que el profesor Neira quiera establecer una relación directa, constante y constatable, entre la biografía de Caballero Bonald y su obra

literaria. Ni siquiera defiende un desarrollo de ambas en líneas paralelas, aunque fueran alejadas, pero sí que nos señala una urdimbre común que las enlaza unas veces de manera evidente y otras, sutil; un poso espeso y bullente que las atempera y relaciona, un regurgitar de ambas, vida y obra, pastoso y lento que de continuo aflora incontinente para alimentarse de manera mutua.

Posicionamiento inicial suficientemente laxo por supuesto, pero no tanto como el que otorga Caballero Bonald a sus propios libros de "memorias" donde se entremezclan voluntariamente, con datos precisos y verificables, zonas de confusión y olvido, también de pura imaginación, que convierten esta parcela de su literatura, la que podríamos denominar "memorialista", en una obra de carácter narrativo más, casi de ficción pura y dura.

Son muchas, reiteradas e iluminantes, las reflexiones que Caballero Bonald ha hecho sobre el desvalimiento del recuerdo, su ambigüedad, sus lagunas, sus desvíos y traiciones, su articulación difuminada y su aposentamiento engañoso y engañador.

En el trabajo de Julio Neira asombra, por el contrario, la acumulación de datos, la precisión en el relato de acontecimientos, la profusión de detalles. Algunos de ellos pueden parecer, a primera vista, superficiales e incluso innecesarios, insignificantes o repetitivos, pero cuando en un esfuerzo encomiable e incesante, el investigador los concatena, relaciona unos con otros, busca en su encadenamiento su profundidad, y, sobre todo, los enlaza con la obra del autor, comprendemos la razón última de esfuerzo tan continuado y generoso, de investigación tan colmada.

Así que seguimos, a su paso, el lento caminar de una vida, la problemática y muchas veces penosa maduración de una personalidad, la pausada y despaciosa construcción de un escritor. Fracasos, abusos, vaivenes vitales, abandonos, desubicación, enfermedades, violencia, depresiones profundas, conciencia y compromisos políticos, vindicaciones, algunas deslealtades, muchos actos de solidaridades y generosidad; y, en paralelo, dominio de unos mecanismos expresivos, exigencia de un rigor llevado al límite, apertura a literaturas emergentes, no contentarse nunca con lo liviano, lo cómodo, lo fácil o lo dócil; escribir con el apremio de la excelencia. Hasta asistir, por último**,** al paulatino flujo de reconocimiento público e institucional de su obra literaria y la acompasada verificación social de su ejemplo ético. En definitiva, pasamos a convertirnos en espectadores codiciosos y devotos de la morosa y explendente hechura de un escritor imprescindible.

Cuando Neira hace un minucioso recuento de los años iniciales del escritor en su Jerez natal y nos sitúa en el estrecho e impermeable ámbito social en el que su familia se mueve (el inalterable acogimiento de su madre, el laconismo y carácter adusto de su padre), en los inhóspitos años de la postguerra, las primeras experiencias sexuales, y las iniciales sensaciones del fracaso y sus asperezas, así como en tantos otros datos de su vida, no se silencian ni se escamotean aquellos que pueden resultar penosos o humillantes.

Asistimos a las reacciones de aquel adolescente a los llamados de la amistad, al tiraje de los deseos, a las proclividades hacia el abandono y la dejadez. Y aprendemos con él que, en puridad, también reacciona ante los hechos aquel que no reacciona, que es posible ampliar el mundo desde un mundo muy estrecho y que es en la soledad donde el hombre resume su vida y la proyecta; que es posible alimentarse de la desgana, aprender a expresarse en el silencio, tomar decisiones desde la apatía y ocupar espacios de vida desde el vacío vital.

Cuando empieza sus estudios de Náutica (que no terminaría) y vive entre Jerez y Cádiz, se inician su primeras publicaciones que consisten en artículos de temas circunscritos a la realidad social y cultural provinciana y publicados también en ámbitos de proyección muy reducida, y al poco, primeros poemas en *Platero* (que dirigía Fernando Quiñones) y contactos con el grupo *Cántico* (fundamentalmente con García Baena y Ricardo Molina), y otros escritores (Juan Valencia, Pilar Paz Pasamar, Carlos Edmundo de Ory) hasta que decide presentarse al premio Adonáis (1951), en esos años el premio de poesía de mayor prestigio nacional. Al conseguir un *accesit* recibe las primeras críticas en revistas y periódicos de repercusión nacional y comienza a considerarse su nombre en los ambientes literarios más influyentes.

Abre su vida a Madrid, sirviéndose de apoyos y hospitalidades de amigos como Panero y los Moreno Galván y, al poco, soluciona su precaria situación económica al convertirse en Secretario de la revista de Camilo José Cela *Papeles de Son Armadans*. Cambia su residencia a Mallorca que compagina con amplios y continuados contactos con el grupo de poetas de Barcelona (Barral, José Agustín Goytisolo, Gil de Biedma…) y el más heterogéneo de Ángel González, García Hortelano, Celaya, Blas de Otero, más radicado en Madrid.. Unos y otros conjuntamente o por separado comparten y amplían lecturas (poesía social y las literaturas emergentes latinoamericanas; Lezama, sobre todos) también contactos (como con los exiliados del 27 y los residentes en España, Aleixandre y Dámaso Alonso), reciben reconocimientos y premios, y asumen concienciación ética y compromiso político.

Con ese recorrido, meticuloso y pródigo, el profesor Neira nos presenta una viva e iluminadora reseña de toda la literatura española de la segunda mitad del xx e, incluso, de primeros del XXI.

Tampoco deja de referirse a los libros de investigación y divulgación que de vez en vez ocupa la escritura de Caballero Bonald. Son libros de temáticas muy diversas que le servían posteriormente como base documental imprescindible de artículos y conferencias: Góngora, Botero, Cervantes, el barroco andaluz, etc. Y trata preferentemente su dedicación al estudio y recopilación del cante flamenco, en la que su inestimable labor se diferencia de aquella que hicieron en los años 20 Lorca, Falla y otros intelectuales que buscaron fundamentalmente la vindicación del flamenco como hecho cultural, así como de la que desarrollaron en colaboración Ricardo Molina y Antonio Mairena entre los años 56 a 67 que intentaba fijar los cánones expresivos de los distintos palos del cante flamenco; sus trabajos de finales de los 60 indagan preferentemente en el nacimiento tabernario y recóndito, marginal y protestarlo del cante y en las voces hasta ese momentos desconocidas, de La Piriñaca, Manolito el de María, Tomás Torre y tantos otros. Son años de exceso de alcohol, que fragilizan su salud.

Son los mismos años 60 en los que inicia su importantísima labor novelística, y amplía y magnifica su labor de poeta que comenzó una década antes (y que suman 25 libros entre exentos y antologías). Habría que esperar hasta los 90 a que iniciara sus trabajos "memorialistas" que ocupan, hasta ahora, tres volúmenes.

Son igualmente los años en los que empieza a recibir muy diversos reconocimientos que comienzan por premios como el Ateneo de Sevilla, continúa por los que otorgan las Editoriales Plaza y Janés y Seix Barral, y aquellos otros, de carácter institucional de la mayor relevancia: Premio Andalucía de las Letras,(1990) Reina Sofía de poesía iberoamericana(2004), Premio Nacional de las Letras españolas (2005), Premio Internacional de poesía F. García Lorca (2009) y en 2012, el Premio Cervantes.

El meritorio trabajo del profesor Neira (que ha sido reconocido con el Premio de Investigación "Antonio Domínguez Ortiz") no se circunscribe, lo que ya es mucho, al acopio minucioso de la biografía de Caballero Bonald, su posterior ensamblaje con el desarrollo y la densidad de su obra literaria, y a la vez, ofrecernos un visionado iluminador de casi un siglo de la literatura española, sino que vence con creces una dificultad que lastra a muchos otros libros de investigación y crítica de la misma complejidad y ambición, tal es la de acompasar acumulación de datos y fluidez expositiva, exhaustividad y solidez con claridad y solvencia expresiva.

A partir de este libro sabemos mucho más de un extraordinario escritor que ha hecho de la disidencia y la denuncia de lo injusto su norma cívica irrenunciable, y del rigor y la exigencia más alta su norma literaria ineludible.

Rafael Ballesteros.

