Rafael Alemany Ferrer
Francisco Chico Rico (eds.)

LITERATURA I ESPECTACLE

LITERATURA Y ESPECTÁCULO

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

SELGYC
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE LITERATURA GENERAL Y COMPARADA

LITERATURA I ESPECTACLE

LITERATURA Y ESPECTÁCULO

RAFAEL ALEMANY FERRER / FRANCISCO CHICO RICO (EDS.)

LITERATURA I ESPECTACLE

LITERATURA Y ESPECTÁCULO

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

SELGYC

Alacant, 2012

© Universitat d'Alacant / Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 2012

© De los textos, los autores

Fotocomposición: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana (IIFV)

ISBN: 978-84-608-1239-5

D.L.: A-71-2012

Impreso por Quinta Impresión, S. L.

ÍNDICE

Prólogo 11

Antonio Aguilar Jiménez, La literatura en la sociedad del espectáculo. Hegemonía e ideología 17

María Rosa Álvarez Sellers, Del texto al espectáculo: recursos escénicos en *Castro* de António Ferreira y *Reinar después de morir* de Vélez de Guevara 29

Martha Elia Arizmendi Domínguez, *El gallo de oro*. Entre el texto y el contexto.. 41

Antonio Arroyo Almaraz, Poética posmoderna transversal a las artes y la literatura: *línea clara* 53

Enrique Banús, Literatura y espectáculo en la Edad Media: las razones del teatro profano medieval 63

María Luisa Burguera Nadal, Sobre *Antígona* y *Diálogos de carmelitas*: la interacción de los géneros y la pervivencia del mito 79

Antònia Cabanilles, Instalaciones literarias 89

Núria Calafell Sala, Cuerpo / Pensamiento, ¿binomio imposible? La respuesta de Alejandra Pizarnik a las ideas teatrales de Antonin Artaud 101

Sonsoles Calvo Martínez, Luces y sombras en la representación teatral de la tragedia neoclásica (el caso de Alfieri en España)..... 113

Manuel Cifo González, Teatro y retórica. Estudio comparado de *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas y del discurso parlamentario de Emilio Castelar de 12 de abril de 1869 125

Fátima Coca Ramírez, Discurso femenino en el teatro de Gómez de Avellaneda y Rosario de Acuña 139

Yone de Carvalho, Juegos y perspectivas: *Tristan* e *Yseut* en el teatro de las cortes anglo-normandas 155

Carlos Dimeo Álvarez, De lo "*inter*" a lo "*trans*". Nuevas poéticas y fronteras de la teatralidad y la narración. (Estudio del texto *Los reyes*, de Julio Cortázar) . 163

Enrique Encabo Fernández, Zarzuelas murcianas. La construcción de una identidad a través de los lenguajes musical y literario 173

Francisco Estévez, De la novela al teatro en Galdós 183

Mireya Fernández Merino, Caribe y espectáculo: ¿revelación u ocultamiento? *Los reyes del mambo tocan canciones de amor* 193

Mª Amelia Fernández Rodríguez, La *evidentia* retórica como rasgo interdiscursivo para un análisis comparado: oratoria, literatura y espectáculo 203

Àngel Lluís Ferrando Morales, El Cid fet música: absoluta, aplicada, òpera, cançons… *what else*? 215

Carlos Ferrer Hammerlindl, El teatro en el cine: el caso de Jordi Galcerán .. 225

Antonio García Montalbán, De la naturaleza d'*il piu brillante spettacolo di Europa*. Esteban Arteaga y la reinvención de lo maravilloso en *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano* 235

José Manuel González Fernández de Sevilla, Theatricality in *Mankind* and *Auto de acusación del género humano* 245

Juan Antonio González Iglesias, *Carpe diem*: desde Epicuro hasta la Coca-Cola 253

Carmen González Royo, Los objetos risibles en «*La resurrezione di Lazzaro*», de Dario Fo 265

Ana González-Rivas Fernández, La estética de lo sublime y la amada moribunda: cine y fotografía como expresión visual de un motivo literario 279

Ioana Gruia, *Tambours sur la digue* de Hélène Cixous: la marioneta 291

Manuel Guerrero Cabrera, Parodias literarias en el tango 297

Caroline Houde, El aspecto "metaficticio" de las escenas teatrales en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier 309

Ulpiano Lada Ferreras, Análisis interdiscursivo de la narrativa oral literaria. Discurso literario recreado, discurso espectacular y representación 317

María Paz López Martínez, Hipatia de Alejandría, mujer y mito. De los testimonios griegos a la versión cinematográfica de Amenábar 327

Miguel López Verdejo, *Amadís*. De la novela a la ópera 339

Asunción López-Varela, La novela gráfica *Ciudad de cristal* de P. Auster, P. Karasik y D. Mazzucchelli: un estudio de semiótica multimodal 347

Antonio Martín Ezpeleta, La fiesta de los toros en los *Diarios de viaje por España* de George Ticknor 361

Manuel Martínez Arnaldos, Los espectáculos y la novela corta española en las primeras décadas del siglo xx. Ámbito interdiscursivo 373

José Luis Martínez-Dueñas, La poética del toreo: acción y escritura en la representación taurina 383

Leonor Merino, Cine magrebí: préstamos literarios, ideológicos y estéticos 395

Fernando Ángel Moreno Serrano, La crítica de la realidad. Rasgos dominantes de un subgénero narrativo de la ciencia ficción 405

Emilio Pascual Barciela, La novela griega antigua y su proyección en *La princesa prometida* (1987) 417

Ana Peñas Ruiz, Artículos de costumbres y fisiologías literarias: espejos y espéculos de la sociedad (1830-1850) 433

Antonio Portela Lopa, *Femme fatale*. Las estrellas de cine en la poesía hispánica contemporánea 449

Maria Grazia Profeti, La comunicación teatral: texto espectáculo, texto literario para el teatro 459

David Pujante, La ópera: espectáculo y texto literario. *El castillo de Barbazul*, de Béla Balázs y Béla Bartók, y *Ariadna en Naxos*, de Hugo von Hofmannsthal y Richard Strauss 471

Carmen Pujante Segura, El análisis interdiscursivo en contexto (histórico): adaptaciones a la novelística corta popular de cine y seriales radiofónicos en los años 50 487

José Manuel Querol Sanz & Aurora Antolín García: Homero "*transformer*": ideología y espectáculo. La dimensión social de la guerra 497

Antonio Rivas Bonillo, Literatura y espectáculo: *El circo* (1917), de Ramón Gómez de la Serna 509

Maria Rosell, La práctica literaria como espectáculo: de la producción multimedia de Max Aub al falso escritor Sabino Ordás 521

María del Carmen Ruiz de la Cierva, Interdiscursividad entre la comunicación literaria textual y la cinematográfica: *El diario de Noah* 533

Rafael Ruiz Pleguezuelos, Reclamos extraliterarios: comentarios sobre la elección de textos dramáticos en la reciente producción teatral española 543

Mariana Maia Simoni, Nerviosidades teóricas en escena: nuevas relaciones entre literatura y teatro 551

Jasna Stojanović & Bojana Rajić, Lope y Calderón en las escenas serbias 559

María Dolores Tena Medialdea, La teoría del carnaval y el cabaret oriental.. 575

Amilcar Torrão Filho, Puro teatro: la ciudad luso-brasileña como espectáculo y anfiteatro de la civilización en la literatura de viaje 587

Filipa Maria Valido-Viegas de Paula-Soares, Camões y Vieira: estudio comparatista entre el episodio del "Velho do Restelo" en *Os Lusíadas* y el *Sermão de Santo António aos Peixes* 597

María del Mar Veciana Romeu, El espectáculo de la creación: intertextualidad y nomenclatura en *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi 605

PRÓLOGO

Del 9 al 11 de septiembre de 2010 se celebró en la Universidad de Alicante el *XVIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (SELGYC). Una de las secciones de este encuentro científico estuvo dedicada a la reflexión teórica y crítica, desde el comparatismo, sobre las relaciones que se pueden establecer entre "literatura" y "espectáculo". Se trataba, entendiendo el espectáculo en su más amplio sentido —es decir, como expresión polimorfa que goza de una implantación social y cultural de amplia raigambre histórica—, de describir y explicar tanto su conexión con diversos géneros literarios como su integración, en ocasiones de manera medular, en ellos.

El Comité Organizador encomendó, para esta sección, una ponencia plenaria a la profesora Maria Grazia Profeti (Universidad de Florencia, Italia). A su vez, admitió una serie de comunicaciones libres relacionadas con la mencionada temática, después de un proceso de selección motivada de propuestas llevado a cabo por los profesores Carmen Bobes Naves, José Luis Martínez-Dueñas y Darío Villanueva, miembros del Comité Científico del Simposio especialistas en literatura y espectáculo, a los que agradecemos muy sinceramente su trabajo minucioso y competente.

Una vez presentadas y discutidas en el Simposio las diferentes aportaciones, una parte considerable de éstas fueron revisadas y, cuando resultó necesario, reelaboradas por sus respectivos autores, con el fin de destinarlas a constituir el libro de autoría colectiva que ahora tienen en sus manos. En total son cincuenta y tres trabajos, que abrazan las más diversas vertientes relacionables con la Literatura Comparada aplicada al estudio del binomio "literatura/espectáculo".

La aportación de Maria Grazia Profeti, titulada «La comunicación teatral: texto espectáculo, texto literario para el teatro», reexamina, por un lado, las teorías semióticas de la comunicación teatral y compara, por otro, las prácticas editoriales y escénicas en España y en Italia; ello permite a la autora subrayar la *quidditas* de las diversas producciones nacionales y llegar a la conclusión de que las relaciones entre espectáculo y público varían en función del espacio y del tiempo de la comunicación teatral, justificando así la necesidad de estudios comparatistas sobre argumentos y técnicas de representación y sobre efectos perlocutivos en el espectador.

El resto de los trabajos de investigación aborda, en su conjunto, las necesidades, los objetivos y las posibilidades de la aplicación del instrumental comparatista a las formas de expresión literaria de lo que entendemos como "espectáculo". Así, del estudio de las relaciones entre literatura y espectáculo desde una perspectiva comparatista y, en todo caso, con objetivos analíticos diversos, como el ideológico-político y propagandístico, el histórico-filológico, el folklórico, el estilístico-retórico, el traductológico y el intertextual, se ocupan muy clarificadoramente Aguilar Giménez —analizando las mencionadas relaciones como procesos ideológicos que exigen un tratamiento político—, Banús —dando cuenta del origen del teatro profano medieval desde el punto de vista de su recepción filológica—, De Carvalho—estudiando los textos de la leyenda anglo-normanda de Tristán y considerándolos como fuentes históricas con funciones de registro especular—, Martín Ezpeleta —abordando la descripción de la fiesta de los toros en los *Diarios de viaje por España*, de George Ticknor—, Martínez-Dueñas —describiendo el toreo como espectáculo desde una perspectiva estilística y retórica a partir de los antiguos tratados de tauromaquia y de diferentes visiones literarias—, Querol Sanz & Antolín García —poniendo de relieve la finalidad propagandística e ideológica del género épico como clase literaria pensada para la lectura pública y su posible retransmisión a través de determinados medios de comunicación de masas—, Rivas Bonillo —revisando las relaciones entre literatura y espectáculo en *El circo*, de Ramón Gómez de la Serna—, Rosell —valorando la producción multimedial de Max Aub a partir de la concepción de la literatura como espectáculo que exige la cooperación de sus destinatarios—, Stojanović & Rajić —analizando la recepción de las obras de Lope y Calderón en Serbia desde 1874 hasta 2000—, Tena Medialdea —aproximándose al cabaret oriental desde el concepto bajtiniano de 'carnavalización' y los estudios de género—, Torrão Filho —tratando las imágenes conceptuales de las ciudades luso-brasileñas como grandes anfiteatros de ilusión y engaño en una parte importante de la literatura de viaje de los siglos XVIII y XIX— y Veciana Romeu —profundizando en *La nave de los locos*, de Cristina Peri Rossi, con la finalidad de descubrir sus estrategias intertextuales y su influencia tanto en la nomenclatura de los personajes como en la creación de la obra—.

Las relaciones entre literatura y cine son estudiadas, en algunos casos desarrollando ejercicios comparativos, por Arizmendi Domínguez —a propósito de *El gallo de oro*, de Juan Rulfo, y la película homónima dirigida por Roberto Gavaldón—, Fernández Merino —en relación con *Los reyes del mambo tocan canciones de amor*, de Óscar Hijuelos, y su adaptación cinematográfica—, Ferrer Hammerlindl —con motivo de *El método Grönholm*, de Jordi Galcerán, y las adaptaciones cinematográficas de Marcelo Piñeyro y de Laura Mañá—, Gruia — en torno a la marioneta en relación con el texto, el espectáculo y el film de *Tambours sur la digue*, de Hélène Cixous—, López Martínez —a partir de la imagen que de Hipatia de Alejandría ofrece Alejandro Amenábar en *Ágora*, teniendo en cuenta algunos testimonios en griego antiguo—, Merino —sobre los préstamos literarios, ideológicos y estéticos en el cine magrebí—, Moreno Serrano —a propósito de las influencias que la literatura de ciencia ficción ha ejercido sobre el cine y éste sobre aquélla—, Pascual Barciela —en relación con los motivos temá-

ticos y estructurales más importantes de la novela griega antigua y su proyección en *La princesa prometida*, de Rob Reiner—, Portela Lopa —con motivo de las relaciones de la poesía hispánica contemporánea con las grandes estrellas de cine— y Ruiz Pleguezuelos —en torno a los efectos que en el espectador y en las relaciones entre productores, directores y actores tiene el resultado de las representaciones teatrales basadas en adaptaciones cinematográficas de gran éxito—.

Las relaciones entre la literatura y otras artes, como la pintura y la música, así como entre la literatura y las instalaciones artísticas, constituyen la temática fundamental de las aportaciones de Arroyo Almaraz —analizando los elementos que definen la poética postmoderna de la *línea clara*—, Cabanilles —dando cuenta de las relaciones entre los elementos definitorios de la instalación visual y las prácticas artísticas de la literatura—, Encabo Fernández —estudiando la construcción de la identidad a través de los lenguajes literario y musical en la zarzuela—, Ferrando Morales —revisando las diferentes manifestaciones musicales que ha inspirado, directa o indirectamente, la figura literaria del Cid a lo largo de la historia—, García Montalbán —a propósito de la concepción de la ópera en *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano*, de Esteban de Arteaga—, Guerrero Cabrera —sobre las relaciones entre la literatura y el tango—, López-Varela —analizando los tipos de relación entre texto e imagen en las novelas gráficas, a propósito de *Ciudad de cristal*, de Paul Auster, Paul Karasik y David Mazzucchelli—, López Verdejo —dando cuenta de las relaciones entre novela y ópera a partir de la tradición literaria del *Amadís de Gaula*— y Pujante Sánchez —estudiando las relaciones entre espectáculo y texto literario en la ópera, a propósito de *El castillo de Barbazul*, de Béla Balázs y Béla Bartók, y *Ariadna en Naxos*, de Hugo von Hofmannsthal y Richard Strauss—.

El análisis propiamente comparatista y supranacional se presenta como el método de base para el desarrollo de los trabajos de Álvarez Sellers, que se ocupa de los recursos escénicos de dos obras con la misma temática pero con diferentes diseños dramáticos —*Castro*, de António Ferreira, y *Reinar después de morir*, de Vélez de Guevara—; Calvo Martínez y González Fernández de Sevilla, que se ocupan, respectivamente, de la traducción y la representación de Vittorio Alfieri en España y de la teatralidad en *Mankind* y en el *Auto de acusación del género humano*.

Por su parte, la tematología comparatista define el hilo conductor de las aportaciones de González Iglesias, sobre los cambios experimentados por el tópico del *carpe diem* desde Epicuro hasta la actualidad, y no sólo en el ámbito de la literatura, sino también en el de la publicidad; y González-Rivas Fernández, dedicada al análisis de la amada moribunda como motivo literario ampliamente desarrollado en el siglo XIX y asimilado posteriormente por la fotografía y el cine.

La cuestión de las interferencias genéricas es, desde distintos puntos de vista, el eje cardinal de los trabajos de Burguera Nadal —sobre el mito como imagen cultural definidora de una identidad capaz de expresarse en diferentes formas literarias y artísticas—, Calafell Sala —sobre los conceptos artaudianos de 'cuerpo' y 'pensamiento' en la construcción del personaje en la obra de Alejandra Pizarnik—, Dimeo Álvarez —sobre la combinación de los mecanismos y los procedimientos narratológicos con

los propiamente teatrales en *Los reyes*, de Julio Cortázar—, Estévez —sobre la importancia del espectáculo y la teatralidad en la caracterización literaria de Torquemada en Galdós—, González Royo —sobre la utilización del discurso cómico por parte de la cultura popular para contraponerse a la cultura dominante, a propósito de «*La resurrezione di Lazzaro*», de Dario Fo—, Houde —sobre el carácter metaficticio de tres escenas teatrales en *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier—, Peñas Ruiz —sobre algunos nexos entre el artículo de costumbres y las fisiologías literarias entre 1830 y 1850— y Simoni —sobre las relaciones entre literatura y teatro—.

Por último, un grupo aparte y en gran medida homogéneo conforman las aportaciones situadas en la línea del análisis interdiscursivo de textos y de clases de textos, desarrolladas por Cifo González —comparando *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del Duque de Rivas, y el discurso parlamentario de Emilio Castelar de 12 de abril de 1869—, Coca Ramírez —sobre los discursos masculino y femenino en el teatro de Gómez de Avellaneda y de Rosario de Acuña—, Fernández Rodríguez —enfrentando la oratoria y la narrativa a propósito de la *evidentia* retórica como rasgo interdiscursivo—, Lada Ferreras —sobre el discurso literario recreado, el discurso espectacular y la representación en la narrativa oral literaria—, Martínez Arnaldos —relacionando los espectáculos y la novela corta española en las primeras décadas del siglo XX—, Pujante Segura —sobre la novelística corta popular de cine y seriales radiofónicos en los años 50—, Ruiz de la Cierva —comparando la comunicación literaria textual y la cinematográfica, a propósito de *El diario de Noah*— y Valido-Viegas de Paula-Soares —sobre el episodio del "Velho do Restelo" en *Os Lusíadas*, de Camões, y el *Sermão de Santo António aos Peixes*, de Vieira—.

Con el convencimiento de que la pluralidad temática y de perspectivas metodológicas adoptadas en este conjunto de investigaciones enriquecerán a los estudiosos de la literatura en sus relaciones con el espectáculo y, muy particularmente, a aquellos que se interesen por la Literatura Comparada, sólo nos resta agradecer a los autores sus aportaciones valiosas, sin las que no habría existido esta publicación.

Los editores del volumen, que firmamos este prólogo y que fuimos, respectivamente, presidente y secretario del Comité Organizador del Simposio que lo ha hecho posible, y la dirección de la SELGYC, que preside la Dra. Montserrat Cots, tenemos asimismo una deuda de gratitud con varias instituciones y entidades que, con su apoyo económico o logístico, posibilitaron aquel grato encuentro científico y, sobre todo, sus resultados más relevantes ahora tangibles. Son éstas: el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España; la Conselleria d'Educació de la Generalitat Valenciana; el Vicerrectorado de Extensión Universitaria, el Secretariado de Cultura, el Secretariat de Promoció de l'Ús del Valencià, la Facultad de Filosofía y Letras, el Departament de Filologia Catalana y el Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana de la Universidad de Alicante; el Patronato de Turismo Costa Blanca de Alicante y, muy especialmente, la Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, colaboradora habitual y efectiva de la SELGYC. Nuestro agradecimiento es, finalmente, para los miembros del Comité Científico responsables de la selección de los embriones de los trabajos que ahora publicamos y que ya hemos mencionado más arriba, y para

todos los miembros del Comité Organizador del Simposio que nos prestaron su ayuda impagable: Llúcia Martín, José Manuel González, Josep Lluís Martos, Carles Cortés, Ulpiano Lada, Eduard Baile, Magdalena Llorca y Joan Ignasi Soriano.

Alicante, 20 de diciembre de 2011
Rafael Alemany Ferrer
Francisco Chico Rico

LA LITERATURA EN LA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO. HEGEMONÍA E IDEOLOGÍA

Antonio Aguilar Giménez
Universitat de València
antonio.aguilar@uv.es

RESUMEN: El siguiente trabajo pretende abordar la relación entre literatura y espectáculo desde una perspectiva comparatista entendiendo dicha relación como problemática e inestable, puesto que el mismo concepto de espectáculo hace que la literatura entre en un sistema de relaciones culturales donde se convierte en objeto de intercambio social. En este proceso de inscripción la literatura se convierte en lugar de posición ideológica, lugar en el que se crean conciencias, identidades, y donde se establecen relaciones de poder y con el poder. Nuestro objetivo, por tanto, consiste en analizar estos procesos ideológicos que desembocan en ocasiones en el estado de hegemonía, entendido éste en sentido gramsciano. Esta estrategia nos servirá para esbozar la necesidad de un tratamiento político en todo acto de lectura, con lo que se plantea si el acto de lectura puede ser ajeno a la negociación de posiciones dentro de los discursos institucionales.

Palabras clave: literatura, hegemonía, inscripción, posición, espectáculo.

ABSTRACT: The following paper deals with the relationship between literature and spectacle from a comparative perspective by understanding this relationship as problematic and unstable, since the very concept of spectacle makes literature going into a system of cultural relations, where it becomes the object of social exchange. In this inscription process literature becomes a place of ideological position, where consciousness and identities are created, and where power relations and relations with power are established. The aim therefore is to analyze these ideological processes that sometimes result in the state of hegemony, understood in the gramscian sense. This strategy will outline the need for a political treatment in every act of reading. This way it raises the question whether the act of reading can be outside of the positions negotiatiation within institutional discourses.

Key words: literature, hegemony, inscription, position, spectacle.

Podemos comparar las relaciones que se establecen entre literatura y espectáculo. La teoría literaria podría hacerlo. Relaciones epistemológicamente inestables, como el mismo término de la comparación. Esta comunicación pretende discurrir a través de esta irregularidad, de esta disonancia continuada. A partir de esta dislocación ponemos sobre la escena la cuestión política de la lectura; esto es, cuando una lectura se produce, acontece un acto ético inseparable de la escena de lo político. Para nuestra lectura de esta dislocación, que no pretende ser ajena tampoco a este acto político, practicaremos cierta paleonimia de los textos de Antonio Gramsci, tal y como ha hecho Terry Eagleton o Ernesto Laclau y Chantal Mouffe. Así pues, el lugar de inscripción del que participan literatura y espectáculo es un espacio no ajeno a la creación de conciencias, identidades; una escena, por retomar la metáfora espectacular, donde se establecen relaciones de poder y con el poder. Nuestro objetivo, por tanto, consiste en analizar estos procesos ideológicos que desembocan en ocasiones en el estado de hegemonía, entendido éste en sentido gramsciano. Pero también, en proponer una lectura que podríamos llamar hegemónica de este lugar de la inscripción y para la inscripción, en la escena de la escritura. Y si para Gramsci la ideología tiene una existencia material, su materialización se lleva a cabo en la práctica. Es la ideología la que crea sujetos y los hace actuar. Con lo que se plantea si el acto lectura derivado de la comparación puede ser ajeno a la negociación de posiciones dentro de los discursos institucionales. Desde este punto de vista se puede formular una guerra de posición en la lectura como modo de actuación política. Con todo, nuestra aportación pretende, desde la teoría de la literatura, incidir en el carácter político del acto de comparación y dislocación entre literatura y espectáculo.

1. La sociedad de la literatura y la sociedad del espectáculo

Debord lo sentencia categóricamente con su retórica del desnudo, de la ausencia de artificio, de la transparencia del discurso: el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre las personas mediatizada por las imágenes (Debord 2003: 38). Se olvida tal vez Debord de la retórica espectacular de sus escritos, de la escena de la escritura que pone en escena; esto sería otra cuestión para desarrollar. No tenemos tiempo ahora tampoco para hablar de la imagen de la literatura en esta sociedad del espectáculo. Recordamos a Debord, el mundo transformado en imagen, lejos de la imagen del mundo moderno de Heidegger, pero concomitante en cuanto a la problemática de la representación. La imagen es más accesible, hipnótica, somete a una guerra de opio continua. ¿Se convierte la literatura también en imagen?, ¿en qué lugar queda la literatura en la sociedad del espectáculo?, ¿reducida a fetiche? No hablaremos de géneros especializados, ni de los best-sellers.

Invoquemos por un momento, aunque sea brevemente, otro texto clásico sobre el espectáculo, *La cámara lúcida*, de Roland Barthes. De este texto nos interesa la relación entre fotografía y literatura, la relación de ambas con lo real lacaniano, tal como aparece en el *Seminario XI*. Encontramos sobre el espectador:

> Et celui o cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'eidôlon émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le Spectrum de la photographie parce que le mot garde à travers sa racine un rapport au *Spectacle* et y ajoute cette chose un peau terrible qu'il ya a dans toute photographie: le retour du mort (Barthes 1980: 22).

Este retorno de la muerte, del espectro, de lo que asedia la imagen aparece también en la literatura. Pero sigamos con la fotografía y con la lectura social de la imagen. Dice Barthes que es la sociedad la que da figura a la imagen. La vida privada sería esa zona de tiempo, de espacio, donde el sujeto no es imagen, objeto. Utiliza el término "máscara" para referirse a esa imagen social, interpelación en sentido althuseriano, prosopopeya demaniana. Reivindica un derecho político del sujeto que es necesario defender. Y en la defensa de ese derecho y en la lectura de la imagen, de la lectura en definitiva, habla de aventura, de lo que se deja venir en la foto, y a lo que hay que dejar venir en este acto de lectura. Y lo que llega es lo imprevisto, el *punctum*, el fuera de campo, la fuerza de expansión metonímica disruptora de las metáforas totalizadoras. Y aunque tiene presente que la diferencia entre la imagen y el lenguaje es que el lenguaje no puede autentificarse a sí mismo, es ficcional, ambos participan de esa figura de la vuelta, de la espectralidad, del secreto al que deriva incesantemente el *punctum*.

El espectro —Derrida lo ha trabajado en extenso— actúa entre dos tiempos; es el anuncio de un pasado, pero a su vez el espíritu. El espectro forma parte del anuncio mesiánico de la revolución; es decir, es algo que está por venir. Todo ello es algo que, como Derrida dice, sólo puede ser pensado en un tiempo de presente dislocado, en la juntura de un tiempo radicalmente dis-yunto, sin conjunción asegurada. "La disyunción en la presencia misma del presente, esa especie de no contemporaneidad consigo mismo del tiempo presente (esa intempestividad o anacronía radicales a partir de las que intentaremos aquí, pensar el fantasma)" (Derrida 1995: 38). Por todo ello no debe extrañarnos que afirme que, en el fondo, el espectro es el porvenir, lo que está siempre por venir, aquello que sólo se presenta como lo que podría venir o (re)aparecer.

No podemos por cuestión de tiempo desarrollar ahora esta relación discursiva que se establece en el espectáculo, de la literatura en el espectáculo. Sin obviar los trabajos de Mackerey o Althusser sobre la cuestión, analizaremos el lugar de inscripción de la literatura en este sistema discursivo del espectáculo, por seguir a Debord. Si por "episteme" Foucault entendía el conjunto de relaciones que pueden unir en una época determinada las prácticas discursivas que dan lugar a figuras epistemológicas, a ciencias eventuales, a sistemas formalizados, hay una episteme de la literatura, y de la forma en que se teoriza, o se resiste a la teoría de la literatura (Foucault 1997: 250). Así pues, el *saber* de una época, de un momento, de una sociedad, como la del espectáculo, está formado por una práctica discursiva. Un saber, incide Foucault en *La arqueología del saber*, es el espacio en el que "el sujeto puede tomar posición para hablar de aquello que concierne a su discurso" (Foucault 1997: 238). Lo cual nos remite a una doble problemática acerca de la lectura de la literatura en la sociedad del espectáculo. ¿Qué posición debe adoptar la teoría de la literatura?, ¿en qué lugar quedan los sujetos ins-

critos en esa lectura? Reformulando la pregunta, ¿se puede hablar desde la teoría de la literatura, desde la literatura comparada?, ¿puede hablar la crítica?

Debord no era crítico literario, pero sus planteamientos sobre la sociedad del espectáculo pueden injertarse en el estudio de la teoría literaria y la literatura comparada:

> No cabe duda de que el propio concepto de *espectáculo* puede también vulgarizarse y convertirse en parte de esas fórmulas huecas de la retórica socio-política, así como ser utilizado de forma abstracta para explicar y denunciar cualquier cosa, poniéndose así al servicio de la defensa del sistema espectacular. Pues es evidente que ninguna idea puede llevar más allá del espectáculo actualmente vigente, sino tan sólo más allá de las ideas existentes sobre el espectáculo (Debord 2003: 165).

Desarrollemos entonces el alcance derivado de la toma de posición en esta sociedad del espectáculo, si es que aceptamos tal categoría epistemológica, o si la tomamos como una forma retórica, como un tropo designando epistemológicamente su condición de posibilidad o imposibilidad. Y veamos si es posible desligar la posición de la crítica de la de los sujetos construidos.

Se adquiere el sentido de la posición que se ocupa en el espacio social, lo que hace que cada individuo sea incapaz de percibir la realidad social existente; las cosas son porque en su existencia es como tienen que ser. No hay conciencia crítica en esta sociedad espectacular. Aunque Bourdieu detiene esta sobredeterminación, aparece la categoría de la improvisación, todo no está determinado, los sujetos pueden actuar, tomar posiciones de indecisión. No todo está dado de antemano; las ideologías espectaculares no son inamovibles. Las lecturas literarias negocian también esta posición ideológica, hacen ideología, pero también dislocan esa ideología. La improvisación de la que habla Bourdieu también está presente en ellas, desautorizando, poniendo en crisis su trazado discursivo. Y no, no todo es discurso, ni texto, pero el concepto de 'episteme', 'cultura', 'saber', 'poder'…, opera igualmente en el terreno literario.

Un campo, para Bourdieu —vuelta a la retórica espacial, escénica—, es un sistema social estructurado de posiciones ocupado bien por individuos bien por instituciones. Pensemos cómo se inscribe el discurso literario en la institución académica, como quedan inscritas las posiciones de los sujetos en este discurso (habría que remitir a la crítica postcolonial reciente, a los estudios culturales). Las relaciones que se dan en este campo son relaciones de poder. Un campo es por definición un "campo de batalla" en el que los agentes negocian y actúan. En este sentido, la teoría de las formas simbólicas, afirma Jenkins, es una teoría de los usos sociales y políticos de los sistemas simbólicos (Jenkins 2002: 87). Los sistemas simbólicos realizan a la vez tres funciones distintas pero interrelacionadas: cognición, comunicación y diferenciación social. Va de suyo que los sistemas simbólicos sean entendidos como instrumentos de dominación. En consecuencia, la cultura es una fuente de poder, no ajena a la institución universitaria, por ejemplo.

Hay un capital cultural. Lo que estamos cuestionando es el lugar de enunciación e intervención en ese capital cultural, sea en la literatura, sea en la sociedad del espectáculo.

Como dice Swartz, el gran mérito del trabajo de Bourdieu reside en la demostración de que hay una economía política de la cultura, que toda producción cultural está dirigida (incluso la ciencia), de modo que se puede hablar de capital cultural (Swartz 1997: 67). Y con esto no está haciendo una especie de economicismo, sino hablando de las reglas que gobiernan ese capital cultural. La referencia al capital no es baladí; Derrida lo testifica en *El otro cabo*, sobre la cuestión europea. Dice Derrida que no hay más responsabilidad que no sea aquella de la experiencia de lo imposible (Derrida 1991). Cuando una responsabilidad se ejerce en el orden de lo posible, sigue un programa. Si debe ser igual a sí y a su otro, de su medida con su propia diferencia desmesurada consigo pertenece a esta experiencia de lo imposible.

Volvamos con Bourdieu. Así encontramos cuatro tipos de capital: el económico —dinero y propiedades—; el cultural —bienes y servicios culturales, incluyendo instituciones de enseñanza—; el capital social —conocimientos y redes—; y el capital simbólico —legitimación—.

Aquí es donde entronca el pensamiento de Gramsci, y donde podemos aplicar los conceptos de 'hegemonía' y 'lectura hegemónica'.

2. Hegemonía y lectura

En cualquier caso, el concepto de 'lectura' que estamos manejando aquí tiene que ver con la dimensión política de la literatura, o lo que estamos planteando es que esta dimensión política está siempre presente en cualquier acto de lectura. Y a su vez esta dimensión política no se puede desligar de la ética. Campos para nada ajenos a una teoría literaria feminista, post-colonialista, deconstruccionista, marxista, nuevohistoricista, etc. Pero, ¿de qué manera está explícita esta teoría ético-política en estos discursos?, ¿hasta dónde llegan los discursos ideológicos (políticos) y hasta dónde las lecturas del texto?, ¿dónde empieza la política de la crítica y dónde la política del acto, del acontecimiento de lectura?

Marta Nussbaum sería una de esas autoras que se han acercado a la literatura desde el lado explícitamente ético fundamentado en la literatura. O que bien ha acercado las preocupaciones de la ética a la literatura. Su formación es la de la filósofa ética, que ve en la literatura un campo, una escena privilegiada para la exposición y resolución de conflictos éticos. Intenta recuperar el lado humano de la literatura, afirma, lo que hay de reflejo social y que es de gran importancia para nuestras vidas (Nussbaum 1990: 168). Para ella la literatura nos ayuda en la búsqueda del ideal de vida, de cómo deberíamos vivir. La literatura debería volver, se refiere a la teoría de la literatura, a la lectura, a todo aquello que tiene que ver con un saber práctico aplicable a cuestiones sociales y éticas. Así pues, denuncia la ausencia de la ética en la teoría literaria. Según afirma en *Love's Knowledge*, este tipo de planteamiento, el de los principios éticos, ha sido restringido por la presión de las corrientes actuales de la teoría de la literatura. El motivo: discutir la escena ética de un texto o su contenido social sería rechazar su "textualidad", y esta textualidad parece ser únicamente de lo que se ocupa la teoría

literaria. Derrida, por ejemplo, no sería ético. Y no lo sería, afirma Nussbaum, en la lectura del filósofo francés de Nietzsche en *Espolones*. Es una afirmación difícil de entender, porque el libro de Derrida trata precisamente de la cuestión del género sexual, de cómo se plantea a través de los escritos de Nietzsche. Tal vez el problema es que Nietzsche no fuera todo lo ético que esta autora deseara. En este trabajo, Derrida habla sobre la legibilidad de lo escrito, del secreto que oculta la escritura o de la ausencia del secreto, y de la simulación de la verdad oculta en los pliegues de la escritura. Esto, como dice Derrida, no significa que haya que renunciar a las buenas a lo que un texto, en este caso el de Nietzsche, quiere decir, sino que esto atraviesa y divide un trabajo científico del que es la condición y que se abre a sí mismo (Derrida 1981: 189). Este trabajo de lectura, ético hasta sus últimas consecuencias, es el que Nussbaum reprocha a Derrida como lector. Y Derrida puede mentir al confesarlo porque sólo se puede disimular diciendo la verdad, diciendo que se dice la verdad (Derrida 1981: 92).

Nussbaum afirma, y en eso estamos de acuerdo, que parece que los escritos éticos deben ejercer algún tipo de violencia sobre la obra literaria. Seguramente no compartimos en qué consiste esa violencia, y, ni siquiera, si esta autora considera la ética del acto material de lectura:

> I have imagined a literary theory that works in conversation with ethical theory. I have imagined his partnership as a practical one, in which we search for images of life by which we might possibly live together, and ask what conceptions and images best match the full range of our perceptions and convictions, as we work toward "perceptive equilibrium" (Nussbaum 1990: 190).

Este equilibrio, veremos, tiene que ser dislocado, en una constante negociación de posiciones, en un trabajo de lectura que siempre está por venir. En *Poetic Justice*, Nussbaum nos dice de qué dimensión de la literatura está tratando, y desde qué enfoque cognitivo traza su teoría ética de la literatura (Nussbaum 1995). Aquí hace una apología de lo que llama la "imaginación literaria", que sería la capacidad figurativa cognitiva de la literatura. Sugiere que la imaginación literaria está sometida ideológicamente y que hay que reivindicar un libre uso e incentivación de la misma. En este sentido, sostiene que la literatura es enemiga de la economía política. Bourdieu, en cambio, ha demostrado que no hay literatura que escape al capital cultural. La literatura y la imaginación literaria son subversivas, y no porque la literatura parezca desbordar a la economía, lo cual es otra vez caer en el economicismo, sino porque las lecturas de la literatura, como la propia literatura, son subversivas precisamente por las dislocaciones epistemológicas que producen. Hay algo de subversivo también en la lectura de Nussbaum de la literatura, en su materialización en forma de teoría al de la literatura ética, pero algo que subvierte sus propias afirmaciones. Para ella la imaginación literaria, al estar dirigida a las emociones, es irracional, tiene que ver con la imparcialidad y la universalidad que se asocia con la ley y el ejercicio público. ¿Por qué desaparece el lugar ético de la enunciación de estas palabras?, ¿por qué se presupone esta supuesta buena intención *per se* de la literatura?, ¿no son estas afirmaciones una negación de cualquier carácter subversivo de la literatura? La cuestión no acaba aquí; Nussbaum

sólo se refiere a las novelas, ningún otro tipo de género literario, ni ninguna referencia a la literatura y el espectáculo. Sólo las novelas porque permiten imaginar otras vidas, porque construyen paradigmas de razonamiento ético: "Fancy is the novel's name for the ability to see one thing as another, to see one thing in another. We might therefore also call it the metaphorical imagination" (Nussbaum 1995: 36).

No habla Nussbaum de la metonimia en su descripción de su metáfora de la imaginación; no habla de los desplazamientos de una cosa a otra; no habla del psicoanálisis y de la *cosa* lacaniana, de lo real detrás de la cosa y de la palabra. No percibe el movimiento de desautorización, de dislocación de su propio discurso metafórico. No es capaz de leer el alcance político de este cruce entre gramática y retórica.

Barthes habla también de la imaginación novelesca y la imaginación poética, y también las asocia a la retórica. Y es en la poética donde sitúa la virtualización del fantasma, del espectro siempre político:

> L'imagination romanesque est «probable»: le roman, c'est ce qui, tout compte fait, pourrait arriver: imagination timide (même dans la plus luxuriante des créations), puisqu'elle n'ose se déclarer que sous la caution du réel; l'imagination poétique, au contraire, est improbable: le poème, c'est ce qui, en aucun cas, ne saurait arriver, sauf précisément dans la région ténébreuse ou brûlante des fantasmes, par là-même, il est seul à pouvoir désigner; le roman procède par combinaisons aléatoires d'éléments réels; le poème par exploration exacte et complète d'éléments virtuels (Barthes 1963: 770).

No sabemos si Bataille sería una figura ética para Nussbaum. Barthes, volviendo al uso metonímico de la lectura, considera la *Historia del ojo* como una metáfora perfectamente esférica; cada término es siempre el significante de otro término, sin que se pueda parar la cadena:

> Mais si l'on appelle métonymie cette translation de sens opérée d'une chaîne à l'autre, à des échelons différents de la métaphore (œil sucé comme un sein, boire mon œil entre ses lèvres), on reconnaîtra sans doute que l'érotisme de Bataille est essentiellement métonymique (Barthes 1963: 775).

De este modo, la transgresión de los valores, principio declarado del erotismo, corresponde, si no la funda, a una transgresión técnica de las formas del lenguaje, porque la metonimia no es otra cosa que un sintagma forzado, la violación de un límite del espacio significante.

3. Reinscripción, dislocación, alegoría

Ernesto Laclau ha intentado aplicar estas contradicciones, que Paul de Man se encargó de poner de relieve, al discurso de Antonio Gramsci. Este trabajo será, desde la lectura material retórica de los textos gramscianos, lo que nos conduzca a la reflexión sobre la reinscripción de los conceptos gramscianos dentro de la teoría literaria.

El término "hegemonía", en Gramsci, según comenta Laclau, está siempre suspendido entre dos polos imposibles: uno de la contigüidad, de la mera contingencia, y otro de totalización metafórica que satura el espacio de lo social. Ambos polos, insiste Laclau, están excluidos por la relación hegemónica (Laclau 2001: 239). Sólo cuando las huellas de la contigüidad (contingente) contaminan toda analogía, surge la relación hegemónica. Precisamente lo que sucedía con la afirmación de Nussbaum. El texto de Nussbaum estaba escenificando esta relación hegemónica:

> Gramsci's notion of war of position, of a narrative-political displacement governed by a logic of pure events which always transcend any preconstituted identity, announces the beginning of a new vision of historicity, one governed by the tension between metonymy and metaphor (Laclau 2001: 243).

Sin contar que la lectura demaniana que lleva a cabo Laclau es en algunos puntos demasiado literal con respecto al crítico belga, nos interesa señalar el uso paleonímico de la terminología gramsciana para hablar de los desplazamientos narrativo-políticos. Si la hegemonía significa la representación, por un sector social particular, de una totalidad imposible e inconmensurable, para ello se llevan a cabo una serie de sustituciones tropológicas que la hacen posible. Lo que está sugiriendo Laclau con esto es que la lógica hegemónica se basa en la ruptura de relaciones lineales, por las de constante reinscripción y tensión. Según Laclau, todas la categorías principales de la teoría gramsciana —la guerra de posición, el poder colectivo, el estado integral, el bloque histórico, la hegemonía— podrían leerse retóricamente. Aunque lo más interesante es el hecho de que este tipo de lectura, dentro del movimiento tropológico, movimiento que trae una nueva flexibilidad estratégica en el análisis político, se puede reformular de esta manera: este tipo de lectura trae una flexibilidad estratégica política, una operación política.

Otro antecedente significativo de la reinscripción al terreno de la lectura es el realizado por Terry Eagleton en *La ideología de la estética*, donde afirma, por ejemplo, que la estética de Schiller es igual a la hegemonía de Gramsci; ambos conceptos tienen lugar políticamente, y ambos comparten el mismo gesto revolucionario (Eagleton 1990). En la estética estamos libres de cualquier determinación, aparece un mundo de pura hipótesis, un perpetuo "como si".

Gramsci avisa: el economicismo implica la confusión entre la autonomía de la política y de la ideología. Althusser desarrolla la idea: es la ideología la que produce sujetos que son interpelados desde ella, y así reconocidos. El concepto de 'hegemonía' aparece por primera vez en 1926, notas sobre la cuestión del sur. El paso a un estado hegemónico comprende una transición progresiva que va desde el desarrollo de las fuerzas materiales (la ideología tiene su materialidad), pasando por los grados de conciencia y organización de diferentes grupos, hasta la relación con las fuerzas militares, que es el momento final y decisivo. Así pues, tras la consciencia de grupo, llega el momento de la hegemonía; nos remitimos a los *Cuadernos de la cárcel. Vol. III*, donde se llega a reconocer que los intereses de la clase deben ser los intereses de

la clase subordinada también. Es decir, hay que negociar constantemente los intereses de ambas clases. Como dice Chantal Mouffe,

> In fact, if hegemony is defined as the ability of one class to articulate the interests of other social groups to its own, it is now possible to see that this can be done in two very different ways: the interests of these groups can either be articulated so as to neutralize them and hence to prevent the development of their specific demands, or else they can be articulated in such a way as to promote their full development leading to the final resolution of the contradictions which they express (Mouffe 1979: 183).

Tras esta articulación, entonces, hay una dimensión ético-política. La ideología debe ser un campo de batalla, campo entendido también, podríamos añadir, en el sentido de Bourdieu. Y en tanto que todas las formas de consciencia son políticas, es posible establecer el correlato de esta lucha en el terreno de la lectura. Para Gramsci, el objetivo de la lucha ideológica no consiste en rechazar el sistema y sus elementos, sino en rearticularlos. La lucha ideológica, señala Mouffe, consiste en un proceso de desarticulación-rearticulación de ciertos elementos ideológicos en pugna con otros principios hegemónicos para apropiarse de estos elementos (Mouffe 1979: 183). Esto sería la guerra de posición. Trasladada al terreno de la lectura, la guerra de posición consistiría en este desplazamiento continuo por el texto y desde el texto. Gramsci hablaba de la necesidad de treguas para el mantenimiento de la hegemonía. De la necesidad de prestar oído al otro, de escuchar y de saber decir "ven". Para él, la política es la actividad a través de la cual los individuos, actuando colectivamente, se liberan a sí mismos de la necesidad. Esta actividad se puede trasladar catacréticamente a la lectura. Y el doble gesto teórico, hegemónico, consistiría a su vez en el reconocimiento de la marca como inscripción, y en la creación de una base de consenso, diría Gramsci. Aquí es donde interviene el concepto de 'dislocación'. Este concepto de 'dislocación', según Laclau, se refiere al acontecimiento o acontecimientos emergentes, que no pueden ser representados, simbolizados o domesticados por la estructura discursiva (Torfing 1999: 138). La dislocación es el suceso traumático, según Laclau, de crisis que asegura esta falta de objetividad, que priva a la estructura de su capacidad determinante. La dislocación, en otras palabras, trata de la imposibilidad de la determinación estructural. En este sentido, es la forma por definición de la temporalidad, de la posibilidad y la libertad. La disyunción temporal del espectro. Recordemos que la diferencia entre sistema y estructura social reside en el hecho de que los sistemas sociales se definen por la interacción entre diferentes tipos de actuación social, mientras que las estructuras se definen por la ausencia de esta agencia.

La lectura, entonces, debe prestar oídos a la alteridad absoluta, a la venida del otro, del espectro, y a su acontecer en el lenguaje, y eso implica una estrategia política y ética que no deje de considerar los efectos retóricos del lenguaje. Es más, como ya indicara Paul de Man, las alegorías lectoras son siempre éticas (De Man 1979: 206), porque suponen la interferencia estructural de, al menos, dos sistemas de valores, uno lingüístico y otro extra-lingüístico (por ejemplo, en Rousseau, la unión de los valores

lógicos a valores morales). En este sentido, la dimensión ética de la alegoría descansa sobre un contenido práctico, de *praxis* lectora. Esta categoría ética, por tanto, según el punto de vista demaniano, es otra forma de referencia a lo extralingüístico por medio de lo lingüístico. Para demostrar que lo ético es el producto de una necesidad puramente lingüística, de Man tiene que rechazar la noción de 'ética' basada en la subjetividad, en las relaciones interpersonales o en el imperativo categórico procedente de alguna fuente transcendental. El juicio ético es un ejemplo del error lingüístico que manifiesta el fracaso de la lectura convertida en alegoría de la lectura (Hillis Miller 1987: 48). La ética, de este modo, es una forma de alegoría, una forma de las historias que el texto narra. Aunque, lejos de ser "nihilista" o simplemente "textualista", cada lectura es, rigurosamente hablando, ética, en el sentido de que tiene lugar como respuesta a una necesidad, y en el sentido de que el lector debe tomar partido de las responsabilidades sociales, personales y políticas del acto de lectura. Lo ético en de Man se muestra como un lugar de tensión entre performatividad y retórica, ya que la ética es a la vez alegoría y acto de habla. El acto ético de lenguaje está determinado no por la voluntad humana, sino por leyes impersonales del lenguaje sobre las que no tenemos control y que no pueden ser claramente entendidas, ya que el entendimiento siempre contiene un residuo de mala comprensión. Lo ético es una necesidad lingüística proveniente del imperativo del lenguaje, no una actitud subjetiva.

Bibliografía

Barthes, R., «La métaphore de l'œil», en: VV.AA.: *Hommage à Georges Bataille*. París: Critique 1963, 195-196.

—, *La chambre claire. Note sur la photographie*. París: Cahiers du Cinéma / Gallimard / Seuil 1980.

Bataille, G., *La historia del ojo*. Barcelona: Tusquets 1983.

De Man, P., *Allegories of Reading*. New Haven / Londres: Yale University Press 1979.

—, *The Rhetoric of Romanticism*. Nueva York: Columbia University Press 1984.

—, *The Resistance to Theory*. Minneapolis: Minnesota University Press 1986.

—, *Aesthetic Ideology*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1996.

Debord, G., *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pretextos 2003.

Derrida, J., *Psyché*. París: Galilée 1987.

—, *L'autre cap*. París: Minuit 1991.

—, *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta 1995.

Eagleton, T., «Schiller and Hegemony», en: T. Eagleton: *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell 1990, 102-119.

Foucault, M., *L'archéologie du savoir*. París: Gallimard 1997.

Gearhart, S., «Philosophy before literature: deconstruction, historicity, and the work of Paul de Man», *Diacritics* (1985).

Gramsci, A., *Lettere dal carcere*. Turín: Einaudi 1971.

Hillis Miller, J., *The Linguistic Moment*. Princeton, N. J.: Princeton University Press 1985.
—, *The Ethics of Reading*. Nueva York: Columbia University Press 1987.
Jenkins, R., *Pierre Bourdieu*. Nueva York: Routledge 2002.
Laclau, E., «The Politics of Rhetoric», en: T. Cohen (ed.): *Material events: Paul de Man and the Afterlife of Theory*. Minneapolis: Minnesota University Press 2001, 229-253.
Mouffe, Ch. (ed.), *Gramsci and Marxist Theory*. Londres: Routledge & Kegan Paul 1979.
Nussbaum, M. C., *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*. Nueva York / Oxford: Oxford University Press 1990.
—, *Poetic Justice*: *The Literary Imagination and Public Life*. Boston: Beacon Press 1995.
Simon, R., *Gramsci's Political Thought: An Introduction*. Londres: Stewart Hall 1982.
Spivak, G. Ch., «The making of Americans, the teaching of English, and the future of culture studies», *New Literary History* (2003).
Swartz, D., *Culture & Power*. Chicago: University of Chicago Press 1997.
Torfing, J., *New Theories of Discourse*. Oxford: Blackwell 1999.

DEL TEXTO AL ESPECTÁCULO: RECURSOS ESCÉNICOS EN *CASTRO* DE ANTÓNIO FERREIRA Y *REINAR DESPUÉS DE MORIR* DE VÉLEZ DE GUEVARA

María Rosa Álvarez Sellers
Universitat de València
maria.r.alvarez@uv.es

RESUMEN: Análisis de los recursos escénicos de dos obras sobre un mismo tema pero que corresponden a épocas y diseños dramáticos distintos: la primera tragedia en portugués, *Castro* (1587) de António Ferreira, y *Reinar después de morir* (1652) de Vélez de Guevara. Si en *Castro* los amantes no comparten escenario, abundan las reflexiones del soberano sobre el peso de la púrpura y el Coro responde a patrones formales clasicistas, en *Reinar después de morir* es fundamental la intriga amorosa, el Rey defiende la Razón de Estado sobre imperativos morales y la tragedia sigue las pautas de la Comedia Nueva que Lope trazó en su *Arte nuevo* (1609). Estudiaremos todas aquellas indicaciones que permitan traducir el texto en espectáculo para intentar justificar las diferencias existentes en la concepción de la dimensión espectacular entre la dramaturgia renacentista y barroca.

Palabras clave: tragedia, Siglos de Oro, *Castro*, *Reinar después de morir*, Ferreira, Vélez de Guevara.

ABSTRACT: We analyse the scenic resources of two works on the same topic but that correspond to diferent epochs and dramatic designs: the first tragedy in Portuguese, *Castro* (1587) by António Ferreira, and *Reinar después de morir* (1652) by Vélez de Guevara. While in *Castro* the lovers do not share the scene, the reflections of the sovereign abound on the weight of the crown and the Choir follows formal classical patterns, in *Reinar después de morir* the loving intrigue is fundamental, the king defends the Reason of State based on moral imperatives and the tragedy follows the guidelines of the *Comedia Nueva* that Lope planned in his *Arte nuevo* (1609). We will study all those indications that allow to translate the text into spectacle to try to justify the existing differences in the conception of the spectacular dimension between the Renaissance and baroque dramaturgy.

Key words: tragedy, Golden Age, *Castro*, *Reinar después de morir*, Ferreira, Vélez de Guevara.

«Amor amor merece.»
Castro

«[…] no es señor quien señor nace,
sino quien lo sabe ser.»
Reinar después de morir

El teatro de los Siglos de Oro se caracteriza por su profusión verbal pero no por sus indicaciones escénicas. Los dramaturgos desarrollan una didascalia implícita en el texto que anuncia el gesto y traduce el sentimiento señalando cómo debe comportarse el personaje, pero el actor encuentra escasa ayuda en las acotaciones para saber cómo representarlo.[1] Y si de un siglo a otro se operan cambios significativos en la estructura de la pieza teatral, el número de actos, el enfoque de los temas elegidos y la configuración de sus protagonistas, la mayoría de orientaciones sobre interpretación y puesta en escena continúan diluidas en torrentes verbales. De manera que el propio personaje es el que sigue desvelando sus estados emocionales, acompañando de los gestos apropiados los cambios de expresión que él mismo o los que lo contemplan van relatando.

Así sucede en dos obras sobre el mismo tema pero escritas en países, idiomas y épocas distintas: *Castro* (1ª ed. 1587; 2ª ed. 1598) de António Ferreira y *Reinar después de morir* (1652) de Luis Vélez de Guevara. Ambas tratan de la relación entre el príncipe D. Pedro de Portugal e Inés de Castro, que fue asesinada por los consejeros del rey D. Afonso IV por razones de Estado, pero en ellas apreciamos de inmediato la diferencia de tratamiento que marcan las preocupaciones ideológicas de cada siglo y la inevitable evolución del espectáculo, pues la dramaturgia de Lope de Vega supondrá un "antes" y un "después" en el teatro hispánico. Si la primera quedaría emparentada con las tragedias renacentistas españolas, la segunda es una tragedia barroca construida según los parámetros de la Comedia Nueva enunciados por Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), por lo que cada una ofrecerá una visión diferente del mito y de su representación escénica.

Castro es la primera tragedia escrita en portugués y también será la única. Aunque Ferreira acierta al escoger un tema de la historia patria sucedido en Coimbra, la ciudad donde fue representada, y en darle un enfoque actual al confrontar los dos absolutos que definirán la dramaturgia barroca, el Amor y la Razón de Estado, el género no prosperará en Portugal.[2] Y tampoco triunfará en la España del XVI, donde Jerónimo Bermúdez, perteneciente al elenco de trágicos renacentistas empeñados en recuperar y

1. Ruano (2000: 303) divide las acotaciones en *kinésicas* —"determinan el movimiento y posición del actor sobre el tablado"—, *gestuales*, cuyo objetivo es "hacer que dé con su cuerpo expresión externa de un estado anímico o físico o de una emoción, sentimiento o pasión", y *relativas a la voz* —"especifican la entonación, timbre, fuerza y elevación de la enunciación dramática"—. *Vid.* también Rodríguez (1997).

2. *Vid*. Álvarez Sellers (1999; 2000).

renovar la tragedia, escribe dos obras sobre el tema: *Nise lastimosa* —de gran semejanza con *Castro*— y *Nise laureada*.[3]

En el Acto I, D.ª Inês pide llorando a un Coro de doncellas que cante para honrar "o claro dia, meu dia tão ditoso!" (I, vv. 9-10)[4] ante el asombro del Ama por ver "Nas palavras prazer, água nos olhos" (I, v. 16). El contraste conceptual entre "Triste / alegre" (I, v. 18), "Riso / Lágrimas" (I, vv. 20-21) y "dor / prazer" (I, v. 23) preside todo el diálogo para explicar la diferencia entre el "mal passado" y el "bem presente" (I, v. 35), pues tras la muerte de la reina sus amores con el Príncipe dejarán de ser clandestinos. Esa contradicción entre lo que expresan ojos y labios es un recurso habitual en la tragedia, cuyos personajes son conscientes de la necesidad de ocultar lo que sienten, ya que verbalizar el conflicto equivale a precipitarlo, como expresa Federico (II, vv. 1232-1243), enamorado en secreto de su madrastra en *El castigo sin venganza* de Lope, o Menón cuando es obligado a rechazar a Semíramis en *La hija del aire* de Calderón.

Si el Ama queda conmovida —"Moveste-me a alma, e os olhos" (I, v. 154)— ante ese discurso *in crescendo* en el que Castro, probablemente con gestos grandilocuentes, apela a sus emociones y las del público para legitimar una relación que sabe condenada por el pueblo y el gobierno, en la escena siguiente el Príncipe hace lo mismo ante el Secretário defendiendo la pasión sobre los intereses del reino: "Arranquem-me a vontade deste peito, arramquem-me do peito esta alma minha" (I, vv. 389-390). Se describe como un ser colérico que pide a Dios que le dé "paciência igual à dura afronta" (I, v. 197) para controlar sus impulsos, naturaleza impropia de un futuro monarca:

> Ferve o sangue, arde o peito, cresce-me ira
> Contra quem me persegue: tu me amansa
>
> (I, vv. 203-204)

"Aquele é que lá vejo pensativo, Deus me inspire que diga sem temor" (I, vv. 252-253), dice el Secretário cogiendo fuerzas para hablar con quien cree que no quiere escucharle. En vano insiste en el carácter ejemplar de las acciones del soberano —"Com que rosto, Senhor, darás castigo aos que assi cometerem o que cometes?" (I, vv. 350-351)—, pues acaba llorando de impotencia: "Eu choro de assi ver ua mulher fraca mais forte contra ti, que quantas forças de Deus, do mundo estão por ti tirando" (I, vv. 433-435).

El Acto II comienza con un Rey dubitativo que, sintiéndose esclavo de la voluntad de sus súbditos, cuestiona ante el cetro las ventajas del poder, hasta que entran

3. En 1575 Jerónimo Bermúdez, con el pseudónimo de Antonio de Silva, edita en Madrid *Nise lastimosa* y *Nise laureada* en el volumen *Primeras tragedias*. En 1587 Manuel de Lyra imprime en Coimbra *Tragedia muy sentida e elegante de Dona Ignez de Castro a qual foi representada na cidade de Coimbra. Agora novamente acrescentada*, anónima. Y en 1598 un hijo de Ferreira edita la *Tragedia de D. Ignez de Castro pelo Doutor Antonio Ferreira* diciendo que llevaba más de treinta años inédita. La similitud con la *Nise lastimosa* de Bermúdez ha despertado la polémica en torno a la originalidad de las mismas.

4. Ed. Álvarez Sellers (2000).

los consejeros para recordarle que entre los deberes del cargo está la necesidad de mandar matar inocentes, como debe hacer con Castro: "Muitos podes mandar matar sem culpa, mas com causa" (II, vv. 657-658). El Rey propone alternativas, pero todas son rechazadas en tono solemne por sus asesores, a los que despide sin haber anulado la orden: "I-vos aparelhar, que em vós me salvo" (II, v. 769). Sin mediar indicación escénica, deducimos que queda solo para, como antes su hijo, dirigirse a Dios en un discurso lleno de imprecaciones donde acaba eludiendo sus responsabilidades.

Un coro desvela la clave del conflicto y otro lo explica: "Rei poderoso, tu porque desejas nunca ter reino? Porque essa coroa chamas pesada? Pelo peso de alma, que te carrega" (II, vv. 847-850). El monarca no tiene la conciencia tranquila porque en su juventud cometió errores similares a los de su hijo —"Rei Dom Afonso, Rei, / lembra-te de ti mesmo" (II, vv. 872-873)—, de ahí su resistencia a aceptar la Razón de Estado como causa suficiente para ajusticiar a D.ª Inês.

Un nuevo día amanece para ella en el Acto III, pero éste es muy diferente al anterior, pues la noche "triste", "escura" y "comprida" la ha llenado de miedos y recelos. Aunque al inicio del Acto sólo aparecen el "Ama" y "Castro" (p. 109), sabemos que los hijos del Príncipe están presentes porque su madre se dirige a ellos: "e vós, meus filhos, meus filhos tão fermosos em que eu vejo aquele rostro, e olhos do pai vosso" (III, vv. 913-915)[5]. Ese parecido de los niños con su padre, que se destaca desde la primera mención, será argumentado por D.ª Inês para intentar conmover al Rey cuando éste la visite para sentenciarla a muerte. Sabemos, además, que los niños lloran porque la ven llorar —"que chorais de me ver estar-vos chorando" (III, v. 922)— y temblar a causa de un mal sueño: "Tremo inda agora, tremo" (III, v. 918).

Un sueño en el que era amenazada por un león que finalmente se retiraba, pero tras él aparecían unos lobos que "remetendo a mim com suas unhas os peitos me rasgavam" (III, vv. 961-962); por eso el Ama había oído "choros" y "gritos" esa noche. Si al Rey le pesaba la conciencia, Inês no sabe "que peso é este, que cá tenho assi no coração, que me carrega" (III, vv. 981-982), pues el infortunio que predice la pesadilla ha hecho mella en su ánimo. En vano le pide el Ama que deje de llorar porque acabará dañando su hermoso rostro, que se consuele mirando a sus hijos o a la naturaleza. D.ª Inês expresa de forma muy gráfica su inquietud: "Arranca-se a minha alma de mim mesma" (III, v. 1036).

El Coro aporta detalles de lo que sucede fuera de escena, pues el ruido es inconfundible:[6]

> Fuge, coitada, fuge, que já soam
> as duras ferraduras, que te trazem

5. Marques (1974), Earle (1990) y Castro Soares (1996) añaden en sus ediciones "(Filhos de Inês de Castro)" al principio del Acto.

6. Según Ruano (2000: 321) los ruidos fuera de escena podían actuar como complemento, sustituto o anuncio "de la acción representada en el tablado". *Vid*. también Recoules (1975) y Davis (1991).

correndo a morte triste. Gente armada
correndo vem, Senhora, em busca tua.

(III, vv. 1086-1089)

Y las palabras de Doña Inês actúan como una acotación precisa: lloran los niños, llora ella y ahora sabemos que un coro es masculino y otro femenino, y a este último pide incluso que la rodee y la proteja:

Socorra-me só Deus, e socorrei-me
vós, moças de Coimbra. Homens, que vedes
esta inocência minha, socorrei-me.
Meus filhos, não choreis: eu por vós choro.
[…]

E vós, amigas,
cercai-me em roda todas, e podendo,
defendei-me da morte, que me busca.

(III, vv. 1112-1119)

Tampoco hay acotaciones en el Acto IV, pero los personajes indican cómo debe desarrollarse la escena. Pacheco previene al Rey, que llega con "estrondo de armas, e cavaleiros" (IV, vv. 1240-1241), para que resista a las "lágrimas" y "mágoas" (IV, v. 1217) de Castro, que se le aproxima —"Esta é, que a mim se vem" (IV, v. 1219) con el Coro de mujeres de Coimbra: "acompanhai-me vós, amigas minhas, ajudai-me a pedir misericórdia" (IV, vv. 1223-1224)— y pide a sus hijos, otra vez presentes aunque sigan sin ser incluidos en la nómina de personajes, que besen la mano al Rey para interceder por la vida de su madre —"Eis aqui vosso avô, nosso Senhor; beijai-lhe a mão, pedi-lhe piedade de vós, desta mãe vossa, cuja vida vos vem, filhos, roubar" (IV, vv. 1228-1231)—, que también se la besa.

Temblando —"Eu tremo, Senhor, tremo de me ver ante ti, como me vejo" (IV, vv. 1258-1259)—, D.ª Inês, conocedora de las flaquezas humanas, despliega un discurso dirigido a la sensibilidad del Rey: su único crimen ha sido "guardar amor constante a quem mo tem? Se por amor me matas, que farás ao imigo?" (IV, vv. 1301-1303), y sus nietos le hablan con el alma y la fuerza de la sangre. El Rey intenta convencerla con argumentos dispares pero igualmente deterministas: la influencia de tristes *fados* y su "triste ventura" (IV, v. 1276) y, por fin, la Razón de Estado:

Tua morte me estão outras muitas vidas
pedindo com clamores.

(IV, vv. 1293-1294)

Entonces Castro cambia de interlocutor —"Ó meus amigos" (IV, v. 1311), "Ó cavaleiros" (IV, v. 1314)— y suplica su intercesión llorando: "Se me vós não defendeis, vós me matais" (IV, v. 1317). Pero al ver que es inútil, vuelve a intentar conmover al Rey echándose a sus plantas —"Co estes teus pés me abraço, que não fujo" (IV, v. 1358)— y pidiendo a los niños que lloren y la abracen.

Se trata de la escena culminante, del Acto de mayor dramatismo de la obra, donde los gestos, la mirada, el tono de voz y los movimientos corporales, indicados por las palabras de los protagonistas, adquieren una importancia decisiva. Incluso D.ª Inês podría llevarse las manos a los pechos cuando para destacar su papel maternal alude a la lactancia, función exclusiva que nadie podrá reemplazar: "estes penhores seus, que não conhecem outros mimos, e tetas senão estas, que cortar-lhe ora queres" (IV, vv. 1396-1398), "Abraçai-me, meus filhos, abraçai-me. Despedi-vos dos peitos que mamastes. Estes sós foram sempre, já vos deixam" (IV, vv. 1404-1406). El Rey se rinde, pero Pacheco y Coelho le reprochan esa flaqueza indigna de su rango: "se muda assi, Senhor, tão levemente por lágrimas teu ânimo constante?" (IV, vv. 1452-1453) y acaba por dejar en sus manos la decisión final.

La ejecución tiene lugar cuando D. Afonso aún no se ha marchado y, a juzgar por lo que dice el Coro, no está claro si sucede dentro o fuera de escena, pero sí ante los niños: "Ouves os brados da inocente moça? Ouves os choros dos inocentes filhos?" (IV, vv. 1519-1520). Siguiendo la estética senequista, el cadáver es mostrado después:

SÁFICOS. […]
Jaz a coitada no seu sangue envolta
aos pés dos filhos, para quem fugia;
não lhe valeram, que não tinham forças
para tomarem os agudos ferros,
com quem seus peitos tão irosamente
trespassar viam aqueles cruéis.

(IV, vv. 1579-1584)

El Acto V presenta un nuevo amanecer descrito ahora por el Príncipe, que ve oscuridad donde no están los ojos de su amada. Mas un Mensajero interrumpe sus planes de futuro al describirle con detalle la crueldad con la que fue asesinada D.ª Inês y advertirle que las lágrimas nada pueden contra la muerte:

Abraçada com os filhos a mataram,
Que inda ficaram tintos do seu sangue.

(V, vv. 1671-1672)

La obra termina acentuando el horror de lo sucedido, con el Príncipe describiendo ante el cuerpo inerte de Castro el contraste entre la vida y la muerte, pidiendo a todos que lloren su dolor —"Chorem meu mal comigo quantos me ouvem" (V, v. 1738)—,

jurando venganza —"Abra eu com minhas mãos aqueles peitos arranque deles uns corações feros, que tal crueza ousaram: então acabe. Eu te perseguirei, Rei meu imigo" (V, vv. 1754-1757)— y prometiendo coronar a Inês.

Inspirada en el mismo tema, el planteamiento de *Reinar después de morir* será sustancialmente distinto. Comienza con una escena propia de comedia: el Príncipe vistiéndose para salir con el Condestable, y unos músicos cantando una letra pastoril que luego repite D. Pedro "diciendo con toda el alma". Hasta que llega Brito "de camino" para darle noticias de su amada y quedan solos. La descripción del gracioso resulta chocante en el marco de una tragedia, pues intercala una alusión metateatral —"(que gustan los amantes que les vayan contando por instantes, por puntos, por momentos, las dichas de sus altos pensamientos, que brevemente dichas no les parece que parecen dichas)" (I, vv. 133-138)—, otra cómica sobre una criada (I, vv. 149-154) que el Príncipe le recrimina por mezclar "burlas con mis veras" (I, v. 157) y narra cómo encontró a Inés durmiendo con sus hijos "en el dorado tálamo que ha sido teatro venturoso más de tu amor que del común reposo" (I, vv. 172-174) y llorando se mostró celosa de la Infanta de Navarra. Brito acaba de rodillas el cuento y recibe una cadena. Entra el Rey, que ha observado en su hijo "que sale a vuestro rostro un disgusto" (I, vv. 888-889) cuando ve a la Infanta, con quien lo ha casado, y que ella disimula; por ello viene a pedirle como padre y a mandarle como Rey que arregle la situación. Mas a solas con D.ª Blanca el Príncipe deja que "hable el alma, que muda ha estado hasta poder declararse" (I, vv. 430-432) y, suponiendo confusa a su interlocutora, le cuenta su relación con Inés. Al terminar, la Infanta se muestra "celosa y agraviada" —"Despida el pecho volcanes hasta quedar satisfecha" (I, vv. 614-615)— y pide venganza a gritos.

De la ciudad pasamos al campo, pues sale Inés "en traje de caza, con escopeta" (p. 25). Violante canta para distraer sus tristezas hasta que se duerme, y el Príncipe y Brito aparecen de repente y la contemplan hablando en sueños. Si en *Castro* el sueño se produce fuera de escena, D.ª Inês lo narra pormenorizadamente y es consolada por el Ama, en *Reinar*... tiene lugar ante el público, es descrito en apenas siete versos (I, vv. 754-760) y el Príncipe lo trivializa diciéndole que "estás más hermosa con el susto y el temor" (I, vv. 765-766). Vélez resta importancia al augurio, elemento fundamental en Ferreira, aunque se trate de un recurso habitual en la tragedia, vestigio del *fatum* grecolatino. Porque será la propia Inés la que cometerá errores que propiciarán su cambio de fortuna, aunque la Jornada I se cierre con los recelos de Alvar González, Egas Coello y la Infanta ante el buen entendimiento entre el Rey y D.ª Inés.

La Jornada II comienza con la furia de la Infanta, que "agraviada, ofendida y despreciada, he de morir o vengarme" (II, vv. 9-11). El Rey intenta "desenojarla", pero ella le relata todos los desprecios sufridos incluido el último, cuando le ofreció venganza y acabó requebrando a los nietos. La Infanta da muestras de su carácter apasionado y vuelve a utilizar la imagen del volcán para expresar que sólo el ser quien es le impide convertir en cenizas a quien intentó agraviarla:

> y perdonad que los celos
> llegan a precipitarme,

y el corazón a los labios
se asomó para quejarse.

(II, vv. 143-146)

Pero hay gestos que hablan por sí mismos, y tal sucede cuando el Rey da la espalda a su hijo para evitar perder la compostura:

PRÍNCIPE. Señor, ¡vuestra Majestad
conmigo airado el semblante?
¿La espalda volvéis, señor,
a vuestra hechura?