PÁJAROS EN LA CABEZA. TEATRO A PARTIR DEL SIGLO XXI

Paloma PEDRERO

(Madrid: Cátedra, 2013, 356 págs. Edición de Virtudes Serrano)

Hace catorce años Virtudes Serrano tuvo el acierto de seleccionar nueve obras en un acto de la dramaturga Paloma Pedrero y hacer una excelente edición crítica en Cátedra, titulada *Juego de noches. Nueve obras en un acto*. En mayo de 2013, se presentó en La Asociación General de Autores una nueva recopilación, en Cátedra también, de seis textos de Pedrero, que lleva por título *Pájaros en la cabeza. Teatro a partir del siglo XXI*. La edición de Virtudes Serrano recoge la trayectoria personal y profesional de la dramaturga y realiza un estudio crítico de las seis piezas teatrales [*Cachorros de negro mirar*, *Los ojos de la noche*, *En el túnel un pájaro*, *En la otra habitación*, *Ana y el once de marzo*, *El secuestro (Caídos del cielo 2)*], seguida de una nota a la presente edición donde se justifican los textos que componen el volumen, y termina con una completa y extensísima bibliografía sobre las ediciones de las obras escritas por Pedrero y sobre lo que se ha escrito sobre ella.

Se inicia la introducción con un epígrafe muy poético "Vuelo rasante sobre la autora y su trayectoria" en el que se detalla la humanidad que desprende Paloma Pedrero tanto en su vida como en su producción dramática. Desde el estreno de su primera obra *La llamada de Lauren* en 1985, escrita un año antes, y con la subida a escena en 1988 con *El color de agosto* presentaron a Pedrero como una nueva y solida dramaturga, a pesar de que sus textos hacían que la crítica y el público se dividiera entre el éxito y el fracaso. Pedrero se abrió, así, un hueco en el nuevo panorama teatral y reivindicó su mirada como mujer en un mundo

que se había creado para hombres. A partir del estreno en 1990 de *Noches de amor efímero*, el interés por su teatro se acrecienta entre el público más joven; pero no es hasta 1998 con el estreno de *Una estrella*, su obra mejor estructurada, cuando se consagra finalmente como escritora en la escena española.

Nos recuerda Serrano que parte de las obras de la dramaturga están vinculadas o con su biografía, su pensamiento o sus vivencias y que indaga en el alma de sus personajes y los desnuda buscando la verdad, lo que les hace ser unas criaturas llenas de fuerza y grandeza. Son personajes cotidianos que se oponen a su destino y les concede la gracia de tomar sus propias decisiones pues los crea libres, para bien o para mal. Podemos decir que este es otro aspecto que se puede ligar a la biografía de Pedrero como ella misma describe en *Una vida plena. ¿Una cama vacía? Diario de una mujer de hoy*. Esto lleva a Virtudes Serrano a abordar el tema del feminismo en la propia vida de la autora como en la de sus personajes femeninos: Ana que busca su espacio en *Besos de lobo*; Marta que quiere encontrar la verdad de sí misma, en *Resguardo personal*; Laura que necesita recuperar lo perdido, en el *Color de agosto*; Reyes, en *Invierno de luna alegre*, que busca ser feliz; Eulalia, en *Locas de amar*, mujer inadaptada que necesita su espacio, negado a las mujeres de su generación; o en Rosa, en *La llamada de Lauren*, que es víctima del conflicto interior de su pareja. Construye Pedrero sus obras con humor y con dolor y hace así a sus criaturas, humanas. Por ello, sus personajes evocan el pasado para poder vivir el presente, encuentran el porqué de sus fracasos y son capaces, en la mayoría de los casos, de aceptar sus vidas. La cotidianidad de sus personajes hacen de ellos seres de la calle, héroes urbanos, anónimos como en *Caídos del cielo*. Además, se señala en esta introducción, la importancia del metateatro en las obras de la autora como una forma de resolver el conflicto planteado.

Indica Virtudes Serrano las influencias teatrales desde los géneros menores, como el sainete del XIX de Arniches como exploración de la comedia grotesca; por el género trágico, influida sobre todo por Antonio Buero Vallejo; por la estética realista de José María Rodríguez Méndez, a quien le dedica su obra *En el túnel un pájaro*; hasta las influencias que se desglosan de sus lecturas de Shakespeare, Ibsen o Chéjov; o de sus maestros de interpretación, dirección o de técnicas de escritura dramática y de sus estudios de Antropología y Sociología. Entre la tragedia y la poética se desprende la influencia de Federico García Lorca en *Besos de lobo*, *La noche dividida*, *El color de agosto* y *En la otra habitación*. Termina este epígrafe con unas palabras de Pedrero que resumen su pensamiento y su Poética.

La segunda parte de la introducción que lleva por título "Sobre los textos" explica que las obras han sido estrenadas pasado el año 2000, excepto *Cachorros de negro mirar*. Justifica la elección de estas piezas pues son obras del siglo XXI con el que se identifican. Continúa la profesora Serrano comentando una a una las seis piezas y cada epígrafe se sujeta a una parecida estructura analítica: el estreno, el momento en el que la dramaturga escribe la obra, el argumento, la acción, los personajes, la relación con otras obras e influencias que recibe la pieza dramática.

En *Cachorros de negro mirar* recoge la inquietud que se desencadenó en nuestro país la llegada de los fanatismos neonazis y los actos violentos que jóvenes radicales provocaban. Pedrero fue de las primeras en llevar a escena este desasosiego que se produjo entre muchos otros dramaturgos que también plasmaron este asunto en sus obras. Virtudes Serrano hace un repaso a las obras de otros autores que recogen la temática del inmigrante, la xenofobia o la marginalidad. Después de analizar el argumento, el espacio y los

personajes, hace una reflexión que enfrenta al lector-espectador con el texto: lo que hemos visto también puede existir en nuestro hogares. Cierra este apartado con el registro verbal de los personajes, agresivo y violento, que pone al lector-espectador en la situación que quisiera creer que es fruto de la literatura y no de la realidad.

Los ojos de la noche es una nueva *noche de amor efímero*. Los personajes, una Mujer y un Hombre, son dos desconocidos que se encuentran en un hotel y la relación que mantendrán, a medida que avanza la acción, será cada vez más violenta y más erótica. Pedrero describe aquí, según Virtudes Serrano, a dos seres contaminados en un mundo contaminado.

En el túnel un pájaro relata la historia de un dramaturgo, Enrique Urdiales, trasunto del autor de la generación realista José María Rodríguez Méndez. Se relaciona esta pieza teatral con *El pasamanos*, *Invierno de luna alegre* y *Una estrella*. La obra, a pesar de la gravedad de su contenido, está tratada con humor tanto en los diálogos como en las situaciones que se plantean.

En la otra habitación se concibe, según la profesora Serrano, como una obra de espíritu femenino. Es una pieza en la que se enfrentan una madre y una hija, ambos personajes se irán construyendo durante el proceso dramático. Lleva Pedrero la situación al límite y muestra a dos mujeres humanas y creíbles que se desnudan para mostrar al público el dolor que les ha causado la vida. La obra termina, pero la autora deja abierta la posibilidad de que ambas mujeres puedan, a lo largo de su existencia, resolver sus diferencias.

Ana y el once de marzo está escrita a partir del atentado terrorista en la estación de Atocha en Madrid. Un año más tarde, apunta esta edición, una serie de textos relacionados con este suceso se representaron en diferentes lugares en la capital. Pedrero penetra en el alma de las mujeres que sufren el resultado de la violencia: las tres Anas (la madre, la amante y la esposa). La dramaturga juega con los tiempos reales de ese jueves once de marzo de 2004 y con los distintos espacios en los que habitan los personajes. Termina Serrano manifestando la capacidad que tiene Pedrero para profundizar en el alma de los héroes que son seres que proceden de la realidad y que sabe combinar el realismo con la poesía.

Finaliza la crítica de las obras con *El secuestro (Caídos del cielo 2)*. Nos explica Serrano que hay que tener en cuenta~~,~~ que, para la escritura de este texto, Pedrero colabora desde el año 2000 con la Fundación RAIS y realiza talleres de teatro con personas en riesgo de exclusión social. De esta experiencia escribe *Magia Café* y *Caídos del cielo*, y más tarde, *El secuestro (Caídos del cielo 2)* que se estrena en el 2009.

Concluye la introducción con la afirmación de que Paloma Pedrero se ha instalado en *una habitación propia* desde donde observa lo que tiene a su alrededor para plasmar la situación social que nos ha tocado vivir. La aportación de Pedrero a la literatura dramática es un significativo avance "hacia la captación del universo plurivalente y heterogéneo que nos rodea, cuya comprensión es absolutamente imprescindible para poder considerarnos verdaderamente seres humanos".