(II, vv. 231-234)

Luego manda encarcelarlo, pero la intervención chistosa de Brito vuelve a rebajar el dramatismo de la acción e incluso la relación entre D. Pedro e Inés, de la que "he sido tu alcahuete" (II, v. 294). El tono trágico reaparece cuando el Príncipe considera insuficiente la palabra para expresar el sentimiento, pues en la tragedia la magnitud del conflicto interior impide al personaje, si quiere evitar el desastre, darlo a conocer: "di todo lo que no digo, pues no cabe en lo que siento. […] que el mal a que estoy rendido bien cabe en lo padecido; mas no cabrá en lo contado" (II, vv. 307-316). Brito se extraña del exceso de sensibilidad del Príncipe:

BRITO. No te enternezcas, señor;
mira que llorando estás.
PRÍNCIPE. ¡Ay, Brito!, no puedo más.
BRITO. ¿Adónde está tu valor?

(II, vv. 321-324)

Persiguiendo una garza, llega la Infanta con González y Coello a la quinta donde vive Inés y, la una afrentada y la otra celosa, inician un duelo verbal acerca de las preferencias sentimentales de D. Pedro que hace temer a Coello "alguna desdicha" y sólo es interrumpido por la llegada del Rey, que lleva a la Infanta a reprimir su enojo y a Inés a entrar "temerosa y afligida". Pero el mal ya está hecho. Al conocer la arrogancia de Inés, el Rey promete remediar la injuria y ofrece su mano a la Infanta deseando que fuera su hijo quien lo hiciera.

D. Pedro sale de la cárcel para visitar a Inés que, llorando y de rodillas, le suplica que la deje marcharse, pero él resta importancia al peligro. La despedida entre ambos es idéntica a la del primer Acto, aunque invirtiendo las frases[7]:

7. PRÍNCIPE. ¡Muerto voy!
D.ª INÉS. ¡Yo voy sin alma!

(I, v. 911)

D.ª Inés. […]
Muerta quedo.
Príncipe. ¡Voy sin alma!

(II, v. 792)

La Jornada III comienza con gente "*dentro, como de caza*". El Príncipe cree ver a Inés herida en la fuente y Brito vuelve a burlarse: "¿Otro agüerito tenemos?" (III, v. 15); "Y ahora ¿por qué suspiras?" (III, v. 26); "¿Cuándo te ha hablado el jazmín que te ha dicho estas mentiras? Ten seso y vamos al caso" (III, vv. 53-55); "¿Para mí podría valerme tu valor en la otra vida?" (III, vv. 83-84).

Si esto sucede en el tablado, Vélez utiliza también la parte superior del escenario, pues en el balcón Inés suspira porque "desde ayer estoy sin el alma que me anima" (III, vv. 159-160). Desde su atalaya, ve llegar gente armada, y el Rey entra con sus consejeros, que le recuerdan que "todo el reino pide su vida" (III, vv. 202-203), como sucedía en la obra de Ferreira. Admirando desde abajo la belleza de Inés, el monarca señala sus estados de ánimo: "dejadme que me enternezca, si luego me he de mostrar riguroso y justiciero" (III, vv. 224-226). Alvar le pide que baje y ella aparece en escena con sus hijos que, si en *Castro* eran demasiado pequeños, aquí suplican a su abuelo que perdone a su madre que está llorando. Aunque "Apenas puedo ya hablar", el Rey mantiene la sentencia, e Inés se defiende con argumentos similares a los empleados en la pieza portuguesa. La escena gana dramatismo cuando le quitan a sus hijos —"que el corazón a pedazos, dividido me arrancáis" (III, vv. 405-406)— y ella pide justicia a los cielos, pero lo pierde de inmediato al salir el Príncipe "con una caña en la mano". Entra en la casa y el Condestable y Nuño, de luto, le cuentan que su padre ha muerto de repente.

Una voz entona una triste canción, pero será la propia Infanta, también de luto, quien le anuncie el fatal desenlace: "Con dos golpes airados, arroyos de coral vi desatados de una garganta tan hermosa y bella" (III, vv. 586-588). El Príncipe se desmaya y al volver en sí insiste en verla. Entonces "(*Descubren a* Doña Inés *muerta sobre unas almohadas*)" con el cuello ensangrentado. Aunque en la obra de Vélez la descripción del crimen y el cuerpo es mucho menos minuciosa que en la de Ferreira, no se elimina el senequismo, pues el Príncipe verbaliza la crueldad del castigo que espera a González y Coello y manda coronar a Inés y besar su "difunta mano" como si fuese reina. Cuando le comunican que los traidores han muerto, ordena: "Cubrid el hermoso cuerpo mientras que voy a sentir mi desdicha" (III, vv. 757-759).

António Ferreira escoge una historia medieval para escribir una tragedia renacentista tanto en el enfoque del tema como en la forma de interpretarlo. Comparándola con las tragedias españolas, observamos idéntica preocupación por el poder y por la integridad del gobernante, aunque en vez de reflejar la corrupción de la Corte se demora en la parte emocional del soberano, que le lleva a cuestionarse su autoridad y a flaquear al tomar decisiones que luego es incapaz de mantener. Tampoco el príncipe heredero parece augurar mejor futuro al reino, un príncipe que defiende sus pasiones por encima

de sus deberes pero que no comparte escenario ni con su padre ni con su amada porque permanece ajeno a un conflicto decisivo del que finalmente, como aquel, no podrá evitar sentirse culpable. Todo ello será puesto en escena siguiendo pautas senequistas, recurriendo al sentimentalismo y la truculencia, a personajes que lloran, exclaman y se interrogan ante confidentes, oponentes y dos coros herencia de la tragedia grecolatina.

Vélez de Guevara escribe sobre los mismos hechos un siglo después, cuando el gobernante tiene claras sus funciones y la importancia y rigor del papel que desempeña. Desaparecen los problemas de conciencia del soberano, asombrado de que su hijo no entienda que el matrimonio es un asunto de Estado. En su lugar interviene el personaje de la Infanta de Navarra para diseñar un triángulo amoroso que no tenía cabida en el planteamiento portugués.

Si Ferreira utiliza patrones formales clasicistas dividiendo la acción en cinco actos y destacando la intervención del Coro, que no sólo describe acontecimientos pasados y futuros, sino que rodea a Inês para protegerla y acompañarla en su desconsuelo, Vélez construye una tragedia barroca según el modelo trazado por Lope en su *Arte nuevo* (1609), libre de lastres clásicos y con todos los elementos necesarios para agradar al público. Aunque se trata de hechos históricos, el asunto se ajustaba al dilema favorito del Barroco, el enfrentamiento entre el Amor y la Razón de Estado, pues ya no hay discusión sobre las responsabilidades que implica la corona, ni para el que la sostiene ni para los que la sustentan, esos súbditos que encarnan ese Bien Común que en el XVI tenía "obras duvidosas" y en el XVII condiciona las decisiones del rey.

Analizando los recursos escénicos de ambas obras observamos que Ferreira se decanta por un enfoque trágico, tal y como indican las marcas gestuales y verbales, las directrices interpretativas que el texto proporciona a los actores, los tres amaneceres en actos alternos (I, III, V) que marcan los cambios de fortuna, los dos enfrentamientos dialécticos entre Castro y el Rey y la descripción detallada del crimen y de los signos mortales en el cuerpo de D.ª Inês. Es curioso, en cambio, detenerse en el diseño de Vélez de Guevara. Aunque *Reinar después de morir* es una de sus obras más famosas, el carácter trágico de los acontecimientos es rebajado con intervenciones chocantes del gracioso impropias de una tragedia, dado el exceso y el cariz paródico de las mismas. Los llantos, suspiros y añoranzas del Príncipe son ridiculizados por Brito, persistente en mezclar burlas con veras que acaban trivializando la profundidad de los sentimientos entre D. Pedro y D.ª Inés.

Una escena clave en la obra de Ferreira como la del sueño de Inês, que le hace temer una desgracia cierta, queda reducida a siete versos en la obra de Vélez, donde es espiada por D. Pedro y Brito, que ya la había espiado en su propia cama por la mañana. Esa invasión de la intimidad del personaje puede llegar a parecer incluso obscena y Brito la remata calificándose de "alcahuete". Pero el momento menos trágico se produce cuando el horror y piedad que debería causar la muerte de Inés, como se subraya en *Castro*, queda diluido en el anticlímax producido por la salida a escena del Príncipe, con una caña, ajeno a lo sucedido.

Así pues, los detalles que, dada la parquedad de las acotaciones, proporcionan las palabras de los personajes acerca de la puesta en escena de un asunto trágico e his-

tórico cuyo desenlace no podía ser alterado, nos revelan que un mismo conflicto que acaba con una muerte violenta y mostrando un cadáver en escena, según se represente, puede encarnar la única tragedia renacentista en lengua portuguesa o, contrariamente a lo que cabría esperar del tema y de las versiones teatrales anteriores, ser tratado, con continuas intervenciones paródicas e irreverentes y dominando las escenas de amores y celos, en clave de comedia.

Bibliografía

Álvarez Sellers, M. R., «António Ferreira: parámetros para la construcción de una nueva tragedia», en: J. Carrasco / M. J. Fernández / M. L. Leal (eds.): *Actas del Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera - I Encuentro de Lusitanistas Españoles (Cáceres, del 10 al 12 de noviembre de 1999)*, vol. I. Cáceres: Universidad de Cáceres / Junta de Extremadura 2000, 239-257.

—, «Una historia convertida en mito: Inés de Castro, de António Ferreira a Luis Vélez de Guevara», en: P. Botta (ed.): *Inés de Castro. Studi. Estudios. Estudos*. Rávena: Longo Editore 1999, 155-174.

Castro Soares, N. de N., *Introdução à leitura da* Castro *de António Ferreira*. Coimbra: Livraria Almedina 1996.

Davis, C., «The audible stage: noises and voices off in Golden Age drama», en: C. Davis / A. Deyermond (eds.): *Golden Age Spanish Literature. Studies in honour of John Varey*. Londres: Westfield College 1991, 63-72.

Ferreira, A., *Castro*. Ed. de M. R. Álvarez Sellers. A Coruña: Biblioteca-Arquivo teatral «Francisco Pillado Mayor» 2000.

—, *Castro*. Ed. de T. F. Earle. Lisboa: Comunicação 1990.

—, *Castro*. Ed. de F. Costa Marques. Coimbra: Atlântida 1974.

Recoules, H., «Ruidos y efectos sonoros en el teatro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española* 55 (1975), 109-145.

Rodríguez, E. (ed.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, 2 vols. Valencia: Universitat de València 1997.

Ruano de la Haza, J. M., *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia 2000.

Vélez de Guevara, L., *Reinar después de morir*. Ed. de M. Muñoz Cortés. Madrid: Espasa-Calpe 1976.

EL GALLO DE ORO. ENTRE EL TEXTO Y EL CONTEXTO

Martha Elia Arizmendi Domínguez
Universidad Autónoma del Estado de México
marthamza@prodigy.net.mx

RESUMEN: Me interesa compartir con Ustedes mi experiencia en torno a los estudios comparatísticos con el análisis de una obra literaria, *El gallo de oro*, de Juan Rulfo, y la película homónima dirigida por Roberto Gavaldón. Para tal efecto, parto de la idea de que *El gallo de oro* no es un texto cinematográfico; es decir, no fue concebido con ese fin, como afirmaron en su momento críticos como Jorge Ayala Blanco, sino una novela corta con todas las características propias del género, aseveración que comparto con Jorge Ruffinelli y Milagros Ezquerro, entre otros. Es entonces cuando intento realizar un estudio comparatístico de carácter monocausal que me permita determinar las convergencias y divergencias de estos productos culturales, utilizando préstamos, influencias e intertextualidad que medien entre ambos para abordar la transposición del lenguaje literario en lenguaje cinematográfico; es por eso que titulo a esta comunicación: «*El gallo de oro*. Entre el texto y el contexto».

Palabras clave: Literatura comparada, *El gallo de oro*, Juan Rulfo, Roberto Gavaldón, texto, película, suerte, fortuna, milagro.

ABSTRACT: I would like to share with you my experience in comparatistic studies with the analysis of a literary work, *El gallo de oro*, by Juan Rulfo, and the film directed by Roberto Gavaldón. I assume the idea, after various studies, that *El gallo de oro* is not a film text; I mean, it wasn't conceived for this purpose, as stated at the time critics as Jorge Ayala Blanco, but a short novel with all the characteristics of the genre, assertion that I share with Jorge Ruffinelli and Milagros Ezquerro, among others. Here is when I study the monocausal comparatistic character that let me to identify the convergences and divergences of these cultural products using loans, influences and intertextuality looking for a center point between both for dealing with the transposition of the literary language in a film; for this reason I title my communication: «*The golden cockerel*. Between text and context».

Key words: Comparative literature, *The golden cockerel*, Juan Rulfo, Roberto Gavaldón, text, film, luck, fortune, miracle.

A mi padre, por su gusto gallero.

Mucho se ha hablado de la trascendencia que la literatura tiene en la realización de otros productos culturales; tan es así, que los estudios comparatísticos han dedicado un importante espacio al tratamiento de una obra literaria y una pintura, una pieza musical, una representación dramática, una película; en fin, diferentes espectáculos que resultan novedosos y que, por demás, benefician y engrandecen los estudios literarios.

La relación que se da entre artes es llamada "La literatura y las demás artes", "La literatura y las otras artes", "La iluminación recíproca de las artes o formas mixtas", etc. Cualquiera que sea la denominación, la importancia de estas formas radica en el tratamiento que dan a las relaciones entre diferentes productos culturales, y es justamente la Literatura Comparada "la que analiza los modos efectivos de encuentro entre las distintas expresiones artísticas, y la que intenta explicar el porqué de ciertas elecciones y de felices (e infelices) encuentros concretados en las obras de arte" (Pantini 2002: 216).

En este sentido, la literatura puede hablar de las otras artes y éstas de aquélla, de tal manera que "puede demostrar características estructurales, exactamente definidas y relacionadas convincentemente de dos (o más) artes en determinados estilos de épocas (o también sólo corrientes estilísticamente homogéneas) para la "iluminación" de propiedades estilísticas típicas de obras concretas" (Schmitt 1974: 174).

Así, temas, estilos, influencias, préstamos y transposiciones son elementos que sirven como medios para la realización de estudios comparatísticos entre diferentes artes.

En esta comunicación realizaremos un estudio entre una obra literaria, *El gallo de oro*, de Juan Rulfo, y la película homónima dirigida por Roberto Gavaldón. La obra es publicada en 1980, aunque fue escrita tiempo antes, como lo afirma el propio Rulfo:

> Esa novela (*El gallero*, no *El gallo de oro*) la terminé, pero no la publiqué porque me pidieron un *script* cinematográfico y como la obra tenía muchos elementos folklóricos, creí que se presentaría para hacerla película. Yo mismo hice el *script*. Sin embargo cuando la presenté me dijeron que tenía mucho material que no podía usarse. El material artístico de la obra lo destruí. Ahora me es casi imposible rehacerla (Ezquerro 1992: 685).

En cuanto al filme, éste es producido en 1964 por CLASA Films Mundiales y Manuel Barbachano Ponce, con duración de de 1 hora y 45 minutos. Este estudio tiene fundamento en lo que Schmitt menciona como transposición de obras literarias a filmes (Schmitt 1974).

Rulfo recrea las fiestas y tradiciones populares en la obra literaria; en la que ahora nos ocupa, *El gallo de oro*, las jugadas, los albures, las apuestas en general son parte de la vida de los personajes que transitan por el mundo real y el del texto. Bernarda Cutiño, Lorenzo Benavides y Dionisio Pinzón, entre otros, tienen como profesión, como modo de vida, el juego en todas sus manifestaciones, actividad que los conduce al desenfreno y a la muerte, lo cual queda de manifiesto en las connotaciones del azar que aparecen en el texto.

Se tiene la creencia de que el azar es una fuerza difícil de concebir por aquellos que desdeñan la idea de fuerzas sobrenaturales y creadas. Tiene connotaciones relacionadas con malograrse o salir mal una cosa. Para los filósofos se trata de un acontecimiento excepcional e inspirado que llega al hombre en circunstancias poco definidas, no así inexplicables, todas relacionadas con la naturaleza o con fenómenos naturales.

Para comprender más la presencia del azar en *El gallo de oro,* que consideramos motivo relevante en la obra*,* debemos partir del descubrimiento y el análisis de los aspectos colaterales o formas en que éste se manifiesta, con el objeto de facilitar su estudio; éstos son, además del juego, el milagro, la suerte y la piedra-imán.

La suerte es "una ventaja no ganada, es decir, algo afortunado para una persona sin ningún esfuerzo de su parte o que lo sucedido sea inesperado o contra lo normal o una influencia exterior" (Cohen 1964: 126). El primer concepto se refiere a un destino específico, una propiedad de buena o mala fortuna; el segundo da cuenta de sucesos irregulares y caprichosos inesperados.

Piedra-imán es una especie de amuleto que da seguridad a quien lo porta. La palabra "amuleto" tiene una etimología incierta; se usa para designar pequeños objetos que se utilizan con la firme creencia de ahuyentar la enfermedad o la desgracia. Se presenta como amuleto o como fetiche; también sirve para designar a los talismanes, amuletos más sofisticados, más adornados e incluso más valiosos, según los materiales con que estén fabricados.

El juego se entiende como una competencia en la que el partícipe lo hace no sólo con la finalidad de pasar el tiempo o distraerse, sino también como una forma de obtener ganancia de manera práctica y sencilla, aunque ilícita, pues es "cierto, en muchos jugadores, la idea de una ganancia adquirida sin trabajar, y que permitiría un rápido "cambio de clase" o la adquisición de objetos deseados, es más clara que la motivación que la explica" (Duvignaud 1982: 143).

En *El gallo de oro* el juego cobra importancia debido a que se presenta como una parte de la vida del protagonista. Dionisio Pinzón, una vez muerta su madre, se aleja de San Miguel del Milagro, para nunca más volver, y se dedica a "jugar con su vida" en palenques y casas de juego. Primero ganando con "el gallo dorado"[1] y después con cartas y dados; inicia con los albures[2] y luego en otros juegos más sofisticados, en los que siempre gana. "Aprendió primero viendo, y más tarde participando en la partida, a jugar Paco grande […]. Dionisio Pinzón era hábil y asimilaba fácilmente cualquier juego, que más tarde utilizó para sus fines: acumular una inmensa riqueza. ¡Plántense ondequiera, señores! ¡Corre el albur!" (Rulfo 1992: 341).

1. En la obra no se habla de "gallo de oro", salvo en el título, sino de "gallo dorado", debido a la relación con el color de las plumas del animal. "El adjetivo que alude al color del plumaje tiene también evidentes connotaciones simbólicas. Subraya el carácter solar propio del gallo: como el sol que muere cada noche y renace cada mañana, el gallo dorado muere y resucita gracias a las artes mágicas del pregonero" (Ezquerro 1992: 692).

2. Albur: apuesta que se hace en la baraja (azar) para saber qué figura llega primero.

En el texto encontramos dos manifestaciones azarosas unidas: juego/suerte. Una vez que Dionisio ha perdido su "gallo dorado", Bernarda y Lorenzo le proponen un trato, ligado a la condición vital que éste desarrollará en lo sucesivo: "El trabajo no se hizo para nosotros, por eso buscamos una profesión livianita. ¿Y qué mejor que ésta de la jugada, en que esperamos sentados que nos mantenga la suerte?" (Rulfo 1992: 338). De esta manera, el pueblear, el seguir las ferias en las mesas de juego y los palenques se convierte en la forma de vida de Dionisio Pinzón, pues, según Jorge Ruffinelli,

> La vida de gallero y jugador de naipes extrae al personaje súbitamente de la estructura laboral: la suerte no es trabajo, el trabajo nada tiene que ver con la suerte. Y en este caso, la feria, la fiesta mexicana se convierte en ocupación profesional: ya no se trata de pelear gallos cuando hay ferias, sino de seguir las ferias por los pueblos para extraer de ellas ganancia como modo de vida (Ruffinelli 1980: 64-65).

Por ello el juego se torna inquietante, y quien lo asume ejecuta la idea de ganar sin trabajar, lo cual le permite un rápido cambio de nivel social, como sucede explícitamente con el protagonista, quien de pregonero se "alzó a mayor";[3] tal vez el no tener una profesión obliga a la persona a tomar dinero de donde sea, a endeudarse, a convertir su existencia en un juego, pese a que en sus inicios la suerte parecía estar en su contra, como lo cuenta el narrador:

> — Siete de copas —decía—. Dos de oros. Cinco de bastos. Rey de bastos. Cuatro de espadas. Caballo de oros. Y… As de bastos —siguió tallando las cartas restantes y mencionándolas de prisa—, dos, cinco, tres, sota, sota. Por merito era suyo, señor.
>
> Dionisio Pinzón vio cómo recogían su dinero. Se apartó un poco para dejar sitio a otros, mientras el montero pregonaba:
>
> ¡En la otra está la suerte! (Rulfo 1992: 335).

La suerte aquí no da idea de permanencia en un lugar, sino del nomadismo característico de las ferias, de esas fiestas que hacen "andar mundo" a los personajes. Ese ir y venir de fiesta en fiesta aparece en el texto como fin de lo que fue y principio de lo que será. Dionisio deja su antigua vida y es "[…] en esta mentada noche cuando cambió su suerte. La última pelea de gallos hizo variar su destino" (Rulfo 1992: 326). Y en otra parte del texto se apunta: "Otro día, a las primeras luces, se largó pa' nunca. Llevaba sólo un pequeño envoltorio de trapos, y bajo el brazo encogido,[4] cobijándolo del aire y del frío, su gallo dorado. Y en aquel animalito echó a rodar su suerte yéndose por el mundo" (Rulfo 1992: 328).

De esta manera, el juego se presenta junto con la suerte, y ésta, a su vez, es concomitante de destino, considerado este último como encadenamiento de sucesos necesarios, como forma de empleo o lugar de trabajo de una persona. En *El gallo*

3. Se refiere al sujeto que de pronto se hace rico y cambia su condición social sin motivo alguno de trabajo o esfuerzo.

4. Dionisio Pinzón tenía un brazo engarruñado, justo del lado que el "dorado" queda cojitranco, malformación que le impedía realizar actividades manuales (*vid.* Rulfo 1992: 323).

de oro la suerte está echada y el destino del pregonero se modifica totalmente. Su vida (suerte) cambia la noche que le regalan el dorado; éste, símbolo de resurrección, determina la sucesión de vivencias que a lo largo de su vida tendrá Dionisio Pinzón. Por tanto, juego y suerte, como formas de azar, son utilizadas para resaltar el discurso literario rulfiano.

Otro elemento que aparece en *El gallo de oro* como forma de azar es el milagro. El milagro es un hecho extraordinario aparecido en lugar de otro que debió producirse de manera natural; esto indica que se le considera como una desviación de las leyes de la naturaleza, las cuales deben estar sujetas al natural devenir de la vida. Sin embargo, parece que la aparición de este fenómeno, totalmente ligado a creencias religiosas, es producto de la constancia, la fe y la entrega de quienes creen en él. La sobrenaturalidad del milagro lo sitúa fuera de los parámetros de lo creíble, aunque se ha dicho que es un fenómeno percibido por los sentidos.

Es un hecho, un suceso percibido por los sentidos. Supone la intervención especial del Creador, quien modifica el curso normal de las cosas. Puede manifestarse tanto negativa como positivamente. La divinidad puede impedir, por ejemplo, que una persona sea alcanzada por el fuego; puede producir hechos que sobrepasen las fuerzas de la naturaleza; la resurrección de un muerto o la repentina curación de una enfermedad mortal. Desde el punto de vista negativo, las fuerzas del mal pueden lograr el mal hacia una persona, lo cual se concibe también como milagro.

Esto indica que el milagro, a pesar de darse debido a la intervención de Dios, puede salir del carácter religioso-divino e incrustarse en ámbitos científicos y culturales, lo cual no niega el hecho de que el santuario sea el lugar más indicado para encontrarlo o registrarlo.

Podemos decir que el milagro es un hecho excepcional que se sale del curso normal de las cosas. Así, en *El gallo de oro*, esta forma azarosa se manifiesta desde el nombre del pueblo del que es originario Pinzón: San Miguel del Milagro. Este lugar, geográficamente hablando, no se registra en las cartografías; sin embargo, la red espacial de la escritura rulfiana hace pensar que se trata de un lugar que "milagrosamente" se ubica del centro al norte de la República Mexicana, dada la influencia que esta zona ejerce en el autor.

Para continuar el recorrido analítico de la obra, es necesario determinar la estructura de ésta. Los primeros indicios muestran que es un texto para cine, y que el autor lo concibió de esa manera, pues se tiene la idea de que fue escrito hacia los años sesenta y guardado por el propio Rulfo; no publicado hasta 1980 por Ediciones Era en el libro *El gallo de oro y otros textos para cine*, que tuvo reimpresiones en 1980, 1985, 1987 y 1990. El Fondo de Cultura Económica lo incluye, junto con *La fórmula secreta*, en su edición de obras de Juan Rulfo.

Sin embargo, dada la notable plasticidad narrativa, la densidad propia del lenguaje literario, la estructura de la historia, la caracterización de los personajes hacen que:

> Las ochenta páginas de *El gallo de oro,* escritas como una narración, ofrezcan la oportunidad para buscar en ellas un valor literario más que documental. Y lo tiene,

> ya sea en la configuración de la historia como en muchos, generosos momentos de la prosa (Ruffinelli 1980: 56).

Sin duda los críticos que han hurgado en el texto han podido calificarlo como novela, pues

> Curiosamente *El gallo de oro*, a pesar de ser bastante más corto que *Pedro Páramo*, es más caracterizadamente novela que éste. Me explico. Tradicionalmente, la novela exhibe un hilo narrativo que desarrolla, de manera más o menos lineal, a lo largo del espacio textual, focalizando el interés de un protagonista: es lo que hace, estrictamente, *El gallo de oro* (Ezquerro 1992: 687).

El hilo narrativo es la vida de un pregonero que vive en San Miguel del Milagro. Él mismo, Dionisio Pinzón, es el protagonista de la historia contada, en la que se muestra, al igual que en el resto de la narrativa rulfiana, esa fragmentación producida por las rupturas sucesivas, que hacen de *El gallo de oro* un texto narrativo de orden cíclico: evocación de las madres de Dionisio Pinzón y Bernarda Cutiño, así como de la madre de Bernardita (La Pinzona), hija de ambos, quien al final de la novela inicia un destino idéntico al de La Caponera. Así,

> El tiempo abarcado es, marcadamente, un ciclo generacional: empieza con la juventud triunfante de la Caponera y termina con los comienzos de la hija, siguiendo las huellas de su madre, que, a su vez, había seguido el mismo destino de su propia madre, cantadora de feria. El carácter cíclico del tiempo está perfectamente en armonía con la estructura de la novela […]. El tiempo cíclico es también propio del mundo folklórico evocado en *El gallo de oro*: tiempo de la reproducción, de la repetición, donde nada cambia de una generación a otra (Ezquerro 1992: 690).

Ese carácter circular de la narración encarna perspectivas temáticas aunadas al tema central. La evocación se presenta como renovación de un ciclo en los personajes femeninos, quienes reivindican su caracterización y recrean la literatura, en el sentido de que "el mito del eterno retorno se cumple paradigmáticamente en la línea femenina, ya que Bernarda la hija ocupa el lugar vital de Bernarda la madre" (Ruffinelli 1980: 63).

El gallo de oro de Juan Rulfo aborda dos sentidos: uno oculto y otro manifiesto. El sentido manifiesto corresponde a las informaciones dadas de manera explícita en el texto; se encuentra, entre otras, la del espacio. Un lugar situado entre el centro y el norte de la República Mexicana: San Miguel del Milagro. Aunque no se sabe la ubicación exacta, ni la verdad de su existencia, puede tratarse de un espacio tematizado, a fin de enmarcar el lugar.

Aparecen, sin embargo, otros nombres de pueblos que sí corresponden a la geografía nacional, y son los que ayudan a ubicar el primero: Cocotlán, Chicontepec, San Juan del Río, Nochistlán, San Marcos, Cuquío, Teocaltiche, Zacatecas, Arandas, Chalchicomula, Tequisquiapan, Santa Gertrudis. Todos ellos pueblos y ciudades de Jalisco, Aguascalientes, Querétaro, Tamaulipas, San Luis Potosí y el propio Zacatecas, éstos reflejan la vida errante de los personajes, sin que ello aumente la importancia del lugar;

lo único trascendente es el hecho de saber que, una vez terminado ese peregrinar, los personajes estarán próximos a la muerte.

Otra información dada de manera abierta es la que se refiere a la muerte, primero de la madre de Dionisio, después de La Caponera y, por último, de Pinzón. Una más corresponde a la letra de seis canciones interpretadas por La Caponera en diferentes templetes, y, curiosamente, la novela termina con una de ellas: "Pavo real que eres correo y que vas pal Real del Oro, si te pregunta qué hago, pavo real, diles que lloro lagrimitas de mi sangre por una mujer que adoro" (Rulfo 1992: 358), parte de la canción con la cual La Pinzona, Bernarda Pinzón Cutiño, inicia su andar por el mundo, y, al igual que su madre, vagará de pueblo en pueblo, siguiendo los palenques y las mesas de juego, imagen con la cual se ejemplifica el mito del eterno retomo y la circularidad de la novela.

En cuanto a los sentidos latentes apreciados en la obra y que tienen necesidad de ser desvelados para dar significación y sentido al texto, se encuentran, en un principio, el título: *El gallo de oro*. Se ha mencionado que gallo y sol son considerados portadores de supremacía. El gallo, como símbolo de orgullo y renacimiento, anuncia la salida del sol, y éste, a su vez, es representante de la autoridad y fuerza del hombre.

Existe entre ellos una correspondencia dada en dos vertientes: con los metales, el oro; y con los colores, el amarillo. Asimismo, el sol es símbolo de riqueza; el oro, símbolo también de la abundancia de las cosechas, lo mismo que el oro, pues representa la abundancia material. Ambos tienen que ver con la figura masculina, pues, como se ha dicho, Dionisio Pinzón deja su calidad de gritón de palenques y pregonero y se "alza a mayor". Pinzón se transforma en otro gallo, arrogante y entrón, con mucho dinero (oro) que gana en las partidas y en las mesas de juego.

Pinzón resucita en otro ser que simboliza tanto el poder como la resurrección misma: el gallo, ese animal que también resucita para dar otra vida a su dueño. De ahí la relación del color del animal con el sol y el oro, pues justamente la primera vez que Dionisio gana en la mesa de juego es con "una sota de oros": relación simbólica "sota" (Bernarda) - "oro" (dinero) - "dorado" (gallo) - "gallo" (Dionisio). Lo cual indica que Bernarda es portadora de la fortuna, el gallo de la suerte, el oro del dinero y todos, a la vez, repercuten en la figura de Dionisio, ya que en él se conjuntan los sentidos simbólicos de la piedra, el gallo y el oro.

Aunado a lo anterior es imprescindible mencionar la simbología del nombre "Dionisio". Al ser considerado "supresor de las prohibiciones", "dios de los desfogues", Pinzón recrea un mundo de alucinaciones producto de su ambición por obtener todo aquello que le ha sido negado: vida decorosa, buena suerte, dinero, condición social elevada y una figura materna que había perdido por la miseria y que ahora recupera en La Caponera, a quien llaman así por el empuje que tiene con los hombres. "Bernarda tiene un nombre de sonoridades duras y viriles. Más interesante es todavía su apodo: la frase explicativa ya citada parece que dañe el sentido mexicano de "yegua que sirve para guiar bestias caballares", que corresponde a la atracción que ejerce en los hombres (Ezquerro 1992: 693).

La aproximación al significado de algunos símbolos en la obra permite descubrir la forma en que son tratados y la posibilidad de recreación en la literatura misma. Así,

el elemento andrógino propio de Dionisio Pinzón se manifiesta como esa dualidad en la que el hombre posee un lado femenino; ese lado no es el mismo Pinzón, sino La Caponera, que a su vez es hembra-macho. Este símbolo y otros aparecen en *El gallo de oro* como recursos temáticos, junto con los ejes citados.

El oro, anunciado en el título, no aparece ligado al gallo como animal, sino al oro de la baraja y a la ganancia que éste reditúa, pues al gallo se le nombra "dorado" y no "de oro"; de ahí su relación con el color del sol. Así, el deambular de los personajes representa sólo el vacío en que se encuentran, un vacío que los devolverá a la nada, de donde revivirán en otros, totalmente diferentes.

De esta manera se demuestra cómo, a pesar de no ser un tema literario, el azar puede encontrarse como parte de la literatura, ya abordado en otras obras, pero con singular elegancia en *El gallo de oro*.

El gallo de oro es una novela corta que muestra las andanzas de un pregonero por las ferias de algunas ciudades de México. Ésta sirve de base para la realización de una versión cinematográfica dirigida por Roberto Gavaldón, con guión de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y el propio Gavaldón, considerada una de las 41 mejores películas mexicanas: *El gallo de oro.*

Si bien el lenguaje de cada arte es único e irrepetible, al hacer el encuentro entre la obra literaria y la película se da una transposición, pues las imágenes poéticas se tornan en imágenes visuales y en movimiento, aunque el argumento puede ser original o adaptado de otra obra, como la película que nos ocupa.

Para que la creación fílmica pueda darse es necesario tomar en cuenta cuatro aspectos fundamentales, a saber: sinopsis, tratamiento temático, continuidad y guión.

Las secuencias están dadas por la relación entre el tema y la unidad de escenas. Cuando se unen los fragmentos de la película, el espectador tiene la impresión de una acción unitaria y totalizadora.

La cualidad fílmica consiste en presentar en poco tiempo lo narrado en mucho; es decir, la condensación hace que la historia de la vida de Dionisio Pinzón, el protagonista de *El gallo de oro*, se pueda conocer en menos de dos horas, pues son eliminados aspectos narrativos y descriptivos de la historia y aparecen imágenes totalizadoras que dan cuenta de las situaciones.

El gallo de oro, película, se inicia con una secuencia-imagen cuya iluminación imita el efecto natural de la luz; es un amanecer en un pueblo cualquiera, en donde canta un gallo. En la novela encontramos esta imagen poética cuando al inicio dice el narrador: "AMANECÍA […]. Lejano, tan lejos que no se percibían sus palabras, se oía el clamor de un pregonero: 'Alazán tostado… De gran alzada… Cinco años…. Orejano. Veinte pesos de albricias a quien lo encuentre. Sin averiguatas…'". En la película ésta aparece en un segundo momento, cuando la luz es más intensa y llegan al pueblo los mariachis, los galleros y las cantadoras, para ser parte de la feria.

En esa secuencia, la vestimenta de La Caponera llama la atención; los colores que usa son cálidos, lo que indica exaltación, proximidad; un color pictórico que reproduce los tonos originales del espacio fílmico. Se escucha una canción interpretada por esa mujer, que forma parte de la banda sonora del filme. Dionisio ve de lejos a la

cantadora, en un primer plano de conjunto, mientras carga, con esfuerzo, el cadáver de su madre, envuelto en un petate. Este arranque o entrada es dinámico, colórico; presenta a los personajes, en ángulo picado,[5] que intervendrán en todo el desarrollo argumental: Bernarda Cutiño, La Caponera y Dionisio Pinzón, a quienes se les unirá luego Lorenzo Benavides.

La próxima secuencia muestra de nuevo a Dionisio, ahora en el palenque, anunciando las peleas. Es ahí donde le regalan un gallo casi muerto, al que "revive" y que habrá de darle tanto dinero: el gallo de oro. Dionisio carga con el animal y lo revive, aunque éste queda "cojitranco", justo como su amo, quien tiene el brazo engarruñado.

A lo largo de la película las descripciones espaciales y corporales van en ascenso, la tensión crece y logra que el espectador se sitúe dentro de ella como un personaje más. El espacio utilizado no es geográfico, sino dramático; es decir, aquel que sirve para ambientar la psicología de los personajes, sus ideas y sentimientos. Por eso conocemos el pensamiento de los personajes.

El tema del filme es el juego, las apuestas y las peleas de gallos, en las que el eje óptico de la cámara permite mirar hacia abajo[6] la vida errante de los personajes y, en medio de esto, una velada historia de amor convencional que termina con la muerte de Bernarda y de Dionisio, dejando sola a La Pinzona, hija de ambos, Bernarda Pinzón Cutiño.

El final es cíclico, metafórico; el filme termina cuando se da la impresión de que Dionisio regresa a su pueblo, a enterrar por fin a su madre, y, nuevamente, ve a La Caponera, que, según comentamos líneas atrás, es la hija, quien repite la historia y será cantadora de ferias como lo fueron su madre y su abuela.

El estudio aquí emprendido permite determinar que las obras motivo de análisis guardan relación o convergencia en los siguientes elementos: el título, ya que ambas tienen por nombre *El gallo de oro*; el nombre de los personajes no cambia; y el tratamiento temático corresponde al azar y sus ejes o temas colaterales son el juego, el milagro y la piedra-imán. El mito del eterno retorno es en la novela explícito y en la película implícito. En el filme aparecen algunos personajes más que en la obra. El tipo de lenguaje, en ambos productos, es cotidiano y especialmente referido a la jerga del juego y los palenques.

El tipo de comparación utilizado corresponde al que Manfred Schmeling refiere como procesos históricos en los que descansa la recepción. De esta manera, la recepción de la novela permite la realización de la película como una forma de recepción productiva, en la que se evidencian los problemas sociales de un pueblo.

Los puntos de desencuentro entre ambos productos culturales suelen pasar desapercibidos, gracias a la transposición de los lenguajes y del uso de recursos fílmicos que

5. El uso de los ángulos de la cámara evidencia no sólo el objeto, sino también su ser. El picado puede expresar inferioridad o humillación de un sujeto; además, da la impresión de pesadez, ruina o fatalidad. Justo lo que guionista y director se propusieron lograr en esta cinta.

6. La cámara es inclinada totalmente hacia abajo, perpendicularmente, en una "vista de pájaro".

hacen posible la respuesta del espectador, quien se sitúa en un plano privilegiado y logra extraer el excedente de sentido de las obras.

Finalmente, diremos que la presencia de Rulfo en la concepción de la película lo convierte en aquello que los autores han llamado "talentos dobles" o "talentos polifacéticos"; es decir, aquellos artistas que incursionan en dos o más artes con gran acierto. Rulfo escritor, Rulfo argumentista, Rulfo fotógrafo.

Concluyo esta comunicación afirmando que, pese a no ser un tema literario, el azar ha servido como materia y eje rector del tema en *El gallo de oro* de Juan Rulfo, quien retoma costumbres y tradiciones populares y, por medio del lenguaje, las convierte en obra artística literaria, por un lado, y, por otro, gracias al guión y al argumento, logra trascender la obra en la película del mismo nombre.

Bibliografía

Angenot, M. *et alii*, *Teoría literaria*. México: Siglo xxi 2002.

Aparicio de Rulfo, C., *Los cuadernos de Juan Rulfo*. México: Era 1995.

Arizmendi Domínguez, M. E., «El azar en *El gallo de oro* de Juan Rulfo», *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* (2004), 1-9.

—, «La fatalidad en los personajes de *El gallo de oro* de Juan Rulfo», en: J. Rulfo: *Estudios críticos*. Toluca: Instituto Cultural Mexiquense 2007, 11-25.

—, «La Caponera: un atisbo de libertad», *Caminos hacia la equidad*, *Revista de la Federación de Asociaciones Autónomas de Personal Académico de la Universidad Autónoma del Estado de México* 7, 1 (2008), 110-112.

Ayala Blanco, J., «Presentación», en: J. Rulfo: *El gallo de oro y otros textos para cine*. México: Era 1986.

Baldelli, P., *El cine y la obra literaria*. Buenos Aires: Galerna 1970.

Bastos, H., *Reliquias de la casa nueva. La narrativa latinoamericana: el eje Graciliano-Rulfo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México 2005.

Borel, É., *El azar. Descubrimiento, aplicación y valor de las leyes del azar*. Buenos Aires: Pléyade 1974.

Brunel, P. / Y. Chevrel (dirs.), *Compendio de literatura comparada*. México: Siglo XXI 1994.

Buxó, J. P., *Ungaretti y Góngora. Ensayo de literatura comparada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México 1978.

Chatman, S., *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Alfaguara 1990.

Chevalier, J. / A. Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder 1982.

Cohen, J., *Azar, habilidad y suerte. La psicología de la adivinación y el juego, fundamentación en el cálculo de la probabilidad*. Buenos Aires: Compañía General Fabril 1964.

Díez Borque, J. M. (coord.), *Métodos de estudio de la obra literaria*. Madrid: Taurus 1989.

Domenach, J.-M., *El retorno de lo trágico*. Barcelona: Península 1969.
Duvignaud, J., *El juego del juego*. México: Fondo de Cultura Económica 1982.
Eliade, M., El *mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Madrid: Alianza 2002.
Estrada, J., *El sonido en Rulfo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México 1990.
Ezquerro, M., «El gallo de oro o el texto enterrado», en: C. Fell (coord.): *Juan Rulfo. Toda la obra*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes («Colección Archivos») 1992.
Fell, C. (coord.), *Juan Rulfo. Toda la obra*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes («Colección Archivos») 1992.
Ferrer Chivite, M., *El laberinto mexicano en Juan Rulfo*. México: Novaro 1972.
Gnisci, A. (comp.), *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica 2002.
González Boixo, J. C., «Lectura temática de la obra de Juan Rulfo», en: C. Fell (coord.): *Juan Rulfo. Toda la obra*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Colección Archivos) 1992.
Guillén, C., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica 1985.
—, *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets 1998.
—, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y Hoy)*. Barcelona: Tusquets 2005.
Guyard, M.-F., *Literatura comparada*. Barcelona: Vergara Editorial 1957.
Helbo, A., *Teoría del espectáculo. El paradigma espectacular*. Buenos Aires: Galerna 1989.
Jiménez de Báez, Y., *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*. México: Fondo de Cultura Económica 1990.
—, «Historia y sentido en la obra de Juan Rulfo», en: C. Fell (coord.): *Juan Rulfo. Toda la obra*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Colección Archivos) 1992.
Kayser, W., *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos 1976.
López Mena, S., «Nota filológica», en: C. Fell (coord.): *Juan Rulfo. Toda la obra*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes («Colección Archivos») 1992.
—, *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México 1993.
Mansour, M., «El discurso de la memoria», en: C. Fell (coord.): *Juan Rulfo. Toda la obra*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Colección Archivos) 1992.
Mañas Perdomo, R., *Manual básico de gallos de riña*. Buenos Aires: Albatros 1990.
Mendoza Fillola, A., *Literatura comparada e intertextualidad*. Madrid: La Muralla 1994.
Morales Uribe, F. F. (dir.), *El palenque de oro. Revista especializada en aves de combate* 229 (2008), 131.
Nietzsche, F., *El origen de la tragedia*. Madrid: Espasa-Calpe 1975.
Pantini, E., «La literatura y las demás artes», en: A. Gnisci (comp.): *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica 2002.
Rall, D. (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México 1993.

Rall, M. / D. Rall (eds.), *Letras comunicantes. Estudios de literatura comparada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México 1996.
Riaza Morales, J. M., *Azar, ley y milagro. Introducción científica al estudio del milagro*. Madrid: Católica 1974.
Ruffinelli, J., «El gallo de oro o los reveses de la locura», en: J. Ruffinelli: *El lugar de Rulfo y otros ensayos*. Xalapa: Universidad Veracruzana 1980.
Rulfo, J., *Antología personal*. México: Nueva Imagen 1980.
—, *Un mosaico crítico*. Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad de Guadalajara / Instituto Nacional de Bellas Artes 1988.
—, *Toda la obra*. Coord. de C. Fell. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes 1992.
—, *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica 1995.
Schmeling, M. (comp.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Alfa 1984.
Schmitt von Mühlenfels, F., «La literatura y las otras artes», en: M. Schmeling (comp.): *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Alfa 1984.
Sommers, J. (ant.), *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*. México: SepSetentas 1974.
Taggart, K. M., *Yáñez, Rulfo y Fuentes. El tema de la muerte en tres novelas modernas*. Madrid: Playor 1983.
Vital, A. (ed.), *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México 1996.
—, «*El gallo de oro* hoy», en: V. Jiménez / A. Vital / J. Zepeda (coords.): *Tríptico para Juan Rulfo*. México: Crítica 2006, 423-436.
Warning, R. (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid: Visor 1989.
Wellek, R. / A. Warren, *Teoría literaria*. Madrid: Gredos 1979.

Filmografía

El gallo de oro
Producción: 1964, CLASA Films Mundiales y Manuel Barbachano Ponce.
Dirección: Roberto Gavaldón.
Argumento: Juan Rulfo.
Guión: Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Roberto Gavaldón.
Fotografía: Gabriel Figueroa (colores).
Música: Chucho Zarzosa.
Edición: Gloria Schoemann.
Intérpretes: Ignacio López Tarso, Lucha Villa, Narciso Busquets, Carlos Jordán, Agustín Isunza y Enrique Lucero.
Duración: 1 hora y 45 minutos.
Lengua: Español.

POÉTICA POSMODERNA TRANSVERSAL A LAS ARTES Y LA LITERATURA: *LÍNEA CLARA*

Antonio Arroyo Almaraz
Universidad Complutense de Madrid
aarroyoa@ccinf.ucm.es

RESUMEN: Con el epígrafe *línea clara* definió Joost Swarte una estética que tuvo como base los cómics de Georges Rémi (1907-1983), Hergé, creador del célebre Tintín. A partir de ahí, y desde su conceptualización, se empezó a trasladar dicha poética a la pintura —Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Equipo Crónica…—, la poesía —Pere Gimferrer, Luis A. de Cuenca…— y más recientemente a la música rock —Loquillo, en su álbum *Balmoral*—. En nuestra comunicación analizaremos los elementos que definen dicha poética posmoderna así como estudiar, desde una metodología comparatista, las influencias que se van dando en los distintos medios señalados hasta llegar a la literatura.

Palabras clave: línea clara, nitidez, pintura, música, poesía.

ABSTRACT: With the epigraph *clear line* Joost Swarte defined an aesthetics based on Georges Rémi's cómics (1907-1983), Hergé, creator of the famous Tintin. From that moment onwards, and from his conceptualization, the above mentioned poetics started moving to the painting —Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Equipo Crónica…—, the poetry —Pere Gimferrer, Luis A. de Cuenca…— and more recently to the rock music —Loquillo, in his album *Balmoral*—. In our communication we will analyze the elements that define the above mentioned postmodern poetics as well as to study, from a comparatist methodology, the influences that are taking place in different means indicated up to the literature.

Key words: clear line, neatness, painting, music, poetry.

El dibujante J. Swarte definió una estética a partir de los cómics de Tintín[1] que denominó *Línea Clara*. El propio sintagma da una idea de su contenido: un dibujo

1. El creador de los cómics de Tintín fue Georges Rémi (1907-1983), más conocido por el seudónimo de Hergé.

nítido, una viñeta que busca la mayor comprensión de la historia: los encuadres, los diálogos, los rótulos, el grafismo y todos los elementos del cómic contribuyeron a lograr ese objetivo de claridad. El grafismo se depuró al máximo, se eliminaron todos los detalles superfluos. Oponiéndose al estilo atómico cuyo principal rasgo fue el dibujo geométrico más barroco y decorativo. Lo que pretendemos a través de esta comunicación es poner de manifiesto cómo esa estética ha influido en otras artes —pintura (Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Equipo Crónica…), la poesía (Pere Gimferrer, Luis A. de Cuenca…) y más recientemente en la música rock (Loquillo, y su álbum *Balmoral*)— como un ejemplo de circularidad y permeabilidad. Un movimiento fluido que ha establecido relaciones de contacto, con un nexo común; relaciones de interferencia, ya que ha producido una interpenetración en torno a una concepción estética y, por último, a tenor de lo que hemos mencionado anteriormente, unas relaciones de circulación por su contenido temático, las cuales se circunscriben a una época que abarca desde mediados del siglo pasado hasta la actualidad. Estos tres elementos —contacto, inteferencia y circulación[2]— se ponen en evidencia, como veremos, cuando entramos a comparar las dimensiones de esa estética posmoderna en las artes mencionadas, incluida la literatura, que destaca también por su dimensión ideológica del hecho a partir, sobre todo, del poeta Luis A. de Cuenca. El conjunto de autores que iremos citando han creado, a partir de unas señas de identidad concretas, una red de conexiones e influencias. Han tejido un manto que, visto desde una perspectiva histórica, permite teorizar de forma estructurada sobre ello, como por otro lado se viene haciendo, principalmente por De Cuenca.

Se puede establecer la importancia de la obra de Hergé como sintetizadora de la fundamental influencia de la tira de prensa junto con la mejor tradición francobelga del género aventurero-literario. A partir de aquí, y siguiendo con los planteamientos de A. Pons (2007: 3), se pueden establecer varias perspectivas que reflejan la ascendencia del belga. En primer lugar, la pura y estrictamente formal, caracterizada por una línea de trazado limpio y colores planos. En segundo lugar, la narrativa, definida por la simpleza compositiva, que establece la consideración lineal de la historia (propia de la tira de prensa), evitando la habitual unidad narrativa de la página que se establecía en Estados Unidos, apoyándose en una abundancia y redundancia literaria. Y, por último, en la temática, enmarcada siempre en el género de aventuras, destacando el concienzudo trabajo de documentación del que se acompañaba. El estilo de Hergé se proyectó, en un primer momento, hacia la ilustración: Joost Swarte, Ever Meulen… También en el caso de algunos autores que trabajaron junto a él en *Le Journal de Tintin*, como, por ejemplo, Edgar Pierre Jacobs (1904-1987), Robert Frans Marie de Moor (1925-1992), más conocido como Bob de Moor, y Jacques Martín (1921). Este último desarrolló un estilo personal especializándose en el género histórico con *Alix*. Tanto Edgar P. Jacobs como Bob de Moor siguieron fielmente los planteamientos temáticos de su mentor, eligiendo una vía más naturalista el primero con la serie *Las aventuras*

2. Estas bases fueron establecidas por primera vez por A. Cioranescu (1964: 126 y ss.).

de Blake and Mortimer y un estilo clónico hasta la exageración el segundo con *Las aventuras del Señor Barelli.* También se puede mencionar dentro de este grupo a Willy Vandersteen (creador de *Bob et Bobette*), François Graenhals, Yvan Pommaux… La escuela franco-belga es responsable de una historieta caracterizada por la nitidez de las líneas y porque los contornos se rotulan con líneas claras y gruesas y luego se colorea dentro. En España, la extinta revista de historietas *Cairo* se presentó como defensora de esta tendencia estética, junto a ilustradores, mayormente valencianos y catalanes, de su propio entorno. Las obras de Max son otro ejemplo característico, así como las de Sonia Pulido y Miguel Ángel Martín.

En torno a las décadas de los setenta-ochenta, según A. Pons[3] (2007: 3), existió un movimiento de reivindicación de los planteamientos estéticos de Hergé, que marcó más claramente un movimiento de la *línea clara*. A esta época pertenece el guionista Rivière que desarrolló historias que recuperaban el estricto espíritu aventurero tintiniano. También Dick Briel (*Las aventuras del Profesor Palmera*) o Tripa (*Las aventuras de Jacques Gallard*). Estos autores dieron entidad propia al concepto de *línea clara* porque partieron de los presupuestos ideológicos definidos por Swarte, asimilando las influencias narrativas y estéticas de Hergé junto a postulados provenientes tanto del *art déco* como de la estética cinematográfica de los años cincuenta. Dos nombres sobresalen en la larga lista: Ted Benoit e Yves Chaland. El primero crearía el personaje de *Ray Banana* como contrapunto directo de Tintín, pero con un estilo estrictamente hergiano. Por su parte, Chaland conseguiría aunar en *Las aventuras de Freddy Lombard* la escuela de Hergé con la de otro gran creador del cómic francobelga, Franquin.

Como señaló Fernando Castillo (2007: 2), la obra de Hergé, especialmente aquella en la que colaboró Edgar P. Jacobs, no dejó de influir en la imagen del siglo xx, incluida la pintura. Algunos ejemplos españoles son Arroyo, el Equipo Crónica, Ortega… La generación del *pop art* también reconoció ese estilo y muchos de sus artistas —Tom Wesselmann (las distintas versiones de su *Gran desnudo americano*, 1961), alguna obra de Warhol, Hocney, el hiperrealismo de John Kacere (centrado en el retrato fotográfico), Lichtenstein, Patrick Caulfield— son más que admiradores reconocidos. Hay una *línea clara* en la pintura británica que conduce de Caulfield al hoy celebre Julian Opie, pasando por Michael Craig-Martin. Todos pintores tintinescos como reconoce Elisa Silió (2007: 4). Roy Lichtenstein (1923-1997), uno de los máximos exponentes, junto a Andy Warhol, del arte pop americano, abandonó, entre finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, el camino del expresionismo abstracto para emprender una novedosa incursión figurativa. Inspirado en las imágenes de la cultura de masas —aunque no exento de referencias a la gran tradición del arte— ese nuevo camino definiría su posterior producción artística. Su interés por los medios de comunicación, las artes gráficas, la publicidad y el cómic —personajes populares como Tintín, entre otros— son referentes que aparecen en parte de su obra y a los que, con sus características apropiaciones, rinde el particular homenaje con el que ha

3. Viene a coincidir con aquellos autores que han vinculado la *línea clara* con la Generación del 68 o los *Novísimos*.

conseguido popularizar temas de la alta cultura, integrar en ellas las imágenes de los medios de masas y abrir camino a nuevas lecturas y perspectivas. En una exposición, en febrero de 1962, presentó varias obras basadas en las series de tiras de cómics e imágenes publicitarias rudimentarias de la prensa que configuran un espectro estilístico enmarcado en la *línea clara.* Siguiendo los planteamientos de Elisa Silió, el estilo de Hergé también se encuentra en la pintura alemana, Neo Rauch principalmente. Y en España, pintores como Ángel Mateo Charris, Xesús Vázquez, Pelayo Ortega o Eduardo (Edu) López (San Sebastián, 1965), cuya obra no tiene solución de continuidad y opera en el universo de conocidos héroes del cómic y de caricaturizados personajes de tebeos. Un preciso estilo que se caracteriza por un dibujo muy limpio; las formas son nítidas y concisas; una pintura inscrita en la *línea clara*.

En la literatura, el novelista José Carlos Llop (Palma de Mallorca, 1956) reafirma en su propia obra las huellas de esta poética; pero será principalmente el poeta Luis Alberto de Cuenca quien retome este planteamiento desarrollándolo con bastante vitalidad. Su artículo «Línea Clara» (2007) es totalmente programático en ese sentido. Establece la principal influencia de la *línea clara* en el panorama poético español del último siglo, en la denominada Generación del 68, los Novísimos o Generación del lenguaje, cuyos miembros se caracterizaron, entre otros aspectos, por el decadentismo, el esteticismo, su estrecha relación con los *mass media*, el culturalismo y la influencia del cine y la televisión. De esa generación señala al poeta Pere Gimferrer como cultivador de la *línea clara*, en algunos poemas, sobre todo en *La muerte en Beverly Hills* ["En las cabinas telefónicas / hay misteriosas inscripciones dibujadas con lápiz de labios…"] y algunos poemas de la primera época de Luis Antonio de Villena. Entre otras influencias, será la huella de Borges la que marque este tipo de poética. Siguiendo las referencias del citado artículo, Luis A. de Cuenca (2007: 63) señala la presencia de Borges en la escuela sevillana, principalmente en poetas como Abelardo Linares y Javier Salvago (síntesis este último, además, de las escrituras poéticas de Bécquer y de Manuel Machado). A Borges, añade aún a otros maestros de la *línea clara* como Fernando Pessoa (especialmente a través de su heterónimo Álvaro Campos), Constantino Cavafis y Juan Eduardo Cirlot. Concreta esta influencia en los siguientes términos:

> Entre los poemas logotípicos o fundacionales de la *línea clara*, iluminadores de su cosmovisión estética, están: "Al volante del Chevrolet", de Pessoa; "Momento", de Cirlot; "Esperando a los bárbaros", de Cavafis; "Adelfas", de Manuel Machado, o cualquier poema de Borges, quitando, claro, los de *Fervor de Buenos Aires* y *Luna de enfrente* (por ejemplo, "Le regret d'Héraclite").

Entre los poetas españoles contemporáneos cultivadores, según Luis A. de Cuenca (2007:65), de la *línea clara,* aunque quizá faltaría una adscripción manifiesta, sitúa a Jon Juaristi, Julio Martínez Mesanza y Roger Wolfe. Del primero son los siguientes versos, pertenecientes al poema titulado "Luis Alberto de Cuenca, Lejos de la Bilbao de los setenta", relacionados con el tema que estamos tratando: "del tiempo nos acosan los aullidos, / deja que les hagamos frente unidos, / espejo de tintines, / y, ya que no Milú (que más quisiera), / seré un Capitán Haddock a tu vera."

En cuanto a la poesía de Luis A. de Cuenca, ésta evoluciona desde una escritura de estética *nocturnal* a otra de tipo *matinal*, como la definió Juan José Lanz (2006: 12-29), en la que defiende una *línea clara*. Su obra poética, como señaló Javier Gómez Montero (1994: 148), posee un afán innovador que ha influido en la evolución del discurso poético en España y es portadora, a su vez, de las tendencias culturalistas y de la influencia de los medios de comunicación, así como de otros aspectos de los novísimos. Confluye en su poesía el erudito dedicado a una labor filológica e intelectual junto al poeta que conecta con un público lector amplio. Su lírica posibilita una doble decodificación: popular/elitista, tradicional/innovador, nivel inmediato/metapoético, que constituye uno de los placeres posmodernos de la lectura. En su "Poética", publicada en la antología *Joven poesía española* (Moral/Pereda 1987: 351-352), Luis A. de Cuenca insiste en la concepción de su escritura como reescritura: "Escribir es algo aburrido, poco elegante; una actividad proclive al analfabetismo. Me refiero al presente, claro está, porque en el pasado, hace siglos, hace sólo cien años, escribir era una tarea infinitamente más sabia, más elegante y menos aburrida". En consecuencia, como señaló J. J. Lanz (2006:19):

> la única forma de escritura concebible será la glosa de materiales culturales previamente elaborados […] glosar es hoy la única actividad creativa —en lo literario— que me parece honesta y divertida. La otra cara del espejo en el poema (la del receptor al que se implica mediante la referencialidad), intentando mostrar simultáneamente las dos caras de la escritura, invirtiendo su dirección: la representación del escritor como lector y la implicación del lector como creador, transfiriéndose a éste la responsabilidad de producción de sentido.

La búsqueda de la claridad expositiva se transformó en un momento determinado en un objetivo principal de la poesía luisalbertiana: "El concepto que valoro más a la hora de escribir poesía es la sinceridad […]. Pero no me interesa la sinceridad si no va acompañada de la claridad", declaraba Luis A. de Cuenca en 1992 (Lanz 2006: 22). Fue en los años setenta cuando definió la claridad expositiva con un término tomado del mundo del cómic, de la técnica de Hergé: *línea clara*. Como precisó J. J. Lanz (2006: 22): "La claridad expositiva no es, en cambio, sino la otra cara del caos de la realidad circundante y, como el orden primigenio anhelado, no puede entenderse sino en su esencial ironía". La *línea clara*, ahora redefinida por Cuenca, trata de aunar el divorcio existente, más aún desde el Romanticismo, entre el lenguaje poético y el coloquial buscando un modelo expresivo que sin renunciar a la claridad expositiva del lenguaje cotidiano encarne "*la esencialidad de la aspiración a lo absoluto*". La *línea clara*, epígrafe procedente del mundo de la imagen y, especialmente, del lenguaje de los cómics es, por tanto, una escritura de trazo limpio, nítido, que busca la máxima comprensión del discurso poético. Contribuyendo a lograr ese objetivo de claridad están tanto los aspectos formales del poema, los elementos técnicos, como su contenido.

En un artículo de 1980, «La poesía española ante el nuevo siglo», publicado en *República de las letras* (pp. 7-12), Cuenca analizaba el panorama de la poesía española contemporánea sintetizándola en dos principales tendencias estéticas, herederas en parte

de los temas y estilos de la Generación del 68: una poesía de la reflexión, donde se da el desarrollo de pensamientos abstractos, de ideas y conceptos de tipo filosófico, y una poesía de la modernidad, de la experiencia, una poesía de la realidad transformada o mitificada a través de la experiencia. En esta poética la realidad aparece vivida por el yo poético y, por ende, se manifiesta transformada a través de la experiencia del sujeto; y así, transformada, es como la encontramos en el poema. En el 2006, Luis A. de Cuenca, publicó el poemario *La vida en llamas*, discurso enciclopédico de la posmodernidad que engloba mitos y héroes de los *mass-media* cargados de múltiples significados: Tintín, gánsteres (símbolos de los desheredados)… En él utiliza la imagen como recurso y no como destructora de la palabra; construye así una dinámica: el mundo de la literatura unido al de la imagen, realidades de imágenes y mitos donde prevalece el carácter pagano y no sacralizado. Entroncaría, hasta cierto punto, con los hombres renacentista y romántico (un ejemplo es el poema *Libertad*: "ella [la libertad], que vivió oculta / dentro de ti, como una Virgen gótica / dentro de un laberinto posmoderno", p. 53). Esa Virgen gótica podría tener una doble lectura: es el poema en el laberinto posmoderno y es la libertad. Mezcla ficción con no ficción, lectura y sueño como en el poema de tintes borgianos *El sueño de Coleridge* (p. 18). Mezcla una poesía muy prosaica, cercana a la narración y al diálogo dramático, con otra más poética y musical. Quizá una poesía neoilustrada y posmoderna que busca sumergirse en el espacio imaginario que crea, igual que con la música moderna o la escultura, el gozo del intelecto (en esto se aproxima a los poetas del 27: Jorge Guillén…). Muy significativa es la intertextualidad enciclopédica que le da hermetismo, trasfondo mítico-simbólico. La voz poética es más épica y menos lírica; se convierte a veces en una voz dramática (=epopeya). Destaca también, en el plano de la forma, el empleo de moldes métricos tradicionales, muestra de la facilidad versificadora que todo poeta ha de tener de oficio: "Ser poeta es hallarse en posesión de una determinada *technè* […]; no hay poesía si quien la escribe no posee dominio del oficio, conciencia del género, rigor en la construcción y, desde luego, oído", declaraba en su «Poética» de 1992-1998 (*apud* Lanz 2006: 25). En su poesía encontramos, por tanto, formas métricas clásicas y formas líricas tradicionales junto a juegos métricos a partir de esquemas tradicionales, que apuntan una cierta voluntad experimental con moldes clásicos.

El poemario *La vida en llamas* se estructura en siete partes: *Línea clara* (10 poemas), *Carteles de cine* (10 poemas), *Lieder* (10 poemas), *Resina fósil y otros Haikus* (20 poemas), *Crónica de sucesos* (10 poemas), *La mujer del vampiro* (10 poemas) y *El jardín de Alicia* (10 poemas). El rigor en la construcción del poema pasa de éste a la cuidada estructuración de cada una de las secciones de los poemarios y de éstos en su conjunto. La poeticidad se traslada del verso a la construcción del conjunto. Por otro lado, los poemas dejan de ser piezas para articularse en un discurso superior, la filosofía especialmente poética que Machado exigía. La combinación de versificación clásica y lenguaje coloquial consiguen dar expresión, mediante un efecto irónico, a la mirada descreída del sujeto poético. Luis A. de Cuenca diseña los modelos expresivos, los moldes temáticos y formales. Laconismo epigramático, narrativismo, hiperrealismo, etc., son rasgos que definen una poesía netamente urbana: "La brisa de la calle"; poesía

de lo que pasa en la calle, cita del Juan de Mairena de Machado. El entronque con la tradición clásica apunta también hacia una escritura que destaca la musicalidad del verso.

En el primer poema, que lleva por título el mismo que la primera parte del poemario: "Línea clara",[4] sistematiza su discurso poético. Encontramos la contraposición de dos mundos: por un lado, la visión de la poesía desde el bagaje que venimos analizando aquí, es decir la poesía de la modernidad, frente a una poesía de la reflexión:

> Dicen que hablamos claro, y que la poesía
> no es comunicación, sino conocimiento,
> y que sólo conoce quien renuncia a este mundo
> y a sus pompas y obras.

Esta confrontación entre la experiencia, la vida y el conocimiento se vuelve a dar:

> la amistad, la ternura,
> la decepción, el fraude, la alegría, el coraje,
> el humor y la fe, la lealtad, la envidia,
> la esperanza, el amor, todo lo que no sea
> intelectual, abstruso, místico, filosófico
> y, desde luego, mínimo, silencioso y profundo.

A través de la estructura que proporciona la anáfora, "Dicen", se inicia una segunda parte del poema que incide en la poética de la *línea clara*, sin dejar de lado un aspecto de su propia experiencia que entendemos como una máscara más que utiliza el poeta:

> Dicen que hablamos claro y que nos repetimos
> de lo claro que hablamos, y que la gente entiende
> nuestros versos, incluso la gente que gobierna,
> lo que trae consigo que tengamos acceso
> al poder y a sus premios y condecoraciones,
> ejerciendo un servil e injusto monopolio.

Finalmente, cerrando el planteamiento programático, no deja duda de esa adscripción que aquí venimos planteando en la tercera y última parte del poema:

> Dicen, y menudean sus fieras embestidas.
> Defiéndenos, Tintín, que nos atacan.

4. En el artículo de Luis A. de Cuenca que hemos citado anteriormente, «Línea clara», se explica el origen de este poema: "En verano de 1994 tuve un sueño: soñé que me encontraba en peligro de muerte y que Tintín me salvaba (había estado leyendo a lo largo de las vacaciones los álbumes de Tintín a mi hija todos los días un ratito, antes de dormirse). Literaturicé el salvamento tintiano en un poema titulado "Línea clara" […] un poema que ha visto la luz recientemente en mi libro *La vida en llamas* y en el que se habla en un plural meramente poético…" (Cuenca: 2007: 65).

La modernidad, con todo lo que incorpora de tradición, se articula en múltiples espacios (laberinto) y en un tiempo más concreto. Edifica, a partir de un hecho real, espacios imaginarios en los que ocurren las cosas; es la poesía. Sigue vigente la confrontación que analizaba Víctor García de la Concha,[5] a propósito del poemario *Por fuertes y fronteras*:

> […] tensión entre vitalismo y desengaño como fuente de la que brota su escritura. La tensión entre vitalismo y desengaño dejan de ser puramente ideológica y se hace experiencia que podemos apropiarnos gracias a ese desplazamiento entre lo actual y lo mítico, el Amor habita en la belleza de la palabra […]. Profundamente heraclitiano en la conciencia de que todo fluye […], se propone vivir la vida […]. Hacia esa doble dirección complementaria —calle y títulos— se orienta la poesía de Luis A. de Cuenca. Pero el impulso vitalista le lleva a trascender el desasosiego por la vía de la ironía y el humor.

Las referencias culturales, muy abundantes como ya hemos mencionado, constituyen un instrumento al servicio de la experiencia poética. Lo coloquial no es un fin sino un medio mediante el cual se alcanzan grandes aciertos expresivos. La combinación de dosis realista con elementos fantásticos, el uso instrumental de los elementos culturales y la suma de humor y sentido trágico, la fusión del tono sentencioso y el vuelo puramente lírico, la amplitud de la mirada poética, la variedad de los registros son, resumiendo lo que hasta aquí hemos señalado, sus principales características, que construyen una expresión personal de la realidad.

Por último, observamos la influencia de la poética *línea clara*, en el ámbito de la música rock. El cantante Loquillo, en su álbum *Balmoral*, incluyó una canción con el título, no exento de la presencia luisalbertiana, de "Línea Clara". Con un marcado carácter iterativo, la letra hace referencia a todo lo que venimos analizando:

Dicen que me repito,
de lo claro que hablo,
será que no me entrego,
a las reglas del mercado,
que milito en la razón,
del pensamiento ilustrado.
Me siento en la fractura,
de valores que no cuentan,
no siento ningún desprecio,
sólo indiferencia.
Tuve muchos nombres,
me vieron con otra cara,
pero siempre fui yo,
marcando una línea clara.
Dicen que me repito

5. Reseña aparecida en *ABC Cultural* el 5 de abril de 1996, p. 8.

de lo claro que hablo
porque milito en la razón,
del pensamiento ilustrado.
Tuve muchos nombres,
me vieron con otra cara,
pero siempre fui yo,
marcando una línea clara,
marcando una línea clara,
marcando una línea clara.

La poética de la *línea clara* es una manifestación de la estética posmodernista la cual, como señaló Javier Gómez Montero (1994: 135), constata los planteamientos más radicales de las vanguardias literarias del siglo pasado, de tal manera que la *posmodernidad*[6] viene a representar un intento más, para algunos autores el último, en la tradición de la ruptura. Por esta razón, la experimentación se ha convertido en la actitud creadora más coherente, y consecuentemente se produce una heterogeneidad de manifestaciones como resultado de un afán de búsqueda de nuevos lenguajes. Rasgos como la intertextualidad, que en opinión de J. Gómez (1994: 136) reflejan la estructura dialógica de la conciencia y la problematiza. La actitud lúdica ante la tradición; el uso de distintos temas y motivos literarios en ocasiones simultáneos; el empleo de recursos expresivos característicos de otras estéticas; la referencia al acervo cultural colectivo o la búsqueda de una mitología expresiva clara y propia, son características de la estética posmoderna, una de sus manifestaciones de la cual, como hemos sostenido anteriormente, es la *línea clara*.

Bibliografía

Alonso Barahona, F., «Poetas de Línea clara», *Ya* (12 de febrero de 1998), 5.

Arizmendi, M., «Superman, un mito heroico», en: M. Arizmendi / A. Ubach (eds.): *En torno al mito.* Madrid: Universidad Complutense de Madrid 2002, 77-88.

Arroyo Almaraz, A., «Una poética posmoderna: de los medios de Comunicación a la literatura», en: M. Sánchez *et alii* (eds.): *Historia y Comunicación en la España Contemporánea*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid 2010, 43-55.

Castillo Cáceres, F., *El siglo de Tintín. Biografía.* Madrid: Páginas de Espuma 2004.

—, «Mil rayos, Hergé ya tiene un siglo», suplemento *Babelia* de *El País* 807 (2007), 2.

Cioranescu, A., *Principios de literatura comparada*. Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna 1964.

Cuenca, L. A. de, «La poesía española ante el nuevo siglo», *República de las Letras* 66 (2000), 7-12.

6. Según J. Gómez, Octavio Paz critica este término tachándolo de "denominación equívoca y contradictoria" y rechaza el concepto "era posmoderna"; en su lugar prefiere hablar del "fin de la estética en el culto al cambio y la ruptura".