Sonia Sánchez Martínez
Universidad Camilo José Cela

POE. NARRATIVA COMPLETA

Edgar ALLAN POE

(Madrid: Cátedra, Bibliotheca AVREA, 2011, 1020 págs. Edición, introducción y notas de Margarita Rigal Aragón. Traducción de Julio Cortázar y Margarita Rigal Aragón)

No es la primera vez que se edita en España una antología de obras de Edgar Allan Poe —y esperemos que haya muchas más—. Aunque Poe fue poeta, novelista, cuentista, ensayista y crítico literario, las editoriales suelen concentrar su interés sobre todo en los relatos de este autor estadounidense. Por citar algunas muestras, Akal lanzó en 1999 una selección de ocho cuentos con introducción crítica; Debolsillo nos trajo la traducción de Julio Gómez de la Serna en *Cuentos* de 2008; ya en 2013 tenemos *Obras selectas* de Edimat, treinta obras con traducción de M.ª Victoria Tealdo Simón. En cuanto a los volúmenes que recogen los sesenta y siete cuentos que Poe escribió, varias editoriales ponen a nuestra disposición la traducción realizada por Julio Cortázar: Alianza primero en 1970, Galaxia Gutemberg en 2008, Páginas de Espuma y Edhasa en 2009 —bicentenario del nacimiento del autor— o RBA —Clásicos Universales en 2012—, por ejemplo. A pesar de esta amplia oferta editorial, siempre es una buena noticia la publicación de una nueva edición de la narrativa de Poe, y más aún si viene de la mano de una editorial como Cátedra, que mima los textos clásicos como podemos comprobar en sus catálogos, y de una experta española en Poe como Margarita Rigal Aragón[532]. Ediciones Cátedra ya nos había ofrecido una

[532] Puede consultarse además *Edgar Allan Poe (1809-2009). Doscientos años después* (Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010), editado por la propia Rigal y Beatriz González Moreno.

selección de trece cuentos en *Relatos*, en edición de Félix Martín para "Letras Universales", pero ahora nos acerca toda la narrativa de Poe en su colección Bibliotheca AVREA (dedicada a recoger obras completas de autores tan significativos e imprescindibles como Virgilio, Miguel de Cervantes o A.C. Doyle).

Edgar Allan Poe. Narrativa completa cumple lo que promete en su título, porque incluye todos los cuentos del autor y las dos piezas de larga extensión que escribió en su vida. El Poe de las mil habilidades, esa figura que sigue estando en la intersección de muchos caminos creativos, se nos muestra en esta edición tanto en sus sesenta y siete relatos como en las dos narrativas largas que escribió: *Narración de Arthur Gordon Pym* y la novela inacabada *El diario de Julius Rodman* (traducida en esta ocasión por la propia Margarita Rigal). Sabemos que Poe se sentía más cómodo con las piezas narrativas cortas, ésas que pueden leerse en una sentada, cuya unidad y efecto son más fáciles de concebir, lograr, y disfrutar, pero esta edición nos permite comparar los dos pulsos creativos del escritor y juzgar por nuestra cuenta.

En su introducción a la antología Rigal nos zambulle en la vida y obras de Poe: una extensa cronología del autor, los lugares donde vivió, su contexto, sus técnicas, y una selección bibliográfica que incluye los estudios poeianos más significativos. Poe el atormentado, el culto, el obseso, el curioso, el burlón... Su fama le precede pero también le persigue, como si se tratara de uno de sus inquietantes cuentos. ¿Leemos a Poe a través de su leyenda? ¿Lo contemplamos a la luz de lo que se ha venido construyendo sobre su vida y su obra a lo largo de casi dos siglos? Probablemente. Es por ello que no ha sido solo sujeto creador sino también objeto creado al participar como personaje de otros escritores (en "Los desterrados" de Ray Bradbury, por ejemplo, es uno de los autores expatriados en Marte que va desapareciendo con la destrucción de sus obras) y de películas, videojuegos, series y comics, como prueba Rigal al mostrarnos algunos casos de esta mezcla de lo popular y lo académico. En el apartado de la introducción, denominado "Desmitificando el mito", la editora nos desgrana la figura pública y privada de Poe, nos explica cómo se construye el mito y cómo se restituye la imagen de la persona. El mismo Poe se representó como héroe romántico del tipo byroniano, y se fabricó una biografía adulterada y confusa que alimentó su mito. Aunque Baudelaire rescató para Europa la obra de Poe (mientras al otro lado del océano el público estadounidense no perdonaba sus excesos en lo moral o en lo creativo), también lo ratificó en su nicho de autor maldito que hemos heredado y consumido con deleite. Rigal se encarga en estas páginas de resituar a Poe. Nos acerca a una figura más global, más compleja, de la que podemos evocar cuando sólo ligamos a este autor a sus narrativas de terror como "Ligeia", "El corazón delator" o "El pozo y el péndulo", o a la génesis de lo que acabaría siendo el género detectivesco moderno.

Pero no solo su vida merece un reajuste de visión. A Poe se le presupone una despreocupación con respecto a su contexto socio-histórico y un excesivo apego a lo fantástico o escapista. Rigal llama nuestra atención sobre este error de apreciación, y lo reconduce para desmentir tal distanciamiento, apuntando que en sus relatos menos conocidos (y, por tanto, menos estudiados y menos entendidos) Poe "demuestra que se sentía atraído, especialmente, por las novedades científicas y por los problemas sociales, literarios y políticos que le rodeaban y afectaban" (16). Rigal también nos proporciona un completo repaso por las figuras semánticas del cuento de Poe (desde la estructura y la voz narrativa hasta el espacio-tiempo y el estilo) que es, más que una guía de lectura, una invitación al placer del texto poeiano.

Esta edición consiste, en definitiva, en un reencuentro iluminador con Poe en el que descubriremos "al ciudadano preocupado por los problemas de su nación, por los adelantos tecnológicos de su tiempo, al padre de la crítica moderna, al impulsor del Simbolismo y el Modernismo, a una gran figura del Renacimiento americano" (82).

María García Lorenzo
Universidad Nacional de Educación a Distancia

CREADORES JÓVENES EN EL ÁMBITO TEATRAL (20+13=33) (ACTAS DEL XXIII SEMINARIO INTERNACIONAL DEL CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE SEMIÓTICA LITERARIA, TEATRAL Y NUEVAS TECNOLOGÍAS)

José ROMERA CASTILLO (ed.),

(Madrid: Verbum, 2014, 363 págs.)

Se cumplen ahora tres lustros desde que el SELITEN@T, bajo la dirección de José Romera Castillo, comenzó a dedicar sus seminarios internacionales al estudio del teatro español más reciente (aunque sin perder de vista la escena internacional); especialmente, el del siglo recién iniciado, pero también, conscientes de que los cambios de fecha rara vez coinciden con cambios significativos en la historia de las artes, el que se ha venido haciendo desde la Transición, e incluso desde la segunda mitad del siglo XX, hasta la actualidad. Así pues, ya desde 1999 Romera Castillo planteó desde los seminarios que anualmente se han venido celebrando en la UNED la necesidad de reflexionar sobre el teatro más reciente en aspectos como su relación con el pasado histórico (*Teatro histórico 1975-1998: textos y representaciones*); sus conexiones con la ficción audiovisual (*Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*); la reflexión sobre la memoria individual y colectiva (*Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*); el papel de la mujer en la escritura dramática más reciente (*Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*) o la

vinculación entre el arte escénico, los medios de comunicación y las nuevas tecnologías (*Teatro, prensa y nuevas tecnologías 1990-2003*).

Nada más cumplirse el primer lustro del nuevo siglo, el SELITEN@T comenzó a reflexionar sobre lo que había supuesto su llegada para la escena española e internacional, dedicando sus seminarios a temas como *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI* (2006), *Análisis de espectáculos teatrales 2000-2006* (2007), *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI* (2008), *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI* (2009); *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI* (2010); *El teatro breve en los inicios del siglo XXI* (2011); *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI* (2012); *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI* (2013). Ya de por sí sus títulos nos orientan sobre la amplitud y diversidad tanto de los temas abarcados como de las perspectivas a las que se ha ido dando cabida, desde la semiótica, seña de identidad de este seminario y de su director, hasta la estética de la recepción, la teoría del canon o los estudios culturales; como no podía ser de otro modo en unos seminarios que han acogido a investigadores y a creadores de distintas generaciones, de distintos países del mundo y con muy distintas formas de enfocar la creación y el hecho teatral; pluralidad que sin duda resultará enriquecedora para quienes deseen orientarse en un panorama tan complejo como es el del teatro actual.

A este amplio conjunto de estudios, publicados en su mayoría por Ediciones Visor, a excepción del último, editado por Verbum en la misma colección que el que ahora nos ocupa, viene a sumarse ahora este libro dedicado a los creadores jóvenes, nacidos en torno a la década de los 80, y que por tanto comienzan a publicar y a estrenar ya en el nuevo siglo, inmersos de lleno en su imaginario, en sus formas de creación y de producción. En qué medida son estos radicalmente distintos, o tal vez no tanto, de los de generaciones anteriores, es algo que solo podremos comprender a la luz de este volumen y del resto de los antes mencionados, verdadero conjunto de obras de referencia inexcusable para todo aquel que esté interesado en la creación dramática y escénica de nuestro tiempo.

En él, como es costumbre en estos seminarios, no solo encontramos reflexiones de investigadores universitarios, sino también de creadores que hablan en primera persona de su experiencia a la hora de abordar la creación, de sus motivaciones, de sus dificultades y de sus logros. Así, tras las palabras preliminares de Romera Castillo, que resume la intensa y exhaustiva actividad llevada a cabo por el SELITEN@T en el ámbito de la investigación teatral, abre el volumen el dramaturgo almeriense Paco Bezerra, el autor más joven hasta el momento en conseguir el Premio Nacional de Literatura Dramática, pues logró este galardón en 2009 con tan solo treinta años. En "Riesgo, duda y teatro" (pp. 28-30), Bezerra nos habla en forma autobiográfica, a modo casi de confesión, sobre sus dudas e incertidumbres a la hora de abordar la creación dramática, dudas que son esenciales en su escritura ("yo quiero hacer un teatro de aquello de lo que tengo dudas y no expresar mis certidumbres a un público", p. 29), y que forman parte de un proceso de desvelamiento de realidades desconocidas incluso para él, en línea con una serie de creadores que ya desde hace tiempo dejaron atrás la idea del compromiso como transmisión de unas ideas políticas determinadas. Coincide en parte esta forma de abordar la creación con la que nos describe también en este libro Pablo Iglesias Simón, dramaturgo y profesor de la RESAD, quien, en su pormenorizado análisis sobre la forma en que acometió la escritura de su obra *Justo en medio del paralelo 38* (pp. 147-162), afirma igualmente que la escritura es para él "un desafío" que hay que abordar desde la "búsqueda" y el "riesgo personal" (p. 148).

En otros casos, los jóvenes autores nos hablan no tanto desde el punto de vista de su experiencia como creadores sino desde su conocimiento de las circunstancias en las que les ha tocado desenvolverse a ellos y a otros jóvenes dramaturgos, como sucede en la ponencia de Diana I. Luque ("Reflexiones sobre la dramaturgia emergente en España: visibilidad y supervivencia en el contexto de las crisis actuales [más una nómina de jóvenes dramaturgos españoles"], pp. 34-53), o desde su interés por la dramaturgia de otros compañeros de generación, como en el texto de Lola Blasco Mena ("Sobre el yo generacional en algunas muestras del teatro español actual", pp. 93-105); aunque, lógicamente, ambas hagan referencia también a su propia experiencia como autoras. Diana I. Luque analiza las difíciles salidas que encuentran los dramaturgos de su generación en cuanto al actual sistema de producción y exhibición de espectáculos, con especial atención a los nuevos espacios que están surgiendo en los últimos años, y propone como modelo a seguir en nuestro país el modelo británico que desde 1956 viene llevando a cabo el Royal Court. Luque cierra su artículo con una nómina de 31 autoras y 63 autores dramáticos nacidos entre 1973 y 1989, en la que se incluyen los premios obtenidos por cada uno de ellos. Por su parte, Lola Blasco aborda la dramaturgia de su generación desde el punto de vista de los mecanismos de creación, y no tanto desde la producción o la distribución. En opinión de esta autora, uno de los paradigmas dramáticos más significativos desde la segunda mitad del siglo XX es la denominada "dramaturgia en primera persona" o, más específicamente, "dramaturgia del yo", paradigma que se iniciaría con Beckett y que seguiría plenamente vigente, aun con sus especificidades, en los jóvenes autores españoles. A su análisis en la generación nacida en los 80, y con especial atención a las obras de La Tristura y a la suya propia, dedica Blasco su comunicación.

No menos relevante que la de los propios jóvenes es la visión que nos ofrecen dos autores de generaciones anteriores acerca de la dramaturgia más actual: Itziar Pascual y Jerónimo López Mozo. En "Diana I. Luque: la generación ganada" (pp. 31-33), Itziar Pascual nos habla desde su faceta de investigadora y profesora más que desde su vertiente propiamente creadora: aborda la obra de esta jovencísima dramaturga, en cuya obra encuentra valores como el cuidado en la construcción de la trama, la matización de sus personajes, la eficacia de los diálogos y un gran sentido del humor (p. 31), y defiende la valía de su generación, además de reivindicar la necesidad de espacios de estudio como este que aborden el análisis del teatro más reciente. Por su parte, en "Los premios de teatro, semillero de jóvenes autores", López Mozo realiza un completo análisis de lo que han supuesto y suponen los premios de teatro como medio para dar a conocer a los autores noveles. Inicia López Mozo su ponencia llamando la atención sobre el hecho, ciertamente difícil de entender, de que tanto en España como en Latinoamérica abunden los textos premiados que ni se publican ni se representan, a diferencia de lo que ocurre en otras latitudes; no obstante, y pese a todo, considera que su papel es positivo y que gracias a ellos muchos dramaturgos han podido manifestar su talento.

También en las ponencias de los investigadores encontramos perspectivas que van desde el análisis pormenorizado de un autor o de una obra hasta trabajos panorámicos que permiten hacerse una idea de aspectos de interés general. Así, María Jesús Orozco Vera ("Los certámenes literarios y la joven dramaturgia: el impulso renovador proyectado por INJUVE y TEATRO", pp. 67-78), defiende que los certámenes de teatro han jugado "un papel trascendental en la revitalización y renovación de la escena española" (p. 69), y analiza con detalle lo que han supuesto en concreto dos de ellos, el Marqués de Bradomín, en tanto que

un premio destinado a los jóvenes creadores que apostaba por el teatro de extensión tradicional, y el Certamen de Teatro Mínimo Rafael Guerrero, por su papel de premio "pionero en promover el teatro breve y mínimo". También Arianna Fernández aborda un tema que implica a un amplio conjunto de autores, en este caso, su movilidad exterior, debida en muchos casos a la necesidad económica ("Generación Erasmus: de cómo los jóvenes deciden crear en el extranjero", pp. 79-92): tras llamar la atención sobre cómo el programa Erasmus ha cambiado nuestra percepción de Europa, esta investigadora trata sobre los puentes que se han creado entre jóvenes profesionales de distintos oficios teatrales (autores, directores, actores…) e instituciones teatrales europeas y americanas, así como sobre la decisión de algunos de ellos que quedarse en sus países de acogida o de volver, según las circunstancias de cada cual.

Como no podía ser de otro modo, una gran parte de los artículos de este volumen se dedican a analizar las creaciones de una serie de dramaturgos, sin perder de vista el contexto en que su obra se inscribe pero ya adentrándose en obras y puestas en escena muy concretas. En este sentido, una de las jóvenes dramaturgas que más interés vienen despertando por parte de la crítica en los últimos tiempos es María Velasco, y esto se refleja en el hecho de que el libro cuente con dos comunicaciones dedicadas al estudio de sus textos. Eileen J. Doll ("Amor y arte en María Velasco", pp. 121-131) analiza pormenorizadamente dos de sus piezas, *Beatle muerto* (2009) y *Günter, un destripador en Viena* (2009): ambas están protagonizadas por artistas de una época por la que Velasco demuestra especial interés, la comprendida entre las décadas de los 60 y 90, y en ambas, según Doll, la autora "cuestiona el papel de las artes en la sociedad tanto como el papel del amor en relación con ellas" (p. 122). Igualmente, Giovanna Manola ("Lola Blasco Mena y María Velasco: la escena da nueva voz a la historia contemporánea y a sus personajes", pp. 106-120) se centra en una obra de María Velasco, en este caso *Perros en danza. (Intrahistorias de la República y de la Guerra)*, así como en otro texto, también de reflexión histórica, de Lola Blasco, *Pieza paisaje en un prólogo y un acto,* en este caso sobre la tragedia de Hiroshima. Giovanna Manola llama la atención sobre el hecho de que en ambos casos estamos ante un teatro fuertemente comprometido, aunque en ninguno de ellos pueda hablarse de teatro político, al menos de una forma partidaria y explícita, insistiendo así en una característica del teatro actual a la que ya hicimos referencia a propósito de Bezerra e Iglesias Simón, pero que igualmente se podría ampliar al conjunto de los autores aquí estudiados e incluso, nos atrevemos a afirmar, a la gran mayoría de los dramaturgos de generaciones anteriores.