—, «Maestro de Línea Clara: Memoria de Don Antonio», *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte* 89 (2003), 209-212.
—, *La vida en llamas*. Madrid: Visor 2006.
—, *Poesía (1979-1996)*. Ed. de J. J. Lanz. Madrid: Cátedra 2006.
—, «Línea clara», *Orbis Tertius. Revista de Pensamiento y Análisis de la Fundación SEK* 1 (= *El siglo de Tintín*) (2007), 61-66.
Eco, U., *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Debolsillo 2007.
Eliade, M., *Mito y realidad*. Barcelona: Labor 1985.
Farr, M., *Tintín: El sueño y la realidad*. Barcelona: Zendrera Zariquiey 2002.
García de la Concha, V., «Reseña de *Por fuertes y fronteras* de Luis A. de Cuenca», *ABC Cultural* 21 (5 de abril de 1966), 8.
García Martín, J. L., «Línea clara», *Cultura,* suplemento cultural de *La Nueva España* (23 de abril de 1994), IV.
Gómez Montero, J., «Poética de la posmodernidad y praxis de la parodia en *Poesía (1970-1989),* de Luis Alberto de Cuenca», en: *Actas del ix Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza 1994, 133-151.
Justo, P., «Las desventuras de Tintín en China», *Foreign Policy* (2005).
Lanz, J. J. (ed.), *Luis Alberto de Cuenca. Poesía, 1979-1996*. Madrid: Cátedra 2006.
Letrán, J. (2001), «El sueño de una sombra: la estética postmoderna en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en: S. Montesa (ed.): *Poetas en el 2000. Modernidad y transvanguardia.* Málaga: Universidad de Málaga 2001, 305-315.
—, *La poesía posmoderna de Luis A. de Cuenca*. Sevilla. Renacimiento 2005.
López Suárez, M., *Literatura y Medios de Comunicación*. Madrid: Laberinto 2007.
López Vega, M., «Línea clara (Reseña de *Por fuertes y fronteras*)», *Clarín. Revista de Nueva Literatura* 3 (mayo-junio de 1996), 73.
Mccarthy, T., *Tintin y el secreto de la literatura*. Madrid: El Tercer Hombre 2007.
Moral, C. G. / R. M. Pereda (eds.), *Joven poesía española*. Madrid: Cátedra 1987.
Pons, A., «Los hijos de la línea clara», suplemento *Babelia* de *El País*, 807 (2007), 3.
Silió, E., «Un referente artístico y literario», suplemento *Babelia* de *El País* 807 (2007), 4.
Swarte, J., «Swarte y su arte». Sevilla: Fundación Luis Cernuda 1985.
—, «Un periódico extraordinario». Barcelona: Norma 1996.
Umbral, F., *Guía de la posmodernidad. Crónicas, personajes e itinerarios madrileños.* Madrid: Temas de Hoy 1987.

LITERATURA Y ESPECTÁCULO EN LA EDAD MEDIA: LAS RAZONES DEL TEATRO PROFANO MEDIEVAL

Enrique Banús
Universitat Internacional de Catalunya
ebanus@uic.es

RESUMEN: La comunicación sigue la pista a una serie de publicaciones que explican de maneras diferentes el origen del teatro profano medieval. Se trata de un estudio comparado de recepción filológica, que presenta las diferentes opiniones desde una perspectiva tipológica, en que se aprecian constantes con gran pervivencia. Se hacen transparentes los prejuicios que subyacen a esas opiniones.

Palabras clave: teatro profano medieval, historia de la Filología, recepción.

ABSTRACT: The paper follows the traces of publications dealing with the origins of the Medieval theatre, specifically outside the church; they provide different explanations for this literary genre. It presents a comparative reception study inside the Philology, with a typological approach, in which the permanence of different opinions is visible. The underlying prejudices become transparent.

Key words: medieval theatre, history of Philology, reception.

1. La recepción del teatro medieval, un campo privilegiado para la Literatura Comparada[1]

La literatura comparada se ocupa básicamente de obras literarias, de temas, de corrientes, de géneros… Hay campos que no han encontrado tanto eco: la Metodología Comparada, por ejemplo. O la crítica de la propia disciplina, que no deja de ser un estudio de una recepción especializada, con leyes propias, y dotada de una cierta autoridad. No es fácil encontrar campos que reúnan los criterios para que se pueda

1. Con la colaboración de Pau Andrés.

hablar verdaderamente de Literatura Comparada: un tema multinacional con una perspectiva supranacional (Dyserinck 1981). El teatro medieval es uno de esos campos, pues presenta una problemática similar en varias literaturas y su tratamiento es similar en las diferentes Filologías.

El propósito de esta contribución no es un intento más de aclarar la cuestión de cómo surge el teatro profano en la Edad Media. La intención es hacer transparentes algunos de los prejuicios que se manifiestan en su recepción dentro de la Filología.

Como el tema es difícilmente abarcable en su totalidad, se ha optado por un estudio tipológico, sin tener mucho en cuenta la cronología: como en otras áreas de la Filología, las diferentes opiniones se mantienen a lo largo del tiempo, sin que se pueda establecer una evolución clara. Por razón de la extensión, el *corpus* de obras estudiadas es reducido, aunque representativo de muchas otras opiniones. Se ha dedicado más interés a obras de tipo general (manuales y similares) que a la bibliografía especializada: ese tipo de obras suele recoger los "prejuicios" de los estudios especializados y les da una mayor difusión. En ese proceso necesariamente tienen que simplificarse muchos de los resultados de la investigación, obviar matices, resumir complejidades.

2. El nivel básico de descripción

"La historia del teatro medieval castellano aparece envuelta aún en una cierta bruma de interrogantes y perplejidades" (Pérez-Priego 1997: 9); lo mismo se puede decir de otras literaturas. Los datos son escasos y abren campo a interpretaciones diferentes, en muchos casos incompatibles. En 1989, Martínez Pérez y Palacios Bernal, refiriéndose al teatro en torno a Adam de la Halle, resumen "las teorías que tradicionalmente se barajan en el estudio de estos orígenes" del modo siguiente: una de ellas "lo hace derivar del teatro religioso"; la segunda sostiene "la tesis contraria: el espíritu cómico como influencia exterior", concretamente de los juglares; "una tercera hipótesis lo hace derivar de unas obras del siglo XII denominadas "comoedias" y escritas en latín". Finalmente, hay quienes sostienen que "hay que recurrir a elementos o fenómenos parateatrales; a las fiestas medievales, al Carnaval, a las Entradas reales" (Martínez Pérez 1989: 13).

De todas formas, hay algo así como un "mínimo común denominador": según él, en la Edad Media, el teatro surge a partir de la función litúrgica; ciertamente, es opinión antigua —Bonilla cita a Moratín como autoridad— que en sus inicios el teatro fue exclusivamente religioso.[2] Hunningher indica apodícticamente que "the dramatic art of our times" es una evolución de ese teatro: "That origines lies in the medieval Christian Church; so much is certain and free from disagrement" (Hunningher 1955: 5) —aunque él mismo se distanciará de esta opinión—.[3]

2. "Parece seguro [escribe Moratín] que el arte dramático empezó en España durante el siglo XI; que se aplicó exclusivamente a solemnizar las festividades de la Iglesia y los misterios de la religión" (Bonilla y San Martín 1921: 35).

3. "Some doubt about the ecclesiastical origin of the dramatic art may be allowed" (Hunningher 1955: 6).

Concretamente, se habla de la escenificación —sobre todo en momentos "fuertes" del año litúrgico— de los *tropos*; surge, pues, de "la dramatización de la liturgia" (Salvador 1973), de la "elaboration of the ecclesiastical liturgy in mutually answering dialogues" (Daiches 1961: I, 208).

¿Por qué se da esa teatralización de la liturgia? Lázaro Carreter ve una "coincidencia sorprendente con lo que quizá ocurrió en Grecia […]. Todo parece dar la razón a Cohen, que ve en las religiones la principal fuerza teatrogónica" (Lázaro Carreter 1965: 16).[4] Manuel Montilla Benítez lo explica desde una visión romántica: "Como en la muchedumbre estaba vivo el instinto dramático, la afición a las representaciones escénicas no pudo borrarse, sino que buscó nueva modalidad para manifestarse en las solemnes manifestaciones religiosas" (Montilla Benítez 1944: 28). Es decir, hay una irreprimible fuerza en el pueblo que lleva a recrear el teatro. Hunnigher incluso insinúa que el teatro es "human instinct, human tendencies and human capacities" (Hunningher 1955: 7), "mimetic instinct" del que también Chambers parece estar convencido (Chambers 1903: I, vi).[5]

Según Martínez Pérez y Palacios Bernal, la aparición del teatro primero en el templo "es la teoría que más partidarios ha tenido, especialmente en los primeros estudios dedicados al tema en el siglo XIX", por un motivo sencillo: "Las primeras obras de este tipo en lengua vulgar aparecen documentadas en el siglo XI mientras que el teatro profano no aparece en textos conservados hasta el siglo XIII" (Martínez Pérez 1989: 13-14). Según Hunningher, esta opinión —tras imponerse gracias al Romanticismo— "has been canonized in numberless handbooks and textbooks" (Hunningher 1955: 6).

La representación, así continúa la descripción estándar, realizada primero sólo en la parte del altar, se va extendiendo a toda la iglesia y, finalmente, se traslada al pórtico.[6] Una vez fuera del templo, pronto se empezarán a representar también temas profanos: "Gradualmente se da el paso final; los lazos se quiebran; el drama se hace enteramente vernáculo y seglar" (Nicoll 1964: 116).[7]

4. Se refiere a *Le théâtre en France au Moyen Âge: I. Le théâtre religieux* (Cohen 1928), en que se afirma que cualquier religión "est elle-même génératrice de drama et que tout culte prend volontiers et spontanément l'aspect dramatique et théatral". La idea de Lázaro Carreter, según Hunnigher, se remontaría al libro de Charles Magnin *Origines du Théâtre moderne* (1839) (Hunningher 1955: 9).

5. David Daiches manifiesta un cierto desprecio por el teatro inglés anterior al XV e indica que "the early history of English drama, however uninteresting to the literary critic, is of the first importance as illustrating how the instinct for dramatic representation finds its outlets" (Daiches 1961: I, 208); no extraña que lo considere, sin más, efecto de "the popular imagination" (Daiches 1961: I, 208).

6. La salida se explica porque la representación se va complicando cada vez más; por eso, "la mayoría de esos espectáculos […] ocasionaban perturbación en el culto, ya que tenían lugar durante el oficio divino, y, sobre todo, se producían mezclados con inhonestidades y peligrosos desvíos de la auténtica devoción de los fieles" (Pérez Priego 1997: 12). Massip Bonet parece sugerir un movimiento inverso: "el misterio se originó en la calle como fiesta religiosa ciudadana […]. Sólo cuando dicha representación se convierte en la fiesta por excelencia de una comunidad, se le da entrada, en algunos casos, al interior del templo" (Massip Bonet 1994).

7. Así lo resumen Pedraza y Rodríguez en un libro de 1997: "Los estudiosos no se han puesto definitivamente de acuerdo sobre cuál fue el germen del teatro medieval. Sin embargo, la teoría que ha contado con más adeptos es la que defiende su origen litúrgico (Donovan). El punto de partida serían los tropos,

Es generalmente reconocido que "no todo el teatro profano proviene del religioso, tan sólo algunas escenas o temas" (Martínez Pérez 1989: 13-14). Pero no hay documentación exhaustiva para explicar de dónde surge lo demás. Por eso, las teorías se establecen con bastante libertad.

3. ¿Pervivió el teatro pagano?

La opinión más generalizada es que, por los motivos que fuere, el teatro pagano no pervivió.[8] Manuel Montilla Benítez dice —con enrevesada frase— que "el teatro profano medieval no tiene para nosotros la paternidad del teatro popular latino" (Montilla Benítez 1944: 32). En el mismo sentido se manifiesta N. Salvador: "Imposible es hoy, en estricta lógica, defender el influjo del teatro clásico latino o del latino-medieval en el nacimiento del teatro romance" (Salvador 1973). Daiches lo precisa más e indica que ese teatro, ya decadente, "disappeared […] under the impact of the barbarian invasions" (Daiches 1961: I, 209).[9] Y D'Amico afirma apodícticamente: "nessuna influenza si è esercitata in Occidente; dove tutte le forme di dramma nuovo […] hanno […] origini autoctone" (D'Amico 1939: I, 282), si bien encuentra "correnti erudite, profane […] che tentano di perpetuare […] il colto dell'antica letteratura" (D'Amico 1939: I, 277).

Sin embargo, ya Bonilla y San Martín defendía que "hay fundamentos bastante sólidos para proclamar que hubo en la Edad Media un Teatro profano, derivación probable del romano imperial y de los antiguos juegos hispanos", añadiendo a lo romano lo hispánico popular (Bonilla y San Martín 1921: 35).

Fernando Lázaro Carreter expone —en continuidad con María Rosa Lida de Malkiel (1962)— la existencia a partir del siglo XI de comedias elegíacas en latín y su recepción en España, pero indica que "no hay indicios seguros de que este tipo de drama favoreciera el desarrollo del teatro secular en lengua vernácula" (Lázaro Carreter 1965: 12).[10] Guillermo Díaz Plaja pasa de la conjetura a la evidencia:

---

breves piezas cantadas que, superada su forma más primitiva, se hacen dialogadas. Surgen en torno a momentos culminantes del ceremonial católico, como son la Pascua de Resurrección y la Navidad. Con el tiempo, esas elementales escenas se hacen más complejas e incorporan elementos extralitúrgicos. Incluso se da pie a situaciones jocosas y se añaden cantos y bailes populares. El latín empieza a ser sustituido por las lenguas romances en el siglo XII. El progresivo distanciamiento de lo puramente litúrgico hace que estas representaciones salgan al atrio y de ahí a la plaza pública" (Pedraza 1997: 35).

8. Luis Quirante está convencido de que la Iglesia no hizo sino perseguir el teatro: "Aquesta activitat havia deixat d'existir com a tal; va ser enterrada sota el pes de la vehement condemna que l'Església li va imposar des dels orígens mateixos del cristianisme. […] Des de Tertulià (segle II), i fins i tot abans, el teatre va ser pres pel cristianisme com un dels majors símbols de la depravació humana, de l'abandonament als instints més baixos" (Quirante 1999). Sin embargo, ya Hunningher había indicado: "How could it have happened, then, that six centuries after these structures the theater so lost its diabolical character that the clergy could call it up from nothing within the very Church itself?" (Hunningher 1955: 5).

9. También para Montilla Benítez, la ruptura con el teatro latino es "consecuencia de la invasión de los bárbaros" (Montilla Benítez 1944: 28).

10. Numerosos datos sobre la pervivencia no representada de los clásicos latinos y su nueva representación en el siglo XII se encuentran, por ejemplo, en Castro Caridad (2003), quien deja muy claro que, en

> El teatro clásico había sido muy celebrado, incluso fuera de Italia, y sus raíces no podían desaparecer completamente; sus derivaciones subsisten e incluso logran una continuidad. Existe, evidentemente, un teatro medieval, en un latín incorrecto, procedente de los centros en que se conservaba la tradición de la cultura clásica (Díaz Plaja 1958: 33-34).

Romeu i Figueras distingue entre la dramaturgia medieval, que no conecta con la antigua, y algunas manifestaciones teatrales en sentido amplio, que sí podrían enlazar con el período romano:

> La dramatúrgia medieval difereix radicalment del de l'antic teatre clàssic, amb el qual no té cap relació […]. Això no obstant, és possible que certes manifestacions profanes i populars molt antigues, com determinats balls i danses, *momos* i mascarades i activitats histriòniques, tinguessin a veure encara amb l'antropologia cultural del domini romà i de la característica del territori (Romeu i Figueras 1998: 15).

Bonilla y San Martín va más lejos al suponer en España —con argumentación que no deja de ser sorprendente— un influjo griego:

> Sería inadmisible, además, que, establecidos los griegos en España desde tiempos remotísimos […], dejando entre los tartesios, en Cádiz y en toda la parte levantina, huellas inequívocas de su influencia, no hubiesen importado aquí su afición a los espectáculos escénicos (Bonilla y San Martín 1921: 39).

Y Hunningher indica que, al menos, la ruptura histórica no ha podido ser total: ello supondría un "telón de acero" entre Occidente y Oriente, pues "we know that the mime actor lived on and flowered in Byzantium" (Hunningher 1955: 7).

Hay, por tanto, autores que subrayan una continuidad desde época romana y una "conversión a lo divino" del teatro profano (Menéndez Peláez 1993: 325). Según Oliva y Torres Monreal, existe una línea explicativa que establece una conexión con la comedia latina: "La primera ve este origen en la imitación de la comedia latina escolar que inspiró a los clérigos textos libremente adaptados de Terencio y Plauto" (Oliva 1990: 98).

Así, Hunningher expone que las cosas adquieren "more light and coherence" y que "cause and effect at last harmonize" si se supone que el teatro profano, incluso pagano, pervivió y que su fuerza "is an urge compelling Christendom to representation, to acting and drama, in spite of its entirely untheatralic essence and character" (Hunningher 1955: 116). Para Chambers, la "hostility of the austerer clergy" durante siglos no fue capaz de contrarrestar "the ineradicable ludi of the pagan inheritance" (Chambers 1903: I, 419).

Es decir: los clérigos se vieron obligados a introducir el teatro por su fuerza de atracción. Allegri llega a aventurar que los clérigos o bien caen en la paradoja, pero

---

ese momento, las "obras dramáticas de Plauto, Terencio y Séneca pasaron a formar parte definitivamente del caudal de *lecturas* del europeo" (énfasis añadido).

modifican el teatro que introducen en la iglesia, o bien no se dan cuenta de lo que están haciendo; según eso,

> l'istituzione religiosa, pressata da necessità contingenti, abbia reinventato uno spettacolo apparentabile al teatro sostanzialmente senza accogersene, o meglio senza rendersi conto della parentela stretta tra le sue cerimonie spettacolarizzate e i meccanismi che istituiscono quello spettacolo teatrale che ha costituito un bersaglio privilegiato per gli attacchi di teologi e moralisti (Allegri 1988: X).

Así pues, hay quienes "piensan que fue el teatro profano el que dio origen al religioso a través de un proceso de cristianización" (Pedraza 1981). Ya en 1921 defendía esta postura Bonilla y San Martín: según él, el teatro profano "no nació del eclesiástico, sino que, por el contrario, influyó en él, y llegó a introducirse en algunas de las ceremonias de la Iglesia" (Bonilla y San Martín 1921: 35-36).

Es todo lo contrario de lo que afirman otros autores: Manuel Montilla Benítez considera —basándose en un código de Alfonso X— que fue dentro del templo donde comenzó también el teatro profano: habla de "las representaciones profanas, hechas por clérigos y legos, tanto dentro como fuera de los templos" (Montilla Benítez 1944: 32), y para Gustave Lanson "fue probablemente el ejemplo de los dramas litúrgicos el que determinó la organización, en obras estructuradas, de los elementos dispersos del futuro teatro cómico" (Lanson 1956: 77).

Para Guillermo Díaz Plaja (1958: 33-34),

> la aparición del teatro profano en los últimos siglos de la Edad Media puede explicarse perfectamente como derivación del teatro litúrgico. Este teatro tendría su iniciación en los personajes secundarios de las obras religiosas: los pastores rústicos de las representaciones navideñas.

Aún más lo concretan Oliva y Torres Monreal al situar "el origen del teatro profano en los desahogos espontáneos, o intencionadamente redactados por los autores del teatro religioso. Estos desahogos eran muchas veces de signo cómico" (Oliva 1990: 99).

Una "tercera vía" habla de mundos paralelos:

> Paralelamente a estas representaciones sacras, parece haber existido un teatro profano, cuyo espacio escénico sería tanto la plaza pública como la propia iglesia, lugar de múltiples funciones en la sociedad medieval (Menéndez Peláez 1993: 325).

4. Explicaciones que no explican y otras que lo intentan

Frente a estas actitudes, hay quienes simplemente exponen la situación, sin explicarla. Por ejemplo: "Paralelamente al teatro religioso se desarrollan representaciones profanas" (Pedraza 1981). O:

> A medida que los elementos cómicos y profanos invaden las dramatizaciones litúrgicas, la autoridad eclesiástica promoverá una traslación de la representación semilitúrgica, hasta que ésta adquiera elementos seculares que la convertirán en teatro profano (Menéndez Peláez 1993).

Son autores que simplemente constatan que se da un paso. Lo hace Manuel Montilla Benítez, con fuerte retórica nacional:

> Estas representaciones salieron de los templos para vulgarizarse en la plaza pública y es éste el momento inicial en que nuestro teatro arranca la gloriosa carrera hasta culminar con forma y arte completamente nuevo, formando una dramática verdaderamente modelo para honra y gloria de nuestra Patria (Montilla Benítez 1994: 31).

Respecto del teatro catalán, Comas y Carbonell afirman que en su vertiente profana evolucionó no sólo del teatro religioso, sino también de "los juglares, que procedían de la comedia latina medieval —totalmente profana, por supuesto— y que había heredado los temas de la comedia clásica" (Comas 1980: 475). Daiches, sin embargo, supone que la posible pervivencia de elementos romanos en los "strolling minstrels and other varieties of itinerant entertainments" había desaparecido mucho antes de que pudieran ejercer influencia sobre el nuevo teatro (Daiches 1961: I, 209).

Manuel Montilla Benítez, en la ya citada obra, vincula el teatro profano con otra de las grandes manifestaciones culturales de la Edad Media, cuando afirma:

> Muy poco tiempo después de dar principio el drama litúrgico, aparecen los juegos escolares como manifestación del teatro público; mas con la aparición de las Universidades hicieron desaparecer el predominio de las escuelas monásticas y episcopales (Montilla Benítez 1944).

5. La vida medieval, la corte o la burguesía

No lo ve así Pérez Priego, quien rotundamente indica: "Los dos principales focos de producción e irradiación del espectáculo teatral en la Edad Media son la Iglesia y la corte" (Pérez Priego 1997: 10). Se suma Álvarez Pellitero, que —tras enlazar con los juglares, a los que denomina "*showmen* medievales"— indica que "el espectáculo teatral profano […] se ciñe a dos áreas temáticas, la amorosa y la política, desarrolladas ambas en la misma órbita de los cancioneros, en el ámbito cortesano del siglo xv" (Álvarez Pellitero 1999: 29).

Pérez Priego lo explica así:

> Hay en las cortes principescas del otoño de la Edad Media una fuerte tendencia a la teatralización de casi todos los sucesos de la vida diaria. Con motivo de los más distintos acontecimientos y ocasiones se organizan desfiles, danzas, juegos, torneos y espectáculos diversos, en los que se concede especial importancia al artificio visual, a la música y al vestuario. Incluso parte de la actividad literaria cobra un cierto grado de teatralidad (Pérez Priego 1997: 15).

Flores Arroyuelo plantea algo semejante, cuando destaca la teatralidad de la época en general y de quienes ostentaban el poder, en particular:

> Durante los siglos que comprenden la llamada baja Edad Media, asistimos a una artificialidad de la vida que se hizo presente en muchas manifestaciones, como podemos encontrar en numerosas páginas de las Crónicas de los siglos XII y XIV en que se describen fiestas de entradas en las ciudades, por las que éstas pasaban a convertirse en el decorado de la ciudad ideal, torneos, y en las representaciones alegóricas que se levantaban en los patios de los palacios, entre otros (Flores Arroyuelo 1997: 155).

"Una faceta que debemos tener en cuenta a la hora de enfrentarnos con lo que era la vida del hombre que detentaba el poder en estos siglos […] es ese carácter de teatralidad que poco a poco fue adueñándose de su vida" (Flores Arroyuelo 1997: 156).

La fiesta, en general, es según algunos la clave para el teatro. Ahí se sitúa el importante concepto de teatralidad difusa de Luigi Allegri, quien, tras destacar que el teatro, en el sentido moderno, no existe en el Medioevo, se remite a los antropólogos, que sostienen que "non esiste cultura che sia priva di qualche forma di teatralità" (Allegri 1988: IX), y ésta se realiza en la Edad Media sobre todo en "la teatralità diffusa nella festa" (Allegri 1988: IX).

Y es que, para muchos autores, la teatralidad es característica general de la Edad Media. Se dice en una historia de la literatura catalana: "Al llarg de l'època medieval es poden registrar una sèrie d'espectacles que obeeixen a una voluntat de visualitzar dramàticament la vida quotidiana" (Carbonell 1988: 205). Es lo que Allegri llama la "continua spettacolarizzazione della vita cottidiana che viene spesso riconosciuta all'universo medievale" (Allegri 1988: IX).

Más profundo es el asunto según Flores Arroyuelo, pues a lo ya señalado se unirá el juego, que se hará omnipresente y llevará a una teatralización de la propia vida:

> Por el juego el hombre llegó a percibir lo que imaginaba que era y hasta el papel que representaba en este mundo, y más que para ganar o perder, se sintió inclinado a participar en él por el hecho de jugar en sí, de vivir (Flores Arroyuelo 1997: 160).

Para Palacios Bernal, si no la vida, sí toda la literatura medieval se aproxima al teatro: "toda la literatura medieval goza de ese carácter 'teatralizante'", sencillamente —dice— porque la "sociedad […] desconocía el libro impreso" (Palacios Bernal 1994: 9-10). De ahí que el teatro fuera "un espectáculo colectivo, de participación" (Palacios Bernal 1994: 9-10).

G. Cohen parece contraponer tres "edades medias": la cristiana —que él se imagina como "prosternada o hincada de rodillas en las losas o la tierra apisonada de la iglesia, dándose golpes de pecho" (Cohen 1958: 186-187)—, el espíritu cortés y "el espíritu galo" (Cohen 1958: 186-187), burlón e irreverente. De aquélla nace el drama; de éste, en la Picardía, el teatro cómico. Aquí, tres factores han de coexistir para que se produzca el nacimiento:

> Precisábase un medio no muy extenso, en el que el hombro con hombro de la vida en común permitiera la observación de las fallas individuales y sociales; con suficiente libertad y suficientes franquicias municipales para la protección y libre ejercicio de la sátira; con la poesía bastante, también, para envolver lo cómico en gracia y frescura; y, en fin, con suficiente cultura, para que pudiera aprovecharse de la comedia escolástica del siglo XII (Cohen 1958: 186-187).

Es el nacimiento del teatro ciudadano, originado por la "prosperidad industrial creciente", en que una "burguesía rica" encuentra placer en la literatura y la fomenta. Pero es ya el siglo XIII (Cohen 1958: 186-187).

El mismo origen le conceden Martínez Pérez y Palacios Bernal: "El teatro medieval, religioso o profano, es un producto de la civilización urbana, del desarrollo de las ciudades y de la ascensión de la burguesía" (Martínez Pérez 1989: 18). No hay, pues, continuidad entre lo litúrgico y el teatro profano: "La línea de demarcación se ha de establecer entre, por un lado, el teatro religioso nacido de la liturgia y las representaciones paralitúrgicas, y de otro, el teatro profano", "aunque esta distinción es menos neta de lo que se pretende" (Martínez Pérez 1998: 11-12).

6. La fuerza del pueblo

Ya se ha señalado que para algunos autores es, en realidad, la fuerza que el teatro tiene en el pueblo lo que hará que surja. En algunos casos, esto se concreta. Díaz Plaja, por ejemplo, aducirá "los numerosos elementos folklóricos de carácter dramático —danzas y coros— que ni las invasiones bárbaras pudieron borrar", sin que quede claro por qué las invasiones bárbaras habían de borrar los elementos folklóricos (Díaz Plaja 1958: 33-34). Son lo que Sirera llama manifestaciones "para-teatrales": manifestaciones propias del folklore, con una cierta interconexión con la corte; aquí engloba también a los juglares, muchos de ellos de origen moro, según indica (Sirera 1981: 15).

También, según Hunnigher, el pueblo tiene influencia, pero no porque el teatro surja de él, sino porque se escribe para él: troveros y ministriles son esenciales en esa función, indica siguiendo a Chambers, para quien —por cierto— "ministrelsy was an institution of the folk, no less than of the court and the bourgeoisie" (Chambers 1903: I, 90).

En esta misma línea se engloban los autores que subrayan la importancia de los juglares. Para Francia sostendrá esta tesis Edmond Faral (1971), para quien el teatro profano surge "en esa antigua tradición mímica de la cual fueron depositarios los juglares" (Martínez Pérez 1989: 15). Martínez Pérez y Palacios Bernal parecen darle la razón:

> Indudablemente el arte de los juglares contiene un embrión de teatro. Estos herederos de histriones romanos mantendrán ese espíritu mímico, rico y variado, de danzas, músicas y escenas mudas. Y con gran probabilidad tuvieron un repertorio propio que no nos ha llegado. Pero aunque así fuese, con la declamación de cantares, fabliaux, dits, y otros géneros, estaban haciendo teatro y pueden ser considerados como los primeros comediantes en lenguas vernáculas (Martínez Pérez 1989: 15).

Y, por lo demás, para Hunningher hay unas leyes de la sociedad primitiva que siguen perviviendo: existe "evidence to accept the theory that the rules of primitive society worked in Europe as in the rest of the known world, and the same circumstances produced the same results for drama" (Hunningher 1955: 111). Fuerzas por tanto pre-cristianas perviven: "ritual drama was as well known among the pre-Christian Europeans as among primitive civilizations elsewhere", drama del que se puede afirmar (aun sin pruebas tangibles) "its continuation during and after the Christianization of Europe" (Hunnigher 1955: 113).

7. Profusión de padres y paternidades dudosas

En suma: poca claridad. Se puede disimular con fórmulas que enmascaran a base de citar todo aquello que de alguna manera ha podido estar en la cuna del teatro profano. Así lo hace en 1944 Manuel Montilla Benítez:

> Las danzas en coro y las pastorelas, los monólogos divertidos de los charlatanes, las fiestas y diversiones del pueblo, el sentimentalismo de nuestras coplas, las narraciones de multitud de recitadores cantando las hazañas de nuestros héroes y las epopeyas de nuestras luchas, el juglar que, haciendo su disputa, sabe imitar distintos tonos de voz y adoptar diversas actitudes, los restos del teatro litúrgico y de los juegos de escarnio, fueron elementos más que sobrados para hacer la creación de nuestro teatro profano medieval (Montilla Benítez 1944: 33).

Gustave Lanson despliega todo un panorama de elementos que junto a la liturgia coadyuvaron al surgimiento del teatro profano, que "indudablemente deriva a la vez de los desfiles de los histriones, de los juegos de payasos y saltimbanquis, de las declamaciones de los juglares y de los discursos de los charlatanes de feria" (Lanson 1956: 77).

Mucho más cauto se muestra Lázaro Carreter, negando en algunos casos la paternidad y abriendo en otros el portillo de la duda:

> Junto a los poemas épicos y líricos figuraban, con máxima probabilidad, en el repertorio de los juglares españoles, piezas con elementos dialogados del tipo de la *altercatio*, imitadas de Provenza y Francia. Y hasta es posible que su ejecución fuera dramatizada, mediante gestos, cambios de voces, y, quizá, recitado alternante […]. En cualquier caso, está claro que los debates juglarescos o trovadorescos más antiguos no pueden figurar en la historia del teatro. La exclusión ha de ser total en el caso de los *debates reales*, es decir, de los intercambios de preguntas y respuestas sin 'impersonation'; menos alejados de lo dramático están, en cambio, los *fictivos*, entre personajes imaginarios, y, hasta cierto punto, los *narrativos*, que van precedidos o son interrumpidos por explicaciones no dialogadas. Pero aunque así sea, su dependencia de los géneros lírico y narrativo aparece clara […]. En el caso concreto de los debates que declamaban los juglares, a las dudas sobre su posible dramatización, debe añadirse el hecho de que, si ésta tenía lugar, se producía en el seno de un espectáculo muy variado, cuya unidad radicaba exclusivamente en la personalidad del juglar (Lázaro Carreter 1965: 13-15).

Si para algunos autores el entusiasmo popular juega un papel relevante incluso en el desarrollo del teatro litúrgico, para otros es sólo la Iglesia la que saca adelante esas representaciones:

> el drama litúrgico nace por imperativos litúrgicos y catequísticos; la representación sensible era el mejor medio didáctico y pedagógico. De ahí que la Iglesia favoreciese estas representaciones siempre que no se diesen determinados excesos (Menéndez Peláez 1993: 325-326).

8. En suma: clara oscuridad

El estudio de algunos de los autores que han sido objeto de esta investigación no deja lugar a dudas: la claridad sigue sin existir.

No deja de ser llamativo que muchos autores entronquen ese teatro con fenómenos extraliterarios, sociales en buena medida. Y también es destacable que en muchos lugares se encuentre la creencia de que "lo popular", el aprecio del pueblo por el teatro, esté detrás de ese origen. En algunos textos aparece con bastante claridad que esa opinión opera con un "espectador implícito", con una imagen de cómo era —en la imaginación de estos autores— el público de aquella época:

> Imaginamos que el efecto debió superar sus esperanzas: para el pueblo del primer período medieval, hambriento de diversiones de todas las clases, el pequeño espectáculo era seguramente una cosa no sólo de devoción, sino también de deleite; y no hay duda de que el clero mismo encontraba un secreto gozo en participar en el ejercicio de estas representaciones de aficionados (Nicoll 1964: 111).

Pero también parece que estamos ante dos tendencias: una de corte más estricto que no acepta como antecedente del teatro aquellas formas literarias pero también sociales en las cuales aparece una cierta teatralidad o ceremoniosidad. En ese sentido, Josep Lluís Sirera distingue entre esas formas previas y "materials de major consistència dramàtica" (Sirera 1981: 13), y también Lázaro Carreter opera con una mayor precisión: "El teatro, en sus orígenes al menos, requiere […] sumisión anónima e indiferenciada a prácticas que anulan la individualidad en provecho del conjunto" (Lázaro Carreter 1965: 13-15). Lo cual, dicho sea de paso, dificulta la respuesta al enigma. Quizá, en el fondo, estas divergencias tengan algo que ver con la diferenciación, más en boga en otros momentos, entre el "teatro como texto" y el "teatro como representación" (Surtz 1991: 196).

Importante es la distinción de Allegri entre una tendencia general al espectáculo que —con muchos otros— cree reconocer en la Edad Media y el

> spettacolo come costruzione di sistemi di azioni che consapevolmente impiantano un meccanismo di comunicazione, istituendo il gruppo di riferimento cui si rivolgono come insieme di spettatori e dunque come destinatario del messaggio (Allegri 1998: X).

Desde luego, la escasez de datos abre la puerta a la especulación. De este modo hace un autor aparecer en la escena litúrgica a los juglares:

> A medida que estas representaciones eclesiásticas utilizan el romance castellano, se abría la posibilidad de contar con la colaboración de los juglares, animadores de todo espectáculo popular y herederos de la vieja tradición de los histriones latinos. De esta manera, quizás se pueda pensar en una línea continuada entre la actividad lúdica, más o menos continuada de los histriones y mimos, y las aportaciones profanas con las que los juglares sazonan las representaciones en las iglesias (Menéndez Peláez 1993: 325-326).

¿Por qué debe de ser así? La razón podría aparecer en un pequeño comentario: porque el "espectáculo juglaresco" ha sido "caldo de cultivo de las primeras manifestaciones literarias en las lenguas neolatinas" (Menéndez Peláez 1993: 325-326), por lo que debería serlo también de esta manifestación literaria.

Especialmente en relación con los juglares parece que se cae en cadenas argumentativas que tienen la apariencia de ser razonables, pero que resultan no ser concluyentes. Así, escriben Oliva y Torres Monreal:

> En realidad, el juglar solía constituir todo un hombre-espectáculo en la Edad Media: tocaba varios instrumentos, recitaba, cantaba, componía, era acróbata, domaba animales… En el recitado y en la declamación patética estos artistas de calle depuraron al máximo su arte, gesticulando o mudando la voz para caracterizar a los diferentes personajes que entraban en el diálogo o en el debate […]. No podemos negar que en estos relatos escenificados por los juglares existía ya un embrión teatral (Oliva 1990: 99).

Massip incluso pone en duda la evolución del teatro religioso tal como se presenta en muchos textos, como evolución desde la pequeña representación hasta el gran misterio, y atribuye a los juglares una gran importancia para el desarrollo de éste:

> Se ha dicho que los grandes misterios medievales son fruto de una progresiva evolución del teatro litúrgico. Sin embargo, la coexistencia de ambos tipos de representaciones independientes durante la época medieval y postmedieval, permiten poner en entredicho esta hipótesis. Probablemente, en la configuración de los misterios tuvieron un destacado papel aquellos juglares que "per les places e per les carretes e per les corts dels prínceps" recitaban y cantaban pasajes de la Historia Sagrada y vidas de santos, única especie de juglaría que Ramón Llull y los moralistas medievales salvan de la condenación. El presumible éxito que estos recitados "dramáticos" juglarescos tendrían en el pueblo, inclinaron al clero a intervenir, aportando a los nuevos espectáculos que se produjeron, no sólo el asesoramiento argumental, sino también muchos de los elementos "escénicos" de la ceremonia litúrgica (Massip Bonet 1994).

También respecto de la pervivencia del teatro antiguo hay algunas cadenas argumentativas sorprendentes. Bonilla y San Martín finaliza su discurso sobre los orígenes del teatro con la siguiente afirmación:

> Compréndese bien, después de esto, cuán absurdo es hacer derivar el Teatro profano medieval del sagrado. Si hubo en la Edad Media un Teatro litúrgico, lo cual es indudable, se introdujo a imitación del pagano, y contra el espíritu y la letra de los Padres y de los Concilios (Bonilla y San Martín 1921: 47).

El teatro profano, según él, deriva del romano, basándose en la afirmación siguiente: "En Occidente, como en Oriente, las instituciones romanas subsistieron largo tiempo durante la Edad Media […]. Algo análogo debió de ocurrir en materia de espectáculos" (Bonilla y San Martín 1921: 49). Lo cual no deja de ser una suposición.

Incluso en aspectos muy profundos pueden darse pre-juicios importantes. Hunningher, por ejemplo, parte de la idea de que "theater serves no purpose" —lo mismo que el rito— (Hunningher 1955: 14). Y él mismo, que ha criticado el método analógico en el XIX, lo utiliza cuando se trata de "probar" la influencia del teatro pre-cristiano en el del cristianismo, porque "ritual drama everywhere centers on the burial of winter and the resurreection of life; once more we must remember that the first liturgical srama is found just at Easter" (Hunningher 1955: 113-114). D'Amico, por su parte, está convencido de que el teatro no podía nacer entre muros conventuales: "Come sempre, doveva sorgere tra la folla" (D'Amico 1939: I, 291).

Fácil es criticar *a posteriori*, sin duda. Pero al final de este recorrido, de lo que no cabe duda —casi lo único— es de que "los orígenes de este teatro siguen siendo oscuros y problemáticos a pesar de los múltiples intentos por dilucidarlos y las numerosas hipótesis", generalizando lo que se ha afirmado específicamente para Adam de la Halle (Martínez Pérez 1989: 11). Pero, ¿realmente se ha de caer por ello en un agotado escepticismo, como indica algún texto?: "Este teatro puede tener su origen tanto en la práctica litúrgica, en los rituales eclesiásticos, en las fiestas sagradas, como en los juglares o en festividades de origen pagano. Resulta infructuoso insistir sobre todas estas distinciones" (Martínez Pérez 1989: 11-12). ¿Habrá que dejarlo en ese "it is impossible to document adequately the transition from liturgical drama to miracle play", de que habla una historia de la literatura (Daiches 1961: I, 210)? —si es que hubo esa transición—.

Bibliografía

Allegri, L., *Teatro e spettacolo nel Medioevo*. Bari: Laterza 1988, 6ª ed. 2003.

Álvarez Pellitero, A., «Edad Media», en: A. Amorós / J. Díez Borque (coords.): *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia 1999.

Bonilla y San Martín, A., *Las bacantes o del origen del teatro, Discurso leído ante la Real Academia Española el 12 de junio de 1921*. Madrid: Real Academia 1921.

Carbonell, A., *Literatura catalana. Dels inicis als nostres dies*. Barcelona: Edhasa 1988.

Castro Caridad, E., «Lectura de los dramaturgos latinos en el Medioevo», *Ínsula* 675 (2003), 9-129.

Chambers, E. K., *The mediaeval stage*. Oxford: Oxford University Press 1903.

Cohen, G., *Le théâtre en France au Moyen Âge: I. Le théâtre religieux*. París 1928.
—, *La vida literaria en la Edad Media. La literatura francesa del siglo ix al xv*. París: Fondo de Cultura Económica 1958.
Comas, A. / A. Carbonell, «Literatura catalana», en: J. M. Díez Borque (coord.): *Historia de las literaturas hispánicas no castellanas*. Madrid: Taurus 1980.
D'Amico, S., *Storia del teatro drammatico*. Milán/Roma: Rizzoli 1939.
Daiches, D., *A Critical History of English Literature*. Londres: Secker & Warburg 1961.
Díaz Plaja, G. (ed.), *El teatro. Enciclopedia del arte escénico*. Barcelona: Noguer 1958.
Dyserinck, H., *Komparatistik. Eine Einführung*. Bonn: Bouvier, 2ª ed. 1981.
Faral, E., *Les jongleurs au Moyen Âge*. París: Champion 1971.
Flores Arroyuelo, F., «Teatro en el Palacio Medieval», en: T. Fortuño / S. Martínez (eds.): *Actes del vii Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval. Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997*. Castelló: Universitat Jaume I 1997, 155-165.
Gautier, L., *Histoire de la poésie liturgique: les tropes*. París 1886.
Hunningher, B., *The Origin of the Theater*. Amsterdam: Em. Querido 1955.
Lanson, G. *et alii*, *Manual de historia de la literatura francesa*. Barcelona: Labor 1956.
Lázaro Carreter, F., *Teatro medieval*. Madrid: Castalia 1965.
—, «El drama litúrgico, los "juegos de escarnio" y el *Auto de los Reyes Magos*», en: F. Rico (ed.): *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 1. Barcelona: Crítica 1980.
Lida de Malkiel, M. R., *La originalidad artística de "La Celestina"*. Buenos Aires: Eudeba 1962.
Martínez Pérez, A. / C. Palacios Bernal, *El Teatro de Adam de la Halle: Le jeu de la Feuillée, Le jeu de Robin et Marion*. Murcia: Universidad de Murcia 1989.
Massip Bonet, F., «Teatro medieval catalán. Estado de la cuestión», en: M. Toro de Pascua (ed.): *Actas del iii Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Salamanca, del 3 al 6 de octubre de 1989*. Salamanca: Biblioteca Española del Siglo xv 1994, 613-621.
Menéndez Peláez, J. *et alii*, *Historia de la literatura española. Edad Media.* Madrid: Everest 1993.
Montilla Benítez, M., *Orígenes del teatro español*, Madrid: Castro 1944.
Nicoll, A., *Historia del teatro mundial. Desde Esquilo a Anouilh*. Madrid: Aguilar 1964.
Oliva, C. / F. Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra 1990.
Palacios Bernal, C., *Teatro profano francés en el siglo xiii. El auto de San Nicolás, Cortes de Arras, El pregón del herbolario y El mozo y el ciego*. Murcia: Universidad de Murcia 1994.
Pedraza, F. / M. Rodríguez, *Las épocas de la literatura española*. Barcelona: Ariel 1997.
Pérez Priego, M. A., *Teatro medieval. 2. Castilla*. Barcelona: Crítica 1997.
Quirante, L. *et alii*, *Pràctiques escèniques de l'edat mitjana als segles d'or*. València: Universitat de València 1999.
Romeu i Figueras, J., «Aspectes del teatre medieval català», en: VV.AA.: *Teatro medieval, teatro vivo. Actas del Seminario celebrado del 28 al 31 de Octubre 1998, con motivo del V Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx*. Elx 1998.

Ruiz i Calonja, J., *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Teide 1954.
Salvador, N., *Teatro medieval*. Madrid: La Muralla 1973.
Sirera, J. Ll., *Passat, present i futur del teatre valencià*, València: Alfons el Magnànim 1981.
Surtz, R. E., «Spain», en: E. Simon (ed.): *The Theatre of Medieval Europe. New Research in Early Drama*. Cambridge: Cambridge University Press 1991.

SOBRE *ANTÍGONA* Y *DIÁLOGOS DE CARMELITAS*: LA INTERACCIÓN DE LOS GÉNEROS Y LA PERVIVENCIA DEL MITO

María Luisa Burguera Nadal
Universidad de Castellón

RESUMEN: En nuestro estudio partiremos de una definición de *mito* para aproximarnos a continuación a la configuración del mismo en una obra dramática, la *Antígona* de Sófocles. Observaremos que ese núcleo temático aglutinador ha sido evidenciado en unos textos literarios específicos que vertebran ese significado de diversas formas adoptando así las características genéricas que los definen. Después de nuestro análisis textual, proponemos la reiteración del mito como imagen cultural definidora de una identidad que ha sido capaz de expresarse en diversas formas literarias y artísticas.

Palabras clave: mito, características genéricas, imagen cultural, *Antígona*, *Die Letzte am Schafott*, *Diálogo de carmelitas.*

ABSTRACT: The starting point of our study will be a definition of *myth*, and then we will delive on it regarding the composition of a dramatic work, Sofocles' *Antigone*. We will observe how that thematic and agglutinative core has been evident throughout time in specific literary texts that model that meaning in different ways, and thus taking the generic characteristics that define them. After our textual analysis, we suggest the repetition of myth as the defining image of a cultural identity that has been able to express itself in diverse literary and artistic forms.

Key words: myth, generic characteristics, cultural image, *Antigone*, *Die Letzte am Schafott*, *Dialogues of Carmelites.*

En nuestro estudio partiremos en primer lugar de que entendemos por mito un relato en el que se interpretan, fuera del tiempo histórico y de manera simbólica, las causas de las manifestaciones de la energía de la naturaleza, pero también puede referirse a la encarnación de los grandes temas que atañen al destino del ser humano (Jaime, 2008: 187); y en ese sentido, nos aproximaremos a la configuración del mito en una obra dramática, la *Antígona* de Sófocles. Previamente, nos detendremos en

unas breves consideraciones teórico-literarias en torno al género dramático. Después de proponer algunas reflexiones sobre la mencionada obra, observaremos que ese núcleo temático aglutinador, que renueva y configura el mito y que es sin duda la defensa de la creencia en la verdad, frente a la muerte y a pesar de ella, ha sido evidenciado en unos textos literarios específicos que vertebran ese significado de diversas formas adoptando así las características genéricas que los define; en primer lugar nos fijaremos en una novela basada en unos hechos históricos, *Die Letzte am Schafott* (*La última en el cadalso*), de Gertrud von Le Fort (1932); en segundo lugar, en una obra dramática de George Bernanos, *Diálogos de carmelitas*, derivada de este relato; y, posteriormente, en un guión cinematográfico, así como en una ópera con el mismo título*, Diálogos de carmelitas.* Proponemos pues la reiteración del mito como imagen definidora de la identidad cultural de la tradición occidental que ha sido capaz de expresarse en diversas formas literarias y artísticas y que evidencia su validez precisamente en su pervivencia en las diversas manifestaciones, así como en la conservación de su propia significación.

Dado que nos aproximaremos al género dramático, nos referiremos a él resumiendo unas consideraciones teórico-literarias en torno al mismo.

La obra teatral ha sido definida como una estructura de signos que se desarrollan en diversos niveles. La especificidad del fenómeno teatral radica pues en la multiplicidad de códigos, cada uno homogéneo en sí, pero combinado en conjuntos heterogéneos (Tordera 1980: 162 y ss.). Si bien la mayoría de los estudios realizados hasta ahora tienden a reducir el análisis del teatro a un análisis de la literatura dramática, otro sector relevante de la crítica plantea que es imposible reducir la semiótica del teatro a una semiótica del texto literario. Desde una perspectiva semiótica y después de los estudios efectuados por el Círculo Lingüístico de Praga, se propuso que el teatro era acción de varios códigos simultáneos y heterogéneos, de manera que concluimos pues que el objeto de estudio vendría dado por lo visual y lo verbal y no por la oposición lingüístico frente a no lingüístico. En este sentido nos parece muy interesante la propuesta de Bettetini (1977) quien enfoca el espectáculo como un proceso que se inicia en el texto dramático, al que denomina "esquema proyectual", y que culmina con la puesta en escena como fase última de descodificación.

A este propósito afirma Bobes Naves: "El Texto Espectacular hace posible la puesta en escena del Texto literario y ambos están en el texto escrito y ambos estarán en la puesta en escena, aunque bajo sistemas sémicos diferentes: verbales, el texto literario y paraverbales o no verbales, el texto espectacular. Las dos fases del proceso teatral (escritura/representación) tienen amplitud bien diferente: la escritura se dirige a un lector individual y usa solamente signos lingüísticos; la representación se dirige a un lector múltiple, el público, y utiliza signos verbales y no verbales; pero hay que destacar que en ningún caso, son realidades que se enfrentan…" (Bobes Naves 1997: 297).

Así pues, la dimensión semántica de una obra estaría formada por el universo de significados que en sí es y la unidad de la obra dramática sería polisémica, si bien puede ser clasificada si la desglosamos en una serie de modelos semánticos que ayudan a explicar el texto total. Lo que sí parece evidente es que en las obras aparece lo que se llama un "núcleo temático aglutinador", semejante en términos lingüísticos a la

microestructura o estructura profunda subyacente, en torno al cual se desarrollan una serie de temas secundarios que hacen referencia a esos modelos semánticos aludidos.

Y bien, en muchas ocasiones, ese núcleo temático aglutinador aludido coincide con un mito generalizador que se ha ido forjando con el tiempo como imagen cultural. Éste es sin duda el caso de la *Antígona* de Sófocles, representada por primera vez en el año 442 a. C. Detengámonos en ella.

Si *Antígona* es la tragedia de la libertad, la familia y el derecho natural frente al despotismo, es también la tragedia, según ya señaló Hegel, de la diferencia de una valoración ontológica frente a una valoración política. Y en este sentido insiste George Steiner en *Antígonas* cuando afirma que "la dialéctica de la intimidad y de lo público, de lo doméstico y de lo más cívico se expone explícitamente. La obra versa sobre las medidas políticas impuestas al espíritu privado, sobre la necesaria violencia que el cambio político y social acarrea a la indecible interioridad del ser" (Steiner 1991: 22).

Entre Antígona y Creonte se produce un diálogo en el que lucha la ley natural con la voluntad del tirano, se asiste al nacimiento de la libertad, de la dignidad, de la conciencia personal. Con Antígona, que acepta la muerte desde un principio, nace el espíritu de una libertad que no se doblega frente a nadie: "Tu ley no está por encima de las leyes no escritas de los dioses", afirma, pero junto a esa vocación de muerte, la vocación de amor: "No nací para compartir el odio, sino el amor". Para J. Derrida, en Antígona, es la ley del hombre, la ley del día, lo que constituye lo público, lo visible, lo universal, la que se enfrenta con la ley de la mujer, la que se oculta, la ley nocturna; de nuevo lo ontológico frente a lo político (Derrida 1974). Así el conflicto no será entre dos deberes o entre el deber y la pasión; es, como señala Kojeve (1947) el conflicto entre dos planos de existencia, o, como afirma Segal (1981: 201), tal vez un tanto exageradamente el conflicto entre las concepciones masculina y femenina de la vida.

Ya Hegel señaló que en *Antígona* se enfrentaban la familia y el Estado como dos dominios con iguales derechos; así Creonte plantea el problema de si el Estado puede tener la última palabra o respetar las leyes que no tienen su origen en él. (Lesky 1986). Desechada pues esa primera lectura en la que Antígona es la bondad y Creonte la maldad, Creonte no es pues un malvado, sino aquel que cree en el poder del Estado; su destino es igualmente trágico ya que, a medida que avanza la acción dramática, se va acrecentando su soledad; lo que sí presenta este último es lo racional frente a lo irracional e intuitivo; Hegel llega a proponer que Creonte no es un tirano; no está equivocado ya que lo que sostiene es que la ley del Estado debe ser respetada.

Creonte llega a la redención moral por el dolor y la pena y presenta sin duda grandeza trágica; se sitúa dentro de la concepción del héroe sofocleo, siempre defensor de un derecho humano en medio de un mundo hostil aunque sea aniquilado como persona.

Esa aproximación de contrarios, fruto del perspectivismo de las grandes obras, que hace que, como afirmaba Pemán (1969: 17), el Clarín de *La vida es sueño* se segismundice y el Sancho del *Quijote* se quijotice, también aquí está presente en la evolución de Creonte.

Así pues concluimos que ese núcleo temático aglutinador que renueva y configura el mito es sin duda la defensa de la creencia en la verdad, frente a la muerte y a pesar de ella.

Veamos a continuación cómo surge ese mito de nuevo en una obra con caracteres distintos puesto que aparece dentro del género narrativo y ya en el siglo XX. Y partimos de la consideración de un relato como una verdadera novela, si por ello entendemos una recomposición del mundo que el lector hace a partir de una cantidad de información hábilmente expuesta por un autor a través de un narrador y de unos personajes. Nos basamos en los principios de la novela moderna, según la opinión de García Berrio y Huerta Calvo (1992) es decir, variedad de acontecimientos, héroe o heroína ejemplar y pluralidad de caracteres y de temas, expresado todo ello con un estilo con el que se pretende alcanzar la perfección estética y deleitar enseñando. Nos fijamos en *Die Letzte am Schafott* (*La última en el cadalso*) (1932), de Gertrud von Le Fort, quien fue una escritora alemana (1876-1971) estudiante de teología protestante, que en 1926 se convirtió en Roma al Catolicismo. Fue una de las más destacadas escritoras católicas del siglo XX y estuvo en relación con Paul Claudel, Hermann Hesse, Reinhold Schneider y Carl Zuckmayer.

En *Die Letzte am Schafott* (*La última en el cadalso*) se trata la historia de unas religiosas carmelitas ajusticiadas durante la Revolución francesa. La autora se inspiró en *La Relation du martyre des seize carmélites de Compiègne* (Bush 1993), manuscrito de la Hermana Marie de l'Incarnation (Françoise-Geneviève Philippe, 1761-1836), única superviviente del convento. En la novela, la autora crea un personaje central, Blanche de la Force, con el que ella misma se ve identificada, de ahí la similitud con su propio nombre. Parece ser que esta identificación proviene del hecho de que la novela fue escrita en una época en que, asustada ante la marea nazi hostil a los católicos, la autora se refugió en un monasterio.

Resumimos a continuación los hechos históricos que dieron lugar a la obra de Gertrud von Le Fort y que aparecen en *La Relation* mencionada (Bush 1993).

Las carmelitas españolas Ana de Jesús y Ana de San Bartolomé, en 1641, habían fundado en Compiègne, una ciudad de Oise, un convento. Al estallar la revolución (1789), la Asamblea Nacional hizo público un decreto por el que se exigía que los religiosos fueran considerados como funcionarios del Estado. Deberían prestar juramento a la Constitución y sus bienes serían confiscados. Era el año 1790. Miembros del Directorio del distrito de Compiègne, cumpliendo órdenes, se presentaron en el monasterio a hacer inventario de las posesiones de la comunidad. Las monjas tuvieron que dejar sus hábitos y abandonar su casa. Días después, obedeciendo las imposiciones de las autoridades, firmaron el juramento de Libertad-Igualdad. Después fueron separadas en grupos de modo que vivían en distintos domicilios, pero continuaron practicando la oración. Pero todo esto fue notado por los jacobinos de la ciudad. El Comité, pues, las mandó detener y encerrar en prisión. Transcurridos unos días, justamente el 12 de julio, el Comité de Salud Pública dio órdenes para que fueran trasladadas a París. Su destino era la tristemente famosa prisión de la Conserjería, antesala de la guillotina y abarrotada de condenados. Allí prosiguieron su vida de oración prescrita por la regla. Su última fiesta fue la del 16 de julio, Nuestra Señora del Carmen. Ante el Tribunal revolucionario fueron sometidas a un interrogatorio muy breve y, sin que se llamara a declarar a un solo testigo, el Tribunal condenó a muerte a las dieciséis carmelitas, culpables de mantener relación con los contrarrevolucionarios.

Una hora después subían en las carretas que las conducirían a la plaza du Trône-Renversé, hoy plaza de la Nación. Iban tranquilas; todo lo que se movía a su alrededor les era indiferente. Cantaron el *Miserere* y luego el *Salve, Regina*. Al pie ya de la guillotina entonaron el *Te Deum* y, terminado éste, el *Veni Creator*. Una joven novicia, sor Constanza, se arrodilló delante de la priora y le pidió su bendición y que le concediera permiso para morir. Luego, cantando el salmo *Laudate Dominum omnes gentes*, subió decidida los escalones de la guillotina. Una tras otra, todas las carmelitas repitieron la escena. Al final, después de haber visto caer a todas sus compañeras, la madre priora entregó su vida. Era el día 17 de julio de 1794 por la tarde. Prevaleció un silencio absoluto durante todo el tiempo en que los ejecutores seguían el procedimiento. Las cabezas y los cuerpos de las mártires fueron enterrados en un pozo de arena profundo en el cementerio parisino de Picpus. Como este pozo de arena fue el receptáculo de los cuerpos de 1298 víctimas de la Revolución, parece no haber muchas esperanzas de recuperar sus reliquias. Una placa de mármol con el nombre de las mártires y la fecha de su muerte figura sobre la fosa y en ella hay grabada una frase latina que dice*: Beati qui in Domino moriuntur*. Felices los que mueren en el Señor. El Papa Pío X las beatificó el 17 de mayo de 1906.

A mediados del siglo XX, en 1947, Raymond Leopold Bruckberger (1907-1998), escritor, director de cine y monje dominico suizo, pensó en su amigo, George Bernanos, para la confección de un guión para una película basada en una traducción francesa de la novela de Gertrud von le Fort.

Georges Bernanos (1888-1948) era ya un conocido novelista, y ensayista, en cuya primera novela, *Bajo el sol de Satán* (1926), ya estaban patentes sus preocupaciones religiosas. Bernanos ahondaba en la psicología del hombre donde tiene lugar el enfrentamiento entre el bien y el mal, la fe y la desesperación. Había publicado, entre otros títulos, *Diario de un cura rural* (1936) y *Los grandes cementerios bajo la luna* (1938).

Es sabido que un guión cinematográfico es un documento de producción, en el que se expone el contenido de una obra cinematográfica con los detalles necesarios para su realización; contiene división por escenas, acciones y diálogos entre personajes, acontecimientos, descripciones del entorno y acotaciones breves para los actores sobre la interpretación y por lo tanto implica todo ello enorme dificultad.

Bernanos se entusiasmó con la idea, y se abocó muy intensamente al trabajo, pese a su delicado estado de salud. Lo terminó en abril de 1948, pero poco después Bernanos falleció víctima del cáncer, y su trabajo, sin nombre aún, fue titulado *Diálogos de carmelitas* por el editor. Era no un guión cinematográfico sino una obra dramática.

Diálogos de carmelitas es la única obra dramática de Bernanos, un autor que, sin embargo, muestra extraordinarias dotes para el género teatral en un desarrollo un tanto discursivo pero de una fuerte tensión dramática; se estrenó en 1952, con posterioridad a la muerte del autor.

Bernanos se vincula a una visión trágica del cristianismo semejante a la de François Mauriac y Graham Greene, que trata de dar una respuesta de fe al tema esencial en la literatura contemporánea de las relaciones del hombre con el mundo. Visión trágica del cristianismo porque todos ellos insisten en el aspecto desgarrador de la doble postula-

ción baudelairiana del hombre "hacia Dios y hacia Satán". Pero, hay en los personajes de Bernanos, sean santos o presas de Satán, según él, una dimensión religiosa, pues "hasta en la blasfemia hay algo de amor a Dios". Mientras que lo nunca será tocado por la gracia son las almas tibias, encerradas en su egoísmo, en su orgullo o en su indiferencia. Así logra que su obra sea uno de los más vigorosos testimonios de la literatura contemporánea.

En 1960 se produjo el filme entre Francia e Italia, con dirección de Philippe Agostini y Raymond Leopold Bruckberger. Las actrices principales fueron Jeanne Moreau, Alida Valli y Madeleine Renaud. Pero años antes, en 1957, la obra de Bernanos se había convertido, unos años después de ser estrenada como obra dramática, en una ópera

Como es conocido, se aplica el término "ópera literaria" a aquellas obras que utilizan como libreto una obra de teatro aplicando sólo cambios mínimos. Es el caso de la *Salome*, de Oscar Wilde con música de Richard Strauss, o *Pelléas et Mélisande*, de Maurice Maeterlinck con música de Claude Debussy.

Pero veamos cómo se desarrollaron los acontecimientos. Un año más tarde del estreno de la obra de Bernanos, en 1953, la Casa Ricordi de Milán solicitó a Francis Poulenc la composición de la música para un ballet de contenido religioso. Sin embargo, la idea no le entusiasmó, y propuso como alternativa una ópera basada en la novela de Gertrud von Le Fort, ya adaptada para la escena por Georges Bernanos.

Francis Poulenc (1899-1963) fue un compositor francés que creó música en todos los grandes géneros, entre ellos, la música de cámara, el oratorio, la ópera, la música de ballet y la música orquestal. Poulenc era miembro de Les Six, un grupo de jóvenes compositores franceses, que tenían vínculos con Erik Satie y Jean Cocteau. Al principio de su carrera, se dejó seducir por las técnicas del movimiento Dada, y compuso melodías que desafiaban la música tradicional. Algunas experiencias de su vida, como la pérdida de algunos amigos cercanos, junto con una peregrinación a la Virgen Negra de Rocamadour, le llevó al redescubrimiento de la fe católica y ello dio lugar a composiciones de tono mucho más austero y trágico, como el *Stabat Mater* o las *Letanías a la Virgen Negra.* El nombre de Rocamadour viene de las reliquias de San Amador, cuyo cuerpo fue encontrado por monjes benedictinos en el interior del santuario mariano, en el año 1162. La leyenda afirma que se encuentra allí la célebre espada Durandal de Roland.

La elaboración del libreto de *Diálogo de carmelitas* corrió a cargo de Poulenc junto al guionista Emmet Lavery y duró un largo periodo de tiempo, ya que se inició en 1953 y finalizó en junio de 1957.

Se trata de un libreto de gran profundidad en el estudio psicológico de los caracteres de la madre Marie de l'Incarnation y Blanche de la Force.

Algunas obras se han concebido a la vez que el libreto, pero lo más frecuente es que el libreto sea una adaptación libre de una obra teatral o de una novela, como es el caso que nos ocupa, siempre con el fin de ser efectivo teatralmente y a la vez adaptarse a los requerimientos de la música.

Dividida en tres actos y doce cuadros, la historia tiene lugar en París y el convento carmelita en Compiègne, entre los años 1789 y 1792.

En el Acto I, Blanche de la Force, joven aristócrata, decide, ante los continuos tumultos de la Revolución francesa, retirarse del mundo e ingresar en un convento. En el convento, Blanche y la madre Marie quedan impresionadas por la muerte de la Priora, tan poco convencional, pues siente un gran terror ante la misma. En el Acto II, Blanche rechaza salir del convento, pues alega que ha encontrado la felicidad en la orden carmelita. El capellán anuncia que han prohibido que predique, el Terror rige el país y la madre Marie dice que sólo los mártires salvarán a Francia. El Comisario anuncia que la Asamblea ha nacionalizado el convento y que las monjas deben abandonar sus hábitos. En el Acto III, Blanche ha escapado del convento y su padre ha sido guillotinado. Detienen a todas las monjas y las condenan a muerte. Las monjas suben al cadalso cantando *Salve, Regina*, con dignidad y sin temor. En el último momento, Blanche, que estaba escondida entre la multitud, aparece y también sube a la guillotina, mientras canta los últimos versos de la *Salve, Regina*.

De las tres óperas compuestas por Francis Poulenc —*Les mamelles de Tiresias* (1946), sobre una obra de teatro de Gillaume Apollinaire estrenada en 1917, *La Voix humaine* (1958), sobre el texto escrito en 1930 por Jean Cocteau, y *Diálogos de carmelitas*—, Es ésta la más extensa, la más importante y profunda, y la que contribuyó a su reputación como compositor especialmente dotado para la música vocal. Indaga en temas como la enfermedad, la intolerancia, el martirio, la muerte y fundamentalmente el miedo, una presencia casi sofocante en toda la obra. El miedo se presenta como el rasgo más característico de Blanche de la Force. Sin embargo, más allá de los aspectos psicológicos, el miedo de Blanche es una expresión del terror imperante ante una situación política sumida en la irracionalidad.

Si bien se trata de una ópera compuesta en el siglo XX, el lenguaje musical es más bien tradicional, lejos de las tendencias de vanguardia de su época. Los diálogos son en su mayoría recitativos, con una línea melódica que sigue muy de cerca el texto buscando su máxima comprensibilidad. La orquesta permite en todo momento a los cantantes desplegar claramente el texto. La enunciación de los motivos-guía está a cargo de la orquesta, siguiendo el modelo de la ópera de Debussy. Los profundos sentimientos religiosos del autor resultan particularmente evidentes en el espléndido canto *a capella* del Ave Maria.

En la magnífica escena final, el coro de monjas entona un *Salve, Regina* mientras esperan ser guillotinadas en la plaza principal. Una a una van cayendo en el escenario al ser decapitadas y en la partitura podemos apreciar cómo van desapareciendo voces a medida que se van oyendo los golpes de la guillotina en la percusión. Blanche se suma al martirio uniéndose al canto de la última carmelita, Sor Constance, quedándose la orquesta muda en un impresionante final.

Se interpretó por primera vez en versión en italiano en La Scala de Milán el 26 de enero de 1957. El estreno de la versión original francesa fue el 21 de junio del mismo año en el Théâtre National de l'Opéra de París. En España, se estrenó en el Liceo, el 28 de enero de 1959.

A través de este recorrido que hemos realizado por varias expresiones artísticas, podemos observar, en el análisis de la estructura y organización del discurso, lo que

Bobes Naves llama el nivel sintáctico, la presencia de otros textos o intertextos sucesivamente en el discurso teatral, en el discurso cinematográfico, en el discurso operístico, los cuales, independientemente de su procedencia, formarán parte de la sintaxis global de todo TL/TE. Ello supone que todo texto dramático, y seguimos a Bobes Naves, mantiene un cierto número de relaciones con otros textos dentro del contexto social, tales como textos políticos, económicos, literarios y evidentemente con otros textos dramáticos. Por ello, cuando leemos/vemos un TL/TE, leemos/vemos otros textos, puesto que normalmente los referentes presentes en la ficción pueden ser compartidos por un número diverso de textos. Lo que queremos expresar es que todos esos textos, todas esas producciones dramáticas, sólo son descodificales si el lector/espectador conoce textos contenidos en el contexto social.

En segundo lugar, añadir que hemos entendido el mito como encarnación de un gran tema que atañe al destino del ser humano, como núcleo temático aglutinador en torno a la defensa de la creencia en la verdad, frente a la muerte y a pesar de ella; proponemos pues nuestra reflexión sobre el mismo como una aproximación a un breve recorrido a lo largo de la historia que ha ido encontrando vehículos de expresión en diversas creaciones literarias. Ello nos ha llevado a concluir que el mito es también una imagen cultural que es percibida como experiencia de la realidad, vínculo evidente con la raíz de nuestra identidad, una identidad europea forjada en el ámbito de lo clásico pero también sin duda de lo cristiano.

El mito como manifestación de una experiencia que desde la finitud, desde la pequeñez, llega a vislumbrar en la frontera entre lo temporal y lo eterno, un orden que confiere plenitud ante el acoso de la nada.

Bibliografía

AA.VV., *Introducción a la semiología*. Barcelona: Anagrama 1972.

Béguin, A., *Bernanos par lui-même*. París: Seuil 1958.

Bettetini, G., *Producción significante y puesta en escena*. Barcelona: Gili 1977.

Bernanos, G., *Dialogues des Carmélites*. París: Seuil, 1949.

—, *Diálogos de carmelitas*. Madrid: Ediciones Encuentro 1992.

Bobes Naves, M. del C. (ed.), *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros 1997.

Burckhardt, J. *Historia de la cultura griega*. Madrid: Revista de Occidente 1948.

Bush, W., *La relation du martyre des seize Carmélites de Compiègne* [Texte imprimé]: aux sources de Bernanos et de Gertrud von Le Fort / manuscrits inédits de sœur Marie de l'Incarnation (Françoise-Geneviève Philippe), 1761-1836. Textes présentés, établis, comparés et annotés par William Bush. París: Éd. du Cerf 1993.

Derrida, J., *Glas*. París: Galilée 1974.

García Berrio, A., *Teoría de la Literatura*. Madrid: Cátedra 1989.

García Berrio, A. / J. Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra 1992.

Garroni, E., *Proyecto de semiótica*. Barcelona: Gaya 1973.

Gaucher, G., *Georges Bernanos ou l'invincible espérance*. París: Plon 1962.
Jaime, H., «Ideosemántica de la navegación en la teogonía y en la cosmogonía», en: M. L. Villanueva (ed.): *El Mediterráneo y la cultura del diálogo*. Bruselas: Peter Lang / Universidad Jaume I de Castellón 2008, 187-210.
Kojeve, A., *Introduction à la lecture de Hegel.* París: Gallimard 1947.
Lanson, G. / P. Tuffrau, *Histoire de la Littérature Française*. París: Hachette 1953.
Le Fort, G. von, *La última en el cadalso*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello 1997.
Lesky, A., *Historia de la literatura griega*. Madrid: Gredos 1986.
Lozano, J. / C. Peña / G. Abril, *Análisis del discurso*. Madrid: Cátedra 1982.
Martín Triana, J. M., *El libro de la ópera.* Madrid: Alianza Editorial 1992.
Moeller, Ch., *Literatura del siglo xx y cristianismo*. Madrid: Gredos 1966.
Mounin, G., «La comunicación teatral», en: *Introducción a la semiología*. Barcelona: Anagrama 1972, 99-108.
Pemán, J. M., «Prólogo» a *Ayax, Antígona* y *Edipo rey,* de Sófocles. Barcelona: Salvat 1969.
Segal, C., *Tragedia and Civilization. An Interpretation of Sofocles*. Cambridge: Harvard University Press 1981.
Sófocles, *Antígona, Edipo rey, Electra*. Madrid: Guadarrama 1969.
Steiner, G., *Antígonas*. Barcelona: Gedisa 1991.
Tordera, A., «Teoría y técnica del análisis teatral», en: J. Talens *et alii*: *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra 1980, 162-199.

INSTALACIONES LITERARIAS

Antònia Cabanilles
antonia.cabanilles@uv.es
Universitat de València

RESUMEN: En este trabajo se analiza cómo algunos de los elementos definitorios de la instalación visual (creación de escenarios, investigación de un material y, especialmente, la actuación política, en la medida en que propone nuevas formas de ver y representar) se encuentran en una práctica artística tan canónica como la literatura. La novela *Hier* (2001), de Nicole Brossard, con su incorporación de diferentes géneros literarios enunciados siempre desde una perspectiva feminista, con su utilización de los recursos tipográficos y con su vinculación a la obra de Ann Hamilton es el banco de pruebas para estudiar una instalación literaria.