Manuela Fox se aproxima al teatro de Antonio Rojano, abarcando la totalidad de su producción hasta el momento, una producción que, pese a la juventud del autor, consta de casi una veintena de piezas entre textos de duración normal, breves y obras para la radio ("El teatro de Antonio Rojano", pp. 163-178). Por su parte, Simone Trecca aborda el teatro de Abel Zamora, joven dramaturgo valenciano con una amplia trayectoria como autor, guionista, actor y director de escena, entre cuyos rasgos distintivos se encuentran el humor y el juego posmoderno de hibridación de estilos y géneros ("El teatro de Abel Zamora", pp. 179-192). Otro de los autores aquí analizados es el sevillano Antonio Rincón-Cano, cuyo ideario, expuesto en su texto "Sobre un teatro escondido", es objeto de estudio de la comunicación de Remedios Sánchez García ("Compromiso social y construcción del personaje en la dramaturgia de Antonio Rincón-Cano", pp. 193-206). Los catalanes Jordi Casanovas y Marta Buchaca tienen en común una cualidad tan importante como es la de acometer sus creaciones dramáticas con la mirada puesta en la escenificación, tal como

señala Ana Prieto Nadal, quien defiende la idea de que las dramaturgias de la primera década del siglo XXI "continúan y amplifican las tendencias de creación y renovación dramática surgidas en los inicios de la transición española" (Retratos generacionales de Jordi Casanovas y Marta Buchaca, pp. 207-220). Finalmente, el bloque dedicado al estudio de autores lo cierra Olivia Nieto, quien acomete la producción de Albert Tola, con especial atención a su monólogo *Salento*, en el que, según Nieto, se encuentra la esencia de su dramaturgia y las claves sobre las que se levanta su imaginario artístico" ("*Salento* y el imaginario artístico del teatro de Albert Tola", pp. 221-234).

Junto con los estudios sobre autores, se incluyen igualmente sendos trabajos sobre una joven directora, Mariángeles Rodríguez Alonso, y sobre un grupo de creadores surgido en torno al Laboratorio de Acción Escénica Vladimir Tzekov de Granada. Rossana Fialdini analiza las puestas en escena de la citada directora ("Mariángeles Rodríguez Alonso: voz, denuncia, bálsamo y celebración en el joven teatro español", pp. 132-146), especialmente tres de ellas, en las que trabaja sobre temas como el exilio (*Exiliados*), la defensa de la libertad (*El crimen fue en Granada*) o la violencia de género (*Espérame en el cielo… o mejor no*, con texto de Diana de Paco), siendo esta última, para Fialdini, la más ambiciosa y madura de sus propuestas escénicas. Por su parte, Gemma Pimenta analiza la trayectoria del grupo SinTeticas, nacido en Granada, tan solo tres años antes de que esta investigadora escribiera su estudio, como un espacio "de formación y experimentación", sin pretensiones de profesionalización de sus actores ni de sus espectáculos y en consecuencia donde priman la experimentación y los procesos sobre los resultados ("SinTeticas: la escena como experimento", pp. 284-294).

A continuación, tal como viene siendo habitual en los seminarios dirigidos por Romera Castillo, y en consonancia con la intensa actividad investigadora que los miembros de su equipo llevan a cabo sobre la vida escénica en distintas ciudades españolas, se incluyen sendos trabajos sobre la vida escénica en Asturias (Rubén Chimeno: "Asturianos y jóvenes: una generación nada espontánea", pp. 235-250); en Galicia (Ricardo de la Torre Rodríguez: "Sobre la escena gallega actual: algunos cultivadores y su proyección docente", pp. 251-264), y en Málaga (Miguel Ángel Jiménez Aguilar: "Las dramaturgias de Sergio Rubio, Juan Alberto Salvatierra y Ery Nízar, al calor de la nueva vida escénica malagueña", pp. 265-283). Si el trabajo de Rubén Chimeno sobre la escena asturiana aporta abundantes informaciones sobre editoriales, revistas, premios y festivales de esta comunidad, así como una nómina de jóvenes creadores asturianos, sin entrar a valorar lo propicia o lo adversa que la infraestructura cultural de la provincia pueda ser para sus creadores; Ricardo de la Torre reivindica la necesidad de que el teatro se estudie en las aulas gallegas de secundaria y pone el énfasis en los espectáculos dirigidos a público joven que se han producido desde el Centro Dramático Galego, por una parte, y en los creadores jóvenes de esta comunidad que han podido ver su obra representada por esta unidad de producción, por otra. Jiménez Aguilar, por su parte, llama la atención sobre las transformaciones que en el nuevo siglo está experimentando la vida escénica en Málaga, lo que se refleja principalmente en el nuevo mapa de espacios escénicos.

El volumen se cierra con una serie de trabajos dedicados al estudio de creadores de otros países: Italia, Francia, Polonia y Brasil, lo que permite tomar perspectiva y comprobar hasta qué punto los jóvenes creadores de distintas latitudes comparten temas, preocupaciones y expectativas. Marina Sanfilippo estudia a la dramaturga italiana Letizia Russo, prácticamente desconocida en nuestro país a pesar de que ha sido traducida a varios

idiomas ("Letizia Russo: pasados, presentes y futuros imperfectos", pp. 295-307); Sara Boo Tomás analiza las propuestas de teatro-danza de la también italiana Antonella D'Ascenzi ("El proyecto creativo de Antonella D'Ascenzi", pp. 308-322); Margarita Alfaro Amieiro aborda las propuestas dramáticas de la francesa Pauline Picot ("La regeneración del teatro contemporáneo desde la perspectiva de Pauline Picot", pp. 323-335); Julia Nawrot se centra en un tema tan poco frecuente en los foros sobre teatro y literatura como es el del teatro para niños, en este caso de la actriz y directora polaca Agnieszka Czekierda ("Teatro para niños: el Teatr Malego Widza de Angnieszka Czekierda", pp. 336-349). Finalmente, Maria Gorete Oliveira de Sousa y Mariana de Lima e Muniz tratan sobre una de las piezas de la autora brasileña Grace Passô ("Grace Passô y *Amores sordos*: revisitando el teatro del absurdo en la reciente dramaturgia brasileña", pp. 350-363).

A lo largo de los trabajos citados vamos viendo constantes en los temas, en las formas de abordarlo o en las influencias recibidas, como vamos comprobando igualmente las dificultades que prácticamente todos los creadores aquí estudiados tienen para mostrar su obra ante un público más o menos amplio, viendo reducidas sus expectativas de exhibición a espacios alternativos y con una economía de medios tal vez nunca vista en la historia de nuestro teatro, y ello a su vez parece condicionar el que muchos de estos creadores se refugien en unas formas ajenas al horizonte de expectativas del gran público, desechando en muchos casos las formas de la comedia y todo un acervo de técnicas heredadas de la tradición. Leyendo el volumen coordinado por Romera Castillo, nos da la impresión de que una de las notas comunes que unen a los jóvenes autores de hoy es precisamente su divorcio del teatro comercial y su vinculación mayoritaria a las salas alternativas o, en el mejor de los casos, a los teatros públicos. No menos importante, y común igualmente a todos ellos, es el papel de las nuevas tecnologías en este teatro, hecho que destacan tanto Simone Trecca como Ana Prieto en sus respectivos trabajos. Como no menos significativo nos parecen dos temas a los que Jiménez Aguilar presta, con acierto, especial atención, como son la incidencia de los nuevos tipos de espacio escénico en la dramaturgia de los nuevos creadores, por un lado, y las nuevas formas de colaboración que están surgiendo entre profesionales, basadas en la reunión de ciertos colectivos expresamente para proyectos concretos, y que se alejan del concepto tradicional de compañía. Son solo unas muestras de los asuntos aquí planteados que dan noticia del interés de estas nuevas actas de los seminarios del SELITEN@T, seminario que además puede seguirse en vídeo a través de la página https://canal.uned.es/serial/index/id/664

Por todo lo hasta aquí expuesto, cabe destacar que *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)* supone una muy valiosa aportación, por parte de José Romera Castillo y del conjunto de los investigadores del seminario, al conocimiento de toda una serie de creadores emergentes que sin duda aún tienen mucho que decir al público español y mucho que aportar a nuestro imaginario y a nuestra capacidad de reinterpretarnos como sociedad. Tal como señala José Romera en el artículo introductorio, "estamos ante un conjunto de estudios que, sin duda, arrojan bastante luz sobre lo que se está haciendo en el ámbito teatral en estos últimos años por creadores que, aunque sus obras están emergiendo y todavía no tengan un lugar destacado en los escenarios —aunque algunas, como las de Paco Bezerra, lo hayan conseguido—, sin embargo en estas creaciones está ya el germen de un nuevo modo de concebir y hacer teatro que, sin duda, ocupará un puesto en la teatralidad futura" (p. 27). Por lo pronto, buena parte de los trabajos de estos creadores se encuentran publicados por distintas editoriales y algunos han sido representados y

grabados por el Centro de Documentación Teatral, cuyo archivo audiovisual permite al investigador visionar algunas de estas producciones. Sin duda la lectura del volumen reseñado consigue lo que constituye el logro más feliz de cualquier obra de este tipo, que es interesar al lector por la obra de estos creadores e incitarle a seguir conociéndola con mayor detenimiento.

Berta Muñoz Cáliz
Centro de Documentación Teatral

PUBLICACIONES Y NORMAS

PUBLICACIONES DEL CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE SEMIÓTICA LITERARIA, TEATRAL Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

Director: José ROMERA CASTILLO

Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura (UNED)
jromera@flog.uned.es

Una mayor información sobre las actividades del Centro puede verse en su página web: http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T.

I. Actas de Congresos

- José Romera Castillo *et alii,* eds. (1992). *Ch. S. Peirce y la literatura. Signa 1*.
- José Romera Castillo *et alii*, eds. (1993). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor Libros.
- José Romera Castillo *et alii*, eds. (1994). *Semiótica(s). Homenaje a Greimas.* Madrid: Visor Libros.
- José Romera Castillo *et alii*, eds. (1995). *Bajtín y la literatura.* Madrid: Visor Libros.
- José Romera Castillo *et alii*, eds. (1996). *La novela histórica a finales del siglo* XX. Madrid: Visor Libros.
- José Romera Castillo *et alii*, eds. (1997). *Literatura y multimedia.* Madrid: Visor Libros.
- José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. (1998). *Biografías literarias (1975-1997).* Madrid: Visor Libros.

- José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. (1999). *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*. Madrid: Visor Libros.
- José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. (2000). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor Libros.
- José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. (2001). *El cuento en la década de los noventa*. Madrid: Visor Libros.
- José Romera Castillo, ed. (2002). *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- José Romera Castillo, ed. (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- José Romera Castillo, ed. (2004). *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*. Madrid: Visor Libros.
- José Romera Castillo, ed. (2005). *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*. Madrid: Visor Libros.
- José Romera Castillo, ed. (2006). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- José Romera Castillo, ed. (2007). *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*. Madrid: Visor Libros.
- José Romera Castillo, ed. (2008). *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- José Romera Castillo, ed. (2009). *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- José Romera Castillo, ed. (2010). *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- José Romera Castillo, ed. (2011). *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- José Romera Castillo, ed. (2012). *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- José Romera Castillo, ed. (2013). *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
- *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)* (2014). Madrid: Verbum.

II. Revista

Asimismo, el Centro de Investigación edita, anualmente, bajo la dirección de José Romera Castillo, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*. Hasta el momento han aparecido los siguientes números: 1 (1992), 2 (1993), 3 (1994), 4 (1995), 5 (1996), 6 (1997), 7 (1998), 8 (1999), 9 (2000), 10 (2001), 11 (2002), 12 (2003), 13 (2004), 14 (2005), 15 (2006), 16 (2007), 17 (2008), 18 (2009), 19 (2010), 20 (2011), 21 (2012), 22 (2012), 23 (2013(y 24 (2014). La revista se edita en formato impreso (Madrid: Ediciones de la UNED) y electrónico:

http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1349

http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/

http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/signa/issue/archive (desde el número 13 y siguientes).

CARACTERÍSTICAS Y NORMAS DE *SIGNA*

I. Características

La revista *Signa* es una revista científica, dirigida a un público especializado, editada por el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, con el patrocinio de la Asociación Española de Semiótica y la colaboración de los Departamentos de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Filología Francesa de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, bajo la dirección de José Romera Castillo. La periodicidad de la revista, que apareció por primera vez en 1992, es anual. Se edita en formato impreso por Ediciones de la UNED (Madrid). Asimismo puede consultarse en formato electrónico en las siguientes direcciones:

http://www.cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa.

http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?tipo-bisqueda=CODIGO&clave_revista=1349

http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/signa/issue/archive (desde el número 13 al 23).

Signa acepta colaboraciones de investigadores procedentes de cualquier institución o país, siempre que se trate de trabajos de investigación originales (no publicados con anterioridad), que el contenido del artículo esté relacionado con la semiótica en sus distintas manifestaciones (literatura, teatro, lingüística, cine, artes, comunicación, etc.) y que el trabajo no esté en proceso de evaluación en ninguna otra publicación, lo que el autor o autores deben hacer constar en la carta de solicitud de evaluación que ha(n) de acompañar al trabajo enviado. Se asume que todos los autores dan su conformidad expresa para la valoración y difusión del trabajo. Una vez que el artículo sea aceptado para su publicación,

los derechos de impresión y reproducción por cualquier forma y medio quedan en propiedad de la revista *Signa*.

Las opiniones expresadas en los trabajos son responsabilidad exclusiva de los autores.

Los originales deben enviarse antes del primero de junio, teniendo en cuenta que cada nuevo número aparece a inicios del año siguiente. Los originales aceptados que no puedan ser incluidos en el número en curso se reservarán para su publicación en el siguiente.

Signa acepta intercambios con otras publicaciones periódicas de carácter científico. Para ello, deben dirigirse a la dirección de la revista.

Esta revista figura en las siguientes bases de datos e índices de citación internacionales: Arts & Humanities Citation Index, Latindex, EBSCO, MIAR, MLA, Scopus, SCImago y Ulrich's. Figura además en las siguientes bases de datos e índices de citación nacionales: ANEP, Dialnet (CIRC), DICE, Dulcinea, IN-RECH, ISOC y RESH. Está en proceso de revisión para su inclusión en la base DOAJ y CiteFator.

*Signa r*eúne 17 de 18 criterios CNEAI, 21 de 22 criterios ANECA y 33 de 33 criterios Latindex.

II. Normas editoriales

1. Los artículos para la revista *Signa* podrán enviarse por correo electrónico o postal. En el primer caso, debe adjuntarse una copia electrónica del manuscrito en archivo Word (Windows PC). En el segundo, deben enviarse tres copias del manuscrito en papel y una copia en CD. En el CD se indicarán apellidos y nombre del autor, nombre del archivo y el programa utilizado. Los trabajos se remitirán a la siguiente dirección:

Dr. José Romera Castillo
Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura
Facultad de Filología, UNED
Paseo Senda del Rey, 7
28040 MADRID

Los envíos por correo electrónico se dirigirán al director de la revista, con copia a la secretaria:

Dr. José Romera: jromera@flog.uned.es
Dra. Clara I. Martínez Cantón: signa@flog.uned.es

2. Los trabajos se presentarán en formato Word, incluyendo dos archivos, uno para el texto y otro para figuras, tablas y pies. Se utilizará la configuración normal de márgenes del Word. El cuerpo del texto se redactará con tipo de letra Times New Roman, cuerpo 12 e interlineado 1.5, mientras que las notas irán en cuerpo 10 con interlineado mínimo. No hay espaciado extra entre párrafo y párrafo.

3. La extensión máxima de los ARTÍCULOS será de 10.000 palabras y la de las RESEÑAS de 1.500 palabras.

4. El artículo deberá estar redactado preferentemente en español y todas las páginas deben ir numeradas consecutivamente.

5. Las diversas partes del texto deben ordenarse según el siguiente formato:

- La primera página de cada trabajo incluirá:

a) El **TÍTULO** (mayúsculas y negrita) del trabajo y descriptores o palabras clave (máximo cinco) en español e inglés.

b) Nombre (minúsculas) y APELLIDOS (mayúsculas) del autor, o autores, y cualificación académica y/o profesional.

c) Nombre y dirección de la institución a que pertenecen.

d) Dirección completa (incluido correo electrónico) del autor responsable para la correspondencia.

e) Agradecimientos (si los hubiera).

f) Título abreviado del trabajo.

- La página segunda deberá contener:

a) **TÍTULO DEL TRABAJO EN ESPAÑOL** (mayúsculas y negrita) y en INGLÉS (mayúsculas sin negrita).

b) **Nombre** (minúsculas y negrita) y **APELLIDOS** (mayúsculas y negrita).

c) Institución a la que está ligado académicamente.

d) Correo electrónico.

e) **Resumen** (negrita): con una extensión de 50 a 100 palabras, en español (sin negrita).

f) **Abstract** (negrita): el anterior resumen redactado en inglés.

g) **Palabras clave** (negrita): entre tres y cinco (no más), separadas por punto, en español (sin negrita).

h) **Key Words** (negrita): las mismas palabras claves en inglés (sin negrita), separadas por un punto.