Palabras clave: instalación literaria, Nicole Brossard, géneros literarios, feminismo.

ABSTRACT: This paper analyzes how some of the visual installation most characteristic elements (creation of scenarios, research on one material, and specially, the political intervention, as it proposes new ways of seeing and representing) are found in as canonical an artistic practice as literature. *Hier* (2001), the novel by Nicole Brossard, with its incorporation of different literary genres always enunciated in the same gender, with its use of typographic resources and its links to Ann Hamilton's work is a bank of evidences to study a literary installation.

Key words: literary installation, Nicole Brossard, literary genres, gender.

La instalación visual poco a poco y con muchas reticencias está empezando a ocupar un lugar en la historia del arte. El carácter efímero de esta práctica cultural, que en muchas ocasiones contraviene o ignora las leyes de las tradicionales Bellas Artes, es en parte responsable de su silenciamiento en las historias del arte y de su publicidad en los medios de comunicación. En este trabajo me gustaría analizar cómo algunos de sus componentes definitorios (la creación de escenarios, la investigación de un material, y especialmente la actuación política, en la medida que propone nuevas formas de ver y de representar) se hallan en una práctica artística canónica: la literatura. Algunas obras literarias como *La passió segons Renée Vivien* (1994) de Maria-Mercè Marçal, *Hier*

(2001) de Nicole Brossard o *Der Tod und das Mädchen I-V: Prinzessinnendramen* [La muerte y la doncella I-V] (2003) de Elfride Jelinek comparten estos mismos rasgos. Dentro de la literatura son textos fronterizos que entrañan un reto creativo y político y que se sitúan en ese territorio que designa la idea de *in-between* de Homi Babha. El tránsito entre lenguajes, culturas, artes o discursos es para M. R. Higonnet (1995: 155) el ámbito preferente del estudio comparastístico.

Comenzaré refiriéndome a otra instalación, a la que la escultora canadiense Shirley Wiebe planeó para el proyecto *El paisaje como musa* (2006) en el archipiélago de Haida Gwaii (Columbia Britanica, Canadá). Su objetivo era ver cómo un material, que había recogido en el propio parque de Naikoon y que colocaba en una serie de moldes translúcidos, se transformaba como resultado de la irradiación solar y de los efectos escultóricos del viento, del agua y de las olas. Así descubrió que el efecto de la luz en la puesta de sol sobre cada una de sus piezas y sobre el conjunto convertía la instalación en una composición de estructuras luminiscentes que iba variando según el lugar desde el cual se miraba.[1]

Otra artista canadiense, en este caso la escritora Nicole Brossard, ha explorado en el ámbito literario las posibilidades de trabajar con un mismo material, las voces de cuatro mujeres, colocándolo en diferentes moldes y observando cómo esa ubicación produce efectos insospechados. Brossard ha realizado en su novela *Ayer* (2001) una instalación literaria. Cada uno de sus desiguales cinco capítulos —no en un sentido peyorativo sino en cuanto a la extensión[2] y en cuanto al género literario— supone un compromiso con la escritura y con el feminismo al subvertir el modo de representar a las mujeres. Su escritura construye, como propone D. Haraway (1988), cuerpos y significados para poder vivir.

Brossard cuestiona y amplía los ya laxos límites de la novela al incorporar y diferenciar otros géneros en su interior. La obra mantiene, sin embargo, una continuidad que no es la que crea el desarrollo lineal del relato sino la traslación de un mismo material, de unas mismas voces, a otros moldes discursivos. En *Ayer* la diversidad de géneros, de registros, e incluso de lenguas, encuentra su contrapunto en la continuidad que produce la repetición de fragmentos de la misma historia y la utilización de un único género (*gender*). Este último filtro hace emerger, a través de las voces de las mujeres, una historia hasta ahora no representada (Lozano 2010). No sé si sería adecuado hablar de perversión, en términos bajtinianos, para explicar este doble proceso.

En el marco de una diversidad que ha llevado a J. L. Savona (2004) a hablar de hibridación, alguno de los capítulos de esta novela-instalación se reconocen sin dificultad.

1. "My art practice considers an ongoing inquiry into the familiar world of daily life. There is a desire to create scenarios that isolate or reorder a particular aspect of our collective experience in order to bring into play a potential for disruption, a shift in awareness". *Vid*. <www.shirleywiebe.com/Home/Home.html> [fecha del último acceso: 24-VI-2010]. Ese podría ser uno de los objetivos de las obras literarias mencionadas, su indagación sobre las palabras de familia "gastadas tibiamente", como decía el poeta Jaime Gil de Biedma.

2. El primer capítulo, «Ayer», tiene 169 páginas y el segundo, «Las urnas», sólo 12. De hecho este segundo capítulo coincide en el tiempo con el último fragmento, el 78, del primer capítulo. Se podría hablar de un montaje paralelo.

El tercero es una representación dramática que se rige por las normas teatrales: diálogos, división marcada en ocho escenas, acotaciones sobre el decorado, el movimiento de los personajes, la iluminación y la música. Incluso previamente, como en las obras clasicistas, aparecen unas consideraciones relativas a la dificultad de alcanzar la catarsis teniendo un bar como escenografía y unos personajes sobre los que no pese "ningún elemento generador de conflicto (competencia, antagonismo, desacuerdo)" (Brossard 2005: 197). En el siguiente capítulo, el cuarto, prosigue la representación dramática, pero se acerca más a la sintaxis audiovisual. Desaparece la divisón por escenas y se introducen indicaciones sobre los *raccords*, sobre el efecto *fade out / fade in* para la imagen y el sonido, sobre la composición de la escena, sobre el movimiento de las actrices y sobre la posibilidad de utilizar una nueva teconología:

> La pantalla se enciende sobre los rostros de Axelle y Simone en primer plano. Cada una muy atenta como si escuchara una emisión o mirara una película. Si exioste una nueva tecnología, me gustaría que se pudiera trabajar en directo los rostros de manera que se acentuaran los rasgos que las actrices no pueden trabajar (Brossard 2003: 255).[3]

Sin embargo el último capítulo, el quinto, rompe el molde y no es fácil encontrarle una adscripción o, al menos, una filiación genérica.[4] Después de una reflexión de la Narradora[5] sobre el final de la novela, se desvela su autoría. Se añade, a continuación, un último apartado, «Algunas notas encontradas en la habitación del Hotel Clarendon», una especie de anexo en el que figuran una serie de notas numeradas sobre posibles desarrollos, sobre la caracterización de los personajes, indicaciones para revisar fotos y otro material. También incorpora el texto original en francés de «La muerte de Descartes», que habíamos leído anteriormente en su versión latina.

La heterogeneidad que podría definir a la instalación-novela no se agota en la hibridación entendida como el nuevo género que resulta de la unión de novela y teatro. Sería necesario integrar ese inclasificable quinto capítulo o las notas finales. Pero no sólo. El material también se modela de forma específica. Así, las voces de sus personajes —la Narradora, Simone Lambert, Carla Carlson y Axelle Carnavale— se representan siguiendo estrategias enunciativas diferentes. Esa voluntad de individualizar se refleja en el modo de abordar la relación con el pasado y con la muerte, que es el eje que vertebra la novela. Cada una de ellas lo hace desde un prisma distinto. De igual modo los personajes se conforman y se singularizan a través de sus lecturas, de la música que escuchan o que bailan, de sus trabajos, de su relación intensa con las palabras, con

3. Citamos por la traducción española de 2003.

4. En el primer capítulo de la última obra de J. M. Coetzee, *Summertime. Part 3 of scenes from provincial life* (2009), se utliza también la misma estrategia: cada entrada del diario lva acompañada de una anotación posterior, en cursiva, en la que se indica lo que se podría ampliar, cómo caracterizar al personaje, etc. Pero el porqué de estos comentarios, a diferencia de *Ayer*, se explica en el siguiente capítulo.

5. Es el nombre con el que se designa al personaje principal de la novela.

los cuerpos, con su deseo.[6] Creando diferencias se intenta abolir la homogeneización y la repetición que, de un lado y de otro, simplifica e impone normas de conducta que limitan a la persona. Ni la mujer ni cosas de mujeres. Singularizar es ofrecer más perspectivas, crear nuevos cuerpos y significados para poder vivir.

No tiene mucho sentido resumir el argumento de una novela, y más en este caso, porque la narración y la representación de la acción son mínimas. Lo que sucede es que unas mujeres hablan y escriben. Podríamos decir que escenifican su deseo y su dolor, si esto se pudiese representar. Nada más alejado, sin embargo, de los productos tan de moda —series de televisión, películas y *best sellers*— en los que las mujeres hablan para expresar un único punto de vista: el que une el consumo a la conquista y al matrimonio. En este caso se trataría de intentar transpasar los límites impuestos, de orientar la mirada y las palabras, según postulaba Ingeborg Bachmann (2000 [1959]), hacia lo que es perfecto, imposible, inalcanzable, ya sea en el amor, en la libertad o en cualquier otro valor puro, pues en el contraste entre lo posible y lo imposible se amplían las posibilidades del ser humano. La reiteración del mismo material y de las mismas obsesiones es la que permite destejer la maraña gracias a un despiece que no repite las segmentaciones "naturalizadas" del relato. La novela-instalación produce unos efectos que no derivan tanto de su unidad, o mejor, de la visión del conjunto, como de su heterogeneidad, de la singularidad de cada uno de sus moldes, e incluso, de la potencialidad de ese material que son sus personajes y sus historias. Su vinculación al espectáculo en los capítulos tercero y cuarto y las anotaciones del capítulo quinto le confieren un carácter provisional, al tiempo que abren el texto.

En lo que respecta a la historia, la elección de recorridos y el desarrollo de voces y efectos aparecen como una tentativa, no como una lógica pautada y menos como una necesidad narrativa. Es la escenificación de un instante. No hay clausura narrativa. El montaje se produce por corte directo. Se podría decir, siguiendo la música de jazz tan presente en la novela, que prima la libertad de la interpretación. No sólo se trata de qué contar/representar, de la elección del instante, sino de cómo contar/representar, de las variaciones y de las improvisaciones que se van realizando sobre un mismo tema a lo largo de la novela. Es lo imprevisto.

La ausencia de clausura y de suturas, que se refleja en la tipografía, realza la diferencia y la separación de unas piezas "irregulares" que ofrecen más perspectivas. Este principio de construcción nos remite al poemario *Installations (avec et sans pronoms)* (1989). En su «Nota per a l'edició catalana» (2005) Nicole Brossard relacionaba el poema con una instalación de arte visual, con la posibilidad de circular a su alrededor y de percibirlo desde ángulos diferentes:

> Vaig començar *Instal·lacions (amb i sense pronoms)* amb la intenció de crear poemes que fossin con "instal·lacions" del sentit. Per això, calia que em recolzés en mots

6. Cada uno de los personajes permite establecer una serie de relaciones intertextuales que ayudan tanto a perfilarlos —el gusto de la Narradora por la canciones de Diane Dufresne o por la poesía de Gaston Miron— como a ahondar en el tema del ayer.

> fars que poguessin servir a la vegada de títols i d'esquer per tal de destramar i de renovar les expectatives suscitades pel mot-far. Volia que cada poema fos concebut com una instal·lació d'art visual, és a dir, que es pogués circular entorn del poema i aferrar-lo des d'angles diferents. El subtítol del recull, *amb i sense pronoms*, encara afegia més possibilitats a una varietat de perspectives (Brossard 2005: 7).

Esa forma de aprehensión caracteriza a la novela polifónica, ya que, como señalara Bajtin, permite una visión estereoscópica. Sin embargo, como ya he indicado, existe un punto en común que afecta a la enunciación y que repercute social y políticamente: el género (*gender*). Con esta estrategia enunciativa se proponen nuevas formas de ver y mirar a las mujeres que revocan modos de representación hegemónicos. Las historias de estas mujeres-actrices y las voces e imágenes que convocan muestran partes invisibles de la historia de las mujeres.

Si he citado a la canadiense Shirley Wiebe para hablar del modo en que se configura el material de esta novela, debería mencionar ahora algunas de las instalaciones de la artista estadounidense Ann Hamilton para hablar de la necesidad de recordar el pasado, el ayer. Me referiré únicamente a *Myein*,[7] una instalación que un personaje de *Ayer*, Simone Lambert, visita en la Bienal de Venecia. Brossard recurre a una figura retórica, la *evidentia-demonstratio*, para convertir al personaje en espectadora y así describir algún aspecto que el público no esperaba o que no habría tomado en consideración: "como un gas, el humo del mismo polvo se escapa del techo, escurre en delgados hilos escarlatas sobre la blancura de las paredes. En el suelo, el pequeño horror se pega a las suelas y enrojece el paso de los visitantes" (2003: 118). Su "eficaz metáfora", como se dirá en el último apartado-molde, «Algunas notas encontradas en la habitación del hotel Clarendon», nos ayuda a interpretar la obra. Las palabras de estas mujeres van dejando unas huellas que permiten entrever la historia desconocida de las mujeres. Estas palabras, estas voces, si no se mantiene la distancia suficiente, pueden caer "como un lento polvo imprimiendo su rojo dolor sobre nuestros hombros como en una instalación de Ann Hamilton" (2003: 306).[8] Las estrategias de inclusión de estas dos referencias a la obra de Hamilton son muy distintas. En la primera, a través de la *demonstratio,* se describe el espectáculo. La otra tiene una función metaliteraria, afecta a su recepción, a la interpretación simultánea de la instalación y de la novela por parte de la Narradora/autora.[9]

7. La instalación multimedia del pabellón que montó en la 48 Biennale de Venezia en el año 1999 representando a EEUU. Mediante una abstracción se simbolizaba cómo un país democrático se levantó sobre la esclavitud. Fragmentos del poema *Testimony* de Charles Reznikoff en braille descubrían ese pasado de dolor. *Vid*. <www.annhamiltonstudio.com> [fecha del último acceso: 29-VI-2010].

8. *Vid*. <www.pbs.org/art21/artists/hamilton/clip2.html> [fecha del último acceso: 29-VI-2010].

9. Igual que en la instalación *Myein,* de Ann Hamilton, o que en la novela *Tierra fértil* (1999), de Paloma Díaz-Más, en el segundo capítulo, «Las urnas», se halla una descripción de la muerte heróica y fértil: "alejarse temporalmente de la muerte entubada y paliativa que le parecía cruel comparada con la que había reinado sobre el sitio en la época en que espadas, lanzas y puñales se hundían interminablemente en los pechos, vísceras, los ojos y toda la carne que encontrara a su paso, dejando cada grano de arena y brizna de paja coloreados de una sangre vengada por una sangre vertida" (2003: 184).

En cualquier caso no se trata de establecer una relación de dependencia entre las dos obras ni de buscar los orígenes. Baste señalar que la metáfora de esta instalación se apoya en una obra literaria, *Testimony* de Charles Reznikoff (1885-1915), y que Nicole Brossard, en un texto de abril de 1978, «La coïncidence», recogido en *La lettre aérienne* (1985), hablaba de esas huellas semiocultas que van ocupando cada vez más espacio en nuestras vidas: "Dans l'espace, il y a des traces. Les traces encore chaudes de celles qui nous ont précedées. Peu visibles car enfouies, cachées, comme nous le sommes souvent l'une à l'autre. Mais les traces prennent de plus en plus de place dans nos vies" (2009: 45).

Ayer es la historia de un pasado, más que desconocido, no visible, que se vislumbra gracias a esas huellas que van ocupando cada vez más espacio tanto en la novela como en nuestras vidas. Al igual que en la instalación de Hamilton en la novela de Brossard se produce una desocultación, se evidencia lo que había estado oculto. Esa lectura es factible porque al ensayar nuevas formas de ver y de decir se instauran otros puntos de vista que, como señalaba Sausurre, construyen otro objeto, otra historia. La novela obvia un modelo de relación entre la imagen de la mujer y la mirada, una relación que ha sido estudiado por Laura Mulvey (1975) a propósito del cine narrativo, para poder experimentar otras posibilidades de representación: "je ne mire dans une autre femme; je traverse une nouvelle dimension. Et cela ne peu pas faire autrement que d'affecter les nombre, les ondes, les musiques intérieures" (Brossard 2009 [1978]: 52).

Los dos rasgos que caracterizan esta instalación literaria y que la vinculan con el espectáculo son las nuevas formas de ver y de decir y la continua deconstrucción que produce el traslado del material de la novela a otros géneros. Como no puedo referirme a todas las manifestaciones en que se concretan estos rasgos, y dado que las representaciones dramáticas que aparecen en su interior siguen los preceptos del teatro (división en escenas, acotaciones, diálogos, etc.),[10] me detendré en los dos primeros capítulos para analizar cómo se revela la condición de instalación literaria en la parte más narrativa y más ajustada a lo que solemos denominar novela.

Un breve excurso para indicar que las dos citas iniciales son una clara advertencia al lector/a. Es una pauta de lectura para sacarnos de nuestras casillas. La primera es de Gaston Miron, autor admirado por uno de los personajes de la novela, La narradora, y nos devuelve a esa confrontación entre lo posible y lo imposible, a esa tensión que, según decía Ingeborg Bachamnn, nos hace crecer:

10. La afirmación vale sólo desde una perspectiva general. Hay alguna transgresión evidente: en la escena segunda de la representación dramática del tercer capítulo, «Hotel Clarendon», después de que un personaje, Simone Lambert, diga que un amigo ha muerto aparece un fragmento separado en negrita. No es una acotación ni forma parte del diálogo. No sabemos quién habla. Es, literalmente, un "agujero negro imposible de atravesar" (2003: 206).

Nadie puede nada
pero los objetos pero las cosas
nadie nadie
pero érase una vez todas las veces
jamás siempre y sin embargo

La segunda es de Alejandra Pizarnik: "Hay que salvar el viento". Pero estamos al principio, y tratándose de una novela no hay desconfianza. La autora también es poeta y eso puede explicar la introducción de unas citas tan enigmáticas. La existencia de una división en capítulos titulados muy significativa no se reflejará en un índice, ya que su inclusión desactivaría el juego de escrituras que se produce con el capítulo quinto.

La contraportada de la edición mexicana avisa a quien consiga leerlo —las letras negras sobre un fondo azul marino prácticamente lo imposibilitan— de la exigencia de su lectura:

> *Ayer* es una novela instalación muy en el espíritu de los libros publicados por los narradores del Oulipo; en las páginas de este libro, ideal para el placer más exigente del *homo ludens*, Nicole Brossard (Montréal, 1943) pone en práctica una serie de escrituras y de técnicas narrativas […].
>
> El sabio virtuosismo de esta escritora ha alcanzado en *Ayer* una cima narrativa, su lectura compromete seriamente la inteligencia y la sensibilidad del lector más consumado.

Las características materiales del libro, su composición[11] y su compaginación, son fundamentales tanto en los modos de ver y decir como en los de mostrar los cambios, el traslado a otros géneros literarios. El primer capítulo, que tiene 169 páginas, se titula como la novela, «Ayer», y está compuesto por 78 fragmentos de una extensión de entre una y tres páginas, aunque la mayoría son de dos. Es significativo el hecho de que cada uno de estos apartados se inicie en página impar. Es un modo de darle una mayor entidad a una fragmentación que repercute en la lectura y que cuestiona la linealidad del relato. A este propósito Julio Cortázar en *62/Modelo para armar* (1968), después de advertir de las transgresiones a la convención literaria que el lector podía encontrar en este relato, señalaba que éstas se sumaban a las que giraban en torno a la raíz *gressio*: agresión, regresión y progresión, todas ellas connaturales a las intenciones esbozadas en el capítulo 62 de *Rayuela* (1963), que explica el título del libro. Y, a continuación, reflexionaba sobre los posibles sentidos de la separación de las partes del relato por blancos:

> El subtítulo «Modelo para armar» podría llevar a creer que las diferentes partes del relato, separadas por blancos, se proponen como piezas permutables. Si algunas lo son, el armado a que se alude es de otra naturaleza, sensible ya en el nivel de la escritura donde recurrencias y desplazamientos buscan liberar de toda fijeza causal, pero sobre todo en el nivel del sentido donde la apertura a una combinatoria es más

11. Se precisa que en su composición se utilizó tipo Berling de 10:13, 11:13, 12:30 y 19:22 puntos.

> insistente e imperiosa. La opción del lector, su montaje personal de los elementos del relato, serán en cada caso el libro que ha elegido leer (Cortázar 1980 [1968]: 5).

Los blancos en *Ayer* se convierten en páginas en blanco que van marcando un ritmo y que potencian tanto la fragmentación como la multiplicidad. Es un modo de aislar, de "destramar". Si a este hecho le sumamos que la Narradora de la novela se dedica a escribir cédulas o fichas para los objetos del Museo de la Civilización de Quebec podremos relacionar este primer capítulo con la instalación *Tropos* (1993) de Ann Hamilton.

Los detalles tipográficos caracterizan a la novela-instalación, son formas de actuación explícitas que rompen la uniformidad y resaltan los diferentes tratamientos del material. Es el caso de la utilización de la cursiva. A partir del segundo fragmento la palabra *ayer* adquiere un valor simbólico que se subraya icónicamente mediante las cursivas. Esta palabra se va repetiendo continuamente en este larguísimo primer capítulo hasta el extremo de devenir un elemento poético. Con ella se inician muchas de las reflexiones de La narradora, y aunque en ocasiones aparece sólo este término en cursiva también puede aparecer toda una frase. Esta licencia tipográfica va acompañada de una transgresión sintáctica: el adverbio temporal *ayer* y el verbo no concuerdan, ya que este se conjuga en presente. Sirvan como ejemplo los inicios de los fragmentos 3: "*Ayer durante la inauguración*: miro a la gente. Reconozco el asombro en sus ojos…" (2003: 15); 25: "*Ayer, depués de haber firmado un contrato con la Casa de la cultura de Côte-des-Neiges para las cédulas de la exposición* Migrantes y gitanos: me detengo en la librería Olivieri. Hojeo algunos libros" (2003: 67); o 58: "*Ayer, al caminar en los llanos de Abraham*: tomo notas sobre la agonía de un perro negro" (137). El desarreglo tiene un origen: "Ayer es una palabra que uso mal. Desde la muerte de mamá, la uso contra el presente" (2003: 25). Escribir la palabra *ayer* en cursiva es una forma de llamar la atención, de apoyarse en una palabra faro, como en el poemario *Instalaciones* (1989), para renovar las expectativas creadas por esa palabra.

Siguiendo la formalización de los dos rasgos que caracterizan *Ayer* como instalación literaria, nos detendremos en comprobar cómo en los dos primeros capítulos suenan y resuenan una serie de voces que podemos agrupar atendiendo a las instancias narrativas:

1. Una mujer escribe en primera persona una especie de diario. El primer fragmento es un autorretrato sentimental. El segundo nos sitúa en el tiempo de la escritura: "Ayer, caminé mucho tiempo. Primero de mayo" y al final de este segundo fragmento, después de indicar su entusiasmo por las palabras y de consignar que es muy reciente, se completa la datación: "Ayer, por ejemplo. Se me hizo raro escribir 2000 sin añadirle antes de Cristo" (14). Por tanto la escritura de ese diario podría haberse iniciado el día antes, "ayer", con el primer fragmento, el día 1 de mayo de 2000.

Poco a poco iremos conociendo más datos sobre este personaje: que nació en 1953 en Montréal, que su madre ha muerto recientemente y que vive en Quebec, en un apartamento en la calle Racine. No aparece su nombre, después figurará en los diálogos como La Narradora, que es como la llaman en su trabajo por su capacidad

para fabular historias para cada uno de los objetos que describe en las cédulas para el Museo (2003: 23). La explicitación de ese modo de actuar tendrá una gran trascendencia en la interpretación del texto, porque a partir de él podremos entender cómo funciona la propia novela: su novela.

2. La misma Narradora relata sus encuentros con otra mujer, con la novelista Carla Carlson en el Hotel Clarendon. El tema de conversación es la novela que ésta última está acabando y que se basa en la recreación de dos historias, una de su padre sobre su abuela y otra que su madre representaba, repitiendo la historia que le había contado su maestra en Suecia: *La muerte de Descartes*. La Narradora, por tanto, va introduciendo continuamente los parlamentos de Carla, quien va intercalando las imágenes del relato de su padre, la escenificación de su madre, y sus versiones para la novela. Cada vez la trama y sus personajes ocupan más espacio en los encuentros. Así lo constata la Narradora: "No quiero hablar del capítulo cinco de la novela de Carla […]. Carla habla y, sin saber cómo me encuentro caminando por las calles de Estocolmo en compañía de su padre" (2003: 56). Pero es, sobre todo, la historia de su madre la que va adquiriendo una presencia diferente en el texto porque comprobamos como poco a poco se va transformando en la novela de Carla Carlson:

> En su relato, mi madre con frecuencia daba la palabra a una voz que ella llamaba interior y que imitaba en sueco. La voz interior sólo podía hablar en el nombre de Hiljina o del señor Descartes. En cuanto al cardenal […] mi madre prefería leer un fragmento que elegía al azar de la Biblia (2003: 86).

> Hago hablar a Hiljina en sueco aun cuando mi madre cuenta que es holandesa. El cardenal habla latín… Elegí mis frases para el cardenal en un diccionario Larousse donde hay unas páginas rosas. Asi, según mi humor, él dice: *non omnia possumus omnes* o *medice, cura te ipsum* o también *non nova sed nove*. En la novela es más complicado. Tiendo a superponer la imagen del viejo cura y el retrato de Inocencio X pintado por Francis Bacon en 1953 (2003: 89)[12].

Hasta el punto que en algunos fragmentos, por ejemplo en el 44, ya sólo se representan sus voces, las de la novela de Carla Carlson. Se introduce un diálogo entre sus personajes en el que cada parlamento va precedido del nombre en negrita seguido de dos puntos. Así Descartes, el loro y Hiljinia se incoporan como voces a otra novela, la que estamos leyendo, *Ayer*. Una *mise en abyme* extraña, puesto que se trata de una cita fabulada, que, sin embargo, permite una representación dentro de la representación. A partir del fragmento 52 se estrecha el vínculo entre novela y representación teatral. La narradora ya no relata sus encuentros con Carla Carlson sino que transcribe fragmentos de sus diálogos. Como si se tratara de los personajes de *La muerte de Descartes* sus nombres también aparecen en negrita y seguidos de dos puntos.

12. Más adelante se dirá que Bacon se inspiró en una tela de Velázquez de 1650 para su retrato de Inocencio X. No es un dato erudito pues permite entender al personaje, su representación, y al mismo tiempo sería fundamental si se realizase un montaje o una instalación con esta historia.

> Carla: En el capítulo 5, Descartes se entera del arresto de Galileo. Le hago decir: "Tuve miedo y vergüenza…"
> La narradora: ¿Cómo reacciona el cardenal? (2003: 125).

En el fragmento 71, ya al final de este larguísimo primer capítulo, la Narradora revela dos cosas que explican el cambio tipográfico y que afectan al régimen de la narración: primero, que está escribiendo sus encuentros con la novelista sin que ésta lo sepa: "De hecho desde hace un mes transcribo nuestras conversaciones" (2003: 163). Y, segundo, que los está grabando desde que un día sin querer, buscando algo en su bolso, encendió la grabadora que utiliza para su trabajo.

3. Otra voz, esta totalmente desconocida, se introduce en la novela. En el fragmento 14 la narradora dice que hace algún tiempo, al buscar un libro en la biblioteca del museo, encontró una hoja mecanografiada entre las páginas de un libro. La leyó. Y "desde entonces, esa página ya no me abandona" (2003: 41). Continúa la Narradora expresando sus dudas sobre el registro, sobre su origen, pero lo interesante es comprobar cómo se convierte en un máscara, en un *persona*, que emite otra voz: "Hoy memoricé la página. Ahora ya forma parte de mí, en cualquier momento puede surgir entre mis pensamientos" (2003: 41).

Ese fragmento, que ocupa una página, se reproduce en 5 ocasiones. Se diferencia del resto tipográficamente por el tamaño más reducido de la letra y por la caja más estrecha y también por otros motivos, como veremos más adelante. Pero ahora se trata de indicar que, de nuevo, es una voz que reproduce la narradora.

4. En el fragmento 3 la narradora relata la inauguración de una exposición, *Siglos Lejanos*, en el Museo de la Civilización. Recuerda que ya hace un mes Simone Lambert reunió a todo el personal y habló "largamente de la exposición y de la suerte que tenemos de trabajar en su realización" (2003: 16). Hasta aquí el fragmento todavía se adscribe a esa especie de diario de la narradora que hemos reseñado al principio: la utilización de la primera persona del plural así lo demuestra. Pero sin cambiar de fragmento varía la instancia narradora: se pasa de una voz intradiegética a una voz extradiegética. De repente esa instancia es omnisciente, utiliza la tercera persona del singular y se adentra en los pensamientos de otro personaje: "luego pensativa, [Simone Lambert] había volteado hacia la ventana. En su cabeza, la primavera encendía paisajes lejanos que la obsesionaban desde el día que había hecho sus primeras excavaciones…" (2003: 17).

Esa voz extradiegética se hará cargo de dos personajes: Simone Lambert, directora del Museo de la Civilización de Quebec, y su nieta, Axelle Carnavale, que ha estudiado genética en Princeton y que trabaja en unos laboratorios.

He dejado para el final de este primer acercamiento la propuesta de considerar esa tercera voz ignota como una instalación dentro de la propia novela. El hecho de diferenciar visualmente esta página y de repetirla en cinco ocasiones (fragmentos 15, 30, 41, 51 y 75) introduce nuevas formas de ver y de representar. Es, ya se ha indicado, una hoja mecanografiada que la Narradora encontró en un libro acerca del tamaño de los diamantes.

> Desde entonces, esa página ya no me abandona. Me sucede que la releo muchas veces en un mismo día. Su sentido varía según si la leo por la mañana al levantarme, por la tarde cuando el sol inunda mi mesa de trabajo o al regreso de un encuentro con Carla Carlson. No creo que la página haya formado parte de un diario íntimo. Tal vez de una novela. Algunos días el sentido me parece evidente, otras veces se vuelve vago como una conversación a la orilla del mar donde las sílabas se pierden y los pronombres se confunden con el ruido de las olas y el viento. Hoy memoricé la página. Ahora ya forma parte de mí, en cualquier momento puede surgir entre mis pensamientos. Entera o per pedazos, lentamente infiltrase en mi vida cotidiana (2003: 41).

La diferenciación visual y la repetición a lo largo del primer capítulo supone, por una parte, seguir la evocación y el pensamiento de la Narradora y, por otra, obliga al lector/a a realizar el mismo gesto y a enfrentarse a ese fragmento en diferentes momentos y desde diferentes posiciones. Funciona como esos poemas que son concebidos como una instalación de arte visual que permite circular a su alrededor y verlos desde muchos ángulos (Brossard 2005: 7).

Pero esta instalación dentro de la novela cumple otra función. Frente al «Ayer», que es el título de la novela y de su primera parte, aparece un instante que representa la temporalidad profunda que se opone al carácter extenso de la historicidad (Ricoeur 1999). Este fragmento muestra una imagen que cautiva: la representación del deseo. Mediante esta doble instalación la novela *Ayer* desvela dos partes invisibles de la historia de las mujeres, la del dolor y la del placer. *Aletheia* era para los griegos la verdad, lo no olvidado, la evidencia que se presenta ante nuestros ojos. Esa sería la función del arte en general, al menos tal y como lo expuso Heidegger, y la de esta obra, que utiliza también la *evidentia*, ahora como figura retórica, para describir una nueva forma de mirar que supone la reciprocidad, que anula las distancias, mirar y ser mirada, desear y ser deseada. El deseo se construye como el espacio del yo y de su objeto:

> Ella me mira con una intensidad que me disuelve en la primera luz del alba. Su rostro: mundo vivido, ya no sé si existo en una foto o si algún día existí en la blancura de una mañana frente a esta mujer de movimientos lentos que, sin dejar de mirarme, esta recostada allí frente a mí, desnuda más desnuda que la noche, más carnal que una vida entera de acariciar la belleza del mundo (2003: 43).

Bibliografía

Bachmann, I., *Debemos encontrar frases verdaderas (Conversaciones y entrevistas)*. México: Universidad Autónoma de México 2000 [1959].

Brossard, N., *La lettre aérienne.* Montréal: Les éditions du remue-ménage 2009 [1985].

—, *Instal·lacions.* Vic: Café Central / Eumo Editorial 2005 [1989].

—, *Ayer*. México: Editorial Aldus 2003 [2001].

Cortázar, J., *62/Modelo para armar*. Barcelona: Bruguera 1980 [1968].

Haraway, D., «Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective», *Feminist Studies* 14-3 (1988), 575-599.

Lozano, A., «Literatura comparada y estudios *gender and genre*: recorriendo las fronteras de lo fantástico a través de algunos cuentos escritos por mujeres», tesis doctoral. València: Universitat de València 2010. [<http://www.educacion.es/teseo/>]

Mulvey, L., *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme 2002 [1975].

Ricoeur, P., «La función narrativa y la experiencia humana del tiempo», en: P. Ricoeur: *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós 1999 [1980], 183-214.

Savona, J. L., «Genre littéraire et genre sexué dans *Hier* de Nicole Brossard», *Voix et images* 29, 2 (2004), 143-155.

Reznikoff, Ch., *Testimony: The United States (1885-1915): Recitative.* 2 vols. Santa Bárbara, California: Black Sparrow Press 1978-1979.

Wiebe, S., «Lanscape as Muse», *Season II*, Episode 6, documentary series for Bravo Network, Film 291 Company, Regina SK 2006.

CUERPO / PENSAMIENTO, ¿BINOMIO IMPOSIBLE? LA RESPUESTA DE ALEJANDRA PIZARNIK A LAS IDEAS TEATRALES DE ANTONIN ARTAUD

Núria Calafell Sala
Grupo "Cuerpo y Textualidad"
namour_20@hotmail.com

RESUMEN: En el presente trabajo se analizan los conceptos de 'cuerpo' y 'pensamiento' según la concepción artaudiana de los mismos. Para ello, se establece como punto de partida la noción de una "materia en revulsión" que contemple el carácter combativo del concepto de 'materia': porque ella es el pivote alrededor del cual el escritor francés hizo girar su voluntad de transformar el teatro burgués —psicológico y dialógico—, y porque su naturaleza meta-física le permite replegarse sobre una superficie carnal que es, ante todo, superficie de conjura. Desde aquí se aplicarán estos términos a la construcción pizarnikiana de un personaje que deambula por los territorios limítrofes de su identidad, enmarcada siempre en un intermedio entre el ser y el parecer. A tal fin, se utilizarán las fotografías que circulan en algunos de los libros dedicados a su figura (real o imaginaria).

Palabras clave: cuerpo, pensamiento, materia en revulsión, Alejandra Pizarnik.

ABSTRACT: This essay analyses the concept of 'body' and 'thought' according to Antonin Artaud's conception. In that way, one will depart from a concept of "materia en revulsion" that contemplates the combative character of the item "matter": because it is the center around which the French writer rotated his will to transform the burgeois theatre —psycological and dialogical—, and because its meta-physical nature allows it to retract on a carnal surface that is, first of all, a conspiracy surface. From here, these terms will be applied to the pizarnikian construction of a personage who strolls through the bordering territories of her identity, always framed in an interval between being and looking. In order to get there, on will use the photographies that circulate in some of the books dedicated to her figure (real or imaginary).

Key words: body, thought, "materia en revulsion", Alejandra Pizarnik.

1. La búsqueda del encantamiento

> Hacer metafísica con el lenguaje hablado es hacer que el lenguaje exprese lo que no expresa comúnmente; es emplearlo de un modo nuevo, excepcional y desacostumbrado, es devolverle la capacidad de producir un estremecimiento físico, es dividirlo y distribuirlo activamente en el espacio, es usar las entonaciones de una manera absolutamente concreta y restituirles el poder de desgarrar y de manifestar realmente algo, es volverse contra el lenguaje y sus fuentes bajamente utilitarias, podría decirse alimenticias, contra sus orígenes de bestia acosada, es en fin considerar el lenguaje como forma de *encantamiento* (Artaud 2001: 51-52).

Hay en esta larga cita del escritor francés una serie de ideas que me parecen fundamentales para dar comienzo a un trabajo de estas características, puesto que sus palabras son, de un modo tan sutil como subversivo, el punto de partida de una paradoja que pautará todos y cada uno de los recorridos de lectura que aquí me propongo realizar. Y es que teorizar sobre lo que apenas unas líneas antes había denominado "*metafísica-en-acción*" (Artaud 2001: 50), es decir, sobre los modos y estrategias que llevarían al pensamiento a adoptar actitudes físicas, utilizando, precisamente, un lenguaje que se quiere destruir, puede parecer, a simple vista, uno de los tantos sinsentidos que pueblan su universo. Y, sin embargo, lo es en tanto que se efectúa como experiencia total de creación: se reniega del carácter lógico y racional que toda palabra parece contener, pero se sigue buscando, en su naturaleza vacía, la huella de una presencia que tan pronto determine su entrada en la dinámica del pliegue que todo espectáculo activa (Deleuze 2004), como favorezca una suerte de desdoblamiento por el que la palabra misma "dice lo que dice, pero añade un excedente mudo que anuncia silenciosamente lo que dice, y el código según el cual lo dice" (Foucault 2000: 333).

No se olvide que, tal y como señaló Jacques Derrida, "Artaud no reclama una destrucción, una nueva manifestación de la negatividad […]. Sino que *afirma*, produce la afirmación misma en su rigor pleno y necesario" (Derrida 1989: 318), lo que supone reivindicar en él la noción nietzscheana de una afirmación liberadora y creadora: de la vida, pero sobre todo, de la vida en relación al teatro y a lo que éste compromete de (ir)representable. Por eso, continuará el crítico francés: "El teatro de la crueldad no es una *representación*. Es la vida misma en lo que ésta tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación" (Derrida 1989: 320), es decir, su huella más profunda, aquello que, sin estar nunca presente del todo, avanza aplazado hasta su relación con el espectador, habiendo sido ya espectáculo previo.

El teatro y su doble, reza el ensayo más conocido de Antonin Artaud. Se podría ser un poco tramposa y decir: el teatro y la vida, porque para alcanzar la vida, aquella verdadera que ni es ni debe ser justificada, es necesario crear y recrear un teatro que, al mismo tiempo, desestructure el círculo de sentido y redefina el significado de la vida en ese punto "[…] donde el hombre se adueñe impávidamente de lo que aún no existe, y lo haga nacer" (Artaud 2001: 15). Ahora bien, ¿qué es aquello que no existe? Y lo que es más importante: ¿dónde encontrarlo sin caer en el nihilismo de la nada y del desprecio? Si, como él mismo afirma en «El teatro y la peste», "[e]l

teatro esencial se asemeja a la peste […] porque, como ella, es la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente, y por él se localizan en un individuo o en un pueblo todas las posibilidades perversas del espíritu" (Artaud 2001: 34), se puede empezar considerando el lugar de entredós que suscita la puesta en contacto entre la crueldad y el espíritu, y que no es otro que el de una "materia en revulsión" permanente.

"Toda materia comienza por una perturbación espiritual" (Artaud 2005: 123), había escrito en «En tinieblas o el bluff surrealista». Pues bien, a la luz de esta contradicción, creo que puede entenderse mejor el porqué de mi subrayado: no se trata sólo de que la materia sea el pivote alrededor del cual hará girar la transformación requerida, sino de que su naturaleza meta-física —siempre en un más allá trascendente que la impulsa a moverse en una semiosis ilimitada de huellas (Asensi 2008: 24) y a demostrar "[…] que la pureza de los conceptos no se funda en ningún "en sí" ni en ningún vacío, sino que se conquista sobre la impureza radical de la que surge la lengua y que permanece oculta por la creencia en las categorías gramaticales" (Dumoulié 1996: 109)— la conducirá a replegarse sobre una superficie carnal que, preciso es señalarlo, pronto se convertirá en un campo de batalla —"El eterno conflicto entre la razón y el corazón [escribirá en «Manifiesto en lenguaje claro»] se resuelve en mi propia carne, pero en mi carne irrigada de nervios" (Artaud 2005: 86)— y en la única línea de fuga posible por la que hacer realidad la revuelta espiritual que deslice el pensamiento hacia el gesto y viceversa.

No en vano, hacia el final de «El teatro y la crueldad» había concluido: "Es imposible separar el cuerpo del espíritu, o los sentidos de la inteligencia, sobre todo en un dominio donde la fatiga sin cesar renovada de los órganos necesita bruscas e intensas sacudidas que reaviven nuestro entendimiento" (Artaud 2001: 97). Este dominio de las sacudidas es el que se desarrollará en el exterior del escenario, por lo que su lugar ya no podrá ser el de la palabra escrita, sino el del signo; en definitiva, el del Cuerpo hecho materia y, por consiguiente, escritura microscópica (Asensi 2008: 24). Del mismo modo que ha existido y pervivido una poetización del teatro, lo que ahora deberá darse es una teatralización de los sentidos, el salto de una poesía "del" lenguaje a una poesía "en" el espacio que nazca directamente en escena y que, por ello mismo, "exige el descubrimiento de un lenguaje activo, activo y anárquico, que supere los límites habituales de los sentimientos y las palabras" (Artaud 2001: 46).

Por otro lado, teniendo en cuenta que, según el DRAE, la revulsión es el "[m]edio curativo de algunas enfermedades internas, que consiste en producir congestiones o inflamaciones en la superficie de la piel o las mucosas, mediante diversos agentes físicos, químicos y aun orgánicos" (DRAE 1980: 1.147), y sabiendo que "[e]n nuestro presente estado de degeneración, sólo por la piel puede entrarnos otra vez la metafísica en el espíritu" (Artaud 2001: 112), puede explicarse también el porqué de mi elección.

En 1933, en la cuarta de sus cartas sobre el lenguaje, el francés había pedido:

> […] que se relacionen las palabras con los movimientos físicos que las han originado, que el aspecto lógico y discursivo de la palabra desaparezca ante su aspecto físico

> y afectivo, es decir que las palabras sean oídas como elementos sonoros y no por lo que gramaticalmente quieren expresar, que se las perciba como movimientos, y que esos movimientos se asimilen a otros movimientos directos, simples, comunes a todas las circunstancias de la vida (Artaud 2001: 135-136).

Una palabra que asimile el movimiento de la vida, una palabra que aparente hasta tal punto las circunstancias de la vida que llegue a compararse y a asemejarse con ellas. La mimesis del referente es sustituida por una impostación, y en el salto de una a otra tiene lugar un proceso de recomposición lingüística y de reestructuración subjetiva que no olvida, antes bien potencia, el desbordamiento que se deriva de ambas acciones. En un gesto de sabotaje que descubre el peso corporal y lo subraya como parte significativa —en el sentido de que otorga un significado—, Antonin Artaud se deshace de la incomodidad de una *imitatio* como fundamento creativo, ya que, como bien señala Jacques Derrida en su trabajo anteriormente citado, "más que ningún otro, ha quedado marcado por ese trabajo de representación total en el que la afirmación de la vida se deja desdoblar y surcar por la negación" (Derrida 1989: 321). A lo que cabría añadir: por una negación que obtura aquello que constituye la esencia misma de un espectáculo, a saber, "[…] un elemento físico y objetivo, para todos perceptible" (Artaud 2001: 106) y que sepa combinar el conjunto de gritos, sonidos, ropajes y máscaras que, en definitiva, forman parte de una vida marcada por los signos de la crueldad.

Por eso es tan importante delimitar los contornos del concepto: "*Cruor* es la violencia, pero la violencia en nosotros: la sangre de nuestra sangre, la vida-muerte que se agita allá abajo, bajo la piel, en esa carne que no somos y sin embargo fuera de la cual no existimos" (Dumoulié 1996: 23). Entendida, así, como el instante de reconocimiento del mal que afecta por igual a un teatro separado de la vida y a un espíritu alejado del cuerpo, sólo a través de ella se puede entrever el resquicio de una apertura: la que conduce a la recuperación del aspecto conductivo de una piel que es también, y sobre todo, texto y letra, símbolo de una materia que se desata en el seno mismo de nuestro espíritu y de nuestro pensamiento, y que reescribe sobre la superficie carnal los signos de una guerra de la que siempre quedan los despojos.

No es de extrañar, pues, que en sus escritos sobre el lenguaje el escritor abogue, en cambio, por la dificultad de una *adsimilatio* pantomímica, en la que el lenguaje se aparte de la influencia del *logos* y se instale en los márgenes de su propia diferencia: su sonoridad, su fisicidad, incluso su respiración, se ponen en movimiento y, por una suerte de parábola retroactiva, arrastran consigo la construcción de un cuerpo nuevo que será rehecho a partir de los restos de uno anterior y defectuoso. Se consolida, así, una poética de lo Otro que late en el reverso de lo Mismo, preparada en cualquier momento por estallar y romper en mil pedazos la frágil estructura de una identidad construida sobre esa enfermedad que, en palabras de Antonin Artaud, "afecta al alma en su más profunda realidad y que infecta sus manifestaciones. El veneno del ser. Una verdadera *parálisis*. Una enfermedad que arrebata el habla y el recuerdo, que desarraiga el pensamiento" (Artaud 1976: 30).

Desde aquí, y volviendo por última vez a la cita que encabeza este apartado, se puede concluir que "[…] considerar el lenguaje como forma de *encantamiento*" es, ante todo, verlo como agente de un proceso performativo[1] que cambia, como la magia, el estado de las cosas; que lo cambia, pero no lo inventa de nuevo. La puntualización es aquí necesaria, y más si se recuerda lo dicho al inicio: la condición de posibilidad de la teoría artaudiana se fundamenta sobre una base paradójica que concibe en términos de lenguaje, pero que quiere, precisamente, desligarse de la concepción de causa-efecto del mismo. Cuando, en su reflexión en torno a la enfermedad del sujeto contemporáneo, hace referencia al veneno del ser y a la parálisis que se apodera del habla y del pensamiento, está poniendo de manifiesto las múltiples limitaciones que la construcción discursiva impone en cuanto a los movimientos de un sujeto y de su cuerpo, pero no está rechazando el papel del discurso como parte interna del procedimiento.[2] Por eso mismo, el lenguaje, el sujeto y el cuerpo serán reclamados en lo que tienen de verdaderamente original a través de una exterioridad discursiva que los hará bailar al son de los distintos elementos que conforman el espectáculo teatral:

> [g]ritos, quejas, apariciones, sorpresas, efectos teatrales de toda especie, belleza mágica de los ropajes tomados de ciertos modelos rituales, esplendor de la luz, hermosura fascinante de las voces, encanto de la armonía, raras notas musicales, colores de los objetos, ritmo físico de los movimientos cuyo crescendo o decrescendo armonizarán exactamente con la pulsación de movimientos a todos familiares, apariciones concretas de objetos nuevos y sorprendentes, máscaras, maniquíes de varios metros de altura, repentinos cambios de luz, acción física de la luz que despierta sensaciones de calor, frío, etcétera (Artaud 2001: 106).

Así las cosas, mientras el lenguaje será desplazado hacia su referencialidad más corporal —"un lenguaje de signos, gestos y actitudes que tienen un valor ideográfico, como el de ciertas auténticas pantomimas" (Artaud 2001: 44)—, el sujeto será metamorfoseado en un jeroglífico animado y su cuerpo puesto en escena en su metafisicidad más carnal: porque, "[…] en el teatro más que en cualquier otra parte, el actor ha de cobrar conciencia del mundo afectivo, pero atribuyéndole virtudes que no son las de una imagen, y que tienen un sentido material" (Artaud 2001: 149). Material, en tanto que confronta el pensamiento con su imposibilidad de devenir expresión concreta y directa, y en tanto que atraviesa el cuerpo y lo divide en dos modos, diferenciados

1. Y cabe recordar que una de las definiciones deleuzianas del pliegue lo ve como ese punto de inflexión a partir del cual buscar "[…] una unidad de las artes como *performance*, y atrapar al espectador en esa misma *performance*" (Deleuze 2004: 159).

2. De hecho, si atendemos a las consideraciones de Camille Dumoulié, "[…] cuanto más quiere Artaud llegar al fondo de su pensamiento, más lo gana la afasia y más se hace sensible la "ausencia". Las "Lettres à Jacques Rivière" lo muestran desgarrado entre la voluntad de llegar al estiaje del sentido […] y el deseo de acceder a la máxima exactitud de la expresión —pero la claridad, porque nace de la razón, detiene el sentido, captura lo vivo. Ese "impoder" del pensamiento, Artaud lo atribuye a la enfermedad fatal del hombre: Dios, la presencia divina en el seno del lenguaje. Y desea extirpar a Dios de nuestros cuerpos, mediante ejercicios espirituales y corporales que son otras tantas experimentaciones de la muerte" (Dumoulié 1996: 135).

sólo por una frágil frontera de significación: por un lado, el cuerpo obsceno, aquel con el que se vive la crueldad de la vida; y, del otro, el cuerpo sin órganos, comprendido como una escritura anterior al *logos* donde no existe la distinción entre el sentido y la carne. Entre uno y otro, la articulación de un cuerpo *in-mundo* (Dumoulié 1996: 144) que deambula por los territorios limítrofes de su mundanidad —pues, "[…] si no está en el mundo, tampoco está fuera del mundo" (Dumoulié 1996: 144)— y de su pureza —pues, si no está en el mundo, no se comprende, y, si tampoco está fuera del mundo, está vinculado a la muerte—, dará lugar a la proyección de un grito que tan pronto despojará al yo de lo que le es más próximo —el nombre propio— como recodificará la palabra en un sistema onomatopéyico de glosolalias y obturará el cuerpo en aras de una reconstrucción carnal.

2. El encantamiento Pizarnik

Heredera directa de esta concepción material, en una anotación de 1961 Alejandra Pizarnik escribe:

> Luego el miedo se va y sólo queda el sexo como morada del sentimiento trágico de la vida: en él se cumple un rito de criaturas ávidas que esperan a alguien que no vendrá porque no existe. Mientras tanto, mientras no viene, bebo alcohol, abrazo, me abrazan, mis amigos no son mis amigos, son sexos, los que me rodean son sexos, todo es sexo, y yo voy abierta y ultrajada, a la espera, y aunque me acueste con todos no es eso lo que mi sexo espera, lo que mi sexo espera es una orgía absoluta de gritos gritados por alguien que grita con todo, grito desde lejos y desde cerca, alguien grita tanto que todo se obstruye bruscamente (Pizarnik 2003: 201).

Emblema de una espera que jamás tendrá fin, el sentido místico del sexo deja paso a su manifestación erótica; la violencia más extrema se desata y el sujeto empieza a sufrir en sus propias carnes los estigmas de una abyección. Alcoholizada, disuelta como ser constituido en pasividad, rajada y violentada, lo único que es capaz de sentir es la brutal escisión de un sexo que, contrariamente a lo que cabría esperar, se erige en espacio contradictorio de resistencia. Abandonando su lugar como objeto deseado, se coloca en el lugar del sujeto deseante para, desde ahí, generar su propio lenguaje de rebelión: el grito gritado con todo, el grito que destruye las coordenadas espacio-temporales, es también el que tapona los orificios del cuerpo y lo devuelve a su estatus original como materia silenciosa, pese a que ello supone aceptar previamente la invasión de un otro exterior y amenazante y sentir, en el seno de la estructura subjetiva, una posesión aniquiladora.

Ello explicará, en primer lugar, el gesto amputador que la reconvertirá en personaje desde la segunda de sus publicaciones: de Flora Alejandra Pizarnik a Alejandra Pizarnik y, de ahí, a una escisión entre la autora publicada y la mujer-niña-amante-amiga de sus cartas personales, donde se desdobla en infinidad de nombres y diminutivos —Alexandra, Alex, Sacha, una simple A. o Buma/Bumita— (Bordelois 1998). En segundo lugar, el

acto de encubrimiento por el que el referente fenoménico y el semiótico son entendidos como partes en conflicto de una dualidad dialéctica. En efecto, en el cara a cara que mantiene con el texto, el sujeto pizarnikiano evidencia la (im)posibilidad de un cuerpo que se desborda más allá de los límites de la página en blanco, y crispa todos y cada uno de los elementos que ella contiene: desde la identidad de una mujer que se mueve entre el ser, el parecer y el deber ser, hasta las características ideogramáticas de la letra impresa, pasando por este mismo cuerpo que experimenta en su superficie la fuerza desestabilizadora de una *performance* genérica.

Si, como recordaba Antonin Artaud, "[e]l secreto del teatro en el espacio es la disonancia, la dispersión de los timbres y la discontinuidad dialéctica de la expresión" (Artaud 2001: 128) y si *El teatro y su doble* puede ser definido como "[e]sa necesidad de una disonancia paroxística en el colmo de la belleza más intolerable. Esa necesidad de vida convulsiva y trepidante a falta de toda posibilidad de vida inmediata" (Pizarnik 2003: 455), reclamar el (im)poder de un cuerpo polisémico adquirirá un valor espectacular que será necesario tener en cuenta. Más cuando se observa que, en el esbozo del personaje alejandrino o pizarnikiano, tiene lugar una clausura de la representación por la que la vida de su protagonista —esta Alejandra Pizarnik disgregada en múltiples y variadas voces, de tonos breves o delirantes— sólo será aprehensible en contacto con la energía cruel de la muerte, es decir, cuando se acepte que no es más que la huella de una presencia que debe todavía acontecer, habiendo previamente acontecido. Quizá por ello sea tan importante la serie de fotografías de la autora que, a modo de inter/para-texto, circulan en textos propios y ajenos.

En otro lugar (Calafell 2009) propuse leer la simbiosis que pronto se estableció entre la escritura —crítica, sobre todo— y la fotografía como un movimiento retroactivo de recuperación del yo: se le devuelve a la biografía el *auto* que le ha sido amputado y se lo dota de un cuerpo totalmente rostrificado. No obstante, a la luz de lo dicho hasta ahora, pienso que otra interpretación es posible, puesto que la fotografía no deja de ser también —ya lo dijo en su momento Manuel Asensi— una escritura codificada "[…] en la que el referente, incluso como ilusión trascendental, juega un papel de primer orden, hecho que no impide pensar en ella más como jeroglífico que como una ventana natural abierta al mundo" (Asensi 2004: 202). Del mismo modo que Antonin Artaud reclamaba para el nuevo espectáculo teatral un desplazamiento de la referencialidad que convirtiera el referente real en una suerte de palimpsesto de múltiples y variadas significaciones, la fotografía así entendida postula la importancia de un enigma que conferirá capacidades (per/de)formativas al referente y lo ficcionalizará.

Veamos algunos ejemplos. Una imagen cubre la portada de la edición de los *Diarios* (Figura 1):

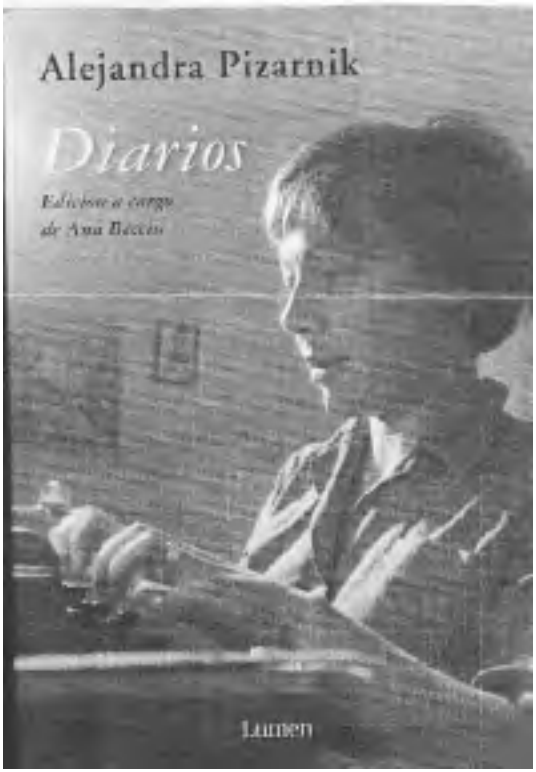


Figura 1

Alejandra Pizarnik aparece en ella con el pelo corto y una camisa masculina, y está escribiendo a máquina, representando el papel de escritora que la selección tanto se afana en potenciar. En el fondo, dos cuadros difuminados marcan el límite de nuestra mirada. Sigamos con algunas portadas[3].

3. Escojo éstas porque son el medio de difusión más evidente. No obstante, no son las únicas que utilizan la fotografía de un rostro como presentación de la autora. Los artículos de Becciu (1984), Beneyto (1983), Fernández Molina (1994) o Suárez Rojas (1997), todos ellos recogidos en la bibliografía final, también lo hacen.

Figura 2

Figura 5

La pseudo-biografía de Juan-Jacobo Bajarlía (Figura 2) prefiere el formato menor propio de las fotografías y nos muestra una Alejandra Pizarnik acorde con la temática del libro: es joven, de pelo igualmente corto, mirada cansada y cara granulada por los efectos del acné[4]. El principio de lo que parece ser una gabardina se aventura en los márgenes del recuadro.

4. Una fotografía prácticamente idéntica es la que muestra el ensayo de Bernardo Ezequiel Koremblit (Figura 5). La única diferencia notable es que en ésta Alejandra Pizarnik no mira al objetivo, pero sí al frente.

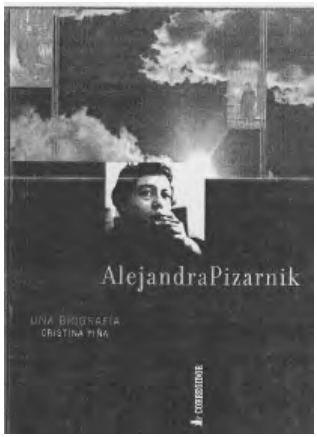


Figura 3

Figura 4

Figura 6

Menos poéticas en sus pretensiones, las biografías de Cristina Piña (Figura 3) y César Aira (Figura 4) escogen el retrato de una Alejandra madura, fumando[5] y mirando directamente al objetivo en un caso, y con la cara apoyada en la mano y la mirada perdida en el otro. También aquí los rasgos se repiten: el pelo corto, grandes ojeras, ningún rastro de maquillaje o bisutería —exceptuando un anillo corriente— y lo que se intuye como un vestuario masculino. Todos ellos insisten en un único punto: el rostro, de perfil o de cara, con la mirada directa o escondida, con la piel de niña o de mujer, con el pelo siempre corto. ¿Por qué esta repetición si, según ella, hay un enorme abismo entre el rostro de sus retratos y su persona?

Gilles Deleuze ya nos enseñó que toda reiteración supone el despertar de una diferencia, y que, por lo mismo, constituye el motor de una performatividad que tiene en el exceso el punto de partida para una creación (Deleuze 1998; 2004). Cuando la cara de Alejandra Pizarnik se instala en la lógica del primer plano —lógica inexistente, en el sentido de que "[e]l primer plano no es sino el rostro, pero precisamente el rostro en tanto que ha anulado su triple función [individuante, socializante, relacional o comunicante]" (Deleuze 1984: 147)—, no sólo está poniendo de manifiesto el fracaso de querer representar lo que no puede serlo de ninguna manera, el sujeto. Al mismo tiempo, y de forma paradójica, está evidenciando un deseo por construir su identidad como algo esencial: sin apenas accesorios, sin nada de maquillaje, con el ofrecimiento de un rostro desnudo que casi nunca enfrenta la mirada del que está del otro lado del objetivo. De esta manera, sus fotografías adquieren el valor de una teatralización que se realiza en el límite de su imposibilidad, repitiendo lo que no se repite —el ser, su

5. También Frank Graziano (Pizarnik 1992) (Figura 6) opta por una fotografía en la que la escritora aparece fumando mientras lee un libro. La actitud, así como la imagen que se proyecta, le confiere al sujeto pizarnikiano una calidad andrógina de sumo interés.

esencia— y develando la diferencia en el conflicto de las distintas realidades que se reproducen.

No creo que sea casual, pues, que el referente convocado sea el rostro, centro aglutinador de los órganos de los sentidos cuya significación trasciende lo puramente físico y se enmarca en el territorio de lo mistérico. Al ser entendido como el inicio de una alienación y de una lucha por recuperar aquello que le ha sido sustraído —"Me contemplé y descubrí que el rostro que yo debería tener está detrás —aprisionado— del que tengo. Todos mis esfuerzos han de tender a salvar mi auténtico rostro. Para ello, es menester una vasta tarea física y espiritual" (Pizarnik 2003: 130)—, su naturaleza simbólica obligará al sujeto portador a colocar su identidad en la apariencia del ser, es decir, a aceptar como fundamento identitario el juego de una mascarada que se desata, incluso, en el espacio de la página en blanco. Por eso, se lamentará:

> Un rostro. Un rostro que no recuerdo, ya no está en mi memoria. Ahora es el combate con la sombra, con las nubes difusas y confusas. Le he dado todo. Lo hice y lo puse en mí. Le di lo que los años me quitaron, lo que no tengo, lo que no tuve. Ahora falta mi vida, falto a mi vida, me fui con ese rostro que no encuentro, que no recuerdo. No podrá conmigo ese rostro. Es tarde para andar otra vez invadida por una presencia muda. Ya no más los amores místicos, un rostro clavado en el centro de mí.
>
> Pero sé que mi vida sólo tiene sentido cuando amo como ahora no quiero amar, cuando intento un rostro y un nombre, que colorean mi silencio, que me permiten seguir buscando y no encontrando, que me permiten lo que de otra manera es hastío, tiempo en que nada pasa (Pizarnik 2003: 167).

Un rostro ajeno que se intenta —por seguir con el vocabulario de la argentina— y uno propio que camina hacia el desastre final, ambos componen el derecho y el revés de la moneda, o, lo que es lo mismo, las dos partes de una dualidad dialéctica que se escenifica como abyección. Si bien el primero permite una interpretación divina o divinizable, no es menos cierto que su asociación a una serie de expresiones cuyo campo semántico habla de una ocupación acabará por despersonalizar el referente y por favorecer la proyección de un resto como imagen identitaria. Así, mientras en algunos fragmentos parece sustituir la palabra "rostro" por el pronombre interrogativo "quién" o el indefinido "alguien" —"Quién está ausente. Quién se esconde. Quién se hace humo y presencia imposible […]. Lo repito: quién me eligió para encarnar la alegoría del amor imposible" (Pizarnik 2003: 252) o "*No, no estoy sola. Alguien —tal vez muchos— tiembla a mi lado*" (Pizarnik 2003: 342)—,[6] en otros lo transforma en una "máscara" de importantes consecuencias —"Quítate la máscara. Y detrás o debajo hubo una ausencia de cara" (Pizarnik 2003: 297)—.

6. La cita entera dice así: "*Pero el silencio es tan cierto, tan verdadero. Por eso escribo. Estoy sola y escribo. No, no estoy sola. Alguien —tal vez muchos, tiembla a mi lado*" (Pizarnik 2003: 342). Por el subrayado, se trata de una de las reescrituras pizarnikianas que forman parte del *collage* de la edición (Pizarnik 2003: 235).

Abandonado en un lugar de vacío significante, el rostro se erige en custodio de un secreto que se va revelando a medida que el cuerpo empieza a exponerse en su forma más descarnada y abyecta. De hecho, no debe perderse de vista que él es el excluido de las fotografías, el elemento extranjero que sólo puede ser asimilable a través de una escritura que dramatiza su entrada en escena, pues lo descubre como una realidad fragmentada en proceso constante de ex-pulsión y pérdida (Calafell 2008).

Bibliografía

Aira, C., *Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Omega 2001.

Artaud, A., *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa 2001.

—, *El arte y la muerte / Otros escritos*. Buenos Aires: Caja Negra Eda 2005.

—, *Textos. 1923-1946*. Buenos Aires: Caldén 1976.

Asensi, M., «El poder del cuerpo o el sabotaje de lo construido», en: M. Torras / N. Acedo (eds.): *Encarna(c)ciones. Teoría(s) de los cuerpos*. Barcelona: UOC 2008, 15-30.

—, «Joan Colom y el devenir puta del fotógrafo», *Quaderns de filologia de la Universitat de València. Estudis literaris* ix (2004), 201-211.

Bajarlía, J.-J., *Alejandra Pizarnik. Anatomía de un recuerdo*. Buenos Aires: Almagesto [s.a].

Becciu, A., «Alejandra Pizarnik: un gesto de amor», *Quimera* 36 (1984), 7.

Beneyto, A., «Ocultándose en el lenguaje», *Quimera* 34 (1983), 23-27.

Calafell, N., «Figuras de papel: la recepción de la obra de Alejandra Pizarnik en el discurso crítico peninsular», en: VV.AA.: *Actas del iv Congreso Internacional de ALEPH: "Diálogos Ibéricos e Iberoamericanos" (27-20 de abril de 2009)*. En prensa.

—, *Sujeto, cuerpo y lenguaje en los Diarios de Alejandra Pizarnik*. Córdoba: Babel 2008.

Deleuze, G., *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós 2004.

—, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona / Buenos Aires: Paidós 1984.

—, *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama 1998.

Derrida, J., «El teatro de la crueldad y la clausura de la representación», en: J. Derrida: *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos 1989, 318-343.

Diccionario de la lengua española. Madrid: Espasa-Calpe 1980.

Dumoulié, C., *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*. México: Siglo xxi 1996.

Fernández Molina, A., «Alejandra Pizarnik. Mensajera de la luna», *Quimera* 123 (1994), 50-51.

Koremblit, B. E., *Todas las que ella era*. Buenos Aires: Corregidor 1991.

Foucault, M., *Historia de la locura en la época clásica II*. México/Madrid: FCE 2000.

Piña, C., *Alejandra Pizarnik. Una biografía*. Buenos Aires: Corregidor 2005.

Pizarnik, A., *Diarios*. Ed. de Ana Becciu. Barcelona: Lumen 2003.

—, *Semblanza*. Ed. de Frank Graziano. México: FCE 1992.

Suárez Rojas, T., «Alejandra Pizarnik: ¿la escritura o la vida?», *Espejo de paciencia* 3 (1997), 24-27.

LUCES Y SOMBRAS EN LA REPRESENTACIÓN TEATRAL DE LA TRAGEDIA NEOCLÁSICA (EL CASO DE ALFIERI EN ESPAÑA)

Sonsoles Calvo Martínez
I.E.S. Ntra. Sra. de la Almudena (Madrid)
sonsolescalvo@hotmail.com

RESUMEN: La tragedia neoclásica en España nace con demasiadas dificultades, en parte impuestas por su propia preceptiva, y rechazada por un público acostumbrado a la artificiosidad del teatro barroco. De ahí la necesidad de un nuevo planteamiento, tanto en lo que se refiere a la escenografía como en lo relativo a la declamación. La escasez de talentos trágicos lleva a la frecuente adaptación de los clásicos y a la traducción de autores extranjeros. A pesar de la preponderancia de autores franceses, no escasean las traducciones de Alfieri, creador y máximo exponente de la tragedia en Italia (1749-1803). En el ámbito de la teoría dramática, nuestro autor rechaza el éxito fácil que halaga al espectador, y apuesta por un teatro que le obligue a pensar. Más de la mitad de sus tragedias se tradujeron al castellano. Algunas gozaron de gran fortuna y fueron representadas en numerosas ocasiones, otras en cambio quedaron entre las sombras del cajón del traductor.

Palabras clave: tragedia neoclásica, Alfieri, traducciones, representación, anonimato.

ABSTRACT: The neoclassical tragedy in Spain is born with too many difficulties, imposed in part by its own literary canons, and rejected by an audience widely accustomed to the unnatural ways of the baroque theatre. Hence the necessity of a new approach, both in stage and in speech. The shortage of tragedy writers leads to the frequent adaptation of the classics and to the translation of foreign authors. In spite of the prevalence of French playwrights, we can find translations of Alfieri's works as the main representative of the tragedy in Italy (1749-1803). Within the realm of the dramatic theory, our writer rejects the easy success that pleases audiences and bids for a theatre which makes us think. More than half of his tragedies were translated into Spanish. Some of them had a great acceptance and were performed in numerous occasions, while others remained hidden in the translators' drawers.

Key words: neoclassic tragedy, Alfieri, translations, performance, anonymity.

1. Premisa

En España, la aceptación de la fórmula clásica de la tragedia ha costado numerosos esfuerzos y sobre todo se ha enfrentado con demasiados obstáculos y prejuicios. En este orden de cosas, todo intento de modernización del teatro en el siglo XVIII se encuentra con la negativa frontal de los conservadores en un juego de fuerzas en el que tienen que luchar los ilustrados.

El panorama de nuestra escena, a finales del siglo, es bastante desolador por la escasa calidad del teatro representado. Es el momento de triunfo de las comedias escritas por los epígonos del barroco con sus excesos escenográficos, que llenaban los caudales de las compañías y de las que no podían prescindir por las exigencias del público y las dificultades materiales de renovación. El público aplaudía, además, con gusto las comedias de magia, los sainetes y las adaptaciones, no siempre afortunadas, del teatro del Siglo de Oro. El éxito de este tipo de comedias hace, por lo tanto, prácticamente imposible que triunfen obras caracterizadas por la sequedad, brevedad y contención de la nueva tragedia, cuya finalidad es la educación política o moral, como le confiaba Alfieri (1978: 227) a Calzabigi:[1]

> Yo firmemente creo que los hombres deben aprender en el teatro a ser libres, fuertes, generosos, exaltados por la verdadera virtud, contrarios a toda violencia, amantes de su patria, verdaderos conocedores de sus derechos propios y, en todas sus pasiones, vehementes, rectos y magnánimos.

2. Propuestas de renovación ilustradas

A pesar de todo, los ilustrados inician su lucha y, siguiendo las tendencias francesas e italianas, publican poéticas y tratados que recogen las nuevas corrientes contra el degradado teatro postbarroco. Ignacio Luzán publica *La Poética* en 1737, en defensa de las tres unidades en un teatro que entretenga y eduque al mismo tiempo, y traduce una parte del *Arte del teatro*, de Francesco Riccoboni, que proporciona minuciosas instrucciones sobre el modo de gesticular (Luzán 1751).[2]

Resultado de esta lucha por crear una fórmula que se ajustara más a la nueva filosofía dramática y sus intereses "educativos" es el estreno de *La comedia nueva o el café* de Leandro Fernández de Moratín, con la que, desgraciadamente, no consigue los objetivos que se había propuesto. En otra dirección, más cercana al público, se instala

1. Traducción mía del italiano, que reza: "Io credo fermamente, che gli uomini debbano imparare in teatro ad esser liberi, forti, generosi, trasportati per la vera virtù, insofferenti d'ogni violenza, amanti della patria, veri conoscitori dei proprj diritti, e in tutte le passioni loro ardenti, retti e magnanimi".