- Las páginas siguientes se dedicarán al texto del trabajo, que conviene esté dividido en secciones delimitadas. Las tablas y figuras, cada una en página aparte, se incluirán después de las "Referencias bibliográficas" e irán numeradas correlativamente según su aparición en el texto, debiendo especificarse su posición en éste.

6. Cada uno de los párrafos del trabajo deberá ir precedido con un sangrado de un punto, al igual que los epígrafes principales y secundarios.

7. La numeración de los epígrafes (apartados y subapartados), tras el sangrado pertinente (de un punto), se organizará del modo siguiente:

a) El epígrafe principal, en negrita y mayúsculas:

Ejemplo: **1. MEMORIAS**

b) El siguiente, en negrita y minúsculas:

Ejemplo: **1.1. Memorias en español**

c) El siguiente, en cursiva y minúsculas:

Ejemplo: *1.1.1. Novela*

d) El siguiente, en redonda:

Ejemplo: 1.1.1.1. Novela lírica

Entre párrafo, título del epígrafe y nuevo párrafo se dejará una línea en blanco.

8. Las notas aparecerán impresas a pie de página. Las llamadas de las notas en el interior del texto se indicarán con numeración correlativa en superíndice. Las notas se utilizarán para comentarios aclaratorios, no para indicar referencias bibliográficas, que se harán en el cuerpo del texto, como se indicará después. Estas notas al pie irán con tipo de letra Times New Roman, cuerpo 10 e interlineado 1, con una sangría en la primera línea también de 1 punto. Entre nota y nota no habrá ningún espacio en blanco.

9. Las citas largas en el interior del texto van con letra Times New Roman, cuerpo 12, y se marcarán con un sangrado de 2.5 para el conjunto de la cita –no solo la primera línea–, sin comillas, en cursiva y a espacio sencillo. Se dejará, al inicio y al final de cada cita, un espacio en blanco.

Ejemplo:

> *El arte es uno de los medios de comunicación. Evidentemente, realiza una conexión entre el emisor y el receptor (el hecho de que en determinados casos ambos puedan coincidir en una misma persona no cambia nada, del mismo modo que un hombre que habla solo une en sí al locutor y al auditor (Lotman, 1982: 17).*

La referencia bibliográfica al final de estas citas largas va en redonda y el signo de puntuación correspondiente va después del paréntesis de la referencia bibliográfica.

Las citas cortas en el interior del texto irán entre comillas. La omisión de texto de una cita se indicará mediante tres puntos suspensivos entre corchetes […]

10. Para las citas extensas de versos no se usarán comillas al principio y al final, sino que se transcribirán en cursiva y en espacio sencillo, al modo de las citas largas vistas en el punto 9 (cuerpo 12, sangrado de 2.5). Las citas de versos dentro del texto irán entre comillas, redonda y cada verso separado por barras.

11. Se pondrán los signos de puntuación (punto, coma, etc.) después de las comillas o de las llamadas de nota. Ejemplos: "semiótica": y "semiótica"[2].

12. Se utilizará cursiva (no comillas ni subrayado) para resaltar en el interior del texto una palabra o frase.

13. Si hay que reproducir ilustración gráfica será preciso enviar fotografía, diapositiva o reproducción digitalizada en disquete o adjunta en un correo electrónico.

14. El sistema de citas bibliográficas en el interior del texto se hará del modo siguiente:

a) Apellidos del autor, año, orden en letra dentro del año si fuese necesario, dos puntos, página o páginas de referencia. Hay un espacio entre los dos puntos y las páginas que se citan.

Ejemplos: Peirce (1987: 27), Greimas (1988a: 36-38).

b) Si la referencia de páginas fuese múltiple, se separarán por comas. Ejemplo: Peirce (1987: 27-29, 31-39).

c) Si se citan varios autores u obras se separarán por punto y coma. Ejemplo: (Peirce, 1987: 27-29; Greimas, 1988a: 36-38).

d) Si el autor citado se incluye entre paréntesis, se pondrá coma detrás del apellido. Ejemplo: (Eco, 1990).

e) No utilizar *ibid*, *ibídem*, *op.cit*, para referirse a autores. Se deben siempre usar sus apellidos y año de publicación, cuantas veces sea necesario.

15. Al final del artículo se dejarán tres líneas en blanco. A continuación se pondrán las **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS** (mayúsculas y negrita), y se dejará otra línea en blanco. Las referencias bibliográficas se ordenarán alfabéticamente y según el modelo siguiente:

a) Libros:

TORDERA, A. (1978). *Hacia una semiótica pragmática. El signo en Ch. S. Peirce*. Valencia: Fernando Torres.

PEIRCE, Ch. S. (1987). *Obra lógico-semántica*, Armando Sercovich (ed.). Madrid: Taurus. [Para edición de textos.]

b) Trabajos en volúmenes colectivos:

ZEMAN, J. J. (1977). "Peirce's Theory of Signs". En *A Perfusion of Signs*, Th. A. Sebeok (ed.), 22-39. Bloomington: Indiana University Press.

c) Artículos:

ROMERA CASTILLO, J. (1999). "El Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 8, 157-177 (también en *http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa*).

MUY IMPORTANTE: Las referencias bibliográficas se harán de forma conjunta, ordenadas alfabéticamente por apellido de los autores, sin distinguir entre libros, trabajos en volúmenes colectivos y artículos en revistas o periódicos.

También se tendrá en cuenta lo siguiente:

a) Si hubiese más de una publicación de un mismo autor en el mismo año, la distinción se hará con letras, siguiendo el orden alfabético. Ejemplo: (Eco, 1992a), (Eco, 1992b), etc.

b) Las obras de un mismo autor deberán consignarse por orden cronológico.

c) Si se van a citar varias obras de un mismo autor, los apellidos y nombre del mismo sólo se pondrán en la primera referencia. En las siguientes se sustituirán por una línea de cuatro espacios. Ejemplo:

ECO, U. (1990).

____ (1991).

____ (1994).

d) Los títulos de las *obras*, *revistas* y *periódicos* deberán ir en cursiva. Los títulos de los artículos (en revistas y en volúmenes colectivos) irán entre comillas, sin cursiva.

e) Las direcciones de las citas de material bibliográfico disponible en Internet se harán en cursiva, reproduciendo la totalidad de la dirección URL, y especificando la fecha del último acceso:

HISMETCA. *Historia de la métrica medieval castellana*, Fernando Gómez Redondo (dir.), Centro de Estudios Cervantinos, http://www.centroestudios cervantinos.es/quienes.php?dpto=6&idbtn=1120&itm=6.1 [09/11/2013].

f) Si el trabajo citado no se ha publicado todavía, en lugar del año deberá ponerse (e.p.: en prensa).

16. Se recomienda consultar un artículo como muestra si se tiene cualquier duda respecto al formato.

17. El proceso de revisión del artículo se inicia tras el acuse de recibo del mismo e implica el envío del trabajo a revisores externos, expertos en el tema, fuera del Consejo Editorial, y generalmente pertenecientes al Comité Científico Internacional de *Signa*. La evaluación será anónima (para el revisor y para el autor), mediante el sistema conocido como doble ciego. Los revisores emitirán un informe sobre el trabajo, teniendo en cuenta un formulario en el que se exponen los distintos apartados evaluables, así como una valoración final, aconsejando o no su publicación. Cada texto será evaluado por dos expertos externos. Si el informe de uno de ellos fuese positivo y el otro negativo, se recurrirá a un tercer experto. Se enviará al autor un informe sobre la decisión editorial en un plazo máximo aproximado de tres meses. En el supuesto de que el manuscrito precisase de correcciones, éste no será aceptado definitivamente hasta que los cambios no se hayan efectuado. En estos casos, el autor deberá enviar el trabajo revisado en un plazo máximo de 15 días. Si transcurrido este plazo no se ha recibido la nueva versión del mismo, se dará por finalizado el proceso de evaluación y, en consecuencia, la publicación del trabajo.

18. Aceptado el trabajo (con evaluación positiva) se procederá a la publicación del mismo. El autor o autores responsables, si lo desean, corregirán las primeras pruebas de impresión, debiendo remitir urgentemente por correo postal (o escaneadas) las modificaciones pertinentes en un plazo máximo de diez días.

SIGNA: FORMAL GUIDELINES

I. Characteristics

Signa, first published in 1992, is a yearly scientific review issued by the Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. It is sponsored by the Spanish Association of Semiotics, with the cooperation of the Department of Spanish Literature and Literary Theory and the Department of French Philology, UNED. Prof. José Romera Castillo acts as director of *Signa*.