2. De su visita a París, le sorprenden dos cosas. Una, la transformación que está sufriendo la tragedia clásica. Otra, las excelencias referentes a la parte material de la representación y la maestría de los cómicos al actuar y pronunciar. Señala que los cómicos españoles ignoran las reglas de la declamación, objeto de riguroso estudio en otros países y limitada en el nuestro a la nativa aptitud de los actores (Luzán 1751: 95).

la comedia sentimental. *El delincuente honrado*, de Jovellanos, es el nuevo modelo de teatro ilustrado, tendencia que tendrá más éxito en España, muy bien acogida por el público por un sentimentalismo protagonizado por la clase media, con cuyos argumentos de tema social y sentimental se identificaba. Temática burguesa alejada de lo sublime y del heroísmo del nuevo teatro clásico.

Otros escritores intentan la creación de una tragedia neoclásica cuyos personajes son héroes de la historia nacional, pero pocos fueron los que logran estrenar y triunfar: García de la Huerta, Cienfuegos, López de Ayala, Quintana. Se produce una situación cuando menos, curiosa: como dice Cook (1959),[3] mientras fracasan las tragedias clasicistas de autores españoles, el público acepta con cierto entusiasmo obras traducidas del francés y del italiano, rigurosamente clásicas. Los éxitos de algunas de estas obras, en teatros de Madrid, fueron notables si consideramos el número de representaciones respecto a otras obras del Siglo de Oro. Por la conciencia de la falta de inspiración de nuestros autores se impone una nueva fórmula: la traducción o adaptación de tragedias y comedias del francés y del italiano, que se mantiene hasta bien entrado el siglo XIX y que originó un encendido enfrentamiento entre defensores y detractores.[4] No siempre se acertó en la elección de las obras y muchas se caracterizaron por la mala calidad de las traducciones. Eran frecuentes los traductores de *pane lucrando*. Mientras unos, como Bretón, admiten la necesidad y reconocen públicamente su actividad traductora,[5] otros, como Larra, criticaron duramente las obras traducidas y a los responsables de las mismas.[6]

De ahí la insistencia, en todos los proyectos de reforma, en crear premios y organizar concursos para estimular en nuestros autores la producción de obras de calidad. Algunos de los periódicos que entonces se publicaban, como *El Memorial Literario*, se constituyeron, desde su fundación, en sede de la crítica literaria contemporánea que apoyaría y daría continuidad a la obra de los reformadores. Desde esta plataforma se propone un cambio del teatro en numerosos aspectos, literarios o puramente escénicos, con la creación de premios anuales y una junta de censores vigilantes de la calidad literaria de las comedias. La misma línea sigue Jovellanos que, en 1796, publica su

3. "We become conviced that lack of original talent, far more than the rigidity of neo-classic precepts, was responsible for the poor quality of spain drama during the eighteenth century and that the public did, in fact, welcome a change from a steady diet of Golden Age comedies" (Cook 1959: 280).

4. Algunos autores, como Tomás de Iriarte, defienden el arte de traducir como arte de gran importancia y dificultad para el que se necesita estar dotado de talento. Iriarte juzga necesaria la actividad traductora cuando no se consigue escribir obras originales superiores a las extranjeras.

5. El mismo Bretón de los Herreros (1883-1884), que contamos entre los traductores de Alfieri (*Antígona*), confiesa que traduce para procurarse el sustento en sus años de juventud, y él mismo lo justifica afirmando que se pagaban muy mal las obras originales y poco menos las traducciones siendo este un trabajo muchas veces más fácil y cómodo, menos comprometido para quien las escribía.

6. "La tarea, pues, del traductor no es tan fácil como a todos les parece, y por eso es tan difícil hallar buenos traductores; porque, cuando un hombre se halla con los elementos para serlo bueno, es raro que quiera invertir tanto trabajo sólo en hacer resaltar la gloria de otro. Entonces es preciso que sea muy perezoso para no inventar, o que su país tenga establecida muy poca diferencia entre el premio de una obra original y el de una traducción, que es precisamente lo que entre nosotros sucede" (Larra 1836).

Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España,[7] en donde leemos la misma propuesta una vez más. No olvida, asimismo, que es necesario, para que estas obras brillen con luz propia, cambiar la calidad de las representaciones.[8] Tras Jovellanos, Mariano Luis de Urquijo, traductor él mismo, se centrará en los mismos aspectos: constatación de la baja calidad de los actores, necesidad de crear una escuela de arte dramático y de una junta de censura artística que, además de autorizar o prohibir las obras, concediese premios a los nuevos escritores. Finalmente, en 1792, Moratín propone al rey y a Godoy la fundación de una escuela de declamación y arte dramático donde se enseñara todo lo relacionado con la puesta en escena.

3. Traducciones. Alfieri

Pero, mientras no nos asisten las musas, las preferencias de los españoles en un siglo afrancesado por excelencia, se inclinan, durante un largo periodo y muy abundantemente, por el teatro francés (comedia y tragedia) y serán los dramaturgos franceses los más traducidos, aunque también es importante la introducción del teatro italiano no trágico (comedia, melodrama y ópera).

Ya hemos apuntado que durante los años de reinado de Carlos III se desarrolla un teatro neoclásico que exalta las hazañas de los héroes nacionales y que abarca algunos años más del reinado de su sucesor. Pero ya en las postrimerías de Carlos IV, ante la nueva situación política, la tragedia antepone, como indica Andioc (1970) el modelo alfieriano al francés y se empieza a detectar la presencia de tragedias de Alfieri en los teatros españoles. Numerosas referencias nos permiten afirmar que, ya en la última década del siglo XVIII, Alfieri es conocido en España y sus tragedias valoradas o denostadas por críticos literarios e historiadores bien españoles bien extranjeros.[9]

7. "Ábrase en la corte un concurso a los ingenios que quieran trabajar para el teatro y establézcanse dos premios anuales de cien doblones y una medalla de oro cada uno para los autores de los mejores dramas que aspiraren a ellos. El objeto de la composición, las condiciones del concurso, el examen de los dramas y la adjudicación de los premios corran a cargo de un cuerpo que reúna a las luces necesarias la opinión y la confianza pública. ¿Cuál otro más a propósito que la Real Academia de la Lengua, a cuyo instituto toca promover la buena poesía castellana? Penetrado este cuerpo de la importancia del objeto e instruido en cuanto conduce a perfeccionarle, podrá dedicar a él una parte de sus tareas y desempeñar cumplidamente los deseos del gobierno y de la nación, haciéndole un servicio tan importante" (Jovellanos 1935: 130).

8. Y apunta una idea muy interesante —también por su coincidencia con el criterio expresado por Alfieri en el *Parere del autore sull'arte comica* como veremos en su momento— sobre los actores, "unas gentes sin educación, sin ningún género de instrucción ni enseñanza, sin la menor idea de la teórica de su arte" y para quienes "se deberían buscar maestros extranjeros o enviar jóvenes a viajar e instruirse fuera del reino, y establecer después una escuela práctica para la educación de nuestros comediantes" (Jovellanos 1935).

9. Lo cierto es que en España, como apunta Cristina Barbolani (2003: 57), se respira "un alfierianesimo fervente, difusso in circoli più ristretti e sorto con tutta probabibità anteriormente a questa data 'ufficiale', dal momento che nell' ultimo decennio del '700 Alfieri era tutt' altro che sconosciuto in Spagna". Aquí nos da la referencia de los comentarios que, sobre el teatro trágico de Alfieri, aparecen en algunas cartas de Arteaga en el 1792, Andrés, jesuita expulso, y en obras de autores del prestigio de Moratín o Napoli Signorelli.

Y en el siglo XIX podemos constatar que los más destacados dramaturgos de la época han dejado constancia de su interés y admiración por el autor italiano. Bástenos el ejemplo de Martínez de la Rosa, quien lo acababa de leer cuando inicia la composición de *La viuda de Padilla* en 1812 (en la *Advertencia* declara que se lo propuso como modelo).[10]

Nuestro autor gozará de gran prestigio entre los espectadores españoles durante el primer tercio del XIX, aunque las representaciones de sus obras se extenderán a lo largo de todo el siglo, al igual que la traducción y reimpresión de algunas de ellas, como sabemos por los estudios de Amos Parducci y los más recientes de Cristina Barbolani. Parducci, estableció en diez el número de tragedias traducidas en España, número que se ha visto incrementado hoy gracias a la dedicación de Barbolani, quien, siguiendo su huella, ha redefinido el corpus y ampliado el número a dieciséis, después de un minucioso proceso de investigación que le ha permitido verificar la existencia de nuevos títulos, ha abierto nuevas vías de investigación y nos ha dejado el terreno preparado para posibles nuevas incorporaciones.[11]

Hoy podemos decir que, de la producción trágica de Alfieri (veintiuna tragedias), se traducen en España íntegramente doce obras, lo que supone más de la mitad del total de las tragedias, un índice considerable de la influencia y presencia del autor en España. Estas son: *Agamennone, Antigone, Bruto Primo, Filippo, Merope, Mirra, Oreste, Polinice, Rosmunda, Sofonisba, Timoleone y Virginia*; además un fragmento de *Saul*.[12] Debemos señalar que algunas de las tragedias han sido traducidas por más de un autor y copiadas por más de una mano. A modo de ejemplo podemos citar *Oreste*,[13] *Mirra*[14] y *Antigone*,[15] de las que tenemos tres versiones diferentes.

No consideraremos en este momento la influencia que ejerció en los países de Hispanoamérica en los años de los movimientos independentistas (Bellini 1982: 95-99);[16] tampoco la traducción de algunos de sus tratados, poemas o de la *Vita*, por no

10. Barbolani, *Tra neoclassicismo e romanticismo: la tappa alfieriana (Sulla prima tragedia de Martínez de la Rosa*, en: Barbolani 2003.

11. *Sofonisba*, señalada en la bibliografía de Aguilar Piñal; *Antigone*, ausente en todos los repertorios bibliográficos, y una nueva traducción de *Mirra* de Joaquín Roca y Cornet mencionada por Parducci y Estelrich, de la que nos informa ya en un estudio de 1997 (*I quaderni di Gaia* 11 (1997), 111-120) de que se encuentra en la Biblioteca del Ateneo de Barcelona entre los manuscritos autógrafos de Roca. A estos tres títulos la investigadora ha añadido la traducción de *Timoleone*, ya mencionada en la Bibliografía de Aguilar Piñal y constatada por ella misma, otra de *Oreste* de Antonio Gabaldón, sacada a la luz por C. Calvo Rigual y una *Antigone* del Catálogo de C. Simón Palmer del Instituto de Teatro de Barcelona. Tiene noticia de la existencia de un *Agamennone* traducido por Antonio Gabaldón pero que no conoce (Barbolani 2003: caps. 4 y 5).

12. El PROYECTO BOSCÁN: Catálogo de las traducciones españolas de obras italianas (hasta 1939) [en línea] recoge dos ediciones de un *Monólogo de David* que no es más que la escena 1ª del acto I del Saúl.

13. Que fue traducida por Dionisio Solís y Antonio Gabaldón.

14. Traducida, hasta tres veces, por Joaquín Roca y Cornet, Manuel de Cabanyes y en tercer lugar por Leopoldo Bruzzi y Santiago Infante.

15. Anónima del Instituto de Teatro de Barcelona, la versión depositada en la BRAE firmada por D.A.D.S. y la realizada por Bretón de los Herreros.

16. Capítulo dedicado a *La fortuna dell'Alfieri*.

salirnos de la temática de este encuentro, y ni siquiera adaptaciones, versiones y obras inspiradas en las correspondientes homónimas del italiano que fueron frecuentes en la época de que hablamos.

Alfieri se plantea, respecto al teatro italiano, algunos de los problemas que se estaba planteando el teatro español, tal como recogen varios de sus escritos,[17] que nos dan a conocer otra faceta: la de crítico dramático de sus propias obras y del teatro de su tiempo; obras de referencia obligatoria a través de las que podemos observar que no solo le interesaba la poética dramatúrgica, sino también, el espectáculo.

La dificultad para recoger la nueva estética y la originalidad de este teatro en el área española, nos hace pensar que lo que atrae sobre todo de Alfieri, son sus firmes criterios sobre la tiranía, su postura radical contra el poder absoluto, su decidida apuesta por valores como la libertad, la patria y la dignidad, su fe en la lucha contra la opresión. Valores cívicos que sustituyen los propios del teatro griego, el destino, el hado y otros valores religiosos que no tenían cabida en su momento, en la moderna sociedad ilustrada. Muchas tragedias alfierianas se sustentan sobre tres pilares: miedo del súbdito y del tirano, odio del súbdito y crueldad del tirano (Barsotti 2001). Y en la España de principios del XIX se toma como bandera desde cualquiera de los ángulos ideológicos desde los que se colocan los españoles: un amplio espectro de posiciones desde Napoleón a Fernando VII. Sirva de ejemplo la dedicatoria que en el prólogo de *Virginia*, escribe Dionisio Solís (1813: 3):

> A ti dichoso hermano mío que peleas entre los soldados de tu patria, dedico la traducción de esta tragedia. Aprende en su lectura como se defiende la libertad, y se muere en su obsequio.

Y en este teatro es en el que se empeñan algunos de los traductores españoles.

4. Éxito de las representaciones

Así pues, Alfieri empieza a entrar en nuestros teatros. No todas las tragedias traducidas de que tenemos noticia corrieron la misma suerte como se puede inferir de nuestro

17. Respuesta de Alfieri (Siena, sep. 1783) a la carta de Calzabigi; *Il parere sull' arte comica in Italia* (1785); Epistolario; *Il parere dell' autore su tutte le tragedie* (1788). En efecto. En *Il parere del autore sull' arte comica* denuncia la ausencia de buenos autores trágicos y cómicos, actores dignos y público inteligente y sensible. Los tres se deben dar la mano porque son, a un tiempo, causa y efecto de la perfección del arte. Y esta es la misma situación en la que se encuentra nuestro teatro como hemos visto más arriba. Habla de ello con conocimiento de causa porque fue intérprete y director de algunas de sus primeras obras, perspectiva que le permite ver la reacción de los espectadores y la capacidad interpretativa de sus actores a quienes exigía "saber de memoria su parte, hablar despacio, con inteligencia, para comprender y reflexionar en lo que dicen y saber hablar y pronunciar la lengua toscana". Quería verificar que su manera trágica no era equivocada y provocaba el efecto deseado. Y su manera trágica era la simplicidad de la acción, poquísimos personajes, y verso roto imposible de ser dicho de forma monótona

título. La prensa de la época nos permite constatar la presencia, cada vez mayor, de tragedias de Alfieri en los teatros madrileños, espacio al que reducimos nuestro trabajo.

La primera obra representada de que tenemos constancia es *Polinice* (15 de abril de 1806) en el Teatro de Los Caños del Peral, traducida por Antonio Saviñón. Otras funciones se darán en el Teatro del Príncipe, en donde es actor Isidoro Máiquez, director durante algunos años y gran admirador de Alfieri. Se repite en 1807, 1811, 1815, 1818 y, probablemente, en 1927, siempre en periodos de 5 días y con unas recaudaciones superiores a la media.

Oreste, traducción de Dionisio Solís, se representó, también, en el Coliseo del Príncipe y, curiosamente, en tres ocasiones distintas durante el año 1807: en mayo y junio (30, 31 y 1), en julio (del 1 al 5) y en diciembre (del 9 al 13, ambos incluidos). Vuelve a repetirse en el 1811, 1815 y 1818, siempre en periodos de 5 días.

En el mes de julio de 1818 las obras que más tiempo permanecieron en cartel, fueron las de Alfieri (cinco días *Polinice* y cuatro *Orestes*). Las demás estuvieron entre uno y dos. Por supuesto que los ingresos fueron elevados, por encima de la media.

Bruto I, traducida como *Roma libre*, se estrena en Cádiz el 26 de junio de 1812, para celebrar la firma de la Constitución. En Madrid, se representa el 30 de septiembre de 1812 y, de nuevo, en el teatro del Príncipe los días 19 al 24 de marzo de 1814, poco antes del regreso de Fernando VII. Estuvo a punto de volverse a llevar a escena en la primera quincena de noviembre del mismo año,[18] pero ya fue imposible y no se repuso hasta enero y mayo de 1836.

Virginia, traducida, también, por Solís. En su edición *princeps*, consta que se representó por primera vez en el teatro de la calle del Príncipe el 5 de noviembre de 1813 (Parducci 1942). La representación continuó hasta el día 8 y, como siempre, contó con Isidoro Máiquez en uno de sus papeles. El anuncio de la obra en la prensa denota un gran entusiasmo por "su ardentísimo amor de patria y libertad". Curiosamente no se representa más.

Filippo, de un traductor aún no identificado, se representó el 9 y 10 de octubre de 1821[19] y despertó una gran polémica entre la crítica.[20]

18. En el Archivo Histórico de Villa hemos encontrado una "lista de funciones dispuestas y razones de entradas en los dos teatros (Príncipe y Cruz) (Tomo XII, *Corregimiento*, 1-25-29, 1814), para los quince primeros días de noviembre con la aprobación de su excelencia en el teatro de la Cruz". Están incluidas las aprobadas y las prohibidas. Entre las obras presentadas está *Roma Libre* cuya representación no se permite.

19. "En el teatro Príncipe a las siete de la noche se ejecutará la tragedia en 5 actos, traducida de la que con igual título escribió el célebre poeta italiano Alfieri, titulada Felipe II".

20. *El Universal observador español*, *El eco de Padilla* y *El Espectador* sostienen una polémica en torno a este estreno. La crítica aparecida en *El Universal observador español* nº 287 de 14 de octubre valora la obra de Alfieri, que, "aunque de las más inferiores del autor", tiene extraordinario mérito, y censura al traductor por no ha sabido medir primero sus fuerzas a la hora de enfrentarse a una obra de esta categoría. El núm. 293 de 20 de octubre de 1821, dice que han recibido un artículo del traductor del Filippo. No discute la crítica del periódico, sino que está de acuerdo con ella y dice él mismo que es detestable. Que fue al director del teatro para que la retiraran porque sabía que había otra mejor que la suya, que es infiel y desatinada. No sabe cómo ha podido ser estrenada siendo tan injuriosa con el rey, ofensiva a la religión y a las costumbres.

Ya bien avanzado el siglo, el 20 de septiembre de 1857, en el periódico *El clamor público* se publica el argumento de *Mirra*, bastante detallado, acto por acto, porque esa noche será representada en italiano por la compañía de la Ristori. Esta publicación tiene como objeto preparar a los espectadores. El 24 de septiembre. el mismo periódico ofrece la historia de *Rosmunda* y la adaptación de la misma para la representación de la noche.

La compañía de Rossi viene a España con un amplio repertorio de tragedias, entre ellas *Oreste*, representada los días 14 y 15 de septiembre de 1866. Las críticas son laudatorias y de admiración.

5. Sombras

Sabemos con certeza que estos siete títulos subieron a los escenarios. ¿Qué sucedió con el resto? La respuesta a este interrogante constituye la finalidad prioritaria de mi investigación actual.

Sobre *Antígone*, traducida por Bretón de los Herreros, Amos Parducci sostiene que nunca se hizo pública; efectivamente no tenemos fechas concretas de su representación aunque sí datos que nos inducen a pensar que fue representada.[21]*Merope*, traducida por Hartzenbusch, no llegó a representarse porque, como reconoce su hijo, sufrió una fuerte y definitiva competencia con la versión original que escribió Bretón de los Herreros. *Agamennone* de Antonio Gabaldón, es una traducción perdida y no sabemos si concluida. De *Mirra*, traducida por Roca y Cornet,[22] podemos suponer que tal vez el traductor la mantuvo guardada porque no quiso hacer sombra a la magnifica traducción de Cabanyes, poeta con quien le unía una profunda, íntima y sólida amistad, amén de una gran admiración recíproca.[23]

Me interesa, en especial, comentar el caso de tres traducciones inéditas: *Antigone, Sofonisba* y *Timoleone*, depositadas en la BRAE, de las que no llegó a tener noticia el maestro italiano, Parducci. Estas tres traducciones firmadas por D.A.D.S., como ya hemos comentado, están catalogadas (Aguilar Piñal 1981-2002) y han venido siendo atribuidas tradicionalmente a D. Antonio Saviñón. María de las Nieves Muñiz (2005) desmiente esta atribución con argumentos convincentes y sugiere que puede tratarse de "un exiliado circunstancial".[24] Tras cuidadosas pesquisas, por nuestra parte nos atreve-

21. Datos recogidos del *Índice de comedias y sainetes del Teatro de la Cruz* (Biblioteca Histórica Municipal de Madrid). De los dos manuscritos existentes, 1827 y 1828, uno contiene el reparto de actores (Sras. Baus y Samaniego. Sres. Luna y Noveu) y el otro es un apunte del Sr. Masi. Su incorporación a los escenarios madrileños está en fase de estudio.

22. Como ya dijimos más arriba, se encuentra en la Biblioteca del Ateneo de Barcelona entre los manuscritos autógrafos de Roca.

23. No hay que olvidar, por otra parte, que la *Mirra* traducida por Cabanyes se representaría más de un siglo después de la muerte de este (Barbolani 2003: 119-149).

24. Afirma que pudo ser "probablemente un diplomático de carrera que, encontrándose en Francia cuando estalló la guerra de la Independencia, se alió con el bando napoleónico mientras España estaba

mos a afirmar que ciertamente se trata de un exiliado involuntario, un diplomático de carrera que llevaba muchos años alejado de la "Patria", como él mismo se lamenta en los escritos en los que deja alguna huella de identificación personal, comentarios a sus propias traducciones y una elegía en la que pide perdón a Fernando VII con motivo del nacimiento de la infanta Mª Isabel. [25]

Las traducciones forman parte de un legajo que conserva otros muchos textos,[26] aunque los que nos interesan ahora son estas tres tragedias. Mucho empeño, y muchas esperanzas puso en la traducción de estas obras cuando se preocupó de dejarnos dos versiones de cada una de ellas: un borrador y una copia limpia pensada, probablemente, para la imprenta.[27]

Están depositadas en la BRAE desde el año 1864 como recoge el Acta de la reunión celebrada el 27 de octubre en la que figura el envío, por el Ministerio de Fomento, de varios manuscritos de don Ángel de Santibáñez (literato español que falleció en Francia en 1827),[28] nombre que coincide, y al que pueden corresponder, las iniciales D.A.D.S. de que van precedidos todos los textos.

Creemos que este es el nombre de nuestro traductor. Un diplomático que salió de España en 1801 con destino en la Embajada de Viena y continuó su vida en el exterior, (en 1803 aparece documentado como secretario de la Embajada española en París). En abril de 1808, fue nombrado ministro plenipotenciario para los EEUU de América, destino no culminado por las dificultades que la guerra estaba ocasionando en España (no le pudieron llegar las credenciales) y en toda Europa (bloqueo de Inglaterra). A pesar de los problemas surgidos con la llegada del nuevo rey, José Bonaparte, Santibáñez siguió ejerciendo su función diplomática hasta el año 1814. A partir de este momento y tras el RD de 14 de mayo firmado por Fernando VII, las esperanzas de regresar a su patria se convirtieron en una vana ilusión. Salió de España sirviendo a un rey Borbón y nunca se sintió josefino, sino manejado por los hilos de un destino

---

siendo abandonada por el rey Carlos IV y el futuro Fernando VII, artífice de una innoble claudicación a favor de Napoleón"

25. "*Lamentos de un español privado de su Patria con motivo del nacimiento de SAS la Señora Infanta de España Dª María Isabel, y del gozo universal que suscita tan plausible suceso*".

26. Se trata de un conjunto de traducciones de diversa condición: tragedias, comedias, poemas, textos narrativos, ensayos y algún poema original.

27. El PROYECTO BOSCÁN: Catálogo de las traducciones españolas de obras italianas (hasta 1939) [en línea] registra los siguientes manuscritos de la RAE: 312 (*Sofonisba, Timoleone* y *Antígona*) copias con numerosas correcciones y mss. 266 (*Sofonisba* y *Antígona*) y 346/16. (*Timoleone*) en limpio.

28. El Ms 265 dice: "En el tomo 25 de las Actas de la RAE donde se da cuenta de la junta celebrada el 27 de octubre de 1864 figura el envío por el Ministerio de Fomento de varios manuscritos de Don Ángel Santibáñez (literato español que falleció en Francia en 1827). Manuscritos de obras traducidas del francés la mayor parte y otras del inglés e italiano". El Acta del 27 de octubre de 1864 dice textualmente: "Remitidos de Real Orden por el Mº de Fomento a esta corporación para el uso que estimen conveniente, varios manuscritos de Don Ángel de Santibáñez literato español que falleció en Francia en 1827 los cuales son todas obras traducidas del francés la mayor parte y las restantes del inglés y del italiano. Se acordó dar por ello las debidas gracias al señor ministro y que una comisión compuesta de los señores marqués de la Pezuela, Cueto y Tamayo y Baus examinen dichos manuscritos e informen sobre su mérito y sobre el destino que puede dárseles, lo que se les ofrece y parece".

nefasto que no le permitió volver.[29] Los últimos años los vivió en penuria y dedicado a leer y traducir. Nacido en 1769, acaban sus días el 8 de diciembre de 1824.[30]

El día 29 de diciembre 1864, la comisión, que se había reunido para analizar las traducciones de Santibáñez, emite su informe. "Por el Marqués de Pezuela fue leído el informe de la comisión encargada de examinar las obras de don Antonio de Santisteban (*sic*) remitidas de París, reducido a expresar que ninguna de ellas tenía mérito suficiente para su publicación por la Academia, si bien se podían conservar todas con aprecio. Así quedó acordado".

Los datos que nos da la Academia contienen dos errores: uno, la fecha de fallecimiento, que no fue el año 1827 sino el 1824,[31] y otro, el cambio de nombre que le aplica la comisión y que nos parece un error banal.

6. Conclusiones

¿Por qué no llegaron al teatro y quedaron entre las sombras del cajón de la Academia? Las obras debieron ser traducidas en los años de inactividad diplomática del autor, esto es, desde el año 14 hasta su muerte. Parte de este tiempo lo dedicó a la actividad literaria como lo atestiguan las anotaciones manuscritas de las lecciones de literatura de La Harpe, notas tomadas del artículo de la *Enciclopedia* que responde a *Traducción* (3ª parte, 4ª sección), notas de Paul Jeremie Bitaubè, Delille y Luzán, además, y lo más notable de los *Apuntes del examen que C.B. Petitot traductor del francés hizo de Antígona, Sofonisba y Timoleón*.[32] Conviene tener en consideración estas lecturas porque podrían justificar la elección de las obras traducidas. En cualquier caso son traducciones adecuadas al momento en que se elaboran, años de gran auge de Alfieri no solo en España sino en toda Europa. Probablemente su suerte podría haber sido otra de haber vivido el traductor en España, en aquel momento.

29. El 4 de noviembre de 1820 escribe una carta a Evaristo Pérez de Castro en la que dice textualmente: "Una vez sabida la resolución definitiva de las Cortes sobre los españoles refugiados en Francia, que siguieron el partido del Intruso, fue mi deseo regresar inmediatamente a mi amada Patria de la que estoy ausente 20 años ha, en cuyo largo transcurso de tiempo mi mala suerte parece que se ha complacido en combinar circunstancias extraordinarias y difíciles que al fin produjeron el error en que caí y de que soi víctima ahora, aunque, sin que pueda imputárseme a presunción, puedo asegurar lo que es cierto y notorio, que yo no me he expatriado en pos de las vanderas del Intruso, ni tube igual libertad que los otros para obrar en aquella época fatal, ni he contribuido en cosa alguna a la desolación de mi Patria. Animado pues del deseo de buscar los medios necesarios para ello, los quales, aunque en sí puedan reputarse de poco momento, no lo son para mi, en la penosa situación a que me veo reducido después de 6 años de privaciones" (AHN Estado, legajo 3442/2, exp. 8).

30. No debe llevarnos a error sobre la fecha de su muerte la dedicatoria del poema a SAS la Infanta Doña María Isabel, porque no se trata, como afirma M. N. Muñiz, de Isabel II, nacida en 1830, sino de una hija, María Isabel Luisa, nacida el 21 de agosto de 1817 del matrimonio del rey con Isabel de Braganza y fallecida el 9 de enero de 1818 a los cuatro meses de edad.

31. AHN Estado, legajo 3442/2, exp. 8.

32. Ms. 34617 de la BRAE. Petitot tradujo las tragedias de Alfieri al francés en 1802.

Creemos que llegaron un poco tarde. Cuando fueron sacadas a la luz y analizadas corría el año 1864 y, para ese momento, el gusto de la época ya había dado varias vueltas y la tragedia había sido sustituida por el drama histórico que triunfaba en el teatro romántico (Caldera 1993). Se iban cerrando puertas y abriendo nuevos caminos literarios. El juicio que emiten los académicos deja traslucir el menor interés que despertaban las tragedias ya en ese momento entre los lectores y los espectadores españoles.

Bibliografía

Aguilar Piñal, F., *Bibliografía de autores españoles del siglo xviii.* Madrid: CSIC / Instituto Miguel de Cervantes 1981-2002.

Alfieri, V., «Risposta dell'Alfieri», en: *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*. Asti: Casa d'Alfieri 1978.

—, «Parere del autore sull'arte comica», en: *Tragedie di Vittorio Alfieri da Asti*. Italia/ Parma: Parma 1801.

Andioc, R., *Sur la querelle du theatre au temps de L. F. Moratín*. Burdeos: Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques 1970, 425.

Barbolani, C., *Virtuosa guerra di verità.* Módena: Mucchi Editore 2003.

Barsotti, A., *Alfieri e la scena: da fantasmi di personaggi a fantasmi di spettatori.* Roma: Bulzoni 2001.

Bellini, G., *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola*. Milán: Istituto Editoriale Cisalpino-Goliardica 1982.

Bretón de los Herreros, M., *Obras*, 5 vols. Madrid: Miguel Ginesta 1883-1884.

Caldera, E., «De la tragedia neoclásica al drama histórico romántico: por qué y cómo», en: E. Caldera / R. Frolfi (eds.): *Entre siglos*, vol. 2., Roma: Bulzoni 1993.

Cook, J. A., *Neoclassic Drama in Spain. Theory and Practice.* Dallas: Southern Methodist University Press 1959.

Cotarelo, E., *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*. Madrid: A. Directores Escena 2009.

Jovellanos, M. G., *Obras escogidas*, vol. i. Madrid: Espasa-Calpe («Clásicos Castellanos») 1935.

Lafarga, F., *Las traducciones españolas del teatro francés*. Barcelona: Universidad de Barcelona 1983-1988.

Larra, M. J., «De la introducción del vaudeville francés en el teatro español», *El Español* 11-iii-1836.

Luzán, I., *Memorias literarias de París.* París: 1751.

Muñiz Muñiz, M. N., «Sulle prime traduzioni spagnole degli *Animali parlanti* di Casti», *Esperienze Letterarie* xxx, 3-4 (2005), 227-250.

Parducci, A., «Traduzioni spagnole di tragedie alfieriane», *Annali Alfieriani* i (1942), 31-125.

Peers, E. A., «The vogue of Alfieri in Spain», *Hispanic Review* 2 (1933), 122-141.

Solis, D., *Virginia*. Madrid: Imprenta de Repullés 1813.

TEATRO Y RETÓRICA. ESTUDIO COMPARADO DE *DON ÁLVARO O LA FUERZA DEL SINO* DEL DUQUE DE RIVAS Y DEL DISCURSO PARLAMENTARIO DE EMILIO CASTELAR DE 12 DE ABRIL DE 1869*

Manuel Cifo González
Universidad de Murcia
mcifo@um.es

RESUMEN: En este trabajo se lleva a cabo un estudio comparado de dos textos pertenecientes a dos géneros y clases discursivas diferentes: el género teatral y la oratoria. Este estudio comparado se centra en las escenas IX, X y última de la Jornada V de *Don Álvaro o la fuerza del sino* y en el discurso sobre la libertad religiosa pronunciado por Emilio Castelar en la sesión de las Cortes del 12 de abril de 1869, especialmente sobre su parte final o *peroratio*. La metodología que se utiliza en este estudio es la del análisis interdiscursivo propuesto por el profesor Tomás Albaladejo. Junto a este análisis interdiscursivo, se emplean los planteamientos de la Semiología Teatral de María del Carmen Bobes Naves y de la Retórica. El objetivo del estudio es determinar las semejanzas y diferencias, así como la conexión entre los textos estudiados, atendiendo a sus componentes sintácticos, semánticos y pragmáticos.

Palabras clave: teatro, oratoria, retórica, semiología, pragmática.

ABSTRACT: In this essay we have prepared a study comparing two texts from two different genres and types of speech: theatre and oratory. This comparative study is based on scenes IX, X and the last one in Act V from the play *Don Álvaro o la fuerza del sino (Don Álvaro or the force of fate*) and on the speech about freedom of religion given by Emilio Castelar in the Opening Session of the Spanish Parliament on the 12th of April 1869, especially its final part or *peroratio*. The methodology we are using in this study is the interdiscursive analysis brought by Professor Tomas Albaladejo, together with it, we have considered the different approaches of Maria del Carmen Bobes Naves Theatre Semiology and Rhetoric. The aim of this study is to establish the similarities and the differences, as well as the connections between the referred texts according to its syntactics, semantics and pragmatic elements.

Key words: theatre, oratory, rhetoric, semiology, pragmatics.

* Este trabajo es resultado de la investigación realizada en el proyecto de I+D+i de referencia HUM2007-60295, financiado por la Secretaría de Estado de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación.

1. Introducción

Para llevar a cabo nuestro estudio, tendremos en cuenta, por un lado, una posible reconstrucción de la *actio* o *pronuntiatio* del discurso de Castelar (no hay que olvidar que la denominación en griego de esta operación retórica es *hypókrisis*, es decir, actuación teatral), así como la representación, a partir de las expresiones de los personajes y de las acotaciones teatrales, de las escenas mencionadas de *Don Álvaro o la fuerza del sino*. A su vez, estudiaremos el componente retórico de dichas escenas teatrales y el componente de representación teatral del discurso de Castelar, sobre todo de su *peroratio*. La perspectiva analítico-explicativa de carácter semiológico adoptada abarca los referentes de los textos, las construcciones textuales y sus aspectos comunicativos internos y externos, incluyendo de este modo sintaxis, semántica y pragmática.

2. Clases de textos retóricos u oratorios

Según afirma Aristóteles en su *Retórica*, tres son los tipos de textos oratorios, atendiendo a la función que desempeña el oyente en el momento de la interpretación de los mismos:

> De la oratoria se cuentan tres especies, pues otras tantas son precisamente las de los oyentes de los discursos. Porque consta de tres el discurso: el que habla, sobre lo que habla y a quién; y el fin se refiere a éste, es decir, al oyente. Forzosamente el oyente es o espectador o árbitro, y si árbitro, o bien de cosas sucedidas o bien de futuras. Hay el que juzga acerca de cosas futuras, como miembro de la asamblea; y hay el que juzga acerca de cosas pasadas, como juez; otro hay que juzga de la habilidad, es espectador, de modo que necesariamente resultan tres géneros de discursos en retórica: deliberativo, judicial, demostrativo (Aristóteles 1971: 1358a37-1358b8).

De esos tres géneros oratorios, "el demostrativo es el más próximo a la literatura, pues ante los discursos de dicho género los receptores no toman decisiones, aunque, con respecto a las obras literarias, sí juzgan sobre la habilidad de sus autores y sobre el discurso mismo" (Albaladejo Mayordomo 2005: 27).

Por lo tanto, los discursos parlamentarios, como el que nos va a ocupar en la mayor parte de este estudio, pertenecen al género deliberativo, pues los receptores, los parlamentarios, han de tomar decisiones respecto de asuntos del futuro o de proyectos para un futuro.

En todos los estudios conocidos sobre el arte de la Retórica, se destaca el hecho de que el discurso retórico es una construcción lingüística que es el resultado de una serie de operaciones que tienen lugar en la producción de dicho discurso. Es lo que se conoce como *partes artis*, las cuales tradicionalmente se consideraba que eran cinco: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio* o *pronuntiatio*. Así lo ponía de manifiesto, por ejemplo, Quintiliano en su célebre *Institutio oratoria*. Ahora bien, como señala Albaladejo Mayordomo:

> A esto hay que añadir la consideración de una operación retórica no constituyente de discurso y previa a la serie compuesta por *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. Se trata de la *intellectio*, que consiste en el examen de todos los elementos y factores del hecho retórico por el orador antes de comenzar la producción del texto retórico […]. Es una sexta operación retórica que hemos de incluir en la explicación del sistema retórico desde la perspectiva de la serie de operaciones que el orador realiza (Albaladejo Mayordomo 1993: 88).[1]

Por otro lado, Albaladejo Mayordomo se refiere al hecho de que, en los niveles de *inventio* y de *dispositio*, se localizan las llamadas partes del discurso o *partes orationis*, que son las siguientes: *exordium*, *narratio*, *argumentatio* y *peroratio*.[2]

Pues bien, a lo largo de este trabajo vamos a analizar la utilización de alguna de esas *partes artis*, en concreto la *actio* o *pronuntiatio*, así como alguna otra de las *partes orationis*, como es el caso del *exordium* y de la *peroratio*.

3. El concepto de 'interdiscursividad'

Según señala Albaladejo Mayordomo, tanto el orador como el receptor y el referente tienen discursividad:

> En efecto, el orador construye y pronuncia su discurso en una actuación comunicativa de dimensión discursiva, siendo consciente de la comprehensión pragmática y referencial que ello supone; del mismo modo, se produce la actuación comunicativa del receptor. Por su parte, el referente es ahormado discursivamente, ya que lo es textualmente y es proyectado comunicativamente (Albaladejo Mayordomo 2005: 18).

Afirma también el profesor Albaladejo que tanto el discurso retórico como el literario son discursos de arte de lenguaje, del que forman parte tanto las obras literarias como aquellos textos que, sin ser literarios, son resultado de una elaboración artística del lenguaje, como es el caso de los discursos oratorios. Y, poco después, añade:

> Sea cual sea la función del lenguaje que sea dominante en un hecho lingüístico, lo importante para el planteamiento que aquí se propone es la existencia de comunicación, comunicación retórica y comunicación literaria, en la que quien pronuncia el discurso y quien escribe la obra se dirigen a quienes oyen y a quienes leen en un acto de habla complejo (Albaladejo Mayordomo 2005: 23).

Una vez analizada la discursividad, el profesor Albaladejo pasa a estudiar el concepto de 'interdiscursividad', respecto del cual afirma lo siguiente:

1. A la *intellectio* se refiere también Francisco Chico Rico (1989) .

2. Para la perfecta comprensión de todo lo relativo a las *partes orationis vid.* Albaladejo Mayordomo 1993: 82-108.

> Una de las características de la comunicación humana es la interdiscursividad, es decir, la realidad discursiva en la que distintos discursos concretos, pero también distintos tipos de discursos, se relacionan entre sí en el plano del habla y en el plano de la lengua, o en ambos, e interactúan entre sí, tanto en la realidad comunicativa como en el sistema, sobre la base de su condición discursiva, de su construcción textual, de su representación referencial y de su comunicación (Albaladejo Mayordomo 2005: 28).

Así pues, tras considerar el concepto de 'interdiscursividad' propuesto por el profesor Albaladejo, pasaremos a estudiar la interdiscursividad existente en los dos textos objeto de nuestro análisis, comenzando por el discurso demostrativo constituido por la obra del Duque de Rivas.

Pero, antes, vamos a referirnos a algunas de las interesantes aportaciones que, dentro del campo de la Semiología Teatral, lleva a cabo la profesora María del Carmen Bobes Naves, para quien el rasgo más destacado de un texto dramático es su disposición para ser representado, lo cual implica la existencia de lo que se denomina el efecto *feedback*. En tal sentido escribe la citada semióloga lo siguiente:

> […] el efecto *feedback* que la representación produce sobre las formas del texto desde que se inicia el proceso de comunicación dramática, es precisamente lo que lleva a incluir en el discurso los signos necesarios que permitan la representación, es decir, en su conjunto, el Texto Espectacular (Bobes Naves 1997: 88).

Más adelante, la profesora Bobes Naves alude a la oposición existente entre un texto escrito y un texto representado, para apuntar lo siguiente:

> El texto escrito permanece, aun sin lectores; la representación no se concibe sin espectadores; el texto escrito es un *hecho* que se independiza de su emisor, la representación es un *acto* que realizan los actores en un tiempo y desaparece. No hay paralelismo entre texto y representación, sino entre Texto Literario y Texto Espectacular, o entre lectura y representación (Bobes Naves 1997: 106).

En otro momento, y al referirse al lenguaje dramático como un diálogo directo, indica que en él se utilizan signos verbales, signos paraverbales (tono, timbre, ritmo), quinésicos (mímica y gestos) y proxémicos (distancias y movimientos) (Bobes Naves 1997: 158).

Otra interesante aportación de Bobes Naves es la relativa a los tipos de diálogos dramáticos existentes. Entre ellos se encontrarían los que ella califica como "*diálogos de pasión y de vida*", caracterizados por la búsqueda de sus temas en los enfrentamientos que el hombre sufre en su interior: en sus pasiones, en el ámbito de los sentimientos, en los conflictos entre sentimiento y razón, y su desenlace, generalmente trágico, invita a reflexionar sobre la necesidad de una jerarquización de valores internos (Bobes Naves 1997: 267).

Llegados a este punto, vamos a adentrarnos en el análisis de cada uno de los dos textos elegidos para, de ese modo, poder establecer los paralelismos existentes entre ambos, lo que nos permitirá hablar de la existencia práctica de la mencionada interdiscursividad.

4. El análisis de un discurso teatral: *Don Álvaro o la fuerza del sino*

Siguiendo la clasificación establecida por Bobes Naves, a la que antes nos hemos referido, sería en esa variante de diálogo dramático, la de los diálogos de pasión y de vida, en la que se inscribiría una obra como *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835), de la que se han hecho diversas interpretaciones críticas, aunque la que más se acerca a nuestra propia interpretación es aquella en la que se trata de presentar a Don Álvaro como símbolo de la rebeldía. Un acto de rebeldía en el que el personaje vendría a coincidir con la figura de su creador, quien, como afirma Juan Luis Alborg, "era un desterrado liberal, cuya vida había sido truncada en virtud de todos aquellos principios que se encarnaban en la vieja sociedad tradicional, los mismos, exactamente, contra los que se levanta Don Álvaro" (Alborg 1980: 500).

Por tanto, Don Álvaro vendría a representar el símbolo de la lucha contra la falta de libertad, contra la aristocracia absolutista representada por el Marqués de Calatrava y sus hijos Carlos y Alfonso. Una falta de libertad, sobre todo, en el ámbito amoroso, aunque en esa lucha Don Álvaro sea consciente de que puede morir y hundirse en los infiernos.

En este sentido, como luego comentaremos, coincide el Duque de Rivas con Emilio Castelar, pues éste, en el discurso que analizaremos más adelante, también defiende la libertad, en su caso la religiosa.

Pero, al margen del contenido de los dos textos, nos detendremos en el análisis de algunos recursos retóricos que, como tendremos ocasión de comprobar, son comunes a ambos textos; uno de ellos, no lo olvidemos, de carácter deliberativo (el de Castelar) y otro de carácter demostrativo (el del Duque de Rivas), y que, en su conjunto, configurarían ese Texto Espectacular del que habla Bobes Naves. Veamos, en primer lugar, algún texto de *Don Álvaro o la fuerza del sino*:

D. Alfonso:	Vuestro secreto no ignoro,	(HIPÉRBATON)
	y era el mejor de mis planes	
	(para la sed de venganza	(METÁFORA E HIPÉRBATON)
	saciar que en mis venas arde),	(METÁFORA)
	después de heriros de muerte	
	daros noticias tan grandes,	
	tan impensadas y alegres,	(ENUMERACIÓN, GRADACIÓN)
	de tan feliz desenlace,	EN ESTRUCTURA TRIMEMBRE)
	que el despecho de saberlas	
	de la tumba en los umbrales,	(METÁFORA E HIPÉRBATON)
	cuando no hubiese remedio,	(PARALELISMO Y
	cuando todo fuera en balde,	ANÁFORA)
	el fin espantoso os diera	(HIPÉRBATON)
	digno de vuestras maldades.	

(Jornada V, escena IX, vv. 2.158-2.171)

Este fragmento seleccionado, correspondiente a la tercera intervención de Don Alfonso en la citada escena IX, se abre con la siguiente anotación del autor: "el cielo representará el ponerse el sol de un día borrascoso, se irá oscureciendo lentamente la escena y aumentándose los truenos y relámpagos" (p. 171). Por tanto, nos hallamos ante un ambiente de rayos y truenos que, como más adelante tendremos ocasión de comprobar, es similar al que aparecerá en la *peroratio* del discurso de Emilio Castelar.

En esa misma escena, Don Alfonso procede a realizar su peculiar *narratio* de los hechos concernientes a la persona de Don Álvaro. Le comunica que ha estado en Lima y ha logrado saber el secreto que esconde su oponente: es hijo de un virrey traidor al rey español, pero sus traiciones fueron descubiertas y fue llevado a prisión, junto con su esposa, la cual dio a luz en la cárcel a Álvaro. Éste, que se crió entre los indios, obtuvo el perdón del rey Felipe y pudo venir a España, en donde llevó a cabo muchas de sus fechorías.

Pero esta narración de los hechos conocidos por Don Alfonso es interrumpida, en el extremo de la desesperación, por las palabras de Don Álvaro, que, a modo de *peroratio*, ponen fin a la misma:

D. Álvaro: Baste.
¡Muerte y exterminio! Muerte
para los dos! Yo matarte
sabré, en teniendo el consuelo
de beber tu inicua sangre.
(Toma la espada, combaten,
y cae herido don Alfonso).

(Jornada V, escena IX, vv. 2.271-2.275)

En la escena X, Don Alfonso va a morir; pero, previamente, mata con un puñal a su hermana Doña Leonor, por considerarla la causante de todos los males sufridos por la familia Vargas. Y, en la escena última, mientras los truenos resuenan con más fuerza que nunca y crecen los relámpagos, Don Álvaro decide suicidarse arrojándose desde lo más alto del monte. Dicha escena se cierra con esta otra especie de *peroratio*, que pone fin a la obra teatral:

Don Álvaro: ¡Infierno (APÓSTROFE), abre tu boca (METÁFORA) y trágame (EXECRACIÓN)! ¡Húndase el cielo, perezca la raza humana (PARALELISMO EN ESTRUCTURA BIMEMBRE); exterminio, destrucción… (IMPRECACIONES EN FORMA BIMEMBRE)! (*Sube a lo más alto del monte y se precipita)*.

El Padre Guardián y otros frailes:*(Aterrados y en actitudes diversas)* ¡Misericordia, Señor! ¡Misericordia! (APÓSTROFE, DEPRECACIÓN Y EPANADIPLOSIS).

Aparte de los recursos que hemos señalado entre paréntesis, que aportan ese componente retórico a un texto propio de la representación teatral, hemos de destacar otros aspectos relativos al componente sintáctico, semántico y pragmático, como pueden ser los siguientes:

1. Uso de la primera y de la segunda personas, especialmente en el caso de los pronombres personales y de los posesivos. La primera persona, lógicamente, puesta en boca del personaje que realiza su intervención, su parlamento; y la segunda persona para dirigirse al personaje al que se interpela (el oyente): *mis planes*, *mis venas*, *vuestro secreto*.

2. Uso del presente de indicativo, del infinitivo (con el pronombre enclítico) y del imperativo: *ignoro*, *heriros*, *daros*, *abre*, *trágame*.

3. El empleo de un léxico con el que expresar la idea de muerte y destrucción que se pide a los poderes infernales: *hundirse el cielo*, *perecer la raza humana*, *exterminio*, *destrucción*.

4. Frente a esta idea, y en clara oposición semántica, aparece la de la conmiseración que se pide a los cielos: *¡Misericordia, Señor! ¡Misericordia!*

5. Empleo del adverbio intensificador "tan": *noticias tan grandes*, *tan impensadas y alegres*, *de tan feliz desenlace*…

6. Aparición de alguna oración subordinada concesiva: *cuando no hubiese remedio*, *cuando todo fuera en balde*… Y, también, de alguna subordinada adjetiva: *para la sed de venganza saciar que en mis venas arde*.

7. Como no podía ser de otro modo, la puesta en escena teatral hace necesaria la aparición de las correspondientes acotaciones, tal y como vemos en el fragmento de la escena final. En un caso, se trata de mostrar la forma de actuar del personaje de Don Álvaro (*Sube a lo más alto del monte y se precipita*). En el otro, alude a aspectos quinésicos y proxémicos relativos al Padre Guardián y a los otros frailes (*Aterrados y en actitudes diversas*). Y, en ambos casos, también están presentes los correspondientes signos paraverbales (tono, timbre y ritmo), marcados en este caso por la fuerza que aportan la execración, la sucesión de imprecaciones y la deprecación, junto con la repetición, en epanadiplosis, del término "misericordia".

5. El análisis de un discurso parlamentario: Castelar

Dentro de la diversa tipología de diálogos dramáticos a los que se refiere Bobes Naves, nos encontramos con los que ella califica como *diálogos "interiores" y monólogos líricos*, que serían aquellos en los que "un estado de duda sobre el autorreconocimiento o sobre el conocimiento del contrincante se manifiesta con un diálogo que tiene el valor de un monólogo, o manifiesta la reflexión típica del monólogo interior" (Bobes Naves 1997: 272). En estos casos, suele ser muy habitual que el hablante se haga preguntas a sí mismo y se las conteste, que haga observaciones distanciadas con gestos, que dé preponderancia a la aparición del "yo", lo que acercaría sus intervenciones a la forma del monólogo.

Pues bien, podríamos considerar que la —llamémosla así— *puesta en escena* que lleva a cabo un orador parlamentario sería equiparable a uno de esos diálogos interiores o monólogos líricos de los que habla Bobes Naves. Y más aún en el caso de Emilio Castelar, quien, como bien apunta el profesor Albaladejo Mayordomo, es uno de los

más eminentes oradores de la historia del parlamentarismo español y de la historia de la oratoria española:

> Su dominio del discurso era resultado de sus conocimientos y de sus habilidades retóricas, y también de su constante atención a las características del auditorio, la cual no es ajena a su preparación retórica, pues la atención a los oyentes es una de las bases principales de la comunicación oratoria. Esta conciencia de la situación retórica en la que es pronunciado el discurso es fundamental para que éste tenga una configuración lo más adecuada posible a dicha situación y, en definitiva, al auditorio, con el fin de disponer de los mejores medios para cumplir con la finalidad convincente persuasiva del hablar oratorio. El *aptum* o *decorum*, como principio de adecuación en la comunicación retórica, guía esta relación de base pragmática entre los componentes de dicha comunicación (Albaladejo Mayordomo 2001: 71).

Es decir, desde un punto de vista pragmático, Emilio Castelar es consciente de la multiplicidad y variedad del auditorio al que se dirige, y, por ello, para conseguir la plena y perfecta comunicación retórica, construye su discurso con argumentos apropiados y acordes a cada uno de los grupos o sectores ideológicos de los receptores parlamentarios a los que se dirige.

Algo que, en alguna medida, podríamos considerar que también se da en la interpretación que suscita ese final de *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Un final que, por un lado, podría satisfacer las exigencias de un público exigente de la justicia y el castigo divinos, para los que, sin duda alguna, el protagonista iría a parar a lo más hondo de los infiernos. Pero, por otro lado, nos encontramos con que quienes defienden la creencia en un Dios bondadoso, que perdona a los pecadores más impenitentes, también pueden interpretar que ese Dios ha concedido a Don Álvaro la misericordia que otros imploran para él.

Pero, centrándonos en la figura del parlamentario Emilio Castelar, hay que afirmar, sin miedo a equivocarse, que una de las mejores muestras de su forma de actuar —digámoslo de otro modo, de su *representación o puesta en escena*— la constituye el conocidísimo *Discurso sobre la libertad religiosa y la separación entre la Iglesia y el Estado*, pronunciado el día 12 de abril de 1869, como rectificación a Manterola, canónigo carlista de Vitoria.

Y, en primer lugar, vamos a referirnos a la *actio* de dicho discurso. Una operación retórica que consiste en la emisión, ante los parlamentarios que habrán de tomar una decisión al respecto, del texto retórico construido por Emilio Castelar.

En dicha operación confluyen la voz y los gestos corporales como instrumentos fundamentales de la puesta en escena del orador; es decir, los signos paraverbales, quinésicos y proxémicos de los que habla Bobes Naves.

Precisamente, a propósito de la recepción que tenían los discursos de Castelar, nos habla María del Carmen García Tejera del entusiasmo, que a veces rayaba en delirio, que mostraba el público asistente, lo cual "se traducía en una explosión de vítores y aplausos que a menudo interrumpían sus intervenciones o que impedían que se pudiera escuchar el final" (García Tejera 2003: 314).

De su oratoria se suele destacar, entre otros rasgos, su poderosa voz, así como la capacidad de adaptación tonal y de seducción de la misma. Además, también se habla de la utilización de la mirada y de los gestos para emocionar y fascinar a sus espectadores:

> Convengamos que el éxito de Castelar como orador consistió sobre todo en transmitir —en contagiar— sus propias emociones a sus oyentes: los resortes que utiliza —casi todos de índole sonora y visual— operan más en los sentimientos que en la razón; su oratoria es más psicagógica que lógica. De ahí que la polémica en torno a la recepción de sus discursos […] se halle plenamente justificada: en realidad, Castelar no "dice" nada en sus discursos; "se dice" a sí mismo con la fuerza de sus emociones, de sus sentimientos, transmitidos "de viva voz". Aunque el texto escrito reproduzca la totalidad de sus intervenciones, carece de "pronuntiatio" / "actio"; de ahí que la lectura pierda, casi al completo, su eficacia comunicativa (García Tejera 2003: 316).

Pero, adentrándonos ya en el análisis del *exordium* de dicho discurso, podemos destacar varios aspectos que, desde el punto de vista pragmático, resultan muy interesantes y característicos de la oratoria de Castelar, como son los siguientes:

1. Brevedad y concisión. Algo que, como veremos, se volverá a repetir en la *peroratio*.
2. Uso de lo que se conoce como *attentum parare*. Pide atención a los diputados con una apóstrofe inicial. Además, pide perdón por lo largo de su discurso y promete rectificar en su próximo discurso.
3. Empleo de la técnica de la *captatio benevolentiae*. Afirma ser una desgracia el verse forzado, por deberes de su cargo, a recabar la atención de los señores Diputados.
4. Uso de algunos recursos retóricos propios del discurso oratorio, como son la apóstrofe, las repeticiones paralelísticas —en estructuras bimembres y trimestres (estas últimas muy características de la oratoria de Castelar)—, las anáforas, la metáfora o la hipérbole. Recursos que son, asimismo, muy habituales en los textos literarios, como, por ejemplo, los del Duque de Rivas. Veámoslos:

> Señores Diputados (APÓSTROFE): Inmensa desgracia para mí, pero mayor desgracia todavía para las Cortes (PARALELISMO Y AMPLIFICACIÓN, EN ESTRUCTURA BIMEMBRE), verme forzado por deberes de mi cargo, por deberes de cortesía (SIMILICADENCIA), a embargar (METÁFORA) casi todas las tardes, contra mi voluntad, contra mi deseo (SIMILICADENCIA Y ANÁFORA), la atención de los señores Diputados. Yo espero que las Cortes me perdonarán si tal hago en fuerza de las razones que a ello me obligan; y que no atribuirán de ninguna suerte tanto y tan largo y tan continuado discurso (AMPLIFICACIÓN, EN ESTRUCTURA TRIMEMBRE) a intemperancia mía en usar la palabra. Prometo solemnemente (HIPÉRBOLE) no volver a usarla en el debate de la totalidad.

Pasando al análisis de su famosa *peroratio*, hemos de señalar que estamos en total acuerdo con Albaladejo Mayordomo en su consideración de que la eficacia conseguida por Emilio Castelar radica en la división que éste hace de dos planos distintos basados en la diferenciación de dos perspectivas en la religión cristiana. La grandeza de Dios

en el Sinaí, que constituye el primer plano, es expresada con un referente que mueve a admiración, pero también a temor (Albaladejo Mayordomo 2001: 31).

Por su parte, en su análisis microestructural de la *peroratio*, Francisco Chico Rico se refiere al uso por parte de Castelar de algunos recursos retóricos que son especialmente relevantes:

> En esta parte final del discurso, también muy breve, como el *exordium*, Emilio Castelar alcanza una fuerza expresivo-elocutiva, una capacidad comunicativa, un grado de convicción que de ninguna manera habría conseguido sin hacer uso de recursos estilísticos como el del hipérbaton, el de la gradación, el de la comparación opositiva, el de la anáfora y el del paralelismo (Chico Rico 2002: 195-196).

Así pues, al analizar los recursos retóricos de la famosa *peroratio*, el profesor Chico Rico señala los que recogemos dentro del texto entre corchetes. A éstos nos permitimos añadir algunos otros recursos retóricos, en este caso señalados entre paréntesis:

> Grande es Dios en el Sinaí [HIPÉRBATON]; el trueno le precede, el rayo le acompaña, la luz le envuelve, la tierra tiembla, los montes se desgajan (METÁFORAS) [GRADACIÓN] (ESTRUCTURA PARALELÍSTICA CON CINCO MIEMBROS); pero (ANTÍTESIS) hay un Dios más grande, más grande todavía (REDUPLICACIÓN E INTENSIFICACIÓN HIPERBÓLICA), que no es el majestuoso Dios del Sinaí, sino el humilde Dios del Calvario [COMPARACIÓN OPOSITIVA], clavado en una cruz, herido, yerto,(GRADACIÓN) coronado de espinas, con la hiel en los labios, y sin embargo (PARADOJA), diciendo: "¡Padre mío (APÓSTROFE), perdónalos, perdona a mis verdugos, perdona a mis perseguidores (SIMILICADENCIA Y DEPRECACIÓN EN ESTRUCTURA TRIMEMBRE), porque no saben lo que se hacen!" Grande es la religión del poder; pero es más grande (QUIASMO) la religión del amor [COMPARACIÓN OPOSITIVA, ANÁFORA Y PARALELISMO]; grande es la religión de la justicia implacable, pero es más grande la religión del perdón misericordioso [COMPARACIÓN OPOSITIVA, ANÁFORA Y PARALELISMO]; y yo, en nombre del Evangelio, vengo aquí, a pediros (DEPRECACIÓN) que escribáis en vuestro Código fundamental la libertad religiosa, es decir, libertad, fraternidad, igualdad (ESTRUCTURA TRIMEMBRE) entre todos los hombres (Chico Rico 2002: 196).

Al igual que decíamos a propósito de los textos del Duque de Rivas, hemos de señalar ahora que, aparte de los recursos retóricos señalados en los textos del *exordium* y la *peroratio*, hemos de destacar otros aspectos propios del componente sintáctico, semántico y pragmático, tales como los siguientes:

1. Predominio de términos relativos a la primera persona del orador —*yo*, *mí*, *me*, *mi*— y alusión, en forma más o menos indirecta, a la segunda persona, correspondiente a los parlamentarios: *señores diputados*, tanto en forma de apóstrofe (segunda persona), como en una tercera persona de cortesía (*las Cortes me perdonarán*); *pediros*, *escribáis*.

2. Uso del presente de indicativo, del infinitivo (con o sin el pronombre enclítico) y del imperativo: *espero*, *obligan*, *prometo*, *precede*, *usar*, *verme*, *perdona*, *perdónalos*, etc.

3. Uso de un léxico con el que expresa la idea de un majestuoso Dios instalado en el Sinaí, castigador y justiciero implacable, asociado a símbolos e imágenes de cataclismo, terremoto y destrucción: *trueno*, *rayo*, *tiembla*, *se desgajan*. Obviamente, es un Dios grande, poderoso.

4. Frente a estas imágenes, encontramos otras, en clara oposición semántica, asociadas a un Dios misericordioso. Es el humilde Dios del Calvario, con adjetivos como *clavado*, *herido*, *yerto*, *coronado de espinas*. En cambio, este Dios es más grande que el otro, porque no es el Dios todopoderoso, sino el Dios del amor, del perdón. Es el Dios del Evangelio, que predica la libertad, la igualdad y la fraternidad entre todos los hombres.

5. Predominio de estructuras sintácticas breves, unas veces en forma de coordinación adversativa y otras en forma yuxtapuesta, sin empleo de conjunciones: *el trueno le precede, el rayo le acompaña, la luz le envuelve, la tierra tiembla, los montes se desgajan*; *pero hay un Dios más grande…*

6. Aparición de alguna oración subordinada condicional, en el *exordium*: *si tal hago en fuerza de las razones…* Y de alguna subordinada adjetiva: *en fuerza de las razones que a ello me obligan…*

7. Uso del adverbio intensificador "tan": *tanto y tan largo y tan continuado discurso…*

8. Empleo de una técnica oratoria que podríamos calificar de teatral, con una magnífica puesta en escena de su discurso-monólogo, con los pertinentes signos verbales, signos paraverbales (tono, timbre, ritmo), quinésicos (mímica y gestos) y proxémicos (distancias y movimientos) de los que hablaba la profesora Bobes Naves.

9. Incluso, para reforzar esta teatralidad, en el último párrafo de la parte correspondiente a la *narratio* y, por tanto, inmediatamente anterior a la *peroratio*, en el discurso de Castelar podemos apreciar la existencia de una acotación entre paréntesis: *Señores Diputados: me decía el Sr. Manterola (y ahora me siento)…*

6. Conclusiones

La principal conclusión que podemos obtener tras este estudio es que, a nuestro juicio, resulta evidente que dos textos de características literarias y retóricas tan diferentes —como es el caso de un texto correspondiente al género demostrativo y de otro texto de género deliberativo— pueden ser objeto de un análisis interdiscursivo, siguiendo el modelo de trabajo propuesto por el profesor Tomás Albaladejo Mayordomo.

Del resultado de dicho análisis se pueden obtener, entre otras, las siguientes conclusiones:

1. Los textos del Duque de Rivas que hemos seleccionado para este análisis gozan de un alto componente retórico, en el que destacaríamos, entre otros recursos, el uso del hipérbaton, las apóstrofes, los paralelismos, las reduplicaciones y amplificaciones, las exclamaciones, las interrogaciones retóricas, las metáforas y los símiles. Recursos todos ellos que, como hemos podido comprobar, son comunes al discurso de Emilio Castelar.

2. En muchos casos, esos paralelismos y amplificaciones se consiguen gracias al empleo de estructuras repetitivas en forma bimembre o trimembre, especialmente en el caso del discurso de Castelar.

3. El discurso de Castelar tiene un alto componente que podríamos calificar de dramático, pues representa una perfecta puesta en escena, con su magnífica y personal *actio* o *pronuntiatio*, tal y como sucede con cualquier monólogo pronunciado por un actor ante un amplio y variado público espectador. De hecho, la *actio* o *pronuntiatio* tiene un carácter de actuación en sentido teatral, porque el orador, mediante la voz, el gesto y el movimiento, "actúa delante del público en cierto modo como podría hacerlo un actor teatral" (Albaladejo Mayordomo 1993: 172).

4. En este sentido, podemos decir que tanto los textos seleccionados de *Don Álvaro o la fuerza del sino* como los del *Discurso sobre la libertad religiosa y la separación entre la Iglesia y el Estado* son susceptibles de ser interpretados a partir del concepto de 'poliacroasis' propuesto por Albaladejo Mayordomo, pues ambos estarían dirigidos a un público variado y, por ende, serían merecedores de interpretaciones diversas.

5. En ambos casos, además, el planteamiento es el de un emisor que se dirige a un receptor, motivo por el cual es muy frecuente el empleo de la primera y la segunda personas, tanto en los verbos como en los pronombres y en los adjetivos posesivos, así como el uso de los tiempos en presente (para referirse a situaciones o momentos actuales) y en pasado (para retrotraerse a los tiempos pretéritos que, de algún modo, marcan y condicionan los momentos actuales).

6. Los periodos oracionales son más breves en el caso de la oratoria castelariana. De ahí el predominio de la yuxtaposición y la coordinación, algo que no se da tanto en la sintaxis del Duque de Rivas, algo más retorcida, como consecuencia del uso más generalizado del hipérbaton, por necesidades métricas y de rima. No obstante, en ambos casos hemos podido encontrar la presencia de alguna oración subordinada adverbial (condicionales, concesivas, causales) y, también, de alguna subordinada adjetiva.

Bibliografía

Albaladejo Mayordomo, T., *Retórica*. Madrid: Síntesis 1993.

—, «Poliacroasis en la oratoria de Emilio Castelar», en: J. A. Hernández Guerrero (ed.): *Emilio Castelar y su época. Actas del I Seminario "Emilio Castelar y su época. Ideología, Retórica y Poética"*. Cádiz: Universidad de Cádiz 2001, 17-36.

—, «Retórica, comunicación, interdiscursividad», *Revista de investigación lingüística* 8 (2005), 7-33.

Alborg, J. L., *Historia de la literatura española*, t. IV. Madrid: Gredos 1980.

Aristóteles, *Retórica*. Edición bilingüe de Antonio Tovar. Madrid: Instituto de Estudios Políticos 1971.

Bobes Naves, M. C., *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco Libros 1997 (2ª ed. corregida y ampliada).

Chico Rico, F., «La *intellectio*. Notas sobre una sexta operación retórica», *Castilla. Estudios de Literatura* 14 (1989), 47-55.

—, «La *elocutio* retórica en la construcción del discurso público de Emilio Castelar», en: J. A. Hernández Guerrero / M. C. García Tejera / I. Morales Sánchez / F. Coca Ramírez (eds.): *Política y Oratoria. El lenguaje de los políticos. Actas del II Seminario Emilio Castelar*. Cádiz: Universidad de Cádiz 2002, 177-202.

García Tejera, M. C., «Algunas reflexiones sobre la recepción de los discursos de Emilio Castelar», en: J. A. Hernández Guerrero / M. C. García Tejera / I. Morales Sánchez / F. Coca Ramírez (eds.): *La recepción de los discursos: el oyente, el lector y el espectador*. *Actas del III Seminario Emilio Castelar*. Cádiz: Universidad de Cádiz 2003, 311-317.

Saavedra, A. (Duque de Rivas), *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Tarragona: Tárraco 1983.

DISCURSO FEMENINO EN EL TEATRO DE GÓMEZ DE AVELLANEDA Y ROSARIO DE ACUÑA*

Fátima Coca Ramírez
Universidad de Cádiz
fatima.coca@uca.es

RESUMEN: En el presente trabajo analizamos el discurso femenino, el discurso escrito por la mujer dramaturga, frente al discurso masculino dominante que prescribe el canon de escritura y de conducta de la mujer. Acotamos las obras de teatro más relevantes, en las que mejor queda expresada la rebeldía del discurso femenino contra la norma impuesta, de dos grandes autoras del teatro español del siglo XIX: Gertrudis Gómez de Avellaneda y Rosario de Acuña. Nuestra perspectiva de estudio se basa en el análisis interdiscursivo. En este caso nos ceñimos a dos tipos de discurso dentro del ámbito literario, del texto teatral, que se perfilan como contrapuestos: siendo el discurso positivo el generado por el hombre, y el negativo el generado por la mujer rebelde, de acuerdo con el contexto de la sociedad del siglo XIX en España.

Palabras clave: teatro, discurso femenino, análisis interdiscursivo.

ABSTRACT: In this paper we analyze the female speech, the speech written by a woman playwright, against the dominant male discourse which prescribes the fee for writing and women's behavior. Annotate the most important plays, which is expressed best speech of rebellion against the rule imposed female, two major authors of the nineteenth-century Spanish theater: Gertrudis Gómez de Avellaneda, Rosario de Acuña. Our analytical perspective is based on the analysis interdiscursive. In this case we limit ourselves to two types of discourse within the literary, theatrical text, which emerge as contradictory: positive discourse being generated by man, and the negative generated by the rebellious woman, according to the context society of the nineteenth century in Spain.

Key words: theatre, female speech, interdiscoursive analysis.

* Este trabajo es resultado de la investigación realizada en el proyecto de I+D+i de referencia HUM2007-60295, financiado por la Secretaría de Estado de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación.

1. Introducción

Este trabajo se vincula al proyecto de investigación coordinado por el Prof. Dr. D. Tomás Albaladejo Mayordomo, Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Madrid, que versa sobre el análisis interdiscursivo. Este tipo de análisis se ocupa de las estructuras cotextuales, referenciales y contextuales de textos tanto literarios como no literarios. En nuestro caso, para este trabajo nos hemos ceñido exclusivamente a textos que pertenecen a la literatura. Nos interesa recalcar las semejanzas y las diferencias entre dos tipos de discursos que se generan dentro del ámbito literario, para en un trabajo ulterior poder establecer la comparación de estos discursos con otros textos de ámbito no literario, como el ensayístico y el periodístico.

Como acabo de señalar, en este trabajo nos ceñimos a dos tipos de discursos dentro del ámbito literario —más concretamente del género teatral—. Las diferencias discursivas en este caso son de carácter cultural y social y, por lo tanto, de carácter referencial y contextual. Nos estamos refiriendo a discursos señalados como diferentes en virtud del sexo que lo escribe: ora el masculino, ora el femenino.

El centro de nuestra atención se halla en el discurso femenino, es decir, en el tipo de discurso que algunas escritoras, dramaturgas, españolas dieron a la imprenta en el siglo XIX. Son sus obras de teatro las que vamos a tener como eje de nuestro análisis. Obras que a pesar de todas las contrariedades y adversidades lograron ser publicadas e incluso algunas de ellas representadas. Nuestra intención es llegar a oír esas voces que la crítica intentó acallar, voces femeninas desprestigiadas y marginadas por la dominante voz masculina.

2. Breve consideración de la mujer escritora en el siglo XIX

En el contexto del mundo literario de la España del siglo XIX, podemos observar que la sociedad de esa época no acepta a la mujer escritora (Simón Palmer 1989: 44). Tal situación se extiende incluso a los primeros años del siglo XX, a pesar de la educación proyectada por la ILE (Institución Libre de Enseñanza), que intentaba establecer derechos de igualdad de la mujer con respecto al hombre.

La mujer no tenía cabida en el teatro; únicamente se la admitía como actriz. Pueden rastrearse obras traducidas en las primeras décadas del siglo XIX, pero hemos de esperar hasta la segunda mitad de siglo para encontrar algunos dramas originales que pudieron llegar a las tablas en Madrid, Sevilla, Granada, Barcelona y Palma de Mallorca (Gies 1996: 268-274).

La mujer, no nos cabe duda, es un ser marginado en la sociedad del siglo XIX. La mujer escritora no lo es menos. Es más, es aún más despreciada si osa usurpar el puesto que los hombres guardan celosamente para ellos.

Son muchos los ejemplos sobre el desprecio hacia la mujer expresado por dramaturgos españoles en la segunda mitad del siglo XIX. Pueden percibirse con claridad en

la misoginia que encierran aquellas obras que celebran la seducción de la mujer por la arquetípica figura de Don Juan. Igualmente, la representación de la mujer en muchas obras cómicas recalcan el papel marginal que le ha de corresponder, cuyo lugar más adecuado no es otro que la cocina. La mujer está al servicio del hombre; no puede, no debe, mostrar voluntad de cambiar su situación; no debe rebelarse; debe ser sumisa y obediente, dócil. Y, por supuesto, no se le reconoce capacidad intelectual alguna.

El discurso masculino está dominado por la idea de que la mujer ha de ser "como Dios manda": buena madre y buena esposa. Una idea que domina también en buena parte el discurso de muchas mujeres en ese siglo (Gies 1999: 169-176). La opinión generalizada era que la misión de la mujer consistía en servir y fortalecer la unidad familiar.

El rechazo a lo que escriben nuestras dramaturgas se debía en muy buena parte al hecho de que no seguían el canon establecido; es decir, ellas rompían con las normas que se derivaban de la condición femenina, o, mejor dicho, de lo que en la época se pensaba que era la naturaleza de la mujer y su función en la sociedad. La literatura escrita por las mujeres debía reflejar las mismas virtudes morales y cívicas que la sociedad exigía a las mujeres. En el siglo XIX, ese modelo había adquirido en muchos aspectos el carácter de norma inmutable: la mujer que no respondía a las leyes del canon no era considerada una mala mujer, sino que, más radicalmente, no era tenida por mujer (Mayoral 2002: 261-266).

La modestia, la virtud femenina más ensalzada, debía estar presente en su obra literaria. Ésta podía hallar realización a través del sentimiento, pero no de la inteligencia. Se consideraban propios de la naturaleza femenina el candor, la modestia, la bondad, la persuasión, la timidez y la dulzura. La mujer, por naturaleza, era dócil, dulce y piadosa; la ausencia de dichas cualidades se veía como un extravío o como una enfermedad.

En opinión de sus contemporáneos, las mujeres habían de escribir sobre sus sentimientos y no sobre temas importantes de la vida. Así lo manifestaba Clarín en un artículo de 1876 dedicado a las literatas, donde afirmaba: "Las mujeres que escriben bien, escriben de sus sentimientos, y los sentimientos de las mujeres, son como ríos que van a dar a la mar del amor" (Ezama Gil 2002: 152). Pero aún llegaba más lejos, pues no sólo debían seguir ese canon estrictamente en sus obras, sino mostrarlo en su actitud ante la sociedad; de no ser así se convertía en un escándalo, como ocurrió con Gertrudis Gómez de Avellaneda. El rechazo hacia esta escritora fue tal que muchas censuraban su obra para, de este modo, librarse del rechazo de la sociedad.

Estas ideas sobre la naturaleza femenina influyeron sobremanera en su producción literaria. Muchas no escribieron lo que pensaban o sentían, sino que ofrecían una imagen estereotipada y falsa de sí mismas y del entorno. Buena parte de la producción femenina quedó confinada en los estrechos moldes de una literatura moralizante y bobalicona (Mayoral 2002: 264).

Un recurso utilizado para ocultar su identidad de mujer fue el uso del seudónimo a la hora de publicar una obra, aunque puede observarse la preferencia de muchas mujeres a utilizar el apellido de su esposo añadido al primero suyo. De este modo advertían que el libro escrito por una mujer casada no podía contener sino ideas de "sana moral", a pesar de estar escrito por una mujer (Simón Palmer 1986: 594).

La mujer escritora que transgredía la norma establecida sufría, además, serios perjuicios. Rosario de Acuña, que al comienzo de su carrera fue elogiada por la crítica, acabó con el paso de los años siendo desterrada de la Península por sus escritos (Simón Palmer 1986: 595).[1]

3. El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Rosario de Acuña

3.1. Gertrudis Gómez de Avellaneda

Gertrudis Gómez de Avellaneda (1817-1873), aunque nacida en Cuba, fue muy aplaudida en Madrid.[2] Defendió los derechos de los autores, y en especial de las autoras, así como el derecho a la libertad de expresión. A pesar de que muchos escritores la defendieron, le fue negada su admisión en la masculina Real Academia Española, solamente por razón de su sexo. Sufrió doble marginación, por ser mujer y por ser una "extraña" que procedía de las colonias de Cuba.

Zorrilla la describió en términos masculinos; afirmaba que sus poemas contenían "pensamientos varoniles", que revelaban "algo viril y fuerte en el espíritu encerrado dentro de aquella voluptuosa encarnación mujeril […]; era una mujer; pero lo era sin duda por un error de la naturaleza, que había metido por distracción una alma de hombre en aquella envoltura de carne femenina" (Zorrilla 1943: 2051-2052).

Sus dramas han sido calificados como "varoniles", a partir de la afirmación que sobre ella hiciera Bretón de los Herreros: "es mucho hombre esta mujer". También el P. Blanco García calificó su ingenio y arrojo de "masculinos". Las mujeres escritoras fueron tratadas con la etiqueta de "femenina" o de "varonil" según se mantuvieran o no dentro de las convenciones aceptadas para la escritura de la mujer.

Las mujeres de sus obras de teatro son mujeres decididas que saben valerse por sí mismas, aunque a veces no consigan su propósito.

3.1.1. *Saúl*

Desde su composición en 1846, hubo de esperar hasta 1849 para ser representada en el Teatro Español.[3] El conflicto que plantea la obra gira en torno al orgullo, el libre

1. Otras escritoras resultaron igualmente castigadas, siendo incluso enviadas a la cárcel. Tenemos los casos de Mercedes López de Ayala, Isabel Luna y María Inés Rivera, entre otros. Tales represalias pudieron condicionar y reprimir la rebeldía de muchas de ellas (Simón Palmer 1986: 595).

2. Puede afirmarse que es la dramaturga más conocida en la España de la época. Si bien ya había alcanzado fama como poeta en 1841 y como novelista en 1841 y 1842, debe su fama realmente a su productividad dramática, de gran aceptación popular. Son dieciséis las obras largas que escribió entre 1840 y 1858, además de algunas piezas breves (Harter 1981: 78).

3. La obra fue abreviada por su autora para darle más movimiento. Así lo declara en la «Advertencia al prólogo» (*BAE* 278: 141). Había sido leída anteriormente en el Liceo Artístico y Científico. Su represen-

albedrío, la independencia espiritual, la envidia, la oposición "poder temporal / poder eclesiástico", la arrogancia, el amor, la obediencia filial y la amistad.

El protagonista, Saúl, es una figura trágica, un hombre muy orgulloso cuya fe en su propia fuerza y sabiduría acaba siendo su perdición. En su precipitación mata por error a su hijo Jonatás, creyendo matar a David; y, abatido por ello, se quita la vida. Se produce de esta manera la catarsis de la tragedia y la esperanza de futuro para David, que será quien haya de heredar el trono de Israel (tal como se había profetizado en un principio).

Los personajes femeninos en esta obra resultan muy interesantes. En sus caracteres se reflejan las ideas de Tula, una mujer que en su vida ordinaria no se ajustaba a las restrictivas normas impuestas a la feminidad de clase media. El poder de los hombres que están a su alrededor no puede neutralizar la fuerza y el coraje que hallamos en estas mujeres (Kirkpatrick 1988: 206-207; Santos 1981: 132-141).

Micol es el nombre de uno de los personajes femeninos. Tiene un papel relevante: su función es interferir entre un padre que camina hacia la destrucción trágica y un amante, David, encargado de defender a su pueblo. Ella está del lado de este último, a pesar de lo anunciado por la profecía, que el joven pastor destronará al gran rey Saúl. Desobedeciendo a su padre, se inclina por el amor, lo que constituirá una de las causas del trágico desenlace. Pero no es sólo el amor lo que la impulsa en su decisión, sino también una sed de justicia al apoyar a David contra su padre[4]:

> Pero aquel nombre, que la inmunda envidia
> Se atrevió a mancillar, ya no es el grito
> Que anuncia el triunfo en la guerrera liza.
> Desconocido, oscuro, perder puede
> Nuestro amado David su ilustre vida
> En el feral combate, y si la salva
> Será ¡oh, Achimelech! para rendirla
> De un verdugo cruel al golpe infame.
> ¡Tal es, tal es la fiera alternativa
> Que, horrorizando a mi afligido pecho,
> Me presenta la mente! (IV, IX).[5]

Su autora se sentía muy orgullosa por esta obra, por el éxito que había obtenido, por lo mucho, bien y mal que se había hablado de ella, así como por las grandes sumas de dinero que se habían gastado en llevarla a escena (Cotarelo y Mori 1930: 183).

---

tación fue realizada según noticia con pomposidad y lujo. Fueron llevados a la escena los ciento cincuenta personajes creados en la obra. Obtuvo un gran éxito de público.

4. Enrique Laguerra ha comentado que en este personaje Avellaneda defiende los derechos de la mujer (Laguerra 1981: 195). A juicio de Gies, es un artículo muy superficial (Gies 1996: 277).

5. Las referencias a la obra de *Saúl* están tomadas de la edición publicada en la *Biblioteca de Autores Españoles*, núm. 278. Madrid 1978.

3.1.2. *La hija de las flores*

Esta comedia en tres actos, escrita en verso, se estrenó el 21 de octubre de 1852. Toma en ella como modelo *El sí de las niñas*, de Moratín, que había estado en cartel durante años, dando al argumento un giro "feminista". El anterior planteamiento de matrimonio entre un hombre viejo y una chica joven dispuesto por una madre ambiciosa se convierte ahora en la unión de una mujer vieja y un hombre joven, concertada por un padre y un tío.

El Conde de Mondragón quiere asegurarse de que su sobrino Luis, de veintitrés años, encuentre pareja; el Barón de X, deseoso de tener nietos, quiere matrimoniar a su hija Inés, de treinta y seis años. Los novios nunca se han visto, y ninguno está dispuesto a aceptar ese matrimonio de compromiso. El personaje destacado en la obra es Flora, quien se identifica con las flores del jardín, se siente flor, incluso lleva una marca en el hombro de una flor de lis. Al conocerla, Luis se ha enamorado perdidamente de ella. Se la supone huérfana, adoptada por Tomasa y Juan, la criada y el jardinero del Barón. Se descubre al final que es hija de Inés, que fue forzada y abandonada (resultando ser su violador el Conde). Se la creía muerta, pero ha vivido en secreto bajo el mismo techo que su madre al haber sido rescatada y criada por Beatriz, su dama de compañía. El final feliz llega con un buen acoplamiento de parejas y padres que se reencuentran.

El personaje de Flora se muestra en su estado más puro, libre y sincero. No conocedora de los convencionalismos, no ve razones para acallar su corazón, que siente de forma apasionada. Expresar la pasión sentida era característica que se tenía como propia del hombre, siendo la mujer solamente un receptor pasivo. Flora, contraviniendo las normas, declara su amor a Luis, a quien lisonjea:

FLORA: Soy Flora.
LUIS: (Sorprendido) ¡Flora!
FLORA: Y te amo.
LUIS: (Con asombro) ¿Me amas?
FLORA: ¿Pues no te he de amar,
Si miro cuánto nos quieres
Y qué de besos nos das?
[…]
Cual piensas llegué a pensar
Que era yo lo más hermoso
Del mundo; pero ¡no hay tal!
¿Ves cómo es bella en Oriente
La luz que creciendo va?
¡Pues resplandecen tus ojos
Con más grata claridad!
¿Ves cuán lindas son las flores,
De la vista dulce imán?

Pues tú más que ellas me agradas…
¡Sí! ¡más que ellas!… ¡mucho más! (I, V).[6]

Es ella quien con decisión le asegura que jamás los separarán, pues se aman: "Los dos gozaremos placeres puros y extremos; goces del alma inefables" (II, V).

Ha sido criada lejos del mundo, al margen de las normas establecidas. Por esa razón no entiende qué obstáculo ha de haber si ambos se aman. Segura y decidida, es quien propone huir y abandonarlo todo, pues sólo de este modo conseguirán romper las cadenas que atan a Luis comprometido con Inés: "¡Ven!, ¡dicen que el mundo es grande! Lejos, muy lejos iremos, y allá dichosos seremos porque no habrá quien nos mande" (II, V).

También Inés rompe uno de los tópicos femeninos al no mostrarse inexpresiva. Se sincera con Luis mostrándole sus sentimientos, y le pide a éste que sea él quien rompa con los lazos que harán infelices a ambos:

Inés: ¡La coincidencia es extraña!
Mas, en fin, lo positivo
Es que nos casan, si modo
No encuentra usted de impedirlo.
Luis: Eso a usted le corresponde.
Inés: ¡A mí!… Mi sexo es muy tímido;
Pero no es justo que a un hombre
Se le trate como a un niño,
Y de su suerte futura
Otro disponga a su arbitrio (II, VII).

En esta comedia los personajes femeninos toman la palabra por sí mismos. Son sujetos activos y no meros receptores pasivos del deseo y la voluntad masculina. Sus actos y sus palabras lo muestran a lo largo del conflicto amoroso.

3.1.3. *Baltasar*

En 1846 termina de escribir esta obra, que fue leída diez años después ante un grupo de amigos y fue estrenada el 9 de abril de 1858 en el Teatro Novedades, escenificada por el actor/empresario José Valero. Se volvió a representar al inicio de la temporada 1859-1860, en el Teatro del Circo, antes de trasladarse al Teatro Principal de Barcelona.

Cuenta una grandiosa historia sobre la caída de un imperio corrupto, en la que destaca la inquietud religiosa y los desenlaces trágicos. Baltasar, un tirano vanidoso y egoísta, conocerá demasiado tarde la fuerza de la virtud gracias a Elda. Descubre la

6. Todas las referencias a esta obra, *La hija de las flores*, están tomadas de la edición publicada por María Prado Mas (2000).

fe y el amor en sus últimos momentos; sólo cuando le sobreviene la muerte consigue la clemencia divina (recuerda en este punto la muerte del Don Juan de Zorrilla).

Baltasar, rey de Babilonia, se siente desmotivado para buscar éxitos o riquezas. Ha perdido todo interés por la vida y la gloria, pues todo le resulta demasiado fácil. El mismo personaje emplea el término "fastidio" para caracterizar su consternación. Los momentos románticos sirven para crear más tensión en la obra. Sus personajes están atrapados con prisiones y cadenas físicas y metafísicas. Su autora los asemeja a ángeles y tiranos, hace uso de profecías para adelantar la trama y el amor y la venganza se yerguen como las dos emociones principales en conflicto. La insistencia en la salvación del personaje principal aleja a la obra del género romántico.

Llama la atención el vigoroso papel que hace el personaje femenino principal. No es como la heroína romántica, frecuentemente retraída, que vive a la sombra de los hombres que la rodean, siendo las más veces instrumento de la voluntad de éstos (o de Dios). Elda es una mujer que posee valentía, decisión y resolución. Ante la petición del rey de oírla cantar, Elda desobedece clamando por su libertad:

NEREGEL: (Poniéndole el salterio en las manos) ¡Toma
esclava, y tu orgullo doma!
ELDA: ¡No hay en el mundo cadenas
Que rindan la voluntad!
(Arroja el salterio. Gran agitación. Baltasar se
levanta y la mira con sorpresa, pero sin cólera) (II, IV).[7]

Son su audacia, su inteligencia, su dignidad y su valor los que provocan el despertar del rey a las emociones. En boca de Baltasar oímos:

[…]
Gracias te doy, mujer, pues ya no veo
Siempre en torno de mí muda obediencia.
¡Te miro a ti! Tu seductor desvío,
Tu soberbia beldad, tu ingenio raro…
Y a ningún precio me parece caro
El bien que aguarda de tu amor el mío.
¡Oh! ¡tásalo tú misma! ¡Ten audacia!
Lo que quieras demanda, y lo prometo (II, V).

Se invierten los papeles: Rubén, el amado de Elda, es quien llora, y su padre, Joaquín, quien se desmaya. Pocas mujeres en el teatro español han hablado con tanta fuerza en una situación en la que se ven amenazadas por la venganza de un rey que está dispuesto a destruir a su pueblo (II, 4) (Gies 1996: 283). No obstante, al final, Elda vuelve al estereotipo femenino y se une al típico destino romántico: delirio o muerte (se vuelve loca) (IV, VI).

7. Todas las referencias a esta obra, *Baltasar*, las hemos tomado de la edición de María Prado Mas (2000).

La obra gozó de gran popularidad, tuvo más de cincuenta representaciones y fue elogiada unánimemente por la crítica. En menos de diez años alcanzó un éxito similar en México.

Gertrudis Gómez de Avellaneda fue la primera de una breve sucesión de dramaturgas en España en el siglo XIX. Un mundo, el del teatro, dominantemente masculino que no abría las puertas a las mujeres. Algunas consiguieron entrar sólo con la ayuda de sus maridos o con el disfraz de un seudónimo masculino.

3.2. Rosario de Acuña

Rosario de Acuña y Villanueva de la Iglesia (1851-1923) ha sido rescatada del olvido al editarse en 1990 dos de sus obras: *Rienzi el tribuno* (1876) y *El padre Juan* (1891). Esta autora se posicionó enérgicamente en defensa de la libertad. Escribió en *El Correo de la Moda*, una de las revistas de la época de más prestigio, en la que se defendieron los derechos de las mujeres. Ha sido calificada por Simón Palmer como la "pionera de la literatura femenina del librepensamiento español" (Simón Palmer 1990: 7). A mediados de los 80 equiparó la situación de la mujer a la esclavitud. En 1885 apoyó públicamente la labor de los librepensadores y comenzó a colaborar en *Los dominicales del libre pensamiento*. En sus obras puede verse con claridad su actitud librepensadora.

3.2.1. *Rienzi el Tribuno*

Este drama histórico fue estrenado en el Teatro del Circo el 12 de febrero de 1876 y acogido con gran clamor del público, recibiendo el elogio de "varonil". El tema tratado, el conflicto de clases entre la aristocracia y los plebeyos en la Roma del siglo XIV, encuentra su paralelismo en los agitados años de la Primera República Española.[8]

El drama de Acuña contiene elementos de la nueva sensibilidad neorromántica que se observa en el teatro español a mediados de los 70: la lucha contra la tiranía, la fuerza del amor, el papel del destino, relaciones misteriosas, personajes enmascarados, suicidio.

Nicolás Rienzi, el noble y generoso héroe, representa la voz del pueblo, y ha de enfrentarse al opresor Pedro de Colonna, que finalmente le derrota. La defensa de la clase trabajadora, que no aparece por primera vez en la escena española, adquiere ahora novedad al estar puesta en boca de una mujer. Juana, sirvienta de María, clama por la igualdad de clases:

8. Su temática reproduce la que desarrollara Carlos Rubio en su tragedia *Nicolás Rienzi* —representada en el Teatro Español en 1872—, basada libremente en una novela de Sir E. Bulwer-Lytton, *Rienzi o el último Tribuno*, que había aparecido en forma de serial en la *Revista de Teatros* a finales de 1844.

¡Pueblo!, ¡nobleza! ¡Oh Dios! Delirios vanos
que empecéis esa lucha fratricida!
pueblan el mundo siervos y tiranos;
¡Mientras no se confundan como hermanos
jamás la ley de Dios será cumplida!
¡La nobleza… ignorante, el pueblo… imbécil!
¡Cuanta sangre vertáis toda perdida!
Faltan ciencia y virtud… ¡aún esta lejos
la redención completa de la vida! (II, IV).[9]

El personaje central de la obra es en realidad María, la esposa de Rienzi. María descubre la fuerza de su carácter al sufrir el chantaje sexual que le hace Colonna:

Tienes razón, y a fe que fuera mengua
esconder el temor dentro del alma,
pues sólo teme la mujer amante
perder el corazón del ser que ama.
¿Qué puede sucederme? mis recuerdos
velozmente se pierden en mi infancia
y me siento valiente en el peligro,
que siempre vi con la serena calma
del que alzando hasta Dios su pensamiento
fija en otra región sus esperanzas**.** (Se levanta.)
Veremos si esta cita encierra un lazo (I, 1).

Desde el primer momento, María se muestra valiente y dispuesta a descubrir la trama que se alza contra su esposo Rienzi. Y decidida se muestra también a rechazar la petición innoble de Colonna de entregarle su amor para salvar a Roma.

COLONNA: *(Con ímpetu.)* De Italia y Roma la desdicha labras;
dame tu amor.
JUANA: *(Con resolución.)* ¡Jamás!
COLONNA: *(Con encono.)* Pues bien, mañana
empezará la lucha fratricida (I, VIII).

También Juana, su sirvienta, se muestra valiente. Es una mujer con fuerte coraje, capaz de enfrentarse a la nobleza defendiendo la libertad de los esclavos.

JUANA: Quién soy ya lo sabrás, mas lo que intento
es decirte que velo por María,
que no he sabido nunca lo que es miedo,
y una lágrima sola que derrame
podrá costarte la cabeza, Pedro.

9. Todas las referencias a esta obra, *Rienzi el Tribuno*, están tomadas de la edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, la cual está basada en la edición de Madrid de 1876.

Colonna: Me asombra que te escuche con paciencia,
que eres sierva y a todos los desprecio.
Juana: Desprécianos y acaso llegue el día
que te mires esclavo de los siervos (I, VI).

Además del apoyo a la clase trabajadora, la obra encierra otro mensaje: una advertencia a la España de su tiempo contra un enfrentamiento civil. Rienzi y María se esfuerzan por evitar una guerra en Roma que enfrente a los partidarios de Rienzi y a los de las clases altas —conflicto que recuerda a la ideología de la segunda Guerra Carlista, recientemente librada en 1873-1874—.

En la obra se produce un giro al final. Rienzi, que se había ganado la simpatía y la confianza del pueblo, al haber instaurado severos impuestos, aquél se siente traicionado y reacciona con indignación. La plebe se rebela contra él en las calles. Rienzi se niega a razonar al pensar que el pueblo ha sido engañado por Colonna. Juana, al ver dirigirse a éste hacia el castillo y temer por la vida de Rienzi, hace explícito su deseo de darle muerte:

Todos, señor, en pos de ese villano
en silencio marchaban por la cuesta;
al verles renegué de que mi mano
no pudiese coger una ballesta.
(Con vehemencia.)
De tenerla a mi alcance ¡por mi suerte!
que muchos conocieran a la muerte (Epílogo, III).

Su coraje y su valor la hacen capaz de dar muerte a Colonna, aunque no pueda llegar a realizar su deseo.

El pueblo enardecido se vuelve contra él y va hacia el palacio para darle muerte. Rienzi se resiste a huir y se queda para luchar hasta el final. María, mostrando su valor, no le abandona:

Contigo he de morir o he de salvarte.
A ese pueblo furioso no le temo;
si lleva sus locuras al extremo
que venga de mis brazos a arrancarte (Epílogo, V).

Incluso se siente fuerte para salvarle y con valor para dar su vida por él:

¡Qué intentará! ¡no, no! voy a salvarte,
la fuerza de mi amor me dará aliento
¡yo sabré de sus manos arrancarte!
(Da un paso hacia el fondo de la escena.)
¡Pero si ha huido!…
(Con horror y mirando a todos lados.)
¡Oh! yo estoy perdida.
(Transición desde el horror al heroísmo.)
Toma, Señor, mi vida por su vida (Epílogo, VI).

Horrorizada ve cómo el pueblo lo decapita en la plaza del Capitolio. María sin detenerse a pensar en el futuro de su hijo pequeño, se quita la vida clavándose un puñal, al estilo de las escenas finales del melodrama romántico.

3.2.2. *El padre Juan*

Se produjo un gran escándalo cuando fue estrenada en el Teatro de la Alhambra el 3 de abril de 1891. Esta obra refleja las ideas librepensadoras de Acuña, en este caso muy ligadas al anticlericalismo, que caracterizaba buena parte del sector liberal de la España de fin de siglo. En boca de María de Noriega (madre de Ramón) oímos cómo la cruz, la campana y la iglesia le parecen "emblemas de tortura, de superstición y de errores" (I, X).

Para Acuña, como para otros, las actitudes represivas y oscurantistas imposibilitan el progreso moral e industrial de España. En esta obra se enfrentan el catolicismo rancio y agresivo a la libertad que ofrecía la cultura y la educación, al tiempo que se expone cómo triunfan las tesis más conservadoras.

Frente al catolicismo, en la obra los dos jóvenes, Isabel y Ramón, planean casarse por vía civil. Así lo expone Isabel a su padre:

> ISABEL: Pues bien, basta de dudas y de penas; Ramón será mi esposo, según estaba convenido, mediante el matrimonio civil; el religioso le hicieron nuestras almas al darse juramento de amor; después, todos pasaremos una temporada en Andalucía, y cuando volvamos a nuestra amada aldea, Ramón a realizar sus proyectos, yo a secundarlos, estas buenas gentes ya no se acordarán de lo que llaman nuestras herejías (I, III).[10]

Pero no quedan ahí sus intenciones, puesto que, además, pretenden convertir un lugar sagrado en un balneario, que había de estar destinado a ayudar a pobres y enfermos. Dicho lugar ofrecería caridad auténtica, y no la piadosa e hipócrita caridad de la Iglesia, tal como explica el personaje de Isabel en la obra (I, 10).

La obra plantea la inutilidad del trabajo de la institución religiosa frente al deseo que hay en el nuevo socialismo de reformar y transformar la sociedad a través de la ingeniería social. Todo ello provoca una serie de conflictos de poderes, de ideologías y de creencias religiosas. Respondiendo al estilo neorromántico y adecuándose al conflicto de la obra, Acuña introduce la revelación de que el sacerdote, que se ha enfrentado a Ramón y es responsable de su muerte, es en realidad su padre. Las últimas escenas cobran un elevado tinte romántico en la construcción, el tono y el lenguaje, similares a los motivos usados en los años 30 (Gies 1996: 294-295).

10. Todas las referencias a esta obra, *El padre Juan*, están tomadas de la edición de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, basada a su vez en la edición de Madrid de 1891.

No sorprende que se prohibiera tras la primera representación. El tema, tan polémico, agotó dos ediciones de dos mil ejemplares cada una a los pocos días de aparecer en Madrid (Simón Palmer 1991: 6).

Para su autora, el personaje más importante de la obra es Isabel; la considera "la personificación de la mujer del porvenir, de la mujer ideal, de la mujer que ha de surgir en la gran familia humana como producto acumulado de todas las creencias de nuestras heroínas antepasadas y de nuestras ilustradas presentes". Así lo revela en sus «Apuntes de estudio para los tres papeles más importantes del drama», que aparecen como apéndice a la versión impresa de la obra.[11] Ese personaje femenino encarna el librepensamiento ("panteísta", sin saberlo) y representa "la razón emancipada de todo dogma, de toda doctrina". Es el tipo de mujer, afirma Acuña, de las que no hay, pero que así deberían ser todas. En ella se hace ver cómo la inteligencia de la mujer se puede igualar a la del hombre si aquélla tiene las mismas posibilidades de aprender:

> Isabel: Gracias por la delicadeza, madre; nacimos para comprendernos; su alma y la mía tomaron vida en un mismo ecuador de sentimientos; *para alzar mi inteligencia hasta la suya me bastó docilidad, «Lee ese libro, me decía» y en vez de arrojarle con el usual desdén femenino, estudiaba todas sus páginas teniendo orgullo en contestarle: «He aquí el libro que me diste, sé lo que encierra.» Así, poco a poco, llegó un día en que nuestras inteligencias se hallaron tan unidas como nuestros corazones* (I, X).

En boca de María podemos oír cómo se define el carácter de este personaje, contrapuesto al modelo femenino creado por el hombre en aquel siglo: "Al oírte, evocas en mí el recuerdo de aquellas mujeres godas tan apasionadas como enérgicas, tan castas como inteligentes" (I, X).

Idea que la autora reafirma en los «Apuntes…» al exponer que la actriz que encarnase a Isabel debía "personificar a la mujer de raza goda, cuya valiente energía se sobreponía a todos los dolores femeninos, ante la idea de vengar a los seres amados".[12]

3.2.3. *Amor a la patria*

Tragedia en un acto que se representó en Zaragoza el 27 de noviembre de 1876.[13] La escribió bajo el seudónimo de Remigio Andrés Delafón. En ella relata cómo aquella ciudad se defendió de las tropas francesas el 2 de julio de 1808. El telón de fondo es la Guerra de la Independencia española. Se exaltan y defienden unos ideales patrióticos que cobraron gran fuerza a raíz de la invasión francesa.

11. La edición a que me refiero es la apuntada anteriormente: Madrid 1891.

12. «Apuntes de estudio para los tres papeles más importantes del drama». Estos "apuntes" aparecen al final de la obra en la edición de 1891 que recoge la edición digital de la Biblioteca Cervantes Virtual antes citada.

13. Hormigón data como fecha del estreno el año de 1878 (Hormigón 1996: 624).

Aparecen en ella dos personajes femeninos con un fuerte carácter: Inés y María. Inés, hija de familia noble y adinerada, lo ha abandonado todo para casarse con un simple artesano. Viuda en ese momento, ha luchado por mantener unida a su familia. Su hijo desapareció hace nueve años, antes de cumplir quince. Ella quisiera haberle animado a defender la patria. Ambas, Inés y María, prefieren la destrucción de su casa antes de que ésta pueda ser utilizada por los franceses como refugio. Aparece el hijo de Inés, Pedro, que se ha pasado al bando francés y viene para salvar a su madre y a su hermana antes de que invadan la ciudad. Inés llega a renunciar a su hijo a favor de la patria; incluso María es capaz de tomar un fusil y herirlo para impedir que se lleve a su madre contra su voluntad. La madre, en un acto de valentía, lo deja morir sin revelar su identidad.

En esta obra la mujer es la heroína y el hombre es un traidor que se vende a los franceses por fama y fortuna. Como declama Inés, "¡Por la patria mía, aunque mujer, la sangre de mis venas late con entusiasmo; y por su dicha, por verla libre de extranjero yugo, por conquistar su libertad bendita y mirarla temible y poderosa, la vida, es poco, el alma perdería!" (I, 1).[14] Acuña presenta a la mujer como heroína fuerte y al hombre como traidor capaz de vender su honor a cambio de riqueza y prestigio (Gies 2007).

4. Conclusiones

En los personajes femeninos que dibujan nuestras dramaturgas podemos ver la tensión que vive la mujer en la sociedad del siglo XIX. Las mujeres más rebeldes, las que se alejan más del canon femenino impuesto por el hombre para la mujer de ese siglo, las hemos hallado en las obras de Avellaneda y de Acuña. En la primera de ellas, podemos ver mujeres con un carácter decidido de principio a fin de la trama, llenas de valor y coraje, y con el vigor, la energía que se consideraba propia del hombre. En Rosario de Acuña, si no en todas sus obras, sí en algunas, como *Rienzi el Tribuno*, *Amor a la patria* o *El padre Juan*, encontramos igualmente esa mujer decidida que actúa siguiendo su propia voluntad, sin dejarse dominar por el hombre. Reflejando las ideas de su autora, guardan una actitud librepensadora, actuando bajo razón y no meramente impulsadas por sentimientos.

Si es cierto que no prevalece en todas esas obras la imagen de una mujer totalmente opuesta al ideal preconizado por el hombre, sí vemos al menos que muchas escritoras, dramaturgas, defendieron que la mujer podía ser de otra manera, que no tenía que asumir ese carácter y ese comportamiento que se le había asignado como "femenino", que podía liberarse. Los finales de la mayoría de dichas obras no hacen más que reflejar lo que la sociedad imponía: la voz de la mujer siempre terminaba siendo apagada por el poder dominante del discurso masculino.

14. Las referencias a esta obra, *Amor a la patria*, están tomadas de la edición publicada en Madrid en 1893.

Bibliografía

Acuña y Villanueva, R. de, *Rienzi el Tribuno*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 1999. Edición digital basada en la de Madrid: Administración Lírico-Dramática 1876 (Imp. de José Rodríguez).

—, *El padre Juan*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 1999. Edición digital basada en la de Madrid: R. Velasco 1891.

—, *La voz de la patria*. Madrid: R. Velasco 1893.

Alvear, I., «Escritoras teatrales del siglo xix», en: J. A. Hormigón (dir.): *Autoras en la Historia del Teatro Español (1500-1994). Vol i. (Siglos xvii-xviii-xix)*. Madrid: Asociación de Directores de Escena 1996, 607-617.

Blanco, A., *Escritoras virtuosas: narradoras de la domesticidad en la España isabelina*. Granada: Universidad de Granada 2001.

Cotarelo y Mori, E., *La Avellaneda y sus obras*. Madrid: Olózaga 1930.

Ezama Gil, M. A., «El canon de escritoras decimonónicas españolas en las historias de la literatura». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2002.

Ferrús Antón, B., «Mujer e imaginario romántico: Gertrudis Gómez de Avellaneda y sus *otras*», en: M. C. García Tejera *et alii* (eds.): *Lecturas del pensamiento filosófico, estético y político*. Cádiz: Universidad de Cádiz 2007, 187-197.

Gies, D. T., *El teatro en la España del siglo xix*. Cambridge: Cambridge University Press 1996.

—, «Mujer como Dios manda: antifeminismo y risa en *Una mujer literata* (1851), de Gutiérrez de Alba», *Scriptum* 15 (1999), 169-176.

—, «Mujer y dramaturga: conflicto y resolución en el teatro español del siglo xix». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2005.

—, «La mujer vista por la mujer: el personaje femenino en el teatro escrito por mujeres en la segunda mitad del siglo xix». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2007.

Gómez de Avellaneda, G., *Saúl*, en: G. Gómez de Avellaneda: *Obras completas*. Edición y estudio preliminar de J. M. Castro y Calvo. *Biblioteca de Autores Españoles* 278: Madrid 1978.

—, *Baltasar. La hija de las flores*. Edición de María Prado Mas. Madrid: Asociación de Directores de Escena 2000.

Gómez Trueba, T., «Imágenes de la mujer en España a finales del siglo xix: santa, bruja e infeliz abandonada», en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v06/gomeztrueba.html>.

González Subías, J. L., «Gertrudis Gómez de Avellaneda y la tragedia romántica española». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2007.

Hormigón, J. A. (dir.), *Autoras en la Historia del Teatro Español (1500-1994). Vol i. (Siglos xvii-xviii-xix)*. Madrid: Asociación de Directores de Escena 1996.

Harter, H. A., *Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Boston: Twayne 1981.

Kirkpatrick, S., *«Las románticas»: Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850*. Berkeley: University of California Press 1988.

LAGUERRA, E., «La mujer en las tragedias de Gertrudis Gómez de Avellaneda», en: G. Zaldívar / R. Martínez de Cabrera: *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Miami: Ediciones Universal 1981.

MAYORAL, M., «El canon a la violeta. Normas y límites en la elaboración del canon de la literatura femenina». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2002.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, T., *Catálogo de Dramaturgos españoles del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española 1994.

SANTOS, N. E., «Las ideas feministas de Gertrudis Gómez de Avellaneda», en: G. Zaldívar, / R. Martínez de Cabrera: *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Miami: Ediciones Universal 1981.

SIMÓN PALMER, M. C., *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*. Madrid: Castalia 1991.

—, «Escritoras españolas del siglo XIX o el miedo a la marginación», *Anales de Literatura Española de la Universidad de Alicante* 2 (1983), 477-490.

—, «La mujer y la literatura en la España del siglo XIX», en: VV.AA.: *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. II. Madrid: Istmo 1986, 591-596.

—, «Mil escritoras españolas del siglo XIX», en: A. López / M. Á. Pastor: *Crítica y ficción literaria: Mujeres españolas contemporáneas*. Granada: Universidad de Granada 1989.

—, *Rienzi el tribuno*. *El padre Juan*. Madrid: Castalia / Instituto de la Mujer 1990.

ZORRILLA, J., *Recuerdos. Obras completas*, 2 vols. Ed. de Narciso Alonso Cortés, Valladolid: Santarén 1943.

JUEGOS Y PERSPECTIVAS: *TRISTAN* E *YSEUT* EN EL TEATRO DE LAS CORTES ANGLO-NORMANDAS

Yone De Calvalho
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
yone.carvalho@pucsp.br

RESUMEN: Este trabajo es parte de una investigación sobre los textos de la leyenda anglo-normanda de Tristán del siglo XII, considerados como fuentes históricas. Nuestro objetivo es el de mostrar que las perspectivas de lectura de la historia de los personajes, los escritores, lectores y oyentes atestiguan vivencias y concepciones aristocráticas, para las cuales los textos y sus narrativas pueden haber funcionado como registro especular, pero como un espejo construido no sólo para reflejar la imagen de las prácticas cortesanas, sino también para permitir la reflexión sobre juegos de amor y poder, y otros temas apreciados por ese mundo en transformación.

Palabras clave: Tristán e Isolda, teatralización, jerarquía de perspectivas de lectura, performance, Béroul.

ABSTRACT: This work is part of an investigation on the texts of the legend of Tristan Anglo-Norman of the twelfth century, considered as historical sources. The goal is to show that the prospect of reading story through the characters, writers, readers and listeners witness the aristocratic experiences and conceptions, for which the texts and their narratives may have ran as a looking-glass to speculate, but as a mirror built not only to reflect the image of the courtly practices, but also for reflection on love and power games, and other themes valued by the changing world.

Key words: Tristan and Isolde, dramatization, reading hierarchy of perspectives, performance, Béroul.

En diciembre de 1985, un medievalista escribía:

> Mi punto de vista […] es el de la obra entera, concretizada por las circunstancias de su transmisión por la presencia simultánea, en un tiempo y lugar dados, de los participantes de la acción. La obra contiene y realiza el texto; ella en absoluto

> lo suprime, porque desde que tenga poesía, tiene, de alguna manera, textualidad (Zumthor 2001: 10).

Paul Zumthor nos ha dado una clara indicación de que se debe pensar en los textos poéticos como partes de una obra o, en otros términos, como una dimensión participante de la cultura y de la Historia, que se lleva a cabo en las relaciones efectivas entre escritores y público. Desde esta perspectiva, no es posible mantener la dicotomía texto/contexto como premisa de investigación: al contrario, tal concepto de 'obra' amplía nuestra concepción del texto como fuente histórica, exigiendo un abordaje que enfatice y relacione su dinámica de existencia y de producción de significados.

Cinco textos que llegaron hasta nosotros en número variable de manuscritos —en su mayoría, fragmentos de copias producidas en el siglo XIII— atestiguan la elaboración y la circulación de obras sobre Tristán en las cortes de los dominios de los Plantagenetas, probablemente durante la segunda mitad del siglo XII. Los *romans* de Béroul y Thomas, los poemas titulados *Folie de Berne* y *Folie d'Oxford*, y el *Lai Chevrefoil* de Marie de France, primeros registros escritos de la leyenda, son redes de tiempos y significados, obras compuestas por escritores —o, conforme a la concepción de la época, *escribientes*— y sus públicos de oyentes y lectores, en las cortes y otros espacios culturales medievales, como los monasterios. Son, de esa forma, fragmentos escritos en los cuales se entretejen y condensan distintos tiempos y temas, prácticas y concepciones, y también producciones de un momento dado —en el que pasaron a coexistir relatos orales de las aventuras del héroe y de la pareja amorosa, representaciones iconográficas de escenas específicas de sus vivencias y los primeros textos escritos que recuentan y reorganizan episodios en versiones singulares—. Espacio-tiempo de intensa intertextualidad, el universo histórico-cultural anglo-normando se constituye y se expresa en el mismo movimiento de la "Materia de Tristán".

Las obras —y, en particular, su dimensión escrita— contienen marcas de las actividades para las que fueron producidas. Patrocinados por grandes señores, clérigos escribieron textos de encomienda para ser leídos en voz alta en momentos de convivencia entre señores, caballeros y damas, que la vida en las cortes multiplicó. Es muy probable que las historias contadas y los temas tratados correspondieran de diferentes modos a las expectativas de la audiencia noble, que influenciasen sus comportamientos y, de esta manera, alimentasen la cortesía como una cultura distintiva de la elite aristocrática secular, diferente tanto de la clerical cuanto de otras formas de vida y producción cultural, como las urbanas. Así, las obras atestiguan vivencias y concepciones aristocráticas, para las cuales pueden haber funcionado como registro especular, pero como un espejo construido no sólo para reflejar la imagen de las prácticas cortesanas, sino también para permitir la reflexión sobre temas apreciados por ese mundo en transformación.

La lectura contemporánea que busque considerar un texto del ciclo como documento histórico debe contemplar, inicialmente, la propia configuración formal. El *roman Tristan* de Béroul —indicado por los especialistas como uno de los posibles fundadores del ciclo escrito— posee la forma común de los textos compuestos a partir de

relatos orales, y destinados a la teatralización —siendo entendida como tal la lectura/representación del intérprete frente a una platea activa, participante de la trama—. Sus 4.500 versos octosilábicos, rimados de dos en dos, cuentan una parte significativa de la historia de amor de Tristán e Isolda entrecruzando episodios seleccionados de la tradición —muchos de los cuales eran conocidos en innumerables versiones orales y representaciones iconográficas— e integrándolos por la selección y el habla del narrador. Esta figura intratextual, a su vez, construye una jerarquía de perspectivas de lectura de la historia de los amantes, de la cual forman parte los diversos personajes, y cada uno a su manera; los sujetos históricos, que formaban parte de la audiencia y, al mismo tiempo, participaban de la elaboración de la obra en situación (*performance*) con sus expectativas, memorias y proyecciones; el escritor y narrador, lector de tradiciones compartidas y compositor de una versión "verdadera", a la cual quería dar autoridad; y la divinidad, juez supremo y protector de las criaturas. La narrativa de Béroul es, así, un juego de construcción de significados que, a partir de la red histórico-cultural, entrecruza hilos que provienen de allí, originando un texto y una narrativa singulares que retornan al arquitexto cultural y a la vida social, alimentando el movimiento de toda la materia de Tristán.

El episodio que abre el texto fragmentario de *Tristan* de Béroul sucede en un jardín del palacio de Marc, en Tintagel. El escritor, que focaliza un encuentro, incluye comentarios del narrador que enmarcan (vv. 1-3; vv. 234-240) y entrecortan (v. 7; vv. 83-85; v. 176; vv. 212-216) el tenso y emocionado diálogo entre Tristán e Isolda desarrollado durante aproximadamente doscientos treinta versos (vv. 4-234). Juzgándolo exclusivamente por las palabras intercambiadas entre Tristán e Isolda, el "encuentro bajo el árbol" tenía un objetivo claro, y consecuencias que él dictaba: Tristán, queriendo volver a ocupar el lugar de campeón que le correspondía, venía a pedirle a la reina que intercediese por él junto al rey. Ella lo reprende por la audacia de convocarla, exponiéndola al peligro de ser vista por algún delator: un encuentro a escondidas sería suficiente para confirmar las sospechas del rey de que ellos incurrían en felonía y adulterio, e implicaría la condenación de ambos a la hoguera. Con la negativa de Isolda a interceder, Tristán se despide, sin esperanzas, y nuevamente deja la corte rumbo al exilio.

Sin embargo, cuando el diálogo termina, los comentarios del narrador focalizan un observador atento que, oculto, puede acompañar el encuentro desde una perspectiva privilegiada: el rey Marc, en persona, baja del pino bajo el cual Tristán e Isolda estuvieron conversando. A través de las palabras que profiere en un monólogo, sabemos que quedó muy contrariado por el papel poco común y humillante que desempeñó, pero también convencido de que finalmente conocía la verdad. Los barones y el enano lo hicieron desconfiar de la lealtad de su mujer y de su sobrino, y lo convencieron para subir al pino con el fin de sorprender *in fraganti* a los amantes. Pero, contrariamente a lo insinuado, ¿qué es lo que vio? El rostro ruborizado y asustado de Isolda cubierto de lágrimas desde el principio del encuentro, y el de Tristán, inundado de ellas al final. Y ¿qué o a quién oyó el rey? A Isolda reprendiendo a su sobrino, hablando como esposa fiel que conoce, admira y honra el buen carácter de su esposo; se mostró ofendida por las calumnias y, aun así, temerosa de Dios, a quien tiene por testigo de su lealtad. Y,

para reforzar estas afirmaciones, Isolda recordó que los astutos delatores, que sembraban la desconfianza y la discordia en Cornualles, habían sido incapaces de enfrentar a Morholt —el gigante de Irlanda, su tío—, vencido y muerto por Tristán en combate leal. Recordó también cómo curó la herida mortal abierta en el costado de Tristán, con la marca de la espada envenenada de Morholt, lo que ya explicaría un afecto recíproco y lícito entre ellos. Además, el amor originado del parentesco sostenido por la reina de Irlanda (su madre), soporte del orden de los dominios de su padre (rey de Irlanda), era para Isolda un modelo a ser reproducido en Cornualles. ¡Una mujer sólo ama verdaderamente a su marido y señor cuando ama a los suyos!

Y ¿qué fue lo que Marc oyó decir a Tristán desde el lugar donde se encontraba? ¿Cómo se portó el sobrino frente a la reina? Pidió perdón, respetuosamente, por haberla llamado, y suplicó su ayuda para reconciliarse con el rey, a quien siempre sirvió fielmente. Sin embargo, él está cautivo, y sufre la privación de la convivencia con sus compañeros de armas y de la intimidad con el amado tío y señor. Perdió las referencias de identidad, despojado de su lugar en la red de parentescos artificiales y consanguíneos. La propia reina sólo lo atendió ahora, después de tantas llamadas de ayuda. Pero el rey sigue aceptando los consejos de traidores. Tristán afirma que su sufrimiento viene siendo causado desde hace tiempo por los barones: ellos buscaron privarlo de los derechos de linaje, forzaron al rey a casarse —con la esperanza de que tuviera otros herederos— y le obligaron a exiliar a su sobrino, con la base de falsas acusaciones de traición. Una prueba de su lealtad —recuerda Tristán— fue haberse enfrentado a Morholt, mientras los barones, negligentes, nada hicieron para servir al rey, no proponiéndose librar a sus dominios de amenazas externas; otra demostración de fidelidad incondicional recordada por Tristán consistió en arriesgar nuevamente la vida, cuando atravesó el mar con el objetivo de reivindicar la mano de Isolda para Marc; después de conquistar a una mujer para el rey por la proeza guerrera, Tristán se ofreció repetidas veces a participar en un juramento (o combate abierto) que probara definitivamente su inocencia sobre las continuas acusaciones. Y, por fin, en un conmovido monólogo, pronunciado después del retorno de la reina a sus aposentos, Tristán se lamenta de la desconfianza irracional del rey, que lo forzará a partir lejos, en busca de otro señor a quien servir.

El contenido de las palabras intercambiadas entre ellos, y oídas por el rey, coincidió con lo que Marc había podido ver, y ayudó a componer la imagen concluyente del encuentro, traducido entonces en el monólogo real: como no se trató de un encuentro amoroso ilícito, los mentirosos y traidores son los barones y el enano/adivino (a quien el rey busca para matar con sus propias manos), mientras Tristán e Isolda sólo probaron su inocencia y su lealtad, en el presente y en el pasado, con sus actos y sus palabras, acciones e intenciones.

Así, desde la perspectiva adoptada por el rey —una visión "de arriba", panorámica en el espacio y el tiempo—, fue posible leer e interpretar simultáneamente, por un lado, las señales visuales y verbales de la verdad sobre las acciones e intenciones de la reina, de su campeón —y la naturaleza de la relación entre ellos—, y, por otro lado, las intenciones del enano y de los barones delatores. Sin embargo, tenemos que

recordar que la perspectiva del rey también fue sostenida por la creencia en lo que oyó decir: antes de todo él creyó en las insinuaciones y consejos de los barones y del enano/adivino Frocin; enseguida, con el contenido de la creencia puesto a prueba por sus propios sentidos —mayormente la coincidencia entre lo que vio y oyó al mismo tiempo— fue reafirmado en el sentido contrario. Lo que aparece como una característica de la personalidad de Marc —la oscilación de humor y opinión, la incapacidad de juzgar— puede ser entendido también como un aspecto de la discusión sobre esencia y apariencia, acción e intención, verdad y mentira, temas que transitan por toda la narrativa. La memoria invocada por las palabras hace presentes otras referencias para el juicio del rey, que orientan sus acciones posteriores, pues, de hecho, desde su perspectiva, Marc presenció "un flagrante al revés".

Vamos a considerar ahora sucesivamente las perspectivas de Isolda y de Tristán. Ella fue la primera que habló y manifestó sentimientos a Tristán por medio de expresiones faciales, palabras y gestos que, en su conjunto, hacen referencia al rey, su marido, a Tristán, su sobrino, y a los barones, sus vasallos. Las palabras que profiere forman cuidadosamente argumentos de defensa de las calumnias sufridas, que Tristán conoce bien: el rey fue convencido por los barones de que ella ama a su sobrino "con locura", que sus encuentros son encuentros de amantes ardientes. Se coloca en el lugar de la mujer calumniada, a quien el marido juzga por lo que dicen, y no por su naturaleza. Se lamenta por estar sola, sin nadie que defienda ni su integridad física ni su honra.

A su vez, las palabras proferidas por Tristán reafirman el cuadro general de la situación con relación a Marc, ya apuntado por Yseut. Inicialmente, niega que existan encuentros furtivos anteriores, reforzando el argumento de inocencia usado por la reina. Enseguida, se defiende al mismo tiempo de ella y de Marc, indicando como causas del sufrimiento en el que vive la privación de su lugar en la corte, y el mal juicio que el rey, por su causa, hace de su propia esposa. A sus argumentos de defensa (que son los mismos de Isolda) opone las frívolas acusaciones de los barones traidores, incapaces de cumplir sus obligaciones de vasallos —tanto las militares, cuando los dominios de Marc son amenazados por Morholt, como las políticas y personales, en su actuación como consejeros—.

Debemos considerar ahora la perspectiva del narrador. Como un observador privilegiado, que conoce y recuenta la historia y los personajes, ejerce su autoridad al acompañar su movimiento, emitir comentarios, alterar y remodelar —por la narración y por la focalización— el orden temporal de los acontecimientos de la trama, recordar y anticipar episodios, observar eventos ocurridos simultáneamente en distintos espacios, focalizar escenas específicas, proponer ángulos de observación y caminos de interpretación. En los primeros versos, hace un breve comentario sobre el episodio que sigue; al mismo tiempo, introduce la alocución de Isolda, y pide la atención de la platea sobre lo que ella dice, predisponiendo a la platea sobre la tensión que implica el episodio. Poco después de las primeras palabras de Isolda, el narrador interfiere nuevamente, en el verso 7, para guiar los ojos y oídos de la platea sobre el rostro de la reina. Solamente entonces, por medio de detalles que él indica, nuestra perspectiva del episodio se completa: los ojos y los oídos de la platea —en la cual estamos en

este momento— son los canales que alimentan la imaginación, por medio de la cual participamos activamente en la trama, y nos volvemos cómplices de los secretos de los protagonistas, pues de eso se trata. "El encuentro bajo el árbol" forma parte de la historia de una pareja de amantes cuya relación —considerada contraria a todas las normas sociales, prescripciones y conductas morales "deseables" en aquel momento— coloca en riesgo las bases del poder real, y precisa ser disimulada. El narrador cuenta una historia de amor y poder, y muestra los problemas de las relaciones entre esos temas al focalizar un triángulo amoroso en la corte.

En este punto es necesario considerar que las elocuciones de los personajes Isolda y Tristán también son construidas a través de una combinación de palabras ambiguas, que adquieren significados distintos en el uso contextualizado que se hace de ellas. Sus significados varían de acuerdo con la perspectiva de lectura de cada uno en la situación específica del episodio, y en el conjunto de la historia. Podemos observar cómo Isolda compone su discurso, que se dirige, al mismo tiempo, a Marc y a Tristán. La palabra *ami*, usada por Isolda para referirse a Tristán, podría designar, en el vocabulario cortés —en el que destacan *ami*, *druerie*, *vilanie*…—, tanto a un ser querido cualquiera como a un amante en particular. Isolda se dirige simultáneamente al rey, su marido, y a Tristán, su amante: para el primero, sus palabras niegan el perturbador caso amoroso, mientras que, para el segundo, recuerdan el placer vivido, reafirman el amor de la pareja y la necesidad de disimular. Para los oyentes, se vuelve evidente que el diálogo entre ellos busca disfrazar el objetivo del encuentro a los ojos de Marc, y, simultáneamente, realizar sus objetivos por medio de las palabras. La afirmación de Isolda de que jamás había amado a otro sino al que la había tomado doncella hace referencia, como sabemos, a Tristán, siendo un juramento de amor. Sin embargo, la afirmación suena para Marc como la confirmación de la lealtad absoluta de su esposa, y contribuye a calmarlo, pues oye lo que quería oír. Una vez más, es posible observar la correlación establecida por el escritor entre ver y oír: la platea es informada de que las palabras usadas por la reina responden a lo que ella vio —la imagen del rey reflejada en el agua de la fuente bajo el pino (v. 326)—. Al mismo tiempo, dicen respecto a Tristán que reacciona a ellas hablando y portándose de acuerdo con las directrices formuladas por las palabras de la reina. De hecho, es Isolda quien dirige la puesta en escena que invierte el sentido del encuentro a los ojos del rey. En la jerarquía que se establece internamente en el triángulo, es Isolda quien mejor responde a las exigencias de la situación, pues ella es capaz de entrever los peligros representados por la imagen del rey, por el reflejo de su presencia. Isolda puede dominar la situación porque percibe y lee las señales visuales, y es capaz de manipular esas señales, a través de sus palabras y sus gestos.

En el caso del episodio del juramento ambiguo —otro ejemplo que podría ser explorado para dejar evidentes juegos y perspectivas como dimensiones esenciales del texto y de la *performance*—, Isolda representa públicamente el acto sexual privado consumado en el pasado, durante la travesía de Cornualles. Al hacerlo, en medio del magnífico escenario de un gran acontecimiento real, en el cual hasta el propio rey Arturo estaba presente como testigo, ella repite simbólicamente, enmascara y revela el

evento pasado. En este sentido, dependiendo de la jerarquía de conocimiento del pasado y de la verdad, tenemos, de hecho, tres eventos superpuestos e interrelacionados: la consumación del acto en el pasado, la puesta en escena pública y su representación en el presente, rememorados por las palabras de Tristán, que lo afirma a todos, disfrazado de loco y leproso. Son tres eventos diversos, cuya presentación en la narrativa coloca el propio problema de la recreación: recontar es recrear el pasado a los ojos del presente y, dependiendo del lugar que se ocupa en este presente, revelar la verdad del pasado o crear una nueva, que se sobrepone a la anterior. De esta forma, Isolda se aprovecha de la ambigüedad y domina la situación por el lenguaje. Una acción secreta y fuera de la ley es hecha pública y sirve de prueba y argumento para una "nueva" verdad. Por medio de este truco, Isolda esconde una verdad condenable por otra de inocencia exuberante, lo que indica que los signos verbales —usados en el momento adecuado, y en la boca de una mujer astuta e ingeniosa— pueden construir una nueva verdad aparente. Verdad que puede ser nuevamente narrada.

En tiempos de afirmación de las normalizaciones sociales y políticas —proceso en que las cortes medievales fueron el centro y el mundo anglo-normando el microcosmos—, de esfuerzo de la Iglesia para disciplinar cuerpos y conciencias, jerarquizar el mundo visible y el invisible, "uniendo la cristiandad", los textos de Tristán registran el avance del proceso civilizador, expresando y teatralizando sus contradicciones.

Bibliografía

De Carvalho, Y., *Para ler um Roman medieval. As chaves de leitura do Tristan de Béroul*. São Paulo: Dissertação de Mestrado (PUC-SP) 2003.

—, *Teias de Tempos e Sentidos. Os textos da legenda anglo-normanda de Tristan*. São Paulo: Tese de Doutoramento (PUC-SP) 2010.

Marchello-Nizia, C. (ed.), *Tristan et Yseut — Les premières versions européennes*. París: Gallimard 1995.

Zumthor, P., *A Letra e a Voz. A Literatura Medieval*. São Paulo: Cia das Letras 2001.

—, *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Educ 2000.

DE LO "*INTER*" A LO "*TRANS*". NUEVAS POÉTICAS Y FRONTERAS DE LA TEATRALIDAD Y LA NARRACIÓN. (ESTUDIO DEL TEXTO *LOS REYES*, DE JULIO CORTÁZAR)

Carlos Dimeo Álvarez
Universidad Marie Curie-Sklodłowska (Lublin - Polonia)
dimeo@me.com

RESUMEN: A partir del mito del Minotauro, en la obra *Los Reyes*, Cortázar nos propone una fórmula de inversión o transposición de los contenidos, de sus giros y de sus expresiones. Sin embargo, no espectaculariza la obra, sino que la teatraliza, la vuelve densa y a la vez la hace fluir "narrativamente". Combina, pues, sus mecanismos y procedimientos narratológicos con los propiamente teatrales. La fórmula de inversión no hace construir un estudio comparatístico entre el límite narrativo y su espectacularización, su propia representacionalidad. Ambos en el mito (Narración / Teatro) surgen como una poderosa metáfora de aparición (Texto / representación). En el imaginario, todo mito funda una consciencia prototípicamente arquetipal. Construye y deconstruye: *forma* y *lenguaje*, *imagen* y *discurso*.

Palabras clave: nuevas poéticas, teatralidad, narración, *Los Reyes*, Cortázar.

ABSTRACT: From the myth of the Minotaur, in the play *Los Reyes*, Cortázar proposes a formula of inversion or transposition of the contents, their structures and their expressions. However, he does not spectacularize the work, but he dramatizes it, he makes it dense and yet again he makes it flow "narratively". He combines its narratological mechanisms and procedures with the theatrical ones. The formula of inversion does not build a comparatistic study between the narrative limit and its spectacularization, its own representationality. Both in myth (Narration / Theatre) emerge as a powerful metaphor of appearance (Text / representation). In the imaginary, every myth founds a prototypically archetypal consciousness. It constructs and deconstructs: *form* and *language*, *image* and *discourse*.

Key words: new poetics, theatricality, narration, *Los Reyes*, Cortázar.

1. Procedimientos narrativos en *Los Reyes* a través del mito del minotauro

1.1. El principio metódico de Los Reyes

A partir del mito del Minotauro, en la obra *Los Reyes* (1970), Cortázar nos propone una fórmula de inversión o transposición de los contenidos dramáticos, de sus giros y de sus formas expresivas. Es esa inversión de los sistemas la que nos obliga a dar un giro sobre sí y plantearnos las siguientes preguntas: ¿Quién es quién?¿Quién funciona como quién? La trama "cortazariana" es en principio y de antemano "dramática", tal como puede serlo toda estructura mítica (Edipo, Electra, Prometeo…). Sin embargo, Cortázar no intenta partir del hecho dramático y propiamente teatral que se nos presenta a través del mito de "Teseo y el Minotauro", sino que lo traslada a otras posiciones. De esta manera, Cortázar no nos espectaculariza el mito, no lo vuelve jornada de imágenes, sino que, al contrario, lo teatraliza, lo vuelve denso y a la vez lo hace fluir "narrativamente". Combina, pues, sus mecanismos y procedimientos, que son propiamente narratológicos, con los que son teatrales. La diferencia entre espectacularización y teatralización estriba en los ambientes de su representabilidad. *Los Reyes* funciona desde la propia estructura interna de la trama y no desde las imágenes que nos propone a través de su muestra. El teatro es ante todo texto y construcción de *imago mundi*, construcción de posibles derivaciones de conflictos y dramas.

Sin embargo, un poco más allá de esta diferenciación formal, hay que hacer notar que la fórmula de inversión colocando al Minotauro en el centro del conflicto (el personaje conflictuado a través del cual se desarrolla toda la trama) nos hace construir un análisis que bordea la interpretación del texto, entre los límites que se impone una escritura narrativa (obviamente como es y ha sido la de Cortázar) frente a las de una dramaturgicidad, dramaturgización de ciertos contenidos literarios teatralizables, las que ejercen su propia representacionalidad. Por lo tanto, hallamos en el texto un doble empalme. Ambos elementos en el mito (Narración / Teatro), surgen como una poderosa metáfora de aparición (Texto / representación). Un mito es una representación y al mismo tiempo una narración de algo, en principio por su particular y específico carácter fictivo, surgido de una pequeña, pequeñísima substancia real.

Una idea, un pequeño suceso histórico a algún personaje heroico del pasado, ha quedado escondido en la imaginación, en la cultura oral de los hombres. Alrededor de la pequeñita historia, o acontecimiento, inicialmente sin mayor relevancia, se tergiversan los elementos que alguna vez representaron la verdad del suceso. Los juegos de lenguaje se trastocan, se confunden, se olvidan, se quitan y se añaden cosas, se transmite de manera oral, y así se teje un mito. De un pequeño hilo se nos hace un ovillo y luego una gran madeja. Todo se va falsificando hasta perder por completo en la memoria el origen de ello; su substancia es sustrato de lo real, pero su incidencia *a posteriori* es, digamos, "imaginación dramática".

El teatro, podríamos proponer, funciona especialmente de esta manera: un pretexto dramático tiene siempre una mínima substanciación real; parte de esa pequeña substanciación aún y cuando después se derive o entreteja por otros linderos. Por

ello, todo mito es en esencia teatral, porque representa un contenido del significado y se lleva más allá de su carácter simbólico. Además, porque está recubierto por una capa que le da cuerpo dramático, y que lleva el evento siempre un tanto más allá. De esta manera, la historia teatral vuelve; a través de los enlaces que construye nuestro inconsciente colectivo, Cortázar ha soñado "despierto"; el mito se ha dramatizado en su memoria. Todo teatro es una memoria de los hombres que se trama (se construye) en sus representaciones. Explica Cortázar:

> La idea nació en un "colectivo". Yo vivía en el extra-radio y, un día, volviendo a mi casa, en un viaje en que te aburres, sentí la presencia de algo que resultó ser pura mitología griega. Le doy la razón a Jung y a su teoría de los arquetipos: todo está en nosotros. Hay una especie de memoria de los antepasados y, por ahí, anda un archibisabuelo tuyo que vivió en Creta, 4000 mil años antes de Cristo y, a través de los genes y cromosomas, te manda algo que corresponde a su tiempo y no al tuyo, y tú, sin darte cuenta, escribes un cuento o una novela y en realidad estás transmitiendo un mensaje muy antiguo y muy arcaico (Soler Serrano 1998).

En el imaginario, todo mito funda una consciencia prototípicamente arquetipal. Construye y deconstruye: forma y lenguaje, imagen y discurso. Si todo mito se funda en vacío, en falsedad, en historia teatralizada, pero a la vez envuelta en su marco literario, en *Los Reyes* Cortázar nos propone un juego inverso: la narración que se teatraliza. De esto no sólo construye otra versión del mito del Minotauro, sino que restaura su valor, su sentido de representacionalidad, de teatralidad y de verosimilitud del texto falso, superpuesto. Todo mito es una narración falsa, falsaria o que falsifica los elementos constitutivos de la misma, en la cual, a la vez, una representación de aquél alimenta la imagen de un "mundo". Su origen es sustantivo; digamos que en su base arquetípica contiene en sí mismo un contenido, un residuo, un poderoso sustrato verdadero a partir del cual se enmaraña toda la historia, se crean sueños e imágenes a partir de él.

Muy pocos dramaturgos contemporáneos enlazan hoy sus juegos a través de los procedimientos teatrales que han sido usados en la tragedia. Cortázar se basa en la historia del Minotauro y en la influencia del carácter junguiano que la asedia, tanto como incluso en él: los arquetipos.

Los Reyes fue escrita originalmente en el año 194. Aparte de esta obra, cinco textos más constituyen la brevísima dramaturgia del narrador argentino. La dramaturgia de Cortázar es, pues, sumamente breve, de manera que no está y no se le cuenta en el lote de los dramaturgos, sino que es parte de ese grupo de escritores que han abonado el teatro como un campo de experimentación de sus temáticas, o efectos escriturarios a través de las formas teatrales —Roberto Artl, Mario Vargas Llosa, Mario Benedetti, Luis Britto García, etc.—. Además, de las cinco piezas, sólo tres de ellas pueden ser consideradas propiamente teatrales: "Dos juegos de palabras I", "Tiempo de barrilete" y "Pieza en tres escenas II". Los otros dos textos podemos considerarlos menos teatralizables: "Nada a Pehuajó" y, finalmente, "Adiós Robinson", que es un diálogo radiofónico.

Los Reyes es una pieza especial que se dibuja entre el lenguaje poético y el lenguaje teatral. La obra gira en torno a dos espacios: el laberinto donde está encerrado

el Minotauro y el palacio de Cnossos, donde viven el rey Minos y su hija Ariana. Ambos espacios escénicos están constantemente enfrentados en dicotomías —"libertad / cárcel", "rey / prisionero", "vida / muerte"—, y a la vez se invierten de la misma manera en que Cortázar intercambia la naturaleza inmutable del mito clásico. El texto se devela en vida; Cortázar sueña despierto su propia obra, pero no describe a aquélla como un discurso o destino mitológico, ni pretende llegar a él; no se enfrenta con lo divino, sino con lo que es esencialmente humano.

El mismo Cortázar lo explica brevemente y declara que sus temas nunca han rondado lo mitológico, al menos no de cerca; en la entrevista que le haría Joaquín Soler Serrano a Cortázar, éste explica:

> Yo no tenía entonces preocupaciones mitológicas, ni mucho menos. Me interesó siempre mucho la literatura griega y la mitología, pero no hasta el punto de identificarme así. En el "colectivo", que no tenía nada de griego, de repente surgió la noción del laberinto, del mito de Teseo y del Minotauro. Pero sucede que yo lo vi al revés, y eso es lo que me interesó. Cuando llegué a mi casa, comencé a escribir y en un par o tres de días, lo concluí (Soler Serrano 1998).

A partir de aquí, Cortázar pone en juego dos categorías importantes para la constitución de su drama; en primer lugar, *Menschein* (Ser-hombre) y, en segundo lugar, *Dasein* (constituirse en sí), que están interiormente interconectados por su propia pulsión y su deseo. Esto significa, por un lado, ser o constituirse en una presencia en el mundo y, por otro, interrogar la inmanencia de ese significado. En la obra, tanto *Menschein* como *Dasein* se bifurcan entre los dos personajes principales, Teseo y el Minotauro, que, enfrentados en un conflicto sólo resoluble por fuerzas superiores, son puestos en juego a través de sus propias pulsiones.

El mito del Minotauro tuvo para Cortázar ese doblez: mentira y realidad, sueño y creación. *Menschein* es también un *caerse*; resulta necesario descender para *poder ser*, para *constituirse*. Puesto que el hombre está venido a menos, no es un sujeto nietzscheano (léase: superhombre); de ahí que Teseo *caiga.* Y sólo cayendo, yendo abajo, derrumbándose, tumbándose, sólo así podrá levantarse *(Dasein).* Sin embargo, las pérdidas siempre son una consecuencia de la pulsión y del síntoma. Lo que presume varios elementos constructivos de *Los Reyes*:

1. Todo mito es una inversión.
2. Si, como nos explica Jung, "Todo cuanto está en el inconsciente quiere llegar a ser acontecimiento, y la personalidad también quiere desplegarse a partir de sus condiciones inconscientes y sentirse como un todo" (Jung 1981), entonces la actuación del imaginario es la elaboración de ese inconsciente.

Es ahí desde donde surge precisamente esa duplicidad en la pregunta. Todo el mecanismo propositivo del plan escénico y dramatúrgico se sostiene (en el interior del texto) sobre la base de la construcción del mito como tal. El mito es una caída. El Minotauro siempre ha estado en el mundo de abajo. La estructura muestra al fin la poderosa convicción de su discursividad: diálogo y subtexto van bien "agarrados de

la mano". Minos se considera fuerte; no lo dice, pero así nos lo muestra Cortázar. Se delata en su textualidad. Una fuerza que proviene de la conformación por una cierta aristocracia. Los elementos conflictivos del drama empiezan a funcionar no a partir del pretexto dramático, sino en función de la ley que mueve a sus personajes. Así, tenemos a un personaje que llamamos "el natural"; éste hace un seguimiento, describe al otro, nos lo define, nos lo pone en situación y nos prepara para un acontecimiento mayor, inesperado.

3. El natural de Teseo es Ariana: nos dice todo de Teseo y lo coloca en el camino del conflicto en la trama de la obra.

4. El natural del Minotauro es Minos (rey y padre de Ariana) y hace efectivamente lo mismo que el anterior, pero con su antagonista, Teseo.

Otro de los elementos fundamentales aquí expresados está relacionado con la estructura propiamente dicha. La obra está compuesta por una entrada y tres escenas, que no están marcadas por números, sino por tiempos dramáticos definidos en las acotaciones. Las escenas de la obra podríamos definirlas de la siguiente forma:

1. Entrada: los personajes son Minos / Ariana (como en el teatro griego, se narra lo que ha ocurrido y lo que pronto podrá acaecer); en cuanto a su estilo, Cortázar hace lo mismo, sólo que no pone este texto en boca de un personaje destinado a ello (por ejemplo, la nodriza en la obra: Medea (Eurípides 1970)), sino que lo hace en boca de Ariana y Minos.

2. Escena I: diálogo entre Minos y Teseo.

3. Escena II: Ariana (monólogo).

4. Escena III: Teseo y Minotauro (en la escena no se ve la muerte de Minotauro; también como en el teatro griego, los acontecimientos trágicos no se muestran, sólo se cuentan; por lo tanto, no se espectacularizan, se dramatizan).

Las cuatro acotaciones que acompañan al texto, una para cada una de sus partes, como ya hemos mencionado, están cargadas de dramaticidad y poesía, marcan tiempo y espacio en la estructura del "relato / drama". También como en la propia tragedia griega, los acontecimientos ocurren durante el desarrollo de un día, una jornada completa. La entrada sucede durante el transcurso de la mañana, la escena segunda durante el atardecer y crepúsculo, para la llegada de la noche y la escena final, dentro del laberinto, en el cual el tiempo se pierde; de esta manera:

Entrada:	A la vista del laberinto, de mañana. Sol ya alto y duro, contra la curva pared como de tiza.
Escena:	Los condenados permanecen a distancia, mirando hacia el laberinto. Teseo se adelanta solo. Contempla largamente a Ariana antes de volverse al Rey. Ariana se aparta hasta quedar apoyada en la pared del laberinto. Ya el sol cae a plomo y el cielo es de un azul duro y ceñido.
Escena:	Se ve entrar a los atenienses precedidos por Teseo. Con ademán liviano, casi indiferente, el héroe lleva en la mano el extremo de un hilo brillante.