Ediciones de la UNED (Madrid) publishes the printed format of the review. Its electronic version can be consulted at:

http://www.cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa.
http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?tipo-bisqueda=CODIGO&clave_revista=1349
http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/signa/issue/archive (13-23).

The contents of contributions to *Signa* must be related to Semiotics in any of its manifestations (literature, drama, linguistics, film, communication…). *Signa* accepts contributions by scholars from any country or institution, provided they are original and unpublished. In their applications for evaluation, authors must declare that their papers have not been submitted for evaluation in other forums. It is assumed that authors agree with the evaluation and dissemination of their papers. Once papers have been accepted for publication, *Signa* owns the rights for printing and reproducing them in any form.

Opinions expressed in articles are the authors' responsibility.

The deadline for presentation of originals is June 1st. New issues are edited at the beginning of the year. Those originals that have been accepted for publication but cannot be included in the issue in process will be published in the following issue.

Signa accepts exchanges with other scientific journals, for which the Director must be contacted.

Signa appears in the following international databases and citation index: Arts & Humanities Citation Index, Latindex, MIAR, MLA, Scopus, SCImago y Ulrich's. *Signa* also appears in the following national databases and citation index: ANEP, Dialnet (CIRC), DICE, Dulcinea, IN-RECH, ISOC y RESH. It is being reviewed for its inclusion in DOAJ and CiteFactor.

This journal meets 17 out of 18 criteria CNEAI, 21 out of 22 criteria ANECA and 33 out of 33 criteria Latindex.

II. Norms for presentation

1. Articles can be sent in electronic or printed format:

—Electronic format: Send an e-mail to jromera@flog.uned.es (cc the secretary Clara I. Martínez Cantón, signa@flog.uned.es). Attach your article as a Word file (Windows PC):

Dr. José Romera: jromera@flog.uned.es
Dra. Clara I. Martínez Cantón: signa@flog.uned.es

—Printed format: Send three paper copies of the article and one copy in a CD (this one including author's complete name, name of file, and name of program used) to:

José Romera Castillo
Dpto. de Literatura Española y Teoría de la Literatura
Facultad de Filología, UNED
Paseo Senda del Rey, 7
28040 Madrid

2. Papers are to be presented in two Word files: one for the text and another one for figures, tables and captions. The documents must use the normal setting for margins in Word. The text must be written in Times New Roman, 12, 1.5 line spacing. Notes must be written in 10, single spacing.

3. Word limit for contributions is 10,000 words for papers and 1,500 for reviews.

4. Pages must be numbered.

5. The structural guide for papers is as follows:

• The first page will include:

a) the **TITLE** in Spanish (bold, upper case) and a maximum of five key words, and in ENGLISH (not bold, upper case)

b) **First name** (bold, lower case) and **SURNAME** (bold, upper case) of author(s), and academic affiliation.

c) Name and address of institution.

d) Complete address (including e-mail) of author for correspondence.

e) Acknowledgements (if any).

f) Shortened title of paper.

• The second page will include:

a) **TITLE OF PAPER IN SPANISH** (bold, upper case) and in ENGLISH (not bold, upper case).

b) **Name** (bold, lower case) and **SURNAME** (bold, upper case).

c) Institution.

d) Email address.

c) **Abstract** (bold): it will not exceed 100 words (50-100 words), in English.

d) **Resumen** (bold): the aforementioned abstract, in Spanish.

e) **Key words** (bold): 3-5 key words, separated by a period, in English.

f) **Palabras clave** (bold): the aforementioned key words, in Spanish.

• The following pages will contain the body of the text, preferably in sections. Tables and figures, each on a separate page, will be included after the bibliographic references and numbered consecutively and referred to by their numbers within the text.

6. Every paragraph will be indented (1 point), and so will headings of text divisions.

7. Headings of sections and subsections will be indented and numbered as follows:

a) main heading: upper case, bold:

Example: **1. MEMOIRS**

b) next: lower case, bold:

Example: **1.1. Memoirs in Spanish**

c) next: lower case, italics:

Example: *1.1.1. Novel*

d) next: roman:

Example: 1.1.1.1. Lyric novel

One line should be skipped between sections and titles.

8. Use footnotes for authorial comments and explanations, not for bibliographic references (see 14). Correlative, superscript note numbers will be used within the text. These

footnotes must be written in Times New Roman, 10, single spacing, and indented (1 point) as well.

9. Longer quotations should be separated from the context, written in Times New Roman, 12, indented 2.5 points, in italics, and single-spaced. They should not be enclosed in quotation marks. At the beginning and end of the quotation a blank will be included.

Example:

> Art is one of the means of communication. Indisputably, it creates a bond between the sender and receiver (under certain circumstances both functions may be combined in one person, as in the case where a man conversing with himself is at once speaker and listener, but this does not alter matters). Does this give us the right to define art as a language organized in a specific manner? (Lotman, 1977: 7)

Shorter quotations should be included in the text in quotation marks. If part of the text is deleted from a quotation, three periods in brackets will be used […].

10. Long verse quotations will not use quotation marks. They will be transcribed in italics, single-spaced, the same way as the longer quotations –written in Times New Roman, 12, indented 2.5 points– (see 9).

11. Place punctuation marks (period, comma, etc) after inverted commas o note numbers, as in "Semiotics": and "Semiotics"[2]

12. Use italics to emphasize a word or phrase within the text. Do not use inverted commas or underlining.

13. For graphic illustrations, authors are to send the photograph, slice or digitalized reproduction in CD or e-mail.

14. In-text references will be documented as follows:

a) Author's surname, year, letter ordering publications within the same year if necessary, colon, page(s) of reference: Peirce (1987: 27); Greimas (1988a: 36-38)

b) In cases of more than one reference pages, these will be separated by commas: Peirce (1987: 27-29, 31-39).

c) If several authors or works are given, they will be separated by semicolons: (Peirce, 1987: 27-29; Greimas, 1988a: 36-38)

d) If the cited author is given in parenthesis, a comma will be placed after surname: (Eco, 1990).

e) Do not use *ibid*., *ibídem*., *op. cit*. Instead, show the subsequent citation of the same source in the same way as the first.

15. Skip three lines at the end of the text, right before the **BIBLIOGRAPHIC REFERENCES** (upper case, bold), and then skip another line. Sources will be alphabetically arranged, following these formats:

a) Books:

TORDERA, A. (1978). *Hacia una semiótica pragmática. El signo en Ch. S. Peirce*. Valencia: Fernando Torres.

PEIRCE, Ch. S. (1987). *Obra lógico-semántica*, Armando Sercovich (ed.). Madrid: Taurus. [for editions]

b) Articles in volumes; book chapters:

ZEMAN, J. J. (1977). "Peirce's Theory of Signs". In *A Perfusion of Signs*, Th. A. Sebeok (ed.), 22-39. Bloomington: Indiana University Press.

c) Articles:

ROMERA CASTILLO, J. (1999). "El Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 8, 157-177 (also at *http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa*).

IMPORTANT NOTE: All bibliographic references —books, book chapters, articles, etc— will be given jointly, arranged alphabetically.

Authors should also bear in mind:

a) For publications of the same author within the same year, they will be differentiated by letters in alphabetical order, as in (Eco, 1992a), (Eco, 1992b), etc.

b) Works by the same author will be arranged chronologically.

c) For several works by the same author, his/her surname and name will be given only in the first reference. Four blank spaces will replace the name of the author for subsequent references:

ECO, U. (1990).

(1991).

(1994).

d) Titles of *books, journals* and *newspapers* will be written in italics. Titles of articles (in reviews or collective volumes) will be given in inverted commas, in roman.

e) For electronic references, URL addresses will be given in full in italics: http://www.cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/

f) If the cited work has not been published yet, the year will be replaced by "*in press*"

16. It is strongly recommended to consult a paper as an example to solve any doubt related to format.

17. The paper review process begins after the paper reception and involves sending the paper to independent experts in the subject, generally belonging to the International Scientific Committee of Signa. The evaluation will be anonymous (for the reviewer and the author), through the system known as double-blinded reviewing. Reviewers will send a report on the paper.

Each text will be evaluated by two external experts. If the report of one of them is positive and the one of the other one is negative, a third expert will take part of the evaluation. The experts will send a report on the paper within a maximum period of three months. In the event that changes may be suggested by the experts, the paper will not be finally accepted until the changes are not made. In these cases, the author should send the revised work within a maximum of 15 days. If after this period the journal has not received the new version, the evaluation process will be ended and it will end with it, consequently, the publication of the work.

18. If the paper is accepted (it has a positive evaluation) it will be published. If the author or authors want it, they will be allowed to correct the edition proofs. They will have to urgently be sent by post (or scanned) mail the accurated modifications within a maximum of ten days.