Ariana deja que el ovillo juegue entre sus curvados dedos, Al quedar sola frente al laberinto, sólo el ovillo se mueve en la escena.

Escena: En la curvada galería, Teseo enfrenta al Minotauro. Se ve el extremo del hilo a los pies del héroe que empuña la espada.

2. La teatralidad del minotauro, la confusión del mito y la h/historia (*trans*)

No hay teatro sin teatralidad; ésta es una clave que se hace imprescindible para definir el teatro, pues no podemos afirmar la existencia del hecho teatral como juego, como acción, sin lo propio de su particular naturaleza, que remite directamente a este *habitus*, *campus*, que se denomina "teatro". En consecuencia, no hay teatro sin teatralidad; y no hay tampoco una sola "teatralidad"; hay muchas y cada una es particular en sí misma; es, de suyo, única. Toda teatralidad representa, en el fondo, pequeñas rupturas de lo tribal y lo narrativo. De tal manera que, si podemos definir la teatralidad, o al menos algunos de sus sentidos, podemos en cierto modo también empezar a construir una definición del teatro. Por ello, si pensamos en lo teatral, aquello que se confunde sobre la escena con el teatro, debemos remitirnos nuevamente a la pregunta: ¿Qué es entonces el teatro? O ¿Cuándo sucede el hecho teatral, la teatralidad? ¿Es *Los Reyes* un texto teatral, o apenas una narración en forma de drama, un poema dramatizado? Todo mito posee una inmanencia: la de persistir ocultamente, traducirse como en el sueño, simbólicamente, en el transcurso del tiempo y del espacio, siempre en nuestro imaginario. Todo mito es fuente de las estructuras arquetipales. Todo teatro conserva y se consagra a esas formas arquetipales. Cortázar nos propone, entonces, una vuelta simbólica a ese universo, asegurándose de que rasguemos la tierra y las paredes del inconsciente. *Los Reyes* suponen, así, una confrontación con lo imaginario y lo pluridimensional del teatro, desde la inversión del mito, y consagran del teatro también ese carácter inmanente. Así que tanto mito como teatro son trascendentes y se confunden en la cualidad de su historia.

3. El mito como discurso teatral

3.1. Materialidad teatral / Materialidad poética. (Análisis del monólogo de Ariadna)

El monólogo de Ariadna (Ariana en el texto) es la penúltima escena en la obra, y recubre algunas zonas importantes que son dignas de mencionar. De un lado, el monólogo se convierte en la escena obligatoria, sin la cual no concluyen ciertos conflictos y no se desatan los acontecimientos que nos llevan directamente al desenlace. Por otro lado, Cortázar juega en dos campos distantes y disímiles, y los acerca; éstos son: poesía y teatro. Desde esta perspectiva hablamos de "materialidad poética" y de "materialidad teatral", puesto que ambos lenguajes se combinan, se entrelazan, tanto el uno como el otro. Ariadna ha dado el hilo a Teseo, que lo ha atado a uno de sus

pies, y el ovillo, conforme Teseo ingresa en el laberinto, se desata durante todo el transcurso de la escena. Esto es lo que se tiene por todo dispositivo escénico, nada más. La simpleza y el mínimo uso de recursos ajenos al texto le dan mayor fuerza dramática. Mientras Teseo ingresa en el laberinto, Ariana mira desenvolver el hilo con horror; se pregunta y pone en entredicho ciertas fuentes por el cual se ha tramado el mito y se ha transformado. Está claro que todo personaje debe estar al final de un texto completamente transformado. Éste es el juego de todo conflicto dramático. En el monólogo se desarrollan todas las fuerzas potencialmente conflictivas del drama. Cortázar logra poner en marcha los procedimientos dramatúrgicos a través de procedimientos y formas poéticas tratadas exclusivamente desde el soporte del lenguaje. La palabra se convierte en la fuerza interior del personaje. De manera que se dan allí las formas de la poesía (el texto se desenvuelve como un recitado, como una canción antigua), y Cortázar despliega los contextos de un texto que ha sido elaborado para la escena; refrenda un oráculo que pone a Teseo en el camino de la muerte. Citamos la última parte del texto que refrenda nuestra propuesta:

> Ariana
> […]
> Me dijo del triunfo, de su nave y del tálamo. Todo tan claro y manifiesto. A su lado era yo algo maligno e impuro, lácteo punto turbio en la claridad de la esmeralda. Entonces ordené las palabras de la sombra: "Si hablas con él dile que este hilo te lo ha dado Ariana." Marchó sin más preguntas, seguro de mi soberbia, pronto a satisfacerla. "Si hablas con él dile que este hilo te lo ha dado Ariana…". ¡Minotauro, cabeza de purpúreos relámpagos, ve cómo te lleva la liberación, como pone la llave entre las manos que lo harán pedazos!
> El ovillo es ya menudo y gira velocísimo. Del laberinto asciende una sonoridad de pozo, de tambores apagados. Pasos, gritos, ecos de lucha, todo se confunde en el uniforme murmullo como de mar espeso. Sólo yo sé. ¡Espanto, aleja esas alas pertinaces! ¡Cede lugar a mi secreto amor, no calcines sus plumas con tanta horrible duda! ¡Cede lugar a mi secreto amor! ¡Ven, hermano, ven, amante al fin! ¡Surge de la profundidad que nunca osé salvar, asoma desde la hondura que mi amor ha derribado! ¡Brota asido al hilo que te lleva el insensato! ¡Desnudo y rojo, vestido de sangre, emerge y ven a mí, oh hijo de Pasifae, ven a la hija de la reina, sedienta de tus belfos rumorosos! El ovillo está inmóvil. ¡Oh azar! (Cortázar 1970: 23).

3.2. Figuras y resistencias. (Análisis de la escena entre Teseo - Minos / Teseo - Minotauro)

El juego que nos propone Cortázar entre "Teseo - Minos - Minotauro" se ordena a la manera de círculos, pequeñas esferas concéntricas de reacción *inter-estructural* y *extra-estructural*. Como el punto de partida es una operación, los conflictos y sus disposiciones en las escenas provienen de varias relaciones. En primer lugar, la escena entre Teseo y Minos, previa al enfrentamiento con el Minotauro. Minos está en una doble posición frente a Teseo. Esa doble posición remite a un primer nivel del drama en preparación para la lucha contra el Minotauro. Teseo y Minos no se nombran, pero

se tratan como reyes. De los dos, uno de ellos (Teseo) debe conquistar sus objetivos para lograrlo. A Minos se le muestra casi como un rey venido a menos en el marco de una sociedad que se empobrece día a día y que sobrevive de los hombres y mujeres que el Minotauro devora cada cierto tiempo y sojuzga a su pueblo enemigo. Su dominio, pues, está basado en la afrenta planteada a través del Minotauro, e igualmente subyugado por él. Es una disputa, una confrontación de poder, con la diferencia de que Minos es un *Menschein*, Teseo está en *Dasein* y el Minotauro es el hombre castigado, subyugado por un poder además totalmente corrompido, y otro que desea corromperse, sin importarle a qué precio debe hacerlo.

Teseo descubre al Minotauro que el ardid de su trampa (lo más difícil no será matar al Minotauro, sino salir del laberinto) se basa en el ovillo que le ha dado Ariana antes de entrar para reconocer el camino de vuelta y salir de aquel enigmático lugar. Varias zonas simbólicas se activan aquí. Una primera se resume en la situación de Teseo. A mi modo de ver, Teseo es un príncipe que, como cada uno de los otros de su estirpe, debe cumplir ciertos sacrificios, ciertas pruebas, y de esta manera lograr convertirse en un sucesor honorable. Se ha valido del amor de Ariana para entrar en el laberinto y poder salir de él. Castiga al Minotauro con esta noticia. El Minotauro, hermano de Ariana, encuentra la traición en la manceba. Sin embargo, y a pesar de ello (en la obra de Cortázar éste es un condenado un castigado), se repone al descubrimiento y muestra a Teseo que el mundo de afuera es muchísimo peor que el mundo de adentro. El universo interior, caverna-laberinto, recámara funeraria, construye simbólicamente el mundo de los ciegos, de los muertos, de la penumbra, de la soledad, del sueño, el mundo imaginario absurdo y contradictorio de lo onírico. El Minotauro está así incrustado en un cepo. Un lugar por lo demás inhóspito y cruel. Lo que está representado en el mito original podría ser una vez más una imagen o representación de otro mito, el de la caverna, y, tal como en el segundo, el Minotauro informa a Teseo que estar fuera puede ser muchísimo peor para él que estar dentro. La caverna es a la vez un sarcófago y un refugio. Vida y muerte tensadas en un solo orden.

En el siguiente fragmento de la última escena, la del enfrentamiento entre Teseo y el Minotauro, leemos lo siguiente:

> MINOTAURO: Habrá tanto sol en los patios del palacio. Aquí el sol parece plegarse a la forma de mi encierro, volverse sinuoso y furtivo. ¡Y el agua! Extraño tanto al agua, era la única que aceptaba el beso de mi belfo. Se llevaba mis sueños como una mano tibia. Mira qué seco es esto, qué blanco y duro, qué cantar de estatua. El hilo está a tus pies como un primer arroyo, una viborilla de agua que señala hacia el mar.
>
> TESEO: Ariana es el mar.
>
> MINOTAURO: ¿Ariana es el mar?
>
> TESEO: Me dio este hilo, para recobrarme cuando te haya matado.
>
> MINOTAURO: ¡Ariana!
>
> TESEO: Después de todo es de tu sangre. Después de todo es al toro a quien mato en ti. Si pudiera salvar el resto, tu cuerpo todavía adolescente.

Minotauro: Para qué. Ariana mezcló sus dedos con los tuyos para darte el hilo. Ya ves, el hilo de agua se seca como todos. Ahora veo un mar sin agua, una ola verde y curva enteramente vacía de agua. Ahora veo solamente el laberinto, otra vez solamente el laberinto.

Teseo: Ocurre que tienes miedo de morir. Créeme, no duele mucho. Yo podría herirte de un modo. Pero te acabaré prontamente, siempre que no luches y bajes la cabeza.

Minotauro: Siempre que no luche. Oh vanidoso cachorro, qué cerca estás tú mismo de la muerte. ¿No sospechas que me bastaría una cornada para hacer de tu filo un estrépito de bronce roto? Tu cintura es un junco entre mis dedos, tu cuello la vaina delicada de la alubia. Ahora el odio rojo monta por mi frente, sé que debería matarte, seguir la senda que el hilo me propone, alzarme hasta las puertas como un sol de espuma negra… ¿Para qué?

Teseo: Si eres tan fuerte, pruébalo.

Minotauro: ¿Para quién? Salir a la otra cárcel, ya definitiva, ya poblada horriblemente con su rostro y su peplo. Aquí era especie e individuo, cesaba mi monstruosa discrepancia. Sólo vuelvo a la doble condición animal cuando me miras. A solas soy un ser de armonioso trazado; si me decidiera a negarte mi muerte, libraríamos una extraña batalla, tú contra el monstruo, yo mirándote combatir con una imagen que no reconozco mía (Cortázar 1970: 33).

Teseo es así el neófito, debe a toda costa superar la prueba, para estar entre los más altos. Víctor Turner, en referencia a las pruebas de iniciación que debe cumplir cualquier neófito antes de convertirse y transformarse en un "rey", nos explica: "Entre instructores y neófitos se da una autoridad plena y una sumisión plena; los neófitos entre sí mantienen una igualdad absoluta" (Turner 1988). Por lo tanto, Teseo ha descendido al nivel más profundo convirtiéndose en un igual a los otros, sometiéndose a pruebas necesarias, porque debe demostrar su valentía e inteligencia y obtener así la gratificación como rey, y devolver a su pueblo la libertad. Su acto corresponde a un rito iniciático, así que el mito introduce elementos dentro de sí propios de lo que corresponde a un drama dentro del drama. A Cortázar le funciona perfectamente; tiene entre sus manos un mito (es en esencia dramático); tiene, además, una poderosa metáfora dramática, desarrollada en manos de un pequeño pretexto, que, como hemos dicho, ha aparecido durante un viaje del autor en "un autobús del extra-radio". Teseo se encuentra en un ámbito liminar, en una frontera difusa y extraña, en un agudo estado de transición, puesto que, en palabras de Turner, lo liminar es lo que no es, lo que no representa ni una cosa ni la otra, y, al mismo tiempo, son ambas. Verso y reverso, Teseo y Minotauro son las dos caras de la misma moneda, que rehuyen y se acercan. El primero resulta, pues, necesario del segundo.

En un autobús del extra-radio, Cortázar tuvo de pronto una imagen, una visión, un *Déjà Vu*, como en tantas otras experiencias literarias del autor. Para él, los personajes se aparecen; en este caso se tornan dramáticos por la vida que han llevado y que llevan, o se nos muestran como ídolos preciosos de una imagen antiquísima (irreal o no), pero nunca presuntuosa de un tiempo pasado. Todo queda en un tono inconcluso,

nunca terminado, en una deriva, significantes sueltos y perdidos. Quisiera terminar esta historia con una pequeña cita de Víctor Turner: "El cuerpo humano es un microcosmos del universo. El cuerpo siempre es considerado como un lugar privilegiado para la comunicación de la *gnossis*, del conocimiento místico sobre la naturaleza de las cosas y el modo como éstas llegan a ser lo que son" (Turner 2007).

Bibliografía

Cortázar, J., *Los Reyes*. Buenos Aires: Sudamericana 1970.

Dubatti, J., *Filosofía del Teatro*. Buenos Aires: Atuel 2007.

Eurípides, *Alcestis. Medea. Electra. Hipólito*. Madrid: Libra 1970.

Foucault, M., *Nietzsche, La Genealogía, La Historia*. Valencia: Pre-Textos 2000.

Haber, A., *Jung y el principio de sincronicidad. Arquetipos y símbolos*. Buenos Aires: Enrique Santiago Rueda 1986.

Jankovic, Z., *Au-delà du signe, Gadamer et Derrida. Le dépassement herméneutique et déconstructiviste du "Dasein"*. París: L'Harmattan 2003.

Jung, C. G., *Arquetipos e inconsciente colectivo / C. G. Jung*. Barcelona: Paidós 1981.

—, *Arquetipos y sentido*. Bilbao: Universidad de Deusto 1988.

Lilla, M. / E. Krauze / N. Catelli, *Pensadores temerarios: los intelectuales en la política*. Barcelona: Debate 2005.

Livianos Domínguez, A. / J. A. Pérez Bowie, *"Los Reyes" de Julio Cortázar y "Pat Garrett and Billy the Kid" de Sam Peckinpah. Dos aproximaciones al mito del Minotauro*. Salamanca: Universidad de Salamanca 2007.

Soler Serrano, J., *Julio Cortázar Vídeo: A Fondo*. *Videoteca de la memoria literaria 6.* Barcelona: Trasbals 1998.

Turner, V. W., *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Nueva York: Cornell University Press 1978.

—, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. Nueva York: Performing Arts Journal Publications 1982.

—, *El proceso ritual: estructura y antiestructura. Conferencias Morgan pronunciadas en la Universidad de Rochester del 5 al 14 de abril de 1966*. Madrid: Taurus 1988.

—, *Dal rito al teatro*. Bolonia: Il Mulino 2007.

Turner, V. W. / R. Schechner, *Anthropology or Performance*. Nueva York: Performing Arts Journal Publications 1988.

Verona Carballo, N. M. *et al.*, *Arte y Religión. Teorías sobre los orígenes de los lenguajes simbólicos: del darwinismo social a Víctor Turner*. La Laguna: [s.n.] 2003.

ZARZUELAS MURCIANAS. LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD A TRAVÉS DE LOS LENGUAJES MUSICAL Y LITERARIO

Enrique Encabo Fernández
Universidad de Murcia
enrique.encabo@um.es

RESUMEN: A finales del siglo XIX y comienzos del XX, el espectáculo privilegiado por las clases urbanas en España es la zarzuela y sus diversas ramificaciones. El objetivo de este texto es observar el discurso generado por las zarzuelas de carácter regional, en este caso en la ciudad de Murcia. Diversos escritores y compositores de la ciudad de Murcia escribieron y estrenaron zarzuelas de temática regional que, aunque hoy olvidadas, transmiten información sobre "lo murciano" y la visión de este concepto en el cambio de siglo. Aunque las zarzuelas de temática murciana más exitosas serán aquellas compuestas por autores no regionales (*La alegría de la huerta*, *La parranda*… o la ópera *María del Carmen*), resulta interesante detenerse en la visión que los autores murcianos tienen de Murcia, tanto en la elaboración de una pretendida lengua huertana (el panocho) como en la narración musical a partir de determinadas músicas consideradas propias.

Palabras clave: Murcia, zarzuela, siglo XIX, música, regionalismo.

ABSTRACT: The main popular show in Spain in the fin-de-siècle is zarzuela. The aim of this paper is to observe the discourse generated in the zarzuela, in this particular case in the city of Murcia. Several writers and composers of this city wrote an important number of regional thematic zarzuelas, though now quite forgotten, they give us information about "Murcia" and the vision of its own self in this period. Although the most successful regional thematic zarzuelas are not composed by regional authors (*La alegría de la huerta*, *La parranda*… or the opera *María del Carmen*), it is interesting to focus on the vision that these authors had about Murcia, not only about the creation of a pretended literary language (panocho) but also the musical narration from certain compositions considered as "the real music of Murcia".

Key words: Murcia, zarzuela, 19th century, music, regionalism.

Durante la segunda mitad del siglo XIX (especialmente en el último tercio) y primeras décadas del siglo XX, se produce en nuestro país (siguiendo el modelo de otras naciones europeas) un fuerte movimiento de construcción de identidad nacional, fenómeno caracterizado por una ideología promovida por el Estado liberal y los valores de la clase social impulsora de éste, es decir, la burguesía. Movimiento conservador, tradicionalista, fundamenta la cohesión nacional en torno a cuatro ideas esenciales: nación, raza, historia y lengua. Las particularidades de España en este momento histórico provocan que desde el Estado central la acción centrada en la construcción de la identidad nacional sea débil e ineficaz (provocando las consabidas quejas del grupo del 98, con pensadores claves como Unamuno o Ganivet, y aun de intelectuales posteriores, como Ortega y Gasset, que siguen expresando sus preocupaciones sobre la idea de España), apareciendo al mismo tiempo los regionalismos, que en su fuerte ideologización, avanzan hacia los modernos nacionalismos en determinados territorios (especialmente Cataluña y País Vasco, aunque también de manera más moderada en Galicia y en la región valenciana). Aunque en otros lugares de la geografía la construcción de la identidad regional se realizó de modo menos beligerante y no tuvo como fin la creación de una identidad excluyente, su importancia no es menos relevante, procurando determinadas imágenes y mitos sobre "lo propio" que aún hoy viven en el pensamiento colectivo.

La construcción de la identidad nacional en esta época se lleva a cabo en diversos frentes y nunca de manera sencilla. Prensa, tribunas públicas, discursos políticos…, pero también el arte, en sus diferentes manifestaciones, proyecta una imagen y transmite una serie de valores y creencias al servicio de la sociedad a la que se dirige. No por casualidad, Danto ha denominado el de este período artístico el "arte en la edad de la ideología".[1] La zarzuela (y los espectáculos teatrales afines) participan de este proceso, aunque de un modo velado. Cierto es que la principal función de este tipo de espectáculos es la de entretener, agradar, aspecto que consigue dada la popularidad y el mercado económico que es capaz de generar en su época; pero esto no evita que a través de sus personajes y situaciones, de la resolución de sus tramas (siempre de modo amable) y de los diversos episodios que en ellos se ofrecen (extraídos del mismo pueblo al que se dirigen) exista un patriotismo, si se quiere de tono populachero, una moral (conservadora y ligada a la religiosidad popular) y una muestra de lo que el español "es" o "debe ser" (Encabo 2007: 187-189). Decimos el español, y aún puede ampliarse esta idea: la zarzuela y el género chico ofrecen una vertiente regionalista, en la que, junto a la vaga definición de lo que el español es, se ofrece una gama de tipos (el gallego, el andaluz, el aragonés…) que, en un principio dibujados desde Madrid, pronto comenzarán a ser reivindicados por los propios habitantes de estas regiones, estableciéndose negociaciones culturales sobre la identidad de los representados.

1. Danto destaca, entre otras características, el hecho de que en esta época se fundaran ciertas ideas filosóficas acerca de qué es el arte, en una distinción exclusivista entre el arte que ella aceptaba (el verdadero) y todo lo demás, considerado como no verdaderamente arte (Danto 1999: 67).

En el caso de Murcia, no se ha prestado una especial atención a este proceso de creación de identidad regional (o de regionalización de la cultura), a pesar de que una rápida aproximación a los textos e ideas de los principales protagonistas de este movimiento demuestra la existencia de éste. Repartida por libros y prensa encontramos la idea del "murcianismo", el término empleado para expresar este movimiento (de tintes regeneracionistas) de construcción de una identidad propia: Martínez Tornel, desde su poderoso *Diario de Murcia*, llama constantemente a sus paisanos a ser "buenos murcianos", mientras que Andrés Baquero y Pío Tejera instan al estudio de la literatura regional, e intelectuales como Andrés Blanco aspiran a puestos políticos desde donde llevar a cabo su acción "murcianista"…, movimiento urbano, burgués y de carácter conservador, que acciona en torno a la recuperación de la historia que, a su vez, sirve para legitimar el progreso. Restauración de viejos cultos (como el de la Virgen de la Arrixaca), excavación de ruinas arqueológicas (como las del castillo de Monteagudo), "restauración" (o invención) de los Juegos Florales, celebración de centenarios y edificación de monumentos públicos… son algunas de las manifestaciones visibles de este movimiento colectivo. Es importante destacar este carácter colectivo de sus acciones; a propósito de éste, y de la labor de Fuentes y Ponte, declarará Díaz Cassou desde Madrid su apoyo incondicional al (en palabras del erudito y abogado) "auténtico renacimiento cultural" que se vive en Murcia en la época.[2]

Movimiento, como decimos, urbano, burgués y conservador. Es lógico, a tenor de estas premisas, que en Murcia, como en tantos otros lugares, el espectáculo privilegiado por la clase social encargada del movimiento de construcción de la identidad murciana sea el teatro. A menudo se ha repetido que la Murcia de finales del siglo XIX era una ciudad triste, atrasada culturalmente y con escasas inquietudes intelectuales. Nada más lejos si observamos la cartelera teatral de la ciudad. Resumiendo, quizás en exceso, podemos decir que el espectáculo predilecto de los murcianos de la época en las tablas es el drama y la zarzuela.[3] La ópera, dada la escasa afición y el alto coste de las compañías, nunca llegó a radicar fuertemente en la ciudad de Murcia, a pesar de que hubo notables campañas y esfuerzos a favor de ésta. En contraposición, no se escatimaron gastos para atraer a la ciudad las principales compañías dramáticas

2. *El Diario de Murcia*, 8-V-1886.

3. A pesar de "lo distinguido" del público del teatro, la prensa de la época recogió alguno de los insólitos comportamientos del público, de los que Antonio Crespo da cuenta en su anecdotario del Teatro Romea de Murcia. Así, en el año 1874, los silbidos y las peticiones de repetición durante las obras hacían que "el templo de las musas se convirtiera en una plaza de toros"; un año después, hubo una curiosa manifestación de desagrado durante una representación, que consistió en abandonar el teatro y dejar solos en la escena a los actores. En muchas ocasiones, las pugnas y luchas no se daban entre actores y público, sino entre el público de galerías y el de butacas: "los de arriba no se cansaban de pedir repeticiones de escenas para disfrutar más de sus 15 céntimos de entrada; los de abajo pateaban para que no se repitieran, porque alargaban demasiado las funciones" (Crespo 2001: 233). Algunos de los comentarios suscitados en la prensa informan igualmente del proceso de construcción de la identidad murciana; así, la queja de Martínez Tornel, pidiendo que el teatro "no sirviera para bailes de copas, ni reuniones políticas, ni para oír gorgoritos flamencos […]" (Crespo 2001: 39), privilegiándose los espectáculos "edificantes", entre los que las zarzuelas regionalistas tienen un lugar destacado.

del país, y tanto las compañías de Rafael Calvo y Antonio Vico como las de Julia Cirera o María Guerrero (casada, además, con el murciano Fernando Díaz de Mendoza), visitaron en repetidas ocasiones los teatros de Murcia. Respecto a la zarzuela, en Murcia se estrenaron los principales éxitos madrileños, y los murcianos pudieron apreciar de primera mano los libretos y melodías que gozaban del favor del público general. Apreciar e imitar; junto a la recepción de obras comienza la creación de otras, y entre éstas, las de carácter y ambientación murcianos.

A la hora de aproximarnos a las zarzuelas murcianas de la época, hay que distinguir entre las zarzuelas escritas por murcianos y las zarzuelas de ambientación murciana. La diferencia no es arbitraria, dado que aquellas obras firmadas por murcianos gustan tanto como las de ambientación murciana, y, en ocasiones, gustan casi exclusivamente por el nombre que las firma. Las obras de Echegaray (adoptado murciano) y, muy especialmente, Fernández Caballero, son esperadas y aplaudidas con impaciencia, y al ser reseñadas en la prensa no se deja de destacar lo murciano de su autoría.[4] Esta situación a menudo lleva a curiosas paradojas, como instar a los escritores murcianos más destacados a nivel nacional, caso de Federico Balart, a escribir para el teatro, labor ésta por la que el poeta de Pliego no mostró especial afición. Es sabido que en la época existió lo que se denominó "la colonia murciana", esto es, un grupo de escritores e intelectuales murcianos afincados en Madrid y que desde la capital defendían los intereses de la región de Murcia a nivel cultural y político. La labor teatral de algunos de sus miembros (como, por ejemplo, Juan José Herranz) siempre fue destacada desde la prensa murciana e integrada dentro del murcianismo que todo lo presidía.

Sin embargo, atendiendo a la información que nos pueden proporcionar sobre las ideas y mitos que ofrecían, resultan más interesantes las zarzuelas de ambientación murciana. En este caso, podemos distinguir dos etapas, en consonancia con lo que sucede con el espectáculo zarzuelero a nivel nacional. La primera etapa corresponde a la segunda mitad del siglo XIX, y está caracterizada por una serie de tentativas encaminadas a construir un lenguaje propio capaz de ser trasladado a las tablas.[5] No está de más recordar que éste es también el momento de la "invención" del panocho, motivado a

4. El compositor murciano más renombrado a nivel nacional es, sin duda, Manuel Fernández Caballero (1835-1906). Autor extremadamente prolífico, resulta curiosa la poca atención que prestó a su región natal en sus partituras; en el catálogo de obras de Fernández Caballero encontramos piezas escénicas próximas a la zarzuela grande, al género bufo (*Los sobrinos del Capitán Grant*), la parodia teatral (*El dúo de la Africana*), la zarzuela regionalista (*Gigantes y cabezudos*)…, y, sin embargo, solo encontramos una pieza digna de ser considerada "murciana" por su contenido: *Los huertanos*, con libreto del murciano Antonio Osete, y estrenada en 1905 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

5. Aunque se ha señalado repetidas veces que la primera zarzuela ambientada en Murcia es *Las Labradoras de Murcia*, de Antonio Rodríguez de Hita y Ramón de la Cruz, de 1789, ésta no queda incluida en el repertorio que estudiamos por varias razones; en primer lugar, la zarzuela del XVIII poco tiene que ver con la del XIX, época en la que se convierte en un auténtico producto de consumo capaz de dinamizar una importante red de teatros a través de la codificación de su lenguaje; por otra parte, es en el XIX cuando aparece la conciencia de construcción de la identidad regional (o nacional) ligada a valores burgueses. No obstante, es interesante destacar cómo, en esta época, los alumnos del Conservatorio de Madrid representan, precisamente, *Las Labradores de Murcia*, el 28 de mayo de 1896 (Subirá 1957: 75).

su vez por la exigencia de espectáculos teatrales como los grandes desfiles alegóricos también instituidos en esta época, esto es, el Bando de la Huerta y el Entierro de la Sardina (a los que seguirán muchos otros como la Batalla de las Flores o el Coso Blanco).[6] Desde el momento en que el panocho es inventado, y por la contradicción que en sí encierra, supone un modo de expresión problemático: nacido como burla urbana de los modos de hablar huertanos, cuando pase a formar parte de los esfuerzos por la construcción de la identidad regional, se tratará de dignificar otorgándole carácter literario. En relación con el panocho, existe otra problemática a la hora de reconocer las zarzuelas murcianas de la época. Quizá puedan parecer pocas en conjunto, pero no hay que olvidar el carácter oral de la poesía, que en esta época y en Murcia, vive una época de esplendor, más que en su modalidad leída, como espectáculo recitado, declamado e incluso teatralizado. En las numerosas veladas literarias que se dan en la ciudad en estos años, conviven las poesías recitadas con los números musicales, conformando un espectáculo que, sin ser una zarzuela (sin poseer unidad argumental), se asemeja demasiado a éste. ¿Quiénes son los principales autores de esta primera etapa? Podríamos responder brevemente indicando que prácticamente los mismos que los cultivadores de la poesía regionalista o panocha. Destacaron especialmente el médico Juan Antonio Soriano Hernández (con apropósitos como *Ca presona pa su ese*, estrenado en el Teatro Romea de Murcia en 1887), el escritor Ricardo Sánchez Madrigal (del que destaca su obra *La Dolorosa*, estrenada en 1881, sobre el célebre paso de Salzillo) y el periodista Mariano Perní (que alcanzó notable éxito con *La última carta*, estrenada en 1898) en el campo de la literatura.[7] En el estrictamente musical, encontramos un fenómeno similar. Julián Calvo, Mariano García, Joaquín Verdú… musicalizan los libretos que se les ofrecen, pero al mismo tiempo son los autores de los principales cancioneros de la época (Encabo 2006: 107). Recolectores de folklore por tanto y, como recopiladores, autores de notables presencias, pero también ausencias, que conforman la música que "es" murciana y la que no. Jotas, seguidillas, parrandas… comienzan a ser privilegiadas (en consonancia con el espíritu del *Volkgeist*) frente a

6. En efecto, como Luis Valenciano Gaya señala, el "Bando de la Huerta" (situando el primero en el año 1854, escrito por Joaquín López) juega un papel importante como preparación del "Entierro de la Sardina": petición de luminarias, de colgaduras, de bestias de uno u otro tipo para la cabalgata aparecen en estos primeros textos. Por otra parte, tanto los primeros bandos como la preparación de los primeros desfiles alegóricos salieron de las boticas, entre las que destaca la del señor Rubio en el Barrio de San Antolín (Valenciano Gaya 1981: 16-28).

7. Es difícil precisar si estas piezas se ofrecieron con o sin música en la época, pues el carácter improvisado de muchas de sus representaciones posibilita que se dieran ambas circunstancias. Por otra parte, casi todos los nombres de la literatura regional de la época probaron fortuna en el teatro, con obras musicalizadas o no: en 1873 se estrenó *Un hallazgo a tiempo*, zarzuela de costumbres murcianas en un acto, original de Ignacio Basterrechea, la letra, y de Fernando Verdú, la música; Martínez Tornel daba a conocer en 1874 *El hijo de su paere* y *Murcia de mi corazón* en 1881, esta última con música de Fernando Verdú; Fuentes y Ponte estrena *Mary Cruz Verde* en 1875, zarzuela de costumbres murcianas en tres actos, con música del maestro Esteban Capdepón; Frutos Baeza escribe, junto al músico Julián Calvo, *Correo interior*, estrenada en 1889…

otras músicas consideradas urbanas, contaminadas, tales el flamenco o aquellas que no se creen "propias" de una huerta más idealizada que conocida.

Este tipo de espectáculos siguen las pautas de aquellos que triunfan en Madrid: espectáculos breves (a menudo intercalados en obras más largas o concebidos como final de fiesta de una velada literaria),[8] cuya principal finalidad es constituir un solaz, un entretenimiento, característica que no impide que ofrezcan una imagen de Murcia y de los elementos que conforman su identidad. Anecdóticas resultan las revistas a la manera de las representadas en Madrid (de las que hoy siguen siendo conocidas *La Gran Vía* o *El año pasado por agua*), donde se suben a escena los personajes y acontecimientos relevantes del año en la ciudad de Murcia. El periodista Joaquín Arques consiguió uno de los éxitos más sonados con la revista *Murcia* (con música de Muñoz Pedrera), estrenada el 23 de octubre de 1888, en la que, "al estilo de *La Gran Vía*, salían al escenario personificados por los artistas, la Glorieta, el Malecón, el jardín de Floridablanca, el Casino, los teatros locales, la Diputación, el Ayuntamiento, los distintos periódicos […]; todo ello con oportunos chistes y una música muy agradable" (Crespo 2001: 214).[9]

En 1896 se representa en Murcia *María del Carmen*, de Feliú y Codina. Sin ser una zarzuela, la expectación y acogida de este drama ambientado en Murcia suponen el inicio de una segunda etapa en la que se fijan y consolidan los atributos dados a la identidad murciana en la escena. *María del Carmen* es una obra regionalista, que sigue la estela de *La Dolores* o *Miel de la Alcarria*, del mismo autor. Más allá de la entusiasta recepción de la obra, nos interesa destacar que, en las críticas escritas a propósito de su representación, ya observamos el interés por reflejar con "fidelidad" los asuntos y habla de la huerta. Pío Tejera detallaba desde *El Diario de Murcia* cómo el

8. Antonio Crespo señala la costumbre de la época de representar en el Teatro Romea una obra importante, clásica o moderna, y finalizar la sesión con un sainete o juguete cómico en un acto, fórmula que respondía a un sagaz conocimiento del público, que, tras la tensión de lo dramático, gustaba relajarse con la gracia sencilla de la estampa humorística (Crespo 2001: 42). Igualmente, Crespo, al destacar la labor como empresario de Taberner (en 1892) señala los procedimientos de éste: "alternar las funciones por horas con otras completas; estrenar diversas piezas, en algunos casos de compositores de prestigio —Chapí, Caballero…—; dar oportunidad a alguna obrita de autor local, y atreverse —con todo el riesgo que ello suponía— con algún drama no lírico, o con zarzuelas "grandes" como *La bruja* y *Jugar con fuego* —que puso en escena unos días después— o, más adelante, con *Los sobrinos del capitán Grant* y *Las campanas de Carrión*. Se comentó favorablemente que la compañía ofrecía "una desconocida variedad de obras y de géneros". Con *Jugar con fuego*, y en los días siguientes, actuó satisfactoriamente en los intermedios el velocipedista portugués Serriny, con su uniciclo, o sea, un vehículo con una sola rueda" (Crespo 2001: 310).

9. Joaquín Arqués volvió a cultivar el género con una obra en un cuadro en verso, escrita a propósito de la representación en el Teatro Romea de *Certamen Nacional*, de Perrín, Palacios y Nieto, en 1889; en la obra de Arqués "salían como personajes los principales proyectos de obras que necesitaba Murcia. Cada uno de ellos pretendía ser más importante y, al final, todos se convencían de que tenían que esperar aún mucho tiempo. El autor […] fue muy aplaudido y llamado a escena, porque acertó a plantear problemas que preocupaban en la ciudad: manicomio, palacio de Justicia, cuartel, puente nuevo, defensa contra las inundaciones, etc." (Crespo 2001: 228). El músico Pedro Muñoz Pedrera fue autor de numerosas obras escénicas, algunas de ellas en colaboración con Arqués: *Murcia* (1888), *Murcia Mercantil* (1889), *Mala sangre* (1892), *Monín* (1892), *Bernal y compañía* (1893), *El martes se la llevan* o *Al monte, al monte* (1895), *El príncipe Angelín* (1896)… (Crespo 1997: 108-109).

autor había tenido que efectuar cambios en el modo de hablar panocho, por estar poco familiarizado el público nacional con este tipo de expresiones. Menos comprensivo se mostró Vicente Medina, quien escribiría *El Rento* precisamente como contrapartida a *María del Carmen*, como un intento de mostrar en escena la "auténtica esencia" de lo murciano (Medina 1999: 11-12). *María del Carmen*, desde el punto de vista musical, supone también la llegada de Enrique Granados a Murcia para conocer de primera mano los cantos y bailes populares que darán cuerpo a su ópera (estrenada en 1898). Este fenómeno se repetirá en la figura del madrileño Federico Chueca, quien tras su visita a Murcia, estrenará *La Alegría de la Huerta* (en el Teatro Eslava de Madrid, en 1900, con libreto de Enrique García Álvarez y Antonio Paso), zarzuela de motivos murcianos que, junto a *La Parranda* del granadino Francisco Alonso (estrenada en el Teatro Calderón de Madrid, en 1928, libreto de Luis Fernández Ardavín), son las dos piezas de repertorio más célebres basadas en ambientaciones murcianas, ambas de esta segunda época. Lo murciano a nivel nacional ha quedado consolidado. ¿Y en Murcia? En Murcia las zarzuelas creadas en la ciudad decrecen, aunque no así la actividad musical. Son los años en que Bartolomé Pérez Casas estrena en Madrid la suite *A mi tierra* (1905), escrita sobre motivos murcianos, al tiempo que se produce un relevo generacional, en el que figuras como Martínez Tornel o Fernández Caballero son sustituidas por Jara Carrillo o Emilio Ramírez.[10]

Precisamente, podemos considerar al compositor Emilio Ramírez como una figura de transición entre estas dos épocas. Hijo del músico y crítico Antonio Ramírez, comienza también realizando críticas periodísticas sobre la actividad lírica de la ciudad. Esto le posibilita entrar en contacto con miembros de la generación anterior, y así, en 1908, estrena *Fuensanta*, zarzuela de costumbres murcianas con libreto del veterano José Martínez Tornel.[11] Ramírez fue un músico y compositor ajeno a las nuevas tendencias musicales de comienzos del siglo XX; entre sus producciones, de marcado tinte localista y alejadas de la vanguardia compositiva, encontramos piezas como himnos procesionales, el himno a la Virgen de la Fuensanta, el himno a Murcia… y varias piezas escénicas de diferente duración (*La voz de la sangre*, de 1910, *Nazareno Colorao*, de 1923…). Su obra coral *Cuadros Murcianos* puede funcionar a modo de muestra de su trayectoria: obra anacrónica desde el punto de vista musical, en 1946 aún emplea los motivos musicales presentes en los cancioneros de la segunda mitad del

10. En el ámbito estrictamente musical, encontramos en la época la aparición de motivos murcianos en composiciones de maestros reconocidos a nivel nacional e incluso internacional. Así, Manuel de Falla incluirá en sus *Siete canciones españolas* (1915) la "Seguidilla Murciana" y "El Paño", mientras que Conrado del Campo y Gregorio Boudot estrenarán la zarzuela regionalista *Aires de la sierra* (1909).

11. El argumento de esta zarzuela puede ser ilustrativo de la representación de la imaginada vida huertana en la escena: Fuensanta desea casarse con Diego, hombre bueno pero atormentado por la muerte de su madre; el tío Juan, padre de Fuensanta, sin embargo, quiere acordar el matrimonio de su hija con el rico Pepe. Al tener este último una hija ilegítima (a la que finalmente reconoce), la boda no es posible y, finalmente, los amores de Fuensanta y Diego triunfan. Para José Antonio Molina Sánchez, la obra exalta la "imagen del murciano tradicional, hombre duro y sufrido, pero profundamente religioso, de costumbres sobrias y serenas", rechazando el conflicto social en Murcia (Molina Sánchez 2004: 339-340).

siglo XIX. Junto a una "música tradicional" aparecen "motivos tradicionales": escenas de la huerta centradas en oficios atávicos, cantos religiosos, una explosión de júbilo ante una boda…, nuevamente una bucólica huerta, alejada de modos de vivir difíciles ante las adversidades meteorológicas y de los modos de explotación de la tierra, que consolida una imagen conformista alrededor del altar y las viejas estructuras del poder.

Nos encontramos, por tanto, ante unos materiales cuyo valor artístico no fue suficiente para superar la cita con el olvido que habían de tener años después de su estreno. Desde nuestro punto de vista, no nos interesa reivindicar su mayor o menor valor artístico (siempre atribuido), sino la aportación que suponen al proceso de construcción de identidad regional de Murcia.[12] Coincidiendo con la recuperación del pasado histórico de la ciudad de Murcia (principalmente, aunque también de la región) y con el auge de la literatura en Murcia (regionalista o no), encontramos un conjunto de obras destinadas al entretenimiento, pero en las que se ofrecen los valores característicos de los procesos de construcción de identidades decimonónicos: la historia como legitimadora del presente y el futuro, la lengua propia (en este caso, el panocho, invención literaria realizada desde la ciudad), la raza (entendida como "lo propio" frente a "el otro") y la nación (o, en este caso, la región, primando el color local en las producciones teatrales). Estos cuatro ejes son legitimados y propagados por la clase social dirigente; en el caso de Murcia, una pequeña burguesía con fuertes vínculos con la nobleza y los propietarios de la tierra, que, mediante sus producciones artísticas, reproduce el orden social establecido, a través del respeto a las tradiciones y de una religiosidad de tinte claramente conservador. En la construcción de la identidad regional a través de las zarzuelas se ofrece la imagen de una huerta amable, exenta de conflictos, donde sus habitantes son felices mediante el conformismo, siendo los protagonistas de estas zarzuelas hombres y mujeres sanos, nobles, alegres y tenaces ante la adversidad. Todo ello cantado y bailado a través de parrandas, jotas, seguidillas…, y no de otros ritmos que, aunque igualmente presentes, no se consideran "murcianos".[13] El valor de estas obras (independientemente de que algunas de ellas sobrevivieran a la fecha de su estreno) deriva de su comprensión dentro de un movimiento ideológico característico de la época, del que aún hoy podemos encontrar huellas en nuestra memoria colectiva.

12. Por ejemplo, en 1917 Jara Carrillo aludía a esta actividad teatral al inicio de su artículo «Murcia, vergel de artistas», en el que reclamaba un Conservatorio para la ciudad: "Pablo López ha sacado a la escena a dos artistas murcianos; al tenor Blaguer y al barítono Gil, y ensaya en estos momentos una zarzuela del periodista Blanco y Rojo y anuncia una noche de homenaje al insigne maestro y glorioso paisano, Manuel Fernández Caballero" (Jara Carrillo 1966: 115).

13. Como Juan Antonio Ríos ha señalado a propósito de lo sainetesco en el cine español, ideología y música pueden combinarse perfectamente para, aunando los dos lenguajes, dotar de mayor fuerza a su discurso: "los personajes de este tipo de películas nunca podían "pecar" a los sones de un organillo o escuchando a Pepe Blanco y Lolita Sevilla en las costumbristas escenas de los bailes y verbenas populares. Para transgredir, aunque fuera temporalmente, los límites de lo permitido, necesitaban una música adecuada, es decir, extranjera" (Ríos Carratalá 1997: 133). En este sentido, los temas pretendidamente folklóricos y huertanos sirven para mostrar una sociedad amable, "buena", deseada, frente a otro mundo impropio, contaminado, cuyas músicas son los cuplés, las músicas extranjerizantes o el flamenco.

Bibliografía

Crespo, A., *El teatro Romea de Murcia en el Siglo xix*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio 2001.

—, «Apuntes sobre compositores murcianos del siglo xix», *Murgetana* 94 (1997), 107-116.

Danto, A. C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós 1999.

Encabo, E., *Música y nacionalismos en España. El arte en la era de la ideología*. Barcelona: Erasmus Ediciones 2007.

—, «Las primeras recolecciones de cantos populares en Murcia: entre el *Volkgeist* y el esteticismo», en: VV.AA.: *iii Jornadas Nacionales Folclore y Sociedad*. Madrid: CIOFF-MEC 2006, 95-115.

Jara Carrillo, P., *Retazos periodísticos (prosa y verso)*. Murcia: Sucesores de Nogués 1966.

Medina, V., *Antología Poética*. Madrid: Castalia 1999.

Molina Sánchez, J. A., «Los forjadores de la antropología en Murcia. José Martínez Tornel (1845-1916)», *Revista Murciana de Antropología* 11 (2004), 327-345.

Ríos Carratalá, J. A., *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante: Universidad de Alicante 1997.

Subirá, J., «Saavedra Fajardo y el murcianismo musical», *Murgetana* 10 (1957), 71-94.

Valenciano Gaya, L., *Las mascaradas murcianas del siglo xix. Bando, Testamento y Entierro de la Sardina*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio 1981.

DE LA NOVELA AL TEATRO EN GALDÓS

Francisco Estévez
Universidad de Turín
faestevez@gmail.com

RESUMEN: La construcción novelesca del usurero Torquemada en la tetralogía homónima galdosiana se caracteriza por una *espectacularidad* constante, espejo burlón del proceso de encumbramiento social que experimenta el avaro a lo largo de las obras. El concepto de 'puesta en escena', más allá de los protocolos sociales imperantes de la época, no resulta extraño en Galdós, quien inicia carrera literaria con textos dramáticos para finalizarla entre bambalinas. Idéntico afán por medrar respira la construcción teatral de Torquemada, reflejo de aquel espacio dominante literario del siglo XIX: el teatro. Estas páginas detallan la importancia del espectáculo y la teatralidad ejemplarizante como aspecto vital en la caracterización literaria de Torquemada.

Palabras clave: Galdós, naturalismo, literatura decimonónica, *espectacularidad*.

ABSTRACT: The fictional construction of the Torquemada, from the homonym Galdós' tetralogy is characterized in a constant *espectacularidad*; a deceive mirror of the process of social ascent that the mean tests during the novels. The concept of 'staging', beyond the prevailing social protocols of that era, doesn't seem strange in Galdós, who began and finalized the literary career behind the scenes, with dramatic texts. In the theatrical construction of Torquemada the same eagerness for thriving is noticed, reflection of that literary dominant space of the 19th century: the theatre. These pages relate in detail the importance of the show and exemplar theatricality as a vital aspect in the literary characterization of Torquemada.

Key words: Galdós, naturalism, 19th century literature, *espectacularidad*.

La ingente obra de Benito Pérez Galdós (1843-1920) abarca 76 novelas y algo más de una veintena de obras teatrales. Una miscelánea de crónicas, relatos de viajes, cuentos, ensayos, memorias y prólogos cierran esta magna producción de la que se han realizado diversos intentos de acotación. El primero, por el propio autor en 1898. En aquellos años, Galdós rescinde el contrato leonino que le unía a la casa editora La Guirnalda y

se erige con el derecho de propiedad de sus obras. Con motivo de una reedición y por motivos de publicidad,[1] clasifica sus novelas a dicha fecha. Distingue en ella cuatro grandes grupos: dos series de *Episodios Nacionales*; las novelas de la primera época, que abarcan desde *La Fontana de Oro* (1870) hasta *La familia de León Roch* (1878); y, por último, el ciclo de las *Novelas Españolas Contemporáneas*, que arranca con *La desheredada*, a partir de 1881. Sin embargo, es sabido que Galdós, como buen escritor del siglo xix, quiso triunfar en el teatro. En sus inicios literarios probará suerte como dramaturgo desde su llegada a Madrid y durante el inicio de los años 60: *Quien mal hace, bien no espere*, de 1861, *La expulsión de los moriscos*, de 1865, y *Un joven de provecho*. Pero la urgencia de acometer dos proyectos literarios descomunales, como son los *Episodios Nacionales* y la serie de sus novelas contemporáneas, eclipsará una dedicación plena a las tablas. Sin embargo, a partir de los años noventa, cumplidos con creces por entonces sus ambiciosos planes, varias novelas finiseculares delatarán la querencia teatral de Galdós. Una de ellas es *El abuelo*, de 1897, novela totalmente dialogada, repleta de acotaciones y dividida en jornadas y escenas, algunas ciertamente dignas de los dramas de Shakespeare, como advirtiera Clarín (1991: 224-246) e insistiera Federico Carlos Sainz de Robles pensando en *El rey Lear* en concreto (Galdós 1951: 9-10). Años atrás ya había ensayado la formula dialogada, más mitigada, en *Realidad*, que con el tiempo llegará a representar constituida ya en drama en cinco actos en 1892. Galdós vuelve así a primera línea de candilejas y será allí, en el teatro, donde acabe su carrera literaria con el estreno en 1918 de *Santa Juana de Castilla*. Resulta del todo comprensible: el *espacio dominante literario* del siglo XIX es el teatro y utilizamos adrede terminología del sociólogo Pierre Bourdieu. El teatro decimonónico resulta ser aquel lugar efervescente donde la gente va a ver y a verse, donde se conspira, donde surgen célebres frases, donde se producen las grandes consagraciones…

Bastantes años después, y a punto de finalizar su plan novelístico, Galdós mantiene vigente el criterio de división. La periodización que realiza el propio autor de su obra coincide, de hecho, con las opiniones que algunos de sus mejores críticos han expresado a lo largo de los años. La división generalmente aceptada distingue tres grandes bloques. El tercero de ellos, la denominada etapa espiritualista, que posteriormente dará paso al teatro galdosiano, no presenta unas fronteras fácilmente discernibles, aunque *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) anuncia ya nuevos rumbos en la tarea narrativa de don Benito. Pardo Bazán detecta dicho cambio y se ocupará de reseñar dos novelas posteriores, *Ángel Guerra* (1891) y *Tristana* (1892). En ellas percibe con nitidez el calado y la profundidad de la renovación iniciada por Galdós tras la publicación de *Fortunata y Jacinta*. Renovación que, sin abandonar las líneas maestras de la estética naturalista, implica una inflexión espiritual. Con este vaporoso adjetivo la crítica suele

1. La edición de modestos volúmenes en octava incorporaba un lema latino a veces inadvertido: *Ars, natura, veritas*. Una figura de esfinge, símbolo del enigma, acompañaba el lema que sintetiza con lucidez el objetivo de Galdós y, más importante aún, el orden en que deseaba cumplirlo. El emblema latino enmarca ya sus dos primeras obras y, más tarde, se convertirá en el *ex libris* de la biblioteca personal, en su residencia santanderina, la villa de San Quintín.

referirse a una mayor atención al estudio psicológico de los personajes de acuerdo con la nueva perspectiva que ofrecía por entonces la novela francesa y la influencia de la novela rusa. Este psicologismo que aprecia la sagaz gallega resulta ya constatable en los personajes de la narrativa galdosiana de los años noventa, en especial, a partir de la serie de *Torquemada*.

Los primeros antecedentes de esa tercera etapa se encuentran en un encargo literario de 1889, para el cual Galdós recupera un personaje secundario, apenas esbozado fugazmente en *Fortunata y Jacinta* y *La de Bringas*. Ahora le dedicará una novela corta, *Torquemada en la hoguera*, como el mismo narrador nos recuerda.[2] Los temas aquí tratados, la usura y el comercio, son una preocupación de época. De hecho, los más importantes escritores europeos problematizan con asiduidad la dicotomía planteada por los desequilibrios entre economía y moral. Literariamente, pensemos en el avaro judío Gobseck, de Balzac; en *El paraíso de las damas*, de Zola; en Maupassant con la ascensión del joven soldado *Bel Ami* a través de especulaciones financieras; en las soluciones que aportara León Tolstoï en *El dinero y el trabajo*… En el ámbito de la incipiente sociología, en las meticulosas reflexiones que dedica el alemán Georg Simmel en su *Filosofía del dinero*. Sin embargo, nuestro autor supera las limitaciones temáticas y plantea una evolución en su escritura. Por ello decide concentrar esfuerzos en dar continuación a aquellos personajes y compone otras tres novelas años más tarde: *Torquemada en la cruz* (1893), *Torquemada en el purgatorio* (1894) y *Torquemada y San Pedro* (1895). El hilo temático conductor son los relevos económicos entre una arrumbada aristocracia y una floreciente burguesía; el ascenso social del protagonista en el Madrid finisecular que a partir de un peculiar y complejo tratamiento novelesco permite distanciarse con ventaja de los modelos más cercanos, sus parientes europeos antes citados.

La intensa tetralogía de Torquemada permite calibrar con mayor tino el valor y trascendencia del viraje literario que realiza el escritor canario:[3] La instauración de nuevos moldes narrativos, el perspectivismo que arrojan los desdobles del narrador, la diégesis rebosante de semántica, la conversión del lector en cómplice narratario. En definitiva, la insistencia en el uso de recursos literarios y dramáticos con sentidos inusuales en

2. "Me urge apuntar que Torquemada vivía en la misma casa de la calle de Tudescos donde le conocimos cuando fue a verle la de Bringas para pedirle no recuerdo qué favor, allá por el 68". Por tradición citaremos siempre aludiendo a la vulgata galdosiana con introducción de Federico Saínz de Robles (Galdós 1961: 906) a despecho de la edición de Ynduráin (Galdós 2003), a no ser que presente errata u omisión, en cuyo caso citaremos por esta última.

3. Son muchos y variados los estudios que centran su interés en esta tetralogía. Preponderan los de corte lingüístico, cosa natural debido a la jugosa recreación verbal de los narradores y a la atención que prestó Galdós a la confección lingüística del protagonista, a través de la cual simboliza con magisterio la evolución personal de Torquemada y su ascenso social. También se ha estudiado con asiduidad la compleja intertextualidad, la diversificación de lenguajes y las investigaciones acerca del polifacético narrador. El volumen colectivo *Creación de una realidad ficticia: las novelas de Torquemada de Pérez Galdós*, editado por Yolanda Arencibia y con trabajos de Germán Gullón, John Kronik, Julián Ávila y la propia Arencibia, entre otros investigadores, es de obligatoria mención (Arencibia 1997). También señalamos el capítulo dedicado a Torquemada por Diane F. Urey en *Galdós y la ironía del lenguaje* (Urey 2009).

la estética naturalista en boga: la insistente ironía sobre los materiales narrativos o una perspectiva metaficcional desacostumbrada en la época. Curiosamente, *Torquemada en la hoguera*, la primera novela de la serie, aparece en un momento enmarañado que atraviesa Galdós, merced a la delicada situación profesional y personal.[4] A favor, sin embargo, está la suavización de la *cuestión palpitante* en nuestro país,[5] lo cual permite escribir con mayor libertad, ironizando incluso el discurso naturalista. Clarín, el mejor crítico de Galdós, lo advierte: "A Torquemada en la cruz, le pasa algo por el estilo; tiene un carácter fragmentario, cierta falta de intensidad y complicada urdimbre de observación social y psicológica"; y sentencia el siguiente desvío hacia otras formas artísticas: "la novela ha pasado a ser para nuestro autor lo secundario" (Alas "Clarín" 1991: 228). Desde luego, ciertas inquietudes teatrales merodeaban al canario.

La apertura y la clausura de la saga de Torquemada vienen azotadas por enrevesados y turbulentos factores exógenos, que, si no determinan, al menos condicionan su escritura.[6] En febrero de 1889, tras la redacción de *La incógnita*, escribe, a desgana pero febrilmente, tras el influjo y mediación de Emilia Pardo Bazán y por expreso encargo, la novela corta *Torquemada en la hoguera*. Durante esas semanas tendrá lugar la áspera polémica de su candidatura como miembro de la Real Academia Española, rechazada en primer término a favor de la de Francisco Commelerán y aceptada finalmente el 13 de julio. El mal sabor de boca le dura a Galdós hasta ocho años, cuando decide pronunciar su discurso de ingreso en la Academia, allá por febrero de 1897. Fue contestado con agudeza por Marcelino Menéndez Pelayo, su aval en la casa. La intensidad y problematización del concepto literario permiten hablar de una nueva etapa galdosiana con origen en el ciclo de *Torquemada*, aquejada de cierta vertiente espectacular o afinidad hacia lo teatral, además de la herencia cervantina, así como del desdoble de narradores, la caracterización *sui generis* de personajes y la fragilidad de las identidades creadas, en especial la del narrador y la del protagonista. Galdós, cuando *re-presenta* la figura clásica del usurero, la subvierte desarticulando con ello no sólo "la imagen convencional que Balzac conserva, sino también el mito superior" que conforma un modelo de larga tradición (Fernández Cifuentes, 1982). Así, el juicio del narrador puede afirmar sobre su protagonista: "el avaro […] ofrecía rasgos y fisonomía como de casta, y no se le confundía con ninguna otra especie de hombres, [pero] todo eso pasó, y apenas quedan ya tipos de clase, como no sean los toreros".

De tal modo, la presentación del personaje en el segundo capítulo de la primera novela reza como sigue:

4. El 17 de febrero de 1889 se reconcilia con Emilia Pardo Bazán.

5. Pero no sólo en España; es error frecuente pensar que en Francia la disputa no apasionó hasta desbordar sus límites literarios.

6. Entre otros, destacar los trabajos de Julián Ávila (2000), de Beatriz Entenza Blanco (1993), de William H. Shoemaker (*Las cartas desconocidas de Galdós en «La prensa» de Buenos Aires* y «The Novels of Torquemada», en *The novelistic Art of Galdós*) y de Carmen Bravo-Villasante («28 cartas de Galdós a Pereda» y *Cartas a Galdós*).

> No; don Francisco habría sido así en otra época, pero no pudo eximirse de la influencia de esta segunda mitad del siglo XIX […]; sufrió, sin comprenderlo, la metamorfosis que ha desnaturalizado la usura metafísica, convirtiéndola en positivista.

Además, la crítica ya ha señalado como crucial "momento de suprema anagnórisis" el encuentro del avaro con sus riquezas, que no casualmente resulta ser también el encuentro del narrador y del lector, entendidos ambos aquí como espectadores, con la verdadera naturaleza del personaje (Fernández Cifuentes 1982). No extraña que palabras como "transformación", "máscara", "careta", "andamiaje", "metamorfosis"… salpiquen la tetralogía, así como que el narrador haga constantes alusiones a las referencias a "decoraciones de teatro", ni que algún personaje se erija en una suerte de director de personajes: "usted es mi hechura, mi obra maestra", afirma Cruz del Águila. Por ello, cuando Torquemada pisa "las tablas del mundo" —ya significativa la forma de expresarlo, Galdós no desperdicia una palabra—, el resto de personajes cree ver a otro personaje distinto de aquel a quien conocían, por su aparición fugaz en otras novelas galdosianas. Descubren ahora en el avaro una transformación del modelo literario.

Si lo que constituye al teatro es "la puesta en escena mucho más que la obra escrita y hablada" (Kowzan 1992: 18), podemos extraer de la saga de Torquemada varias escenas paradigmáticas que ejemplifiquen la espectacularidad en escena. En aras de ceñirnos a los márgenes adecuados de este trabajo, observaremos una sola de las posibles: el banquete ofrecido en honor a Torquemada, ya encumbrado Marqués de San Eloy, y el discurso posterior del usurero, del que Clarín decía en cuanto a historia de la oratoria que cede el paso frente al discurso de las armas y las letras cervantino (Alas "Clarín" 1991: 238). La elección también viene motivada por el hecho de que la escena se organiza y ordena para un público entre el que constan los cronistas de la historia, muchos personajes secundarios y, por supuesto, el lector invitado a través del texto, participando todos en ocasiones puntuales en calidad de espectadores.

Esta escena podría ser considerada parateatral conforme a la idea del espectáculo que fijara Kowzan en su imprescindible libro *Literatura y espectáculo* (Kowzan 1992: 33). Aun así, consigue atraer al público, convencerlo, impresionarlo, emocionarlo, provocando en suma diferentes reacciones (desde Grecia, por ejemplo, es clara la función espectacular del ritual religioso, que no dista mucho de un homenaje). En este peculiar homenaje-banquete insertado en una novela hay ejecutantes y espectadores. La especificidad teatral residiría en el tratamiento que se hace del protagonista usurero, Francisco de Torquemada, del cual tenemos noticia de su maquillaje, "indicaciones de la cara" a través de la prensa, como si fuera un famoso actor de la época. Pero fijémonos antes en la descripción del local:

> A principios de mayo celebróse el banquete en honor del grande hombre y por Dios que no hay necesidad de investigar los pormenores de la fiesta, porque la Prensa de Madrid contiene en los números de aquellos días descripciones minuciosas de cuanto allí pasó. El local era de los más desahogados de Madrid, capaz para que comieran, en tres o cuatro mesas larguísimas, doscientas personas; pero como los inscritos pasaban de trescientos, por bien que quiso el fondista colocarlos, ello es

> que estaban como sardinas en banasta […]. A las siete ya hervía el salón, y los de la Junta organizadora, entre los cuales dicho se está que Zárate era uno de los más diligentes, se multiplicaban para colocar a todos y procurar que en la designación de puestos *presidiese un criterio jerárquico*.

La descripción, sumada a las referencias sobre la iluminación, la ayuda del vestuario, el detallismo del decorado, el recitado del usurero metido temporalmente a orador, así como la consideración del público por parte del protagonista Torquemada para modificar el tono, la articulación y dicción de su perorata, producen siempre en el respetable de la novela, y en el lector de a pie, fuera de ella, comicidad. El cronista llega a definir el discurso de agradecimiento como "divertidísimo sainete" del que todos esperan, esperamos, gran diversión, y "con más fuerza le aplaudirían ellos, para empujarle por el camino de la necedad, y reírse más, y pasar un rato tan delicioso como en función de teatro por horas" (Galdós 1961: 1.095).

Aunque "el mejor de los diálogos dramáticos [y éste bien se puede considerar uno de ellos] no consigue más que sugerir el espectáculo" (Kowzan 1992: 61), ya en la literatura española del siglo XVII existen muchas novelas en las que aparecen insertas comedias —valga como caso paradigmático *El casamiento engañoso* de Cervantes—. A pesar de todo, Darío Villanueva matizaba en un texto ya clásico "que [el hecho de que] las palabras no sean, salvo contadas excepciones, signos icónicos sino puramente simbólicos, y su capacidad de significar se fundamente en la carencia de vinculación directa con aquello que significan, no es razón suficiente para negar a todos los géneros no dramáticos su potencialidad mimética" (Villanueva 1992: 27). Aparte quedan las acotaciones del narrador al modo teatral enmarcardas entre paréntesis en el texto. Son del siguiente cariz: "(Grandes aplausos; el orador se sienta muy sofocado, limpiándose el sudor del rostro. Don Francisco le abraza con el brazo izquierdo nada más)" o "(Grandes aplausos como salutación al nombre)" (Galdós 1961: 1.097). También se delimitan de forma precisa los tiempos y periodos del espectáculo:

> Había llegado el momento de la aparición del gracioso, pues en la solemnidad banquetil, para que el conjunto resulte completo, ha de haber una sección recreativa, un orador que trate por lo festivo las mismas cuestiones que los demás han tratado por lo grave.

La delicada puesta en escena de Torquemada en el banquete materializa el sentido profundo del texto dramático que subyace de manera implícita y figurada al recurrir a un conjunto de medios escénicos variados (iluminación, vestuario, dispositivo escénico) y lúdicos (interpretación, gestualidad, corporalidad). El espectador es un elemento activo en el teatro, y alguno de los distintos cronistas de esta novela —que no hay que no confundir con el narrador— se comporta como tal, amén de otros personajes secundarios, pues se jactan de haber vivido tales "espectáculos". Además, la parte textual (lingüística) de Torquemada en dicha escena, siendo de peso, no resulta ser la más determinante a efectos teatrales. El relieve y la presencia que adquiere el resto de signos en el texto consigue, en cierta manera, eclipsar la atención del propio discurso lingüístico.

Si en el espectáculo teatral no existe distancia entre la emisión y la recepción, no hay reflexión y no hay "apelación", el fracaso o el éxito del mensaje se producen en el instante, rasgo característico de la comunicación teatral, de carácter inmediato y efímero. Es así como se toma el conjunto de comensales, formando cuarta pared respecto a Torquemada, ya orador-actor, y sus presentadores, la actuación que proporcionan. Si de modo universal el texto verbal es una parte del texto general espectacular, en estas novelas el texto verbal ensancha su aportación al texto general espectacular ofrecido en el interior del libro.

Se podrían haber argüido otras escenas de las distintas novelas que componen la saga pecuniaria galdosiana con similares resultados, ya que la tetralogía gira en torno al lenguaje: el lenguaje de los distintos narradores que nos la presentan, el lenguaje de la retórica parlamentaria decimonónica, el de los cronistas de sociedad, el de las citas literarias deslizadas en el cuerpo del texto y, de forma intensa, el lenguaje del espectáculo teatral, entre otros. La empresa verbal del usurero arribista se compone de tres etapas: aleccionado por el antiguo cura Bailón, se propone practicar un nuevo registro de lengua para sondear el significado trascendente de la enfermedad de su hijo; en un segundo momento, es el emblema del registro fino, símbolo de sus aspiraciones sociales y económicas; un tercer paso será la adquisición de la prudencia en el uso de lenguaje, la observación del silencio y continencia verbal, cumpliendo así parte de la farsa social. Sin embargo, el narrador copia los registros, también los teatrales, los modismos de los personajes, etc. en clave caricaturesca. De modo que subvierte la interpretación ideológica previsible de los hechos. Por ejemplo, el uso de diminutivos, el hiperbólico y por tanto deforme uso del estilo indirecto libre cuando el narrador plagia a Torquemada, el uso especial de frases hechas, etc. Pérez Galdós debió entenderlo así; de manifiesto queda en el título de una de las "cervantinas crónicas" en que apoya sus juicios la voz narrativa predominante: «Dichos y hechos de D. Francisco de Torquemada», con la palabra precediendo a la acción. Jugando con la frase de Beckett "Aquí no se escribe acerca de algo, sino que se es ese algo".

Galdós, cercano a la cincuentena, vuelve burlona la perspectiva autorial. De ahí el énfasis en la manera en que cuenta, más que en lo contado. En la tetralogía de Torquemada, la historia, el argumento, retrocede a un segundo lugar; a Galdós le importa el discurso, matizar el relato, que la expresividad de lo narrado sea el mérito principal. Los propios argumentos de las novelas adelgazados ahora también revelan ese cambio: habrá menos historia, menos ciudad y, por tanto, menos referencialidad; los temas empiezan a ser más literarios, en el mejor sentido de la palabra, porque le preocupa decir, expresar; el acento, ahora, cambia de plano.

En un momento determinado de su carrera, Galdós se aparta de la mera figuración textual y, dando un paso atrás, contempla la realidad creada desde la encrucijada del entendimiento verbal. En la década de los 90 comienza un desapego respecto de la novela y un acercamiento al teatro. Apoyado por la tetralogía de Torquemada con final en 1895, Galdós insiste en la espectacularidad de su protagonista. Afilará su pluma teatral y dará rienda suelta a sus deseos dramáticos con *La loca de la casa* en 1893, *Las de San Quintín* en 1894, la adaptación de *Doña Perfecta* en 1896, la polémica

Electra de 1901 y la no menos conocida *Casandra* de 1910, entre otras veintitantas obras teatrales más.

Desearía en estas líneas haber reflexionado sobre la importancia del espectáculo y la teatralidad ejemplarizante como aspecto vital en la caracterización literaria de Torquemada, y no pecar en aquello que recordaba Manuel Azaña en su libro *¡Todavía el 98!*:

> Cualquier pretexto es bueno para eximir a la inteligencia de la penosa y comprometida función de juzgar […]. No se nos ha olvidado que al morir Galdós opinó don Antonio Zozaya que la pretensión de criticar la obra de don Benito era empresa superior a la inteligencia humana.

Bibliografía

Alas "Clarín", L., *Galdós novelista*. Ed. de A. Sotelo Vázquez. Barcelona: PPU 1991.

Arencibia, Y. (ed.), *Creación de una realidad ficticia: las novelas de Torquemada de Pérez Galdós*. Madrid: Castalia 1997.

Ávila, J., «Discurso y estructura en Torquemada en la hoguera», en: VV.AA.: *Homenaje a Alfonso Armas Ayala*, vol. 2. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria 2000, 115-138.

Ayala, F., «Los narradores en las novelas de Torquemada», *Cuadernos Hispanoamericanos* 250-252 (1970-1971), 374-381.

Azaña, M., *¡Todavía el 98!*. Madrid: Biblioteca Nueva 1997.

Delgado, L., *Galdós y la novela dialógica: la tetralogía de Torquemada*. Michigan: U.M.I. (Dissertation Information Service) 1991.

Entenza Blanco, B., «Sobre el origen y elaboración de Torquemada en la hoguera», en: VV.AA.: *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1990)*, vol. 1. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria 1993, 393-400.

Fernández Cifuentes, L., «Entre Gobseck y Torquemada», *Anales galdosianos* 17 (1982), 71-83.

García Sarriá, F., «El plano alegórico de Torquemada en la hoguera», *Anales Galdosianos* 15 (1980) (y en: F. García Sarriá: *Estudios de novela española contemporánea. Texto y subtexto: de Galdós a Guelbenzu*. Madrid: Playor 1987, 22-36).

Kowzan, T., *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus 1992.

Pardo Bazán, E., *Cartas a Galdós*. Ed. de C. Bravo-Villasante. Madrid: Turner 1975.

Pérez Galdós, B., *Obras completas*. Introducción de F. Sainz de Robles. Madrid: Aguilar 1961.

—, *Obras completas*, vol. 8. Introducción y edición de D. Ynduráin. Madrid: Fundación Castro 2003.

Ricard, R. (ed.), «L'usurier Torquemada: histoire et vicisitudes d'un personnage», en: VV.AA.: *Aspects de Galdós*. París: Presses Univeritaires de France 1963, 61-85.

Rogers, D. M., «Lenguaje y personaje en Galdós. (Un estudio de Torquemada)», *Cuadernos Hispanoamericanos* 206 (1967), 243-273.

Suárez, M., «Torquemada y Gobseck», en: VV.AA.: *Actas del Segundo Congreso Internacional Galdosiano*, ii. 1980, 383-396.
Ubersfeld, A., *La escuela del espectador*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España 1997.
Urey, D. F., *Galdós y la ironía del lenguaje*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria 2009.
Villanueva, D., *Teorías del realismo literario*. Madrid: Espasa 1991.

CARIBE Y ESPECTÁCULO: ¿REVELACIÓN U OCULTAMIENTO? *LOS REYES DEL MAMBO TOCAN CANCIONES DE AMOR*

Mireya Fernández Merino
Universidad Central de Venezuela / Universidad Carlos III de Madrid
mfernandezmerino@gmail.com

RESUMEN: Música y espectáculo están presentes en la novela de Oscar Hijuelos *Los reyes del mambo tocan canciones de amor*, ganadora del Premio Pulitzer 1989. La adaptación cinematográfica impondrá su propia visión de la realidad ficcional; un imaginario que potencia o interroga los estereotipos en torno al sujeto caribeño. ¿Qué función cumple la representación del espectáculo en la creación literaria? ¿Qué recupera o trastoca la versión fílmica? ¿Qué se muestra y que se oculta? Estas son algunas de las preguntas que esperamos responder a través de esta comunicación.

Palabras clave: Hijuelos, Caribe, narrativa, espectáculo, imaginario.

ABSTRACT: Music and spectacle are present in Oscar Hijuelos' novel *The Mambo Kings Play Songs of Love*, which won the Pulitzer price in 1989. The movie adaptation imposes its own vision of the fictional reality, an imaginary that promotes and questions the stereotypes about the Caribbean subject. What is the function of the spectacle in the literary creation? What translate or change the film? What is shown and what is hidden? These are some of the questions I will answer in this paper.

Key words: Hijuelos, Caribbean, narrative, spectacle, imaginary.

1. Caribe y espectáculo

El Caribe es el reino natural e impredecible de las corrientes marinas, de las ondas, de los pliegues y repliegues, de la fluidez y las sinuosidades. Es un caos que retorna, un *detour* sin propósito, un continuo fluir de paradojas. Con estas palabras Antonio Benítez Rojo (1992) describe la complejidad cultural del archipiélago antillano. El crítico cubano esquiva la univocidad conceptual y nos arroja a un torbellino de frases que nos aleja de la certeza. El autor se resiste a ofrecer una definición que encasille

la cultura caribeña e intenta hacer visible el mundo de las islas a partir de su experiencia personal. La anécdota es el picaporte que abre las puertas de la explicación. Es la década de los años sesenta. El conflicto de los misiles en Cuba alerta sobre una guerra nuclear. Sin embargo, el temor a un desenlace apocalíptico se diluye cuando el autor contempla el caminar acompasado de dos negras por las calles de la Habana. A los ojos del crítico, el movimiento cimbreante de las caderas encierra la clave del conocimiento de esas tierras que puede condensarse en una sola palabra: actuación; en el sentido de representación escénica y de ejecución de un ritual.

El espacio bañado por las aguas del Caribe se convierte en un entramado complejo, barroco, de sonidos y melodías, de gestos donde se escuchan y entremezclan lenguas varias: europeas, africanas, asiáticas; donde se celebra el carnaval y se baila son, calipso, merengue. "Todo es bulla, llamado de atención, coro de voces diversas que expresan sin remilgos, cautelas o pudor, sus disgustos apremios o deseos" (Mateo/Álvarez 2004: 187). No puede sorprender entonces que la música y el performance unidos se hayan convertido en la manifestación cultural más visible del archipiélago caribeño.

Los escritores atentos al sentir popular convierten en tópico literario el fenómeno social. La poesía de N. Guillén, de E. K. Brathwaite, de Palés Matos hace honor a los ritmos mestizos, resalta el valor de la oralidad, retrata a los actores de la comparsa social que se desarrolla en el solar o la cuartería. Las imágenes dibujan rostros, se hacen eco de las voces altisonantes de pregones y cantantes. Los novelistas responden de igual manera a este influjo. El discurso narrativo dialoga con las letras de boleros, merengues y bachatas; sus títulos o estribillos bautizan la historia ficcional: *Sombrasnadamas* (1993), *Sólo cenizas hallarás* (1981), *Sabor a mí* (1998). La estructura musical sirve de modelo a la narración que reproduce el ritmo lento o acelerado de danzones y guarachas. La escritura se convierte en crónica de la cotidianidad a través de un discurso festivo, paródico e irreverente donde se conjuga el erotismo y la muerte. La creación se regodea en el melodrama para mostrar al sujeto y sus circunstancias.

Esta tendencia temática encuentra eco en la narrativa que nace en el seno de las diásporas caribeñas. La novela *The Mambo Kings Play Songs of Love* (1989) de Oscar Hijuelos es un ejemplo. Canciones, cantantes y salones de baile son el hilo conductor de esta obra ganadora del Premio Pulitzer: la vida como espectáculo, el sujeto caribeño como actor permanente de un drama social aderezado con melodías cuyas letras hablan del goce y del dolor. El juego de las representaciones se convierte en una puesta en abismo cuando el texto narrativo pasa a su vez al lenguaje fílmico como ocurre con esta pieza del escritor cubano-americano. La película bajo la dirección de Arne Glimcher (1992) impone su propia visión de la realidad ficcional y con ello un imaginario que potencia o interroga las imágenes en torno al ser y el hacer del sujeto caribeño. ¿Qué función cumple la representación del espectáculo en la creación literaria? ¿Qué recupera o trastoca la versión fílmica? ¿Qué se muestra y que se oculta a través del juego de máscaras?

2. La novela, una puesta en abismo

La historia ficcional gira alrededor de los hermanos César y Néstor Castillo, dos cubanos que emigran a Nueva York impulsados por el sueño de convertirse en músicos famosos. Hijuelos recrea los dorados años cincuenta del pasado siglo cuando los timbales de Tito Puente y las voces de Benny Moré, de Machito y de Tito Rodríguez buscaban conquistar el gusto de la gran ciudad. El autor dibuja ese momento específico en la historia de la comunidad cubana en los Estados Unidos, eclipsado por esos otros relatos que reviven el éxodo hacia Miami luego del triunfo de la revolución fidelista. Hijuelos elige plasmar la gloria, el éxito y la fama que alcanzaron los intérpretes antillanos, su repercusión en el mundo del espectáculo. El escritor escoge una figura y un hecho precisos: la popularidad alcanzada por el cubano Desi Arnaz y su esposa, la actriz de comedia Lucille Ball, en la serie de televisión *I love Lucy*, en la que representa el papel de Ricky Ricardo. El programa ofrece su versión del sueño americano: llegar a la tierra prometida, casarse con la linda rubia y alcanzar la fama. La historia del cantante se lleva a la pantalla chica que penetra el hogar de millones de espectadores y difunde entre el público de inmigrantes el deseo de superación convertido en realidad. La música y el espectáculo unidos en la vida real encuentran eco en el medio masivo de entretenimiento. Hijuelos se apropia de los populares actores, del contenido de uno de los episodios y los convierte en *leitmotiv* de la historia narrativa: los personajes de los hermanos Castillo aparecen en el *show* haciendo el papel de primos de Ricky Ricardo que llegan de Cuba y son invitados a tocar junto a la orquesta en el famoso local Tropicana. Interesa de la escena la representación que se hace de los hermanos. Citar algunas de las imágenes de ese momento es pertinente.

César y Néstor Castillo aparecen "con traje de seda blancos y lazos de pajarita en forma de alas de mariposa, con dos negros estuches de instrumentos musicales, trompa y trompeta respectivamente, a su lado, y cada uno con un *canotier* en la mano que se habían quitado al abrírseles la puerta" (Hijuelos 1990: 191). Lucy los recibe y su marido en seguida aparece y les da la bienvenida anunciando que tocarán en el Tropicana y cantarán la canción que los hará famosos, *Bella María de mi alma*. A la escena del encuentro le sigue, tras un fundido y el desvanecimiento del característico corazón de raso emblema del programa, una nueva imagen que traslada al espectador al interior del club. Pista de baile, mesas, gente elegantemente vestida, paredes cubiertas de cortinas tableadas, maceteros con palmeras, la chica rubia que vende cigarrillos, un escenario "cuyo proscenio y bastidores estaban pintados para que parecieran unos grandes tambores africanos, con pájaros y la palabra *vudú* escrita muchas veces con tosco trazo sobre ondulantes líneas de pentagrama" (Hijuelos 1990: 202). Los músicos de la orquesta estaban "ataviados con blusas de mambero con mangas de volantes y chalecos adornados con palmeras de lentejuelas" (Hijuelos 1990: 202). Los hermanos Castillo, concentrados ante el micrófono, cantan el tema escrito por Néstor, un bolero sobre "un amor lejano que todavía hace sufrir, sobre los placeres perdidos, la juventud…" (Hijuelos 1990: 202).

La descripción anuncia los hilos que entretejen la trama ficcional: música, pasión y espectáculo. Las notas del bolero y del mambo dominan la escena musical y sellan

el contenido de la trama novelesca. La doble máscara de la representación teatral se mimetiza en la novela en notas de éxtasis o de tristeza que colorean el rostro de los hermanos Castillo y del resto de los personajes.

2.1. ¡Maaaambo!

El ritmo alegre del mambo está unido a la imagen que se elabora de César Castillo. La historia de este *latin lover* cubano, sus proezas y aventuras amatorias, constituye el primer plano de la novela. El personaje despierta con sus canciones y su movimiento de caderas el ardor de las damiselas. La narración transcurre entre salas de fiestas y cuartos de hotel. El lector se convierte en un *voyeur* cuya mirada contempla impunemente los rincones femeninos. El relato es una oda al machismo, pues son decenas las páginas dedicadas a exaltar las dotes eróticas del protagonista. El rey del mambo representa el prototipo del amante latino: atractivo, galante, fogoso; mujeriego, celoso, autoritario. El narrador extradiegético describe sus acciones y pensamientos: trabajar de día en una fábrica y de noche en los clubes y centros de baile; imaginar los cuerpos femeninos, sus prendas e intimidades, hacerles el amor. La voz narrativa se regodea en los detalles: paréntesis y pie de páginas describen el morbo del personaje y, de manera paralela, dibujan una época a través de las prendas de moda y los gustos femeninos. El lector se encuentra mirando "bragas blancas con costuras negras, bragas con botones forrados de fieltro, bragas con algodonosos pompones, bragas cuyos elásticos se ceñían a la cintura y marcaban unas finas rayas rosáceas en los bordes de la tierna carne femenina" (Hijuelos 1990: 37). No hay profundidad, no hay dudas existenciales que inquieten el alma del personaje. Su comportamiento es predecible: música, mujeres, bebida. Este es el retrato del músico cubano.

2.2. La melancolía del bolero

Página tras página el lector acompaña a César Castillo en sus correrías amorosas. La novela se convierte en el relato de un casanova moderno y tropical, pues la trama es una cadena de encuentros que se repiten hasta el final de la historia cuando el personaje exhala su último suspiro. Una lista de nombres endulzan sus horas finales: "Flotando en un mar de tiernos sentimientos, en una noche iluminada por la radiante luz de las estrellas, vuelve a sentirse enamorado: de Ana y de Miriam y de Verónica y de Vivian y de Mimí y de Beatriz y de Rosario y de…" (Hijuelos 1990: 536).

La larga enumeración evoca los viejos amores. El goce, sin embargo, no puede borrar la escena principal en la que se inserta la secuencia: los últimos minutos del protagonista, en el mismo hotel donde tantas veces hiciera el amor. Toda la narración se fragua precisamente desde ese espacio donde se encuentra moribundo y dedicado a recordar los días gloriosos y la juventud perdida. La euforia de los buenos momentos se ve opacada por la figura decadente del músico. La narración muestra la enfermedad

que lo carcome. Las congas y los tambores ceden el paso a la sordina de la trompeta. El narrador introduce como contrapeso la historia de Néstor Castillo.

El hermano menor es el opuesto de César: reservado, taciturno, atormentado. Pese a ocupar un segundo plano, la nostalgia, el desencanto y el desamor que caracterizan su vida alimentan el sentido profundo de la novela. La traición amorosa, los recuerdos obsesivos llevan al joven a componer el bolero que ofrece a los hermanos su minuto de fama en la historia ficcional y que marca el tono dramático del discurso.

La imagen masculina se construye de esta manera sobre dos pilares fundamentales: la fuerza viril y la debilidad emocional. El retrato del macho latino se edifica sobre un alarde de sexualidad que esconde el conflicto, la frustración y el fracaso por alcanzar sus sueños. Esta representación se ve reforzada en la novela con la figura del padre. El narrador lo presenta como un emigrante gallego cuya vida estuvo marcada por el fracaso y el maltrato a su mujer y sus hijos. Pese a su imagen negativa, el narrador no puede dejar de ensalzar sus dotes eróticas. Es este el rasgo predominante que caracteriza las descripciones de los personajes. Sin embargo, el potencial viril no puede esconder ni borrar completamente el lado oscuro: la impotencia para lograr el éxito en otras facetas de la vida. Nace de este conflicto entre el poder y el no-poder la frustración que se traduce en violencia hacia ellos mismos y hacia los otros.

El melodrama se alimenta del éxtasis sexual y de la derrota. Los ritmos del mambo y del bolero sintetizan en la música lo que los personajes de César y Néstor en la fábula ficcional. La imagen del hombre latino se alza sobre esta doble representación que encuentra en los personajes femeninos su complemento.

2.3. Los rostros de Eva…

La novela no logra trascender el papel tradicional que caracteriza a las mujeres como meros objetos de deseo. Ellas son piernas, bustos, sexos. Son la manzana de la tentación, adornos de lujo en las pistas y locales nocturnos. El autor explota los arquetipos de la mujer virginal y de la amante perfecta; o esos otros recientes que difunde la industria del cine: la rubia tonta o su versión erótica. Mas la ficción no se detiene ni profundiza en estas últimas representaciones. Importa la imagen de la mujer cubana. Los personajes de Delores, la esposa de Néstor, y de Lydia, la última novia de César Castillo, encarnan el rostro de la antillana. Ellas conocen el arte de seducir y la tentación que despiertan sus cuerpos. La sensualidad dialoga con la vocación de sacrificio: la primera se mantiene al lado de su marido, aun sabiendo que nunca ha suplantado en el corazón de Néstor la pasión que éste siente por su antigua amante; la segunda no logra que el otoñal César recupere la salud perdida, luego de una vida de excesos. Son ellas víctimas y victimarias: necesitan de un hombre para salir adelante en la vida y se someten a su autoridad; de manera simultánea lo encadenan con sus cuidados y su atractivo sexual.

El perfil femenino completa sus líneas con la descripción de la figura materna. Los recuerdos de César Castillo elaboran un cuadro idílico de su infancia cuando los

cuidados de la madre y de las mujeres que trabajaban en la casa endulzaban los días del futuro rey del mambo. La imagen idealizada de la progenitora se entrelaza con la del lugar de origen: "[…] allí es donde se hallaba, en la cocina de su casa allá en Cuba, viendo cómo su madre pelaba las gruesas pieles de los plátanos y por la ventana podía ver fuera las plataneras, y los mangos… ¡Qué hermoso volver a ver aquella escena otra vez!" (Hijuelos 1990: 529).

El escenario narrativo acoge las fantasías y los lugares comunes que dibujan la isla caribeña y a sus emigrantes. El autor reproduce en la ficción la misma imagen acartonada de los cubanos que la serie *Yo amo a Lucy* ofrecía a su audiencia: una representación que Hollywood había creado del mundo tropical cercano a sus fronteras.

3. La mirada cinematográfica

La novela llega a la pantalla grande dirigida por Arne Glimcher y protagonizada por Armand Assante en el papel de César Castillo y Antonio Banderas en el de Néstor. La trama novelesca ha sido reducida a unas decenas de secuencias fílmicas cuyos ejes temáticos son el poder del amor, la migración a los Estados Unidos y el deseo de alcanzar el sueño americano. La puesta en escena da licencia para recrear detalles de la novela y otorgarle nuevas dimensiones a aquellos aspectos que alimentan el melodrama narrativo. El lenguaje cinematográfico potencia el papel que juegan la música, la pasión y la violencia en la construcción de la obra: la primera impulsa el deseo de César Castillo de labrarse un porvenir independiente de la influencia o poder de los magnates del imperio musical; la segunda mantiene atado a Néstor a un amor imposible; la tercera destruye los sueños de los personajes.

La película se inicia con un plano general de la bahía de la Habana y señala el año en que se desarrolla la historia, 1952. La cámara nos conduce de la imagen de la ciudad al espacio en el interior de un cabaret. La tragedia hace su aparición en la primera secuencia. La escena de una danza desenfrenada se alterna con aquellas que siguen el caminar de César por los pasillos del local nocturno y su recriminación a María, la amante de Néstor, por haberse casado con el dueño del local. El reproche termina en pelea con el marido de la joven: una golpiza y un corte cerca de la yugular es el desenlace de este encuentro que termina en un callejón donde el espectador contempla a la mujer suplicando a un César malherido que se lleve a Néstor a Nueva York para alejarlo del peligro.

El director ha optado por matizar la causa de la migración. Mientras en la novela los hermanos toman la decisión de irse de la isla para tener su propia orquestra, en la película se focaliza el sacrificio de María para evitar la muerte de Néstor a manos de los mafiosos, el amor de César por su hermano y su deseo de no depender de los grupos que controlan el mundo musical de los cabarets. La agresión física marca el inicio de la historia y se hará presente en otros momentos del filme. El frenesí de la danza en el escenario se entrelaza con la pelea en el camerino. El ritmo mantenido de

los bongos marca el final de las dos escenas. Música y violencia se unen y moldean el contenido y la estructura de la narración fílmica.

El filme continúa con una sucesión de planos que dan cuenta del viaje en autobús desde Miami hasta Nueva York. Ya se anuncia en esas escenas la diferencia de carácter entre ambos hermanos: mientras Néstor se dedica a componer la famosa canción que los llevará a la fama y a leer sobre cómo alcanzar el sueño americano, César coquetea con una de las pasajeras. La seducción de la chica en el último asiento del autobús contrasta con la mirada de asombro de Néstor al contemplar por primera vez los enormes rascacielos a su llegada a la ciudad.

La escena del recibimiento y la cena familiar da paso a una de las secuencias cruciales de la película. La misma noche de su arribo, el inquieto César no tiene tiempo que perder e invita a sus primos al local de moda, el Paladium. La cámara precede a los hermanos y muestra en medios planos el asombro de sus caras ante el lujo del lugar y la belleza y sensualidad de las mujeres. La música acompaña la entrada en el cabaret. El intérprete no es otro que Tito Puente. Ante un asomo de osadía, César se sube al escenario y comparte los timbales con el famoso músico. El ritmo se acelera, la gente baila y el ambiente se caldea. Una superposición de planos muestra de manera consecutiva la ejecución musical y el intercambio de palabras entre dos hombres. La tensión aumenta como el ritmo de la melodía. La imagen de los timbales alterna con la toma del rostro de una sensual mujer, la discusión acalorada de los hombres, el primer plano de un cuchillo y de un revólver. La detonación rompe el sortilegio creado por la música. El escenario queda desierto. Sólo César poseído por su propia ejecución tarda en darse cuenta de lo sucedido. El frenesí del espectáculo acompaña la escena de la muerte; de nuevo una mujer y dos hombres son los protagonistas del drama. Inevitable establecer la ecuación existencial: música, pasión y violencia.

La diferencia entre los hermanos también se reafirma en esta parte de la película: mientras César pasa la primera noche haciendo el amor a la rubia vendedora de cigarrillos, Néstor duerme y sueña con María; mientras el encuentro del primero se caracteriza por la premura carnal, por unas tomas llenas de luz que no ocultan el placer de los amantes, el recuerdo onírico del segundo ocurre en blanco y negro, en un ambiente de penumbra. Las últimas secuencias de la película enfatizan las diferencias. En una escena que remeda las imágenes en que Fausto vende su alma al diablo, Néstor Castillo, cegado por el deseo de encontrar su propio camino lejos de la influencia del hermano mayor, se reúne con el empresario del Paladium para firmar un contrato que le somete a su poder. La noche del estreno en el club se arrepiente, decide romper el acuerdo y contarle a su hermano el porqué de la reaparición de los Reyes del Mambo en la famosa sala de baile. Esa noche a la salida de la actuación, mientras cae la nieve y César en la parte de atrás del coche besa y acaricia el cuerpo de su amante, Néstor pierde el control del auto y se estrellan contra un árbol.

El final de la película muestra a un César ebrio, deambulando por la ciudad. En medio de ese tránsito sin rumbo, llega a un viejo local abandonado donde en una ocasión habían festejado su primera aparición en público. En ese lugar de Nueva York el personaje decide hacer realidad el sueño de su hermano: el filme cierra con

la inauguración del pequeño cabaret, los amigos reunidos en memoria del músico desaparecido y a César Castillo interpretando el bolero *Bella María* a petición de Delores.

4. Ecos y diferencias

Música y espectáculo son los hilos conductores de la novela de Oscar Hijuelos *Los reyes del Mambo tocan canciones de amor* y de la versión fílmica que de ella hace Arne Glimcher para Warner Brothers. Las explicaciones en el texto, la intrusión del autor implícito en el hacer narrativo revela el deseo del autor de convertirse en cronista y rendir homenaje a los músicos que popularizaron los ritmos tropicales en suelo norteamericano. El Palladium de la ficción revive el esplendor de una época así como la sala de baile en el mundo real insufló de vida al local nocturno venido a menos en el año 1947, cuando su gerente asumió el riesgo de introducir los ritmos tropicales y con ellos un público negro y latino "que bajarían a Broadway, llevarían sus malas mañas, sus puñales y desenfrenos" (Rondón 2007: 21). El objetivo del escritor se cumple como se cumplió en su momento el sueño del empresario. Sin embargo, la representación del espectáculo revela otros aspectos.

La novela se convierte en un montaje al mejor estilo hollywoodense. Esta es la manera que tiene el autor de llamar la atención acerca del papel desempeñado por la comunidad cubana en la historia de la ciudad, y para ello qué mejor ardid narrativo que el haber incorporado a las páginas de la novela la historia de Desi Arnaz y su esposa Lucille Ball, su unión convertida en serie de la televisión. La estructura en abismo refuerza el sentido. Como en una sala de espejos, el espectáculo se multiplica.

El hacer detallado del cronista que asume el narrador para dibujar con minuciosidad la ruta de los músicos cubanos contrasta, no obstante, con el perfil plano de los personajes cuyos rasgos se mantienen intactos de comienzo a fin. No hay evolución. Basta una máscara, una sola, para definir su papel en la ficción. César es el hermano protector, mujeriego, extrovertido; Néstor el taciturno, el melancólico; imágenes de contraste y complemento. La repetición de las mismas cualidades o defectos los convierte en una suerte de estereotipos.

Los personajes femeninos no escapan a este tipo de caracterización. Sus vidas transcurren alrededor de los hombres, entre los dormitorios y las cocinas de sus apartamentos. La idealización recae en la figura materna, siempre a la espera de los hijos en un pueblo del país natal. Madre e isla aparecen enlazadas en el relato: el amor filial y el amor por la patria; una apuesta creativa que refuerza el tema de la migración en la novela.

El discurso narrativo recrea de esta manera un doble espectáculo, aquel que tiene lugar cada noche en el escenario de los locales nocturnos y el que ocurre tras las bambalinas, cuando los reflectores se apagan y los músicos y cantantes se quitan sus trajes de gala para convertirse en hombres y mujeres de a pie. La representación que se dibuja es una imagen encasillada de los cubanos que hace eco de la letra de las

canciones que hablan de amores frustrados, noches de fiesta y fracaso; estereotipos convertidos en semblanza de una comunidad.

El filme de Glimcher no se aleja mucho de la novela. El director mantiene el gusto por los ritmos que se interpretaban en los lugares *underground* de Nueva York cuando era joven. Sin embargo, ese momento particular en la historia de los músicos cubanos se desdibuja en la adaptación fílmica. El espectáculo es sólo el telón de fondo que facilita montar un melodrama al estilo tropical. La manera de amar de los antillanos es el nudo gordiano del relato fílmico. Las escenas de amor, por una parte, reproducen la pasión entre hombres y mujeres; la relación entre los Castillo, el afecto fraternal que se profesan. Por otra, estos mismos aspectos adquieren el sentido opuesto: la pasión puede conducir a la violencia y la muerte; el amor fraterno al sometimiento y al fracaso. Las dos escenas de lucha en el cabaret y las discusiones entre los hermanos ponen de relieve este otro lado de la moneda. Desde la mirada del realizador, la sobreprotección que ejerce César sobre su hermano es uno de los motivos de la tragedia; el otro, la obsesión amorosa que impide a Néstor olvidar y emprender una nueva vida. Pese a todo, el sueño americano se cumple en las última parte del filme, como un recordatorio de cuáles son los valores que salvan a los personajes.

La visión de quien escribe la novela o dirige la película moldea la historia ficcional. La mirada de Hijuelos privilegia la nostalgia y los recuerdos por una vida marcada por la bohemia. La creación literaria recupera el papel de los músicos cubanos en lo que podemos llamar la "caribeñización" de la ciudad de Nueva York. Podemos afirmar que este es uno de los méritos de la novela (Fernández Merino 2007). Pero la recreación parte de la versión menos "auténtica" de la música cubana, aquella que se interpretaba en la famosa serie de televisión cuya influencia se extendió a todos los *ballrooms* "donde la clase media norteamericana bailó una rumba de cartón disfrazada por orquestas de calidad cuestionable" (Rondón 2007: 34). El director de la película, por su parte, no olvida el papel de la música en la recreación de la historia. La invitación a participar como actores de la película al percusionista Tito Puente y a la guarachera Celia Cruz es un reconocimiento expreso. Pero el énfasis está puesto en los lazos familiares, la diferencia de carácter entre los hermanos, sus pasiones y arrebatos.

Literatura y cine fusionan la música y el espectáculo. El lector y el espectador asisten a una representación de la cultura caribeña. Esa cierta manera de concebir el Caribe desde la perspectiva de Benítez Rojo, la puesta en escena que une el ritmo con la ejecución de un ritual se transforma en la ficción narrativa y cinematográfica en melodrama hecho a imagen de los prejuicios de la sociedad norteamericana. El espectáculo pierde la capacidad de exorcizar las falsas creencias, en este caso, la historia de una comunidad que no sólo vive del baile y la actuación.

Bibliografía

Benítez Rojo, A., *The Repeated Island. The Caribbean and Postmodern Perspective*. Trad. James E. Maranis. Durham / Londres: Duke University Press 1992.

—, *La isla que se repite*. Barcelona: Casiopea 1998.
Chirinos, C., *Sombrasnadamas*. Caracas: Planeta 1993.
Fernández Merino, M., «De uno y otro lado del Atlántico: la literatura de las diásporas caribeñas», *Investigaciones Literarias* 15/I-II (2007), 9-25.
Gutiérrez, P. J., *Sabor a mí*. Barcelona: Anagrama 1998.
Hijuelos, O., *Los reyes del mambo tocan canciones de amor*. Barcelona: Siruela 1990.
—, *Los reyes del mambo tocan canciones de amor* (DVD). Estados Unidos, 106 min. 1992.
Mateo Palmer, A. M. / L. Álvarez Álvarez, *El Caribe en su discurso literario*. México: Siglo xxi Editores 2004.
Rondón, C., *El libro de la salsa. Crónica de la música del Caribe urbano*. Caracas: Oscar Todtman Editores 1978 (3ª edición 2007).
Vergés, P., *Sólo cenizas hallarás (bolero)*. Barcelona: Ediciones Destino 1981.

LA *EVIDENTIA* RETÓRICA COMO RASGO INTERDISCURSIVO PARA UN ANÁLISIS COMPARADO: ORATORIA, LITERATURA Y ESPECTÁCULO*

Mª Amelia Fernández Rodríguez
Universidad Autónoma de Madrid
amelia.fernandez@uam.es

RESUMEN: El trabajo que presentamos es un análisis de la capacidad explicativa de la *evidentia* retórica como rasgo interdiscursivo a través del análisis comparado de un discurso de Emilio Castelar, «En defensa de la abolición de la esclavitud de las colonias» (1870), y dos novelas de Pio Baroja, *Los pilotos de altura* y *La estrella del capitán Chimista* (1930), que coinciden en describir la trata de esclavos en el siglo XIX.

Palabras clave: interdiscursividad, retórica, oratoria, literatura, prensa.

ABSTRACT: The present paper is an analysis of the explanatory power of rhetorical *evidentia* as a interdiscursive feature through comparative analysis between a rhetorical speech of Emilio Castelar, «En defensa de la abolición de la esclavitud de las colonias» (1870), and two novels by Pio Baroja, *Los pilotos de altura* y *La estrella del capitán Chimista* (1930), that seem to show the slave trade in the nineteenth century.

Key words: interdiscursivity, rhetoric, oratory, literature, press.

La *evidentia* fue descrita por la Retórica clásica como un recurso fundamental para lograr la adhesión del receptor. Los nombres que recibe, desde la *enargeia* griega hasta el *poner ante los ojos* latino, implican una verdadera formación de imágenes, de evidencias ante las cuales la razón queda suspendida en beneficio de la imaginación. La definición aportada por Lausberg (1966-1968: 810) es la siguiente:

* Este trabajo es resultado de la investigación realizada en el proyecto de I+D+i de referencia HUM2007-60295, financiado por la Secretaría de Estado de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación.

> La *evidentia* es la descripción viva y detallada de un objeto mediante la enumeración de sus particularidades sensibles (reales o inventadas por la fantasía). […] La simultaneidad de los detalles, que es la que condiciona el carácter estático del objeto en su conjunto, es la vivencia de la simultaneidad del testigo ocular; el orador se compenetra a sí mismo y hace que se compenetre el público con la situación de testigo ocular.

Lo que propongo en este trabajo es su consideración como un rasgo interdiscursivo en el traslado de diferentes lenguajes con diferentes propósitos, si bien el principal es el de la conmoción del receptor. Tal y como plantea Tomás Albaladejo Mayordomo (2005: 7):

> El estudio de la interdiscursividad es uno de los modos de explicar el discurso y la comunicación, teniendo en cuenta el examen de la diferencia y la semejanza como medio para el conocimiento exhaustivo de la compleja realidad de la comunicación discursiva.

Desde esta perspectiva debemos tener en cuenta que la condición última de la *evidentia* no es natural, sino artificiosa. La manera en la que se expresa y articula "lo evidente" depende del lenguaje que se utiliza y del discurso que se trasvasa, con el que coincide, el que le presta verosimilitud y autoridad. Esto lógicamente depende de la confluencia de lenguajes tecnológicos y del rango argumentativo de los discursos coincidentes. No se trata tanto de lo que se pone ante los ojos, sino de los ojos que describen y de los ojos que miran. El análisis de la evidencia no puede, ni debe, considerarse aislado del contexto ni del receptor. Si así fuera el discurso sería incomprensible por cuanto estaría alejado de su voluntad comunicativa.

He elegido dos textos que versan sobre la trata de esclavos y que de muy diferente manera obtuvieron repercusión. Propongo un análisis del discurso «En defensa de la abolición de la esclavitud de las colonias», pronunciado por Emilio Castelar el 21 de junio de 1870 (cito por Castelar 1973: 257-303), y de las dos novelas de Baroja que cierran la *Trilogía del Mar*: *Los pilotos de altura* y *La estrella del capitán Chimista*, publicadas en 1930.[1]

En ambos casos existen dos coincidencias fundamentales, la utilización de la prensa como apoyo para la evidencia y una relación de los padecimientos infligidos por los capitanes negreros a través de las noticias y de los relatos más tenebrosos. Mientras que Castelar utiliza la prensa coetánea, Baroja se vale de la prensa del siglo XIX en su minuciosa recreación histórica. Castelar y Baroja eligen diferentes formas y buscan diferentes propósitos, pero en la diferencia intensa de su forma de describir y, en último término de "evidenciar", se advierte el ajuste no sólo del autor al discurso, sino también al público al que se pretende conmover.

1. Cito aquí y *passim* por la edición *El mar: Las inquietudes de Shanti Andia, El laberinto de las sirenas, Los pilotos de altura y La estrella del capitán Chimista*, en: Pío Baroja: *Trilogías*, IV. Ed. de M. de Pazzi Cueto. Madrid: Fundación José Antonio de Castro 2009, 5-971.

En dos trabajos anteriores abordé el recurso retórico de la evidencia en este discurso de Emilio Castelar (Fernández Rodríguez 2001; 2004). Anoté en su momento la fuerza desplegada por esta forma espectacular, en su sentido literal, así como la inteligencia con la que Castelar lo comprende predisponiendo por ejemplo al público ante la recreación de una situación idílica para contrastarla en antítesis con el padecimiento de los esclavos en la isla de Cuba. Desde el terreno puro de la oratoria, Castelar ordena las palabras a través del efecto retórico sobre la audiencia; muy hábilmente elige además la información más verosímil, aquella que se desprende del día a día, del reclamo de una sociedad a la que le puede pasar desapercibida incluso la condición terrible de hechos asumidos de manera natural. Así, y tras anotar entre paréntesis al final de este texto la palabra "sensación" para describir la reacción del público, Castelar afirma:

> ¿Les daría a leer estos periódicos de Cuba el señor ministro de Ultramar a sus hijos? No puedo creerlo, no se los daría. Dicen: "Se venden dos yeguas de tiro, dos yeguas del Canadá; dos negras, hija y madre; las yeguas, juntas o separadas; las negras, la hija y la madre, separadas o juntas" (Sensación) (Castelar 1870: 275).

Junto a este giro efectista, Castelar también recurre a la narración conmovedora de los padecimientos en los barcos negreros a través del comentario del siguiente hecho, publicado por la prensa, en el que con un lenguaje conmovedor, apelando directamente a la audiencia, a través del encarecimiento del sufrimiento, describe paso a paso, imagen a imagen, palabra a palabra, un terrible espectáculo como si lo estuviera contemplando:

> ¿Cuál sería el espanto, señores diputados, cuál sería el horror de su agonía? No tenían qué comer, y para beber no tenían más que el agua del mar, no tan amarga como la cólera de los hombres. Murieron unos sobre otros. Imaginaos el dolor de los últimos supervivientes. Quizá un hermano vio morir a su hermano, quizá un hijo a su padre, quizá ¡qué horror! un padre a su hijo. Quizá alguno mordió por hambre la carne de su carne, bebió sangre de su sangre, buscando en las venas algún líquido con qué apagar su sed. Y, señores diputados, ¿aún temeréis que nuestras leyes perturben las digestiones de los negreros cuando tantos crímenes no han perturbado sus conciencias? (Aplausos) (Castelar 1870: 275).

Baroja, por su parte, elige el idioma neutro de un diario de navegación y a un narrador que no se deja seducir por las palabras. En la novela que comienza la *Trilogía del Mar*, *Las aventuras de Shanti Andía* (1911), dibuja las líneas maestras de las sucesivas entregas. El narrador —el propio Andía— es un contemplador y las sucesivas descripciones del mar lo son de un viejo marino al que le han reclamado sus memorias para un periódico local, *El correo de Lúzaro*. Desde esta invitación al recuerdo y a la contemplación, el protagonista mira hacia el pasado y hacia el presente, y el mar se convierte en el sujeto que cuenta:

> Realmente el mar nos aniquila y nos consume, agota nuestra fantasía y nuestra voluntad. Su infinita monotonía, sus infinitos cambios, su soledad inmensa nos arrastran a la contemplación (Baroja 2009 [1911]: 8).

De la bellísima antítesis entre «El mar antiguo» (pp. 7-12) y el mar actual surge toda la trama que sustentará la trilogía con la publicación de *El laberinto de las Sirenas* (1923), *Los pilotos de altura* (1929) y *La estrella del capitán Chimista* (1930), siendo las dos últimas consideradas una única entrega en dos novelas sueltas. La diferencia de planteamiento es intensa.

En *Los pilotos de altura* y en *La estrella del capitán Chimista* la narración está hecha "a base de un diario de navegación" que refleja el mar antiguo. La forma elegida no sólo pretende dar una mayor verosimilitud a lo narrado, sino que también sirve para describir dos formas muy diferentes de ser y de actuar, de manera que adquiere una dimensión fabulosa no sólo la figura del capitán Chimista —"un coleccionista de aventuras"—, héroe legendario, sino también la del propio narrador, su contrapunto —el capitán Embil—. El artificio se plantea desde el principio, desde la credibilidad del testigo y en la voz de alguien que se aleja de la seducción posible de las palabras y prefiere la certidumbre de los hechos o literalmente:

> Los que dan importancia a las palabras decían que el agua se había mareado; a mí como las palabras no me dicen gran cosa, esto del mareo del agua no me añadía lo más mínimo al conocimiento. El hecho era que el agua no se podía beber por su suciedad y mal gusto (Baroja 2009 [1929]: 738).

A partir de esta propuesta narrativa podemos observar la crudeza con la que el autor refleja "la trata" y la vida de un "negrero" situándose literariamente en la condición de testigo:

> Como ya no puede quedar vivo nadie que haya presenciado con sus propios ojos cómo se creaba y cómo funcionaba una empresa de trata de negros, lo explicaré yo con detalle (Baroja 2009 [1929]: 635).

La descripción cruda y vívida de la trata lo es en la medida en que el protagonista la considera sencillamente un negocio y como tal es descrito. Baroja, con su indudable pericia narrativa, elige una forma distinta apenas apuntada por el narrador a través de las reacciones de algunos personajes.[2] Lo que elige Baroja es la inclusión de "sueltos" o noticias de un diario y de un diario muy especial publicado en Sierra Leona. En la novela puede leerse:

> La historia moderna de la trata en el siglo XIX la hacía el periódico de Sierra Leona, el *The Royal Gazzette and Sierra-Leone Advertiser* (Baroja 2009 [1929]: 648).

El periódico, que recibió varios nombres, publicado en Sierra Leona como en otras colonias del Imperio británico (Phillips 2006: 198) y de naturaleza propagandística,

2. Así, por ejemplo, el propio Chimista en *Los pilotos de altura*: "Yo no quiero ser capitán negrero. Es un oficio que me da asco. Preferiría ser pirata. Yo no tengo la moral de esa gentuza comerciante" (Baroja 2009 [1929]: 681.

daba cuenta de las incursiones contra los barcos negreros tras la prohibición británica de la trata de esclavos. A partir de esta referencia, Baroja incluye la información tan cercana al lector de la prensa coetánea como al propio narrador en la minuciosa recreación histórica. Así, y a renglón seguido, puede leerse:

> Este periódico publicó noticias de varios cruceros de los barcos de guerra ingleses. En 1825, el comandante inglés Bullen visitó, cerca del río Calabar Viejo, el navío francés *Orfeo*, con setecientos negros que se transportaban a la Martinica; iban encadenados dos a dos, los unos por las piernas, los otros por los brazos y algunos por el cuello; el olor que salía del sollado era tal, que el oficial inglés no pudo resistirlo. Todos los presos pedían agua, acometidos por la sed horrible que provoca el clima de los trópicos. […] La *María Pequina*, barco portugués, al ser capturado llevaba veintitrés negros, cargados en el Gabón, de los cuales habrían muerto la mitad poco después de su partida. Estos esclavos marchaban metidos en un lugar que no tenía más que tres pies de alto. *Los Dos Hermanos Brasileños*, de Bahía, tenía cuando le cogieron, doscientos cincuenta y siete esclavos metidos en el fondo de la bodega, hombres, mujeres y niños mezclados (Baroja 2009 [1929]: 648).

En términos de evidencia, tanto lo es el encarecimiento oratorio de Castelar como la ficción novelesca planteada por Baroja; la conmoción es la misma aunque el artificio de Baroja nos resulte más cercano. De hecho, frente a la pasión desplegada por Castelar en el Congreso, podemos oponer la frialdad de la descripción de la trata en pasajes como los que siguen:

> En un listón de madera como el que sirve para tallar a los quintos marcaban siete pies de altura, los dos últimos de arriba divididos en pulgadas. El negro valía más cuanto mayor fuese su estatura. Si medía seis pies, valía dieciocho piezas, entre ropas, abalorios, pólvora, aguardiente, fusil, etcétera. Cada pulgada de menos se rebajaba una pieza. Las mujeres tenían más valor si eran jóvenes y de buen aspecto (Baroja 2009 [1929]: 641).

La diferencia última quizá estribe no sólo en las situaciones comunicativas distintas de las que ambos parten, sino también en los recursos disponibles en cada momento histórico. Castelar construye su discurso desde la palabra, Baroja en un mundo ya dominado por el cine, lo hace desde la imagen. Las dos formas de descripción prácticamente se materializan en dos estilos muy diferentes, caracterizados por el propio Baroja en el libro V de sus *Memorias* titulado *La intuición y el estilo*, en el que puede leerse la distancia entre dos tiempos, dos siglos y dos formas diferentes de captar y de describir, incluso desde la propia disposición gráfica que reproducimos en la siguiente cita:

> El párrafo largo parece todavía natural al idioma castellano. Ha dominado y domina aún. Castelar, Valera, Galdós, lo han empleado.
>
> A principios del siglo "Azorín", que ha escrito muchos ensayos formales del estilo, algún que otro escritor y yo, intentamos el párrafo corto.

> Para mí era la forma más natural de expresión por ser partidario de la visión directa, analítica e impresionista. En el párrafo largo hay un ritmo más musical que en el corto; ritmo no muy complicado, porque se podría marcar con un tambor.
>
> La sonoridad de la prosa es condición que se armoniza más con el párrafo largo que con el corto. La sonoridad es un elemento de la elocuencia y, por lo tanto, del período redondo.
>
> En el párrafo corto no tiene apenas cabida. El párrafo largo es una melopea un tanto monótona. El párrafo corto da la impresión del golpeteo del telégrafo de Morse (Baroja 1983 [1944]: 342).

Cabe añadir que el propio Baroja ajusta el estilo a cada narración de una manera magistral. Las remansadas descripciones del mar vistas por quien "contempla" en *Las aventuras de Shanti Andía* (1911) son muy diferentes al narrador que "cuenta" en *Los pilotos de altura* y en *La estrella del capitán Chimista* (1930). Y en los dos casos, siendo como son novelas más que de género, de "inquietud" histórica, cabe decir lo que el propio Baroja afirmaba en relación a la historia, a la que concebía, como "obra de la fantasía y de la retórica como cualquier otro género literario" (Baroja 1983 [1944]: 78). Ahora bien, ese estilo del que habla Baroja, apoyado profundamente en la imagen codificada a través del lenguaje cinematográfico, hubiera sido incomprensible en la narrativa del siglo XIX que cuenta una historia, no tanto en la lírica. Al fin y al cabo es también la diferencia entre *El Mar* antiguo de 1911 y *El Mar* antiguo pero ya profundamente moderno de 1930.

La reconstrucción histórica de ese "mar antiguo" posee sin duda el sabor que se desprende de los periódicos de la época. La influencia de la prensa en Baroja va todavía más allá. La alusión inicial al *Semanario pintoresco español* (Baroja 2009 [1929]: 567) y a algunos de los tomos de la revista que quedan en la biblioteca devastada de Cincúnegui es también la invitación que, probablemente redactada por el editor de este periódico, Mesonero Romanos, en 1836, servía de "Introducción" para sus futuros suscriptores:

> Otras veces, adaptando las observaciones de los más celebres viajeros, guiaremos al lector fuera de nuestro país, enterándole de las maravillas de la naturaleza y del arte en otras naciones; las producciones infinitas y variadas de la historia natural en las distintas regiones que forman nuestro globo, los monumentos elevados por los hombres que como dice Víctor Hugo, *escriben en páginas de piedra los progresos de su civilización* (Mesonero 1836: 5).

Las andanzas por el mar antiguo lo son también por un mar de papel de manera reconocible para cualquier lector de prensa antigua en los comienzos del siglo XX. Ya en el ámbito de la narración, si *Las aventuras de Shanti Andía* comenzaban con el contraste mantenido entre el pasado y el presente, *Los pilotos de altura* y *La estrella del Capitán Chimista* abren una separación insalvable a través de la compleja trama narrativa que confía a un manuscrito hallado la responsabilidad del tiempo. Al principio

mismo de *Los pilotos de altura* Baroja presta a su protagonista —"un fabricante de novelas" como el mismo Baroja—[3] la siguiente reflexión:

> Realmente, en España —añadí yo—, el público no necesita escritores. Con que haya cafés y cinematógrafos les basta. Con el tiempo se podría hacer desaparecer definitivamente a los autores. Una buena medida sería, por ejemplo, comenzar metiendo en la cárcel a todo el que escribiera un libro (Baroja 2009 [1929]: 569).

La respuesta a la publicación de estas dos obras en la prensa de 1930 confirma este diagnóstico sombrío desde la incomprensión hasta la prohibición en Cuba. Las dos novelas obtuvieron el premio de la "Asociación del mejor libro del mes", en este caso de febrero, tal como recoge —entre otros periódicos— *El Heraldo de Madrid* del 29 de marzo de 1930. La influyente *Gaceta literaria*, en su «Almanaque literario 1930», publica una reseña de las dos novelas en el apartado correspondiente a "Libros de España" a cargo de Giménez Caballero, director de la publicación. A Giménez Caballero, desde la distancia de 1944 —"en estos periódicos viejos"— Baroja le pone como ejemplo de la "crítica con elogios a veces y con burlas y bromas" (Baroja 1983 [1944]: 94 y 139-141). Y, desde luego, es así; Giménez Caballero, bajo el título "Baroja y los negreros", resalta el aspecto más llamativo —a su parecer— la frialdad artificiosa de la narración y la proyección del espacio:

> Con el piloto de altura capitán Chimista, Baroja, se recorre el mundo, detallando el mundo —el mundo de los negreros del siglo XIX— con la precisión y sequedad de unas líneas de bitácora. Más que la descripción fastuosa y fantástica de exotismos, Baroja ha querido la exactitud del sextante, la leve oscilación de la brújula; lento y prolijo el desarrollo de su historia, resulta a la postre un canto lírico del mar universo y de sus héroes. Sus héroes vascos. La obra de Baroja es una regata de pueblecito cántabro en baliza cósmica (Giménez Caballero 1930: 5).

Curiosamente, Giménez Caballero enlaza la reseña de Baroja con la de Menéndez Pidal y, en ese mundo cinematográfico del que se duele Pío Baroja, se leen las siguientes palabras referidas a *La España del Cid*:

> Lástima que este libro no fuese vulgarizado en el acto a las masas españolas con la edición de un film cidiano, de una película documental y hermosa sobre la España del Cid, perdurable aún en un paisaje y en el rastro trémulo del aire histórico (Giménez Caballero 1930: 4-5).

Más cercana a un mundo veloz es la reseña firmada por Jorge de Alba para *Crónica* el 20 de abril de 1930 bajo la sección dedicada a los libros y a toda página. Se trata de una verdadera catarata de imágenes y episodios valorando la obra en la medida en que "se puede leer de un tirón". El ritmo frenético de la reseña sólo se detiene

3. Así se considera a sí mismo en *La intuición y el estilo*: "El fabricante de novelas es, sin duda, y ha sido siempre, un tipo de rincón, agazapado, observador, curioso y tenaz" (Baroja 1983 [1944]: 165).

en la transcripción de dos de los pasajes más dramáticos de *Los pilotos de altura* y esto es así en la medida en que la reseña cumple la función de atraer la atención de los posibles lectores. La siguiente cita —a pesar de su extensión— es sólo una breve muestra de lo más parecido a un guión cinematográfico que puede ser así escrito por quien lo describe y comprendido por quien lo lea:

> Disertaciones sobre la trata de color y la hipocresía de los ingleses. Ferocidades registradas minuciosamente. "Algunos negreros —escribe Baroja— eran verdaderamente satánicos; muchos llevaban a bordo perros antropófagos, que se alimentaban de carne y bebían sangre humana. Estos animales feroces, conocidos por los colonos de América con el nombre de perros devoradores, eran empleados en las colonias para la caza de cimarrones. También los brasileños empleaban otro sistema bastante bárbaro: "Tenían a todos los negros con un par de grillos en los pies, lo mismo en la bodega que en la cubierta o en el entrepuente, y pasaban por entre las piernas de los esclavos una cadena delgada, a la cual ponían un sistema de poleas. A la menor alteración o bulla, tiraban de la cadena, la ponían tensa a cierta altura y quedaban los negros cabeza abajo". Deliciosa la pintura de estas excursiones erizadas de peligros. Tierras de mandingos. Algunos son antropófagos y se arrodillan ante los rayos del sol que les calienta. El reyezuelo era harto ridículo. Fiestas religiosas de los negros carabalís. Estos adoran al tiburón (Alba 1930: 15).

Bastante más rigurosa es la reseña de José Díaz Fernández para el prestigioso periódico *El Sol* publicada el 23 de febrero de 1930 y bajo la sección "Los libros nuevos (Ojeada semanal)". En ella la lectura se detiene en los aspectos esenciales de las dos novelas, resaltando la "sencillez, la fuerza y el patetismo" de la escritura barojiana, las intrigas y sorpresas de una novela de aventuras pero insistiendo también en el tema principal y en el acertado tratamiento:

> Baroja ha encontrado en medio del pacato siglo XIX un rincón violento, superviviente de los mares antiguos. La compra de esclavos y su transporte a las costas de Cuba le dan motivo para describir la vida americana de entonces, la barbarie negrera, la codicia de los consignatarios y pilotos, la piratería oficial de los ingleses, el tenebroso concierto de ambiciones e intereses. El mar es un mundo diferente, cerrado y aislado, por donde circulan los peligros, en el cual los hombres tratan su vida a diario con sorprendente desprecio. En sus "Memorias de un hombre de acción", Baroja ha hecho acopio de historia; en estas novelas lo ha hecho de geografía; es decir, abarca genialmente el tiempo y el espacio y en dos volúmenes mete nada menos que tres continentes (Díaz Fernández 1930: 2).

Con escasas excepciones las dos novelas de Baroja fueron recibidas como novelas de aventuras y, en último término, como novelas de viajes al gusto del público lector. Se ajustaban así a la ácida visión del propio autor que preveía la acogida de su novela en ese salto tan barojiano entre la realidad y la ficción. El periódico madrileño *La Libertad*, uno de los más leídos e influyentes hasta su cierre en 1939, publicó bajo la firma del poeta José Montero Alonso un «'Film' literario de 1930» encabezado por un "Lo que hoy se lee" y bajo el título «La España espiritual»:

> 1930 ha tenido perfiles muy característicos en esta zona de la vida literaria. A lo largo de sus horas, España ha leído más, muchísimo más, que en los años precedentes. […] Hoy interesan lo mismo —o más— que la novela los reportajes, las biografías, los viajes, los libros sobre temas sexuales. La curiosidad popular se diversifica. Se lee todo: la vida nueva de Rusia, y la novela frívola, y la biografía del héroe, y el agudo libro político. Se lee todo. Diversidad, sirena también del público lector… (Montero Alonso 1931: 8).

También, en ese "film" de 1930, puede leerse la siguiente reseña de las dos novelas de Baroja encuadradas históricamente bajo el epígrafe "Los escritores del noventa y ocho" y caracterizadas como la continuación de un folletín:

> Tres figuras muy representativas del grupo del 98 —Valle Inclán, Baroja, Azorín— han publicado en el año recién muerto. Valle-Inclán nos dio la vida abigarrada, polícroma y personalísima de su "Martes de Carnaval"; Baroja continuó el magnífico folletín de sus novelas con "Los pilotos de altura" y "La estrella del capitán Chimista"; "Azorín" acaba de publicar el noble y dolorido coro de su "Pueblo"… (Montero Alonso 1931: 8).

Las dos novelas sólo fueron leídas en clave política, midiendo su verdadera repercusión, cuando fueron prohibidas en Cuba. En este caso la "evidencia" histórica se trasladó en términos de las tirantes relaciones entre los dos países. A raíz de la publicación del libro *Grandes hombres de Cuba* por el Embajador de Cuba en España García Kohly y de la concesión de una entrevista a *El Heraldo de Madrid*, el redactor Juan G. Olmedilla hace la siguiente reflexión que vincula literatura y cine, también literatura y política, algo que, por otra parte, ya estaba presente en la obra de Baroja:

> Por misteriosa relación con el ambiente, mi imaginación emplea el breve ocio de la antesala en recordar —objetivamente— dos incidentes de estos últimos tiempos, en los que España y Cuba danzan unidas, o quizá separadas, mientras el Sr. García Kohly actúa de bastonero mayor: uno es el de la prohibición de dos novelas de Pío Baroja —"Los pilotos de altura" y "El capitán Chimista"— en territorios de la Gran Antilla. Ambos libros tratan, como es sabido, los tenebrosos manejos de los negreros cuando los marinos vascos, con la cooperación de Cuba, hacían cruceros del África Occidental a aquella hermosa isla para enriquecerla de esclavos de color; el otro incidente, menos conocido por haberlo acallado con mordaza de hierro la censura primorriverista, lo ocasionó la intervención del embajador de Cuba cerca del Gobierno de la dictadura para evitar que se proyectase en España la película "Eloy Gonzalo, el héroe de Cascorro" (Olmedilla 1930: 16).

A la prohibición se referirá Pío Baroja en su espléndido y conmovedor *Aquí París*, fruto explícito de la soledad y de la desorientación en el París que le acoge durante la Guerra Civil y le ahuyenta al comienzo de la I Guerra Mundial. Este libro, reeditado en 1998, tras la primera edición en 1955, se cierra con la reflexión sobre el impacto de su obra en Latinoamérica, sobre todo a raíz de la publicación de *Ayer y hoy* en 1939, en Chile, por la editorial Ercilla:

> Me parece recordar que el gobierno de Cuba prohibió la entrada en la República de "La estrella del capitán Chimista", porque decía haber yo, en este libro, vertido injurias para los cubanos, pero recuerdo también algún recorte que en este sentido llegó a mis manos, que tal prohibición sirvió para que algunas plumas se ocupasen de protestar en principio contra la prohibición, condenando los móviles de la extrema susceptibilidad nacionalista que hubo de inspirarla (Baroja 1998 [1955]: 239-240).

Poner ante los ojos, *enargeia*, son formas de describir lo que el autor o el orador comprende como una *evidentia* y, sobre todo, de hacerlo ante el receptor en una visión compartida. Como tal, es un rasgo interdiscursivo que puede ser de un gran interés para el análisis comparado entre discursos aparentemente distantes. En el caso de la trata de esclavos, la utilización de la prensa es la forma de mostrar la certeza de aquello que no sólo está publicado, sino que también se ha vivido, aunque se publique con determinados fines o se silencie de manera vergonzante. El exceso oratorio percibido en el discurso de Castelar es la redundancia de la palabra que sólo se tiene a sí misma y que, quizá, pueda causar incluso un mayor impacto en su llamada a la imaginación. La descripción de Baroja pertenece a un mundo distinto, en el que la palabra ha sido relegada por la imagen y por el lenguaje cinematográfico. La "sonoridad de la prosa" es también la sonoridad del tiempo entre dos siglos y del propio discurso en su interdiscursividad entre la retórica y la literatura.

Ambos parten de dos circunstancias por completo distintas pero desde la distancia de la situación comunicativa —oratoria y literaria— convergen en elegir la *evidentia* como el mecanismo principal para la conmoción del receptor, presente en el caso de Castelar y ausente en el caso de Baroja. La eligen, además, desde la forma adecuada y ajustada al efecto buscado sobre la audiencia, si bien, en ambos casos, la respuesta del receptor está —como no podía ser de otra manera— interferida por sus propias expectativas. A pesar de todo, la lectura en clave política devuelve al texto, precisamente, su condición interdiscursiva, en el caso de Castelar legítimamente orgulloso por el éxito que obtuvo su discurso (Fernández Rodríguez 2001 y 2004) y, en el de Baroja, por la prohibición expresa que certifica en todo caso la eficacia de lo descrito y narrado.

Ahora bien, el reverso de la *evidentia* se halla en su propia llamada a la imaginación, de manera que la respuesta receptora puede complacerse más en el efecto y en el placer causado en la imaginación que en la conmoción de la voluntad pretendida. De hecho, Aristóteles, en su *Poética*, en la parte elocutiva, hablaba precisamente de la *enargeia* como el recurso fundamental de ese "poner ante los ojos", ante los ojos del poeta y, por lo tanto, ante los ojos del público. Los discursos antiesclavistas y abolicionistas fueron más de una vez comprendidos como una invitación a imaginar los sucesos más tenebrosos y a conmocionarse por ellos, de manera no muy lejana a lo que puede ocurrir en nuestros días con la más terrible crónica de sucesos. En la propia naturaleza del recurso se encuentra también aquello que lo paraliza y es su condición añadida de espectáculo.

Mientras que Castelar domina la *evidentia* ante sus receptores guiando literalmente su imaginación, la principal habilidad de Baroja consiste en explotar el artificio desde

el pasado narrativo y traerlo al presente; en ese cruce de realidad y literatura sólo queda una posible conclusión. En una entrevista concedida a *La Libertad*, el 17 de mayo de 1931 y bajo el titular "Pío Baroja quisiera escribir una novela en torno al actual momento político y social de España" se lee:

> "Me llegó el otro día una carta de Valparaíso, con el recorte de un diario que daba cuenta de un crimen cometido en la calle de Pío Baroja… Ya ve usted, no sabía que había una calle con mi nombre. Y en Valparaíso… Debe ser por *La estrella del capitán Chimista*… Mire, mire usted…" Don Pío se levanta y con ese andar suyo en que el busto va inclinándose hacia un lado y otro, se acerca a una estantería y de una cestilla con cartas saca una y de ella el recorte. En el recorte, un suceso de maleantes ocurrido en el número 186 de la calle de Pío Baroja… "Por lo que de ahí se deduce —me dice ahora—, debe de ser un verdadero suburbio, un barrio de esos de folletín…" (Montero Alonso 1931: 8).

Una anécdota que quedaría en la memoria de Pío Baroja por cuanto volvería a referirse a ella en *Aquí París*, certificando de manera indirecta la fuerza de la evidencia:

> Cuando se publicó *La estrella del capitán Chimista*, la prensa de allá hizo de mí casi 'un caso' esforzándose en comentarme como algo extraordinario en cuanto a falta de precisión e ignorancia. Les habría bastado con conocerme un poco para estar informados de los términos de mi sinceridad consustancial. En esa ocasión recuerdo haber recibido el recorte de un periódico de Valparaíso, en el que se daba cuenta de una sustracción de pesos en un domicilio ubicado en una calle que llevaba mi nombre. Querían, sin duda, hacerme conocer ese detalle para que hablase de América con menos independencia, era no conocerme (Baroja 1998 [1955]: 242).

Bibliografía

Alba, J. de, «Los libros. Las dos novelas de Pío Baroja: *Los pilotos de altura* y *La estrella del capitán Chimista*, Caro Raggio, editor, Madrid, 1930», *Crónica* 20-IV-1930, 15.

Albaladejo Mayordomo, T., «Retórica, comunicación, interdiscursividad», *Revista de Investigación Lingüística* 8/1 (2005), 7-34.

Baroja, P., *El escritor según él y según sus críticos (Desde la última vuelta del camino. Memorias i)*. Madrid: Editorial Caro Raggio 1983 [1944].

—, *La intuición y el estilo (Desde la última vuelta del camino. Memorias v)*. Madrid: Editorial Caro Raggio, 1983 [1944].

—, *Aquí París*. Madrid: Editorial Caro Raggio 1998 [1955].

—, *Las aventuras de Shanti Andía*, en: P. Baroja: *Trilogías. El mar*, iv. Ed. de M. de Pazzi Cueto. Madrid: Fundación José Antonio de Castro 2009 [1911], 5-971 (5-267).

—, *El laberinto de las sirenas*, en: P. Baroja: *Trilogías. El mar*, iv. Ed. de M. de Pazzi Cueto. Madrid: Fundación José Antonio de Castro 2009 [1923], 5-971 (271-562).

—, *Los pilotos de altura*, en: P. Baroja: *Trilogías. El mar*, IV. Ed. de M. de Pazzi Cueto. Madrid: Fundación José Antonio de Castro 2009 [1929], 5-971 (565-767).

—, *La estrella del capitán Chimista*, en: P. Baroja: *Trilogías. El mar*, IV. Ed. de M. de Pazzi Cueto. Madrid: Fundación José Antonio de Castro 2009 [1930], 5-971 (771-971).

Castelar, E., «En defensa de la abolición de la esclavitud de las colonias (21-VI-1870)», en: E. Castelar: *Discursos parlamentarios*. Ed. de C. Llorca. Madrid: Narcea 1973, 257-303.

Díaz Fernández, J., «Los libros nuevos (Ojeada semanal)», *El Sol* (23-II-1930), 2.

Fernández Rodríguez, M. A., «La función de las imágenes en la retórica de Emilio Castelar: 'Ante los ojos'», en: J. A. Hernández Guerrero (ed.) / F. Coca Ramírez / I. Morales Sánchez (coords.): *Emilio Castelar y su época. Actas del I Seminario Emilio Castelar y su época. Ideología, Retórica y Poética (Cádiz, diciembre de 2000)*. Cádiz: Universidad de Cádiz 2001, 189-202.

—, «'Tengo un sueño'. Emilio Castelar y Martin Luther King. Utopía, Literatura y Retórica en el discurso antiesclavista», en: J. A. Hernández Guerrero / M. C. García Tejera / I. Morales Sánchez / F. Coca Ramírez (eds.): *Oratoria y Literatura. Actas del IV Seminario Emilio Castelar.* Cádiz: Universidad de Cádiz 2004, 369-376.

Giménez Caballero, E., «Pío Baroja y los negreros», *La Gaceta literaria. Almanaque literario de España 1930* (1-I-1931), 5.

Lausberg, H., *Manual de Retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la Literatura*, 3 vols. Madrid: Gredos 1984 [1966-1968].

Mesonero Romanos, R., «Introducción», *Semanario pintoresco español* 1 (abril 1836), 3-6.

Montero Alonso, J., «'Film' literario de 1930. La España espiritual», *La Libertad* (2-I-1931), 8.

—, «Los escritores del noventa y ocho», *La Libertad* (2-I-1931), 8.

—, «Novelas y novelistas", *La Libertad* (17-V-1931), 8.

Olmedilla, J. G., «Las novelas de Baroja y la película *El héroe de Cascorro*», *El Heraldo de Madrid* (31-VII-1930), 16.

Phillips, R., «Creole and African voices: journalists», en: R. Phillips: *Sex, Politics and Empire. A postcolonial geography*. Manchester: Manchester University Press 2006, 197-212.

EL CID FET MÚSICA: ABSOLUTA, APLICADA, ÒPERA, CANÇONS… *WHAT ELSE?*

Àngel Lluís Ferrando Morales
Centro Instructivo Musical Apolo d'Alcoi
angel@angelluisferrando.com

RESUMEN: En el presente trabajo se analizan las diferentes manifestaciones musicales que ha inspirado, directa o indirectamente, la figura del Cid a lo largo de sus más de ochocientos años de existencia como personaje literario. Dividido en dos partes bien diferenciadas, la primera parte del artículo se detendrá en cuestiones de tipo general sobre esa relación en los diferentes ámbitos y formas de la música. La segunda parte del trabajo pretende acercarse a aspectos como la presencia y pervivencia de nuestro protagonista en las tradicionales fiestas de Moros y Cristianos. Concebidas como un espacio creativo común de inspiración medieval, la música específica creada para dichas manifestaciones festivas sitúa al Cid, y a todo el universo medieval que lo rodea, en un terreno privilegiado en cuanto a la trasmisión y difusión popular.

Palabras clave: Cid, música, pervivencia del Cid, fiestas de Moros y Cristianos, música festera.

ABSTRACT: In this work we analyse the different musical manifestations which are inspired, directly or indirectly, by the figure of El Cid along its eight hundred years of existence as a literary character. The article is divided into two well separate parts. The first one looks into general issues of the relationship between musical ranges and forms, whilst the second gets closer to aspects of the presence and survival of our hero in the traditional festivals of Moors and Christians ("Moros y Cristianos"). The music specifically created for these festivities, which have a common creative space in medieval inspiration, place El Cid and its medieval world in a privileged field as far as popular transmission and diffusion is concerned.

Key words: Cid, music, survival of El Cid, festivals of Moors and Christians, festive music.

Amb la denominació de *Mío Cid*, *El Cid* o senzillament *Cid* —personatge real o (re)elaboració literària— podem trobar actualment a la xarxa un munt de productes, empreses, entitats i espais d'allò més variat. Deixant de banda els coneguts topònims, cognoms castellans o tradicionals referències geogràfiques, el nostre protagonista ho és

també nominalment —directament o indirectament mitjançant la utilització del nom de la seua espasa o el seu cavall— de sectors comercials com ara editorials, hotels, restaurants, bars de copes, empreses de construcció i venda de mobles o, fins i tot, serveis i articles de neteja. Si conduïm la recerca cap al nostre particular objecte d'interès, la música, trobem un estudi de gravació i sala d'assajos argentina, una ràdio digital en Internet i fins i tot, un tema musical en un videojoc japonès. Amb la certesa que se'ns escapen moltes altres coses i que algunes ja no estan en actiu —com l'atracció del parc temàtic Terra Mítica i l'equip burgalés de bàsquet dels anys 80, tots dos amb el nom de *Tizona*—, una primera ullada a tota aquesta informació és, si més no, curiosa.

Per tot el que ja hem dit, ens trobem davant d'una personalitat, en la seua vessant real o literària, que ha donat joc a una variada i heterogènia inspiració, però que presenta una importància especial en l'àmbit de la creació musical. Sense arribar a nivells d'altres personatges com ara *El Quijote* de Cervantes, el *Poema de Mío Cid* és un dels casos on la literatura i la música poden caminar obertament de la mà. No ho és, com en el cas de la novel·la cervantina, per les referències directes a la música que trobem al text (Ferrando 2010: 91), sinó per aquesta notable capacitat de convertir-se en matèria inspiradora, més o menys directa, de manifestacions musicals posteriors.

Deixant de banda l'estreta vinculació amb la música com a medi de difusió i interpretació de la poesia èpica medieval, el *Poema de Mío Cid* —i les obres dramàtiques posteriors que se'n deriven, com les de Guillem de Castro o Corneille— ha estat font inesgotable d'inspiració musical al llarg dels anys. De forma més indirecta, altres referències literàries tangencials al Cid, com ara el sonet «Diálogo entre Babieca y Rocinante» inclòs per Cervantes a la seua obra referencial, han servit també per a la inspiració dels nostres creadors. Així mateix, poemes com el conegut «Castilla» de Manuel Machado, han esdevingut material d'inici per a diverses aportacions musicals, de desigual fortuna, on podem percebre, a més, el perfum de la utilització ideològica o de caire netament polític en uns moments molt concrets de la nostra història.

La llista és, a més d'extensa, variadíssima i multidisciplinària. Les formacions instrumentals i les formes musicals emprades pels compositors també ho són: des de les més tradicionals fins a la música electrònica, des de l'instrument solista fins a l'orquestra simfònica, des de la gran manifestació social que és l'òpera fins a la intimitat i la sobrietat de la recreació historicista.

1. El Cid fet música

La celebració recent (l'any 2007) del vuit-cents aniversari del *Poema de Mío Cid* ha esdevingut un bon motiu per a tornar a revisar alguns aspectes. Un d'aquests, afortunadament, ha estat la música i la relació amb el personatge real i el literari. Comparada amb d'altres, no és la música una disciplina que es caracteritza precisament per l'elaboració d'estudis o treballs interdisciplinaris —ni, lamentablement, per l'interès dels musicòlegs— i l'aparició d'aquestes aportacions, encara que determinades per les circumstàncies, és sempre motiu de goig.

Dels pocs treballs que actualment podem trobar al voltant d'aquesta relació entre el personatge literari i les diferents manifestacions musicals que ha generat al llarg dels més de vuit segles d'existència del manuscrit, només un presenta la clara voluntat de ser un catàleg de la majoria d'aquestes obres a les quals ens referim. Aquesta publicació del periodista musical José Prieto Marugán, titulada precisament *El Cid y la música*, és un vertader treball de recopilació de dades i "debe considerarse como un punto de partida para que otros lo continúen, lo completen y lo documenten" (Prieto Marugán 2007: 5).

És just deixar constància d'aquest fet en iniciar aquest treball, perquè la seua consulta ha estat obligada en moltes ocasions al llarg de la redacció d'aquesta modesta contribució. Com en el cas de Prieto, és tracta d'un material d'inici, amb vocació d'aportar alguna informació addicional, ordenar i relacionar algunes dades per a finalment, extraure'n algunes conclusions. No presenta un caràcter exhaustiu ni tancat, mes bé al contrari, és tracta d'una tasca incipient amb vocació de continuïtat.

1.1. Música absoluta

En el cas de la música absoluta, és a dir aquella que existeix per ella mateixa, sense cap element extramusical en la seua gènesi ni al llarg del seu desenvolupament, trobem ja al nostre camí els primers exemples destacables. Certament, és tracta del tipus menys nombrós, conseqüència lògica si pensem que el fet d'inspirar-se en la reelaboració literària d'un personatge, per molt real que fos en principi, ja és en si mateix un artifici creatiu. Per altra banda, la concurrència d'un text per a ser cantat, d'un passatge de l'obra literària mateixa o d'un fragment original per a ser recitat acompanyant la música, fa qüestionable en certa forma la denominació de música instrumental.

En qualsevol cas, no és tant important el fet de la distribució o de la catalogació per gèneres o tipologia formal —que com tots sabem se'ns presenten estereotipats en excés, a vegades víctimes del mètode emprat— com el fet d'analitzar-ne la presència o assabentar-nos de la seua existència per a un posterior treball o anàlisi d'aquest corpus i valorar així, la seua contribució a la història de la música.

Dins d'aquest primer grup de composicions trobarem dos aportacions d'autors francesos: Marc A. Charpentier (1634-1704), amb les seues *Estrofes del Cid* (Prieto Marugán 2007: 42), i *La cavalcada del Cid* de Vincent D'Indy (1851-1931), cantata per a baríton, cor i orquestra clarament influenciada pel corrent orientalista que domina bona part de l'ambient romàntic musical de finals del XIX i de què en parlarem més endavant (Prieto Marugán 2007: 44).

Un altre ambient, però de caire ben diferent, serà el que es respirarà al període marcat per la Guerra d'Espanya i la instauració del règim franquista. Castella, l'Edat Mitjana i el Cid passaran a ser icones del règim. Des del govern mateix es potenciarà la creació musical basada en el cavaller castellà mitjançant concursos literaris i artístics (Pérez Zalduondo 1991: 477) de rigor dubtós. A jutjar per les dates de composició, i encara que no podem establir una relació absolutament directa, sembla

que la primera dècada posterior al conflicte bèl·lic va ser la més productiva. A banda de raons ideològiques personals i d'aquest interessat recolzament institucional de què parlem, trobem una delicada situació generada pel procés de depuració al qual van ser sotmesos alguns compositors de l'entorn del conservatori madrileny. El cas de Julio Gómez García (1886-1973) és prou paradigmàtic en aquest sentit. Compositor, musicòleg i crític, va haver de composar de forma quasi compulsiva —quinze obres en total, cinc presentades a diferents concursos— per sustentar la seua pròpia existència els dos anys immediatament posteriors a la guerra (Contreras Zubillaga 2009: 579). *¡Victorioso vuelve del Cid!* (1940) per a cor i baríton serà una d'aquestes creacions.

De la mateixa manera, la figura cabdal del conservatori madrileny i el formador d'un bon grapat de compositors de diverses generacions, Conrado del Campo (1879-1953) va dissipar dubtes sobre la seua afinitat al nou règim amb composicions com la monumental *Ofrenda a los Caídos* (1944) i, quatre anys després, amb *Poema de Castilla* (1948) que utilitza el citat text de Machado en la segona secció de l'obra (Contreras Zubillaga 2009: 581). El mateix material servirà de base al compositor i director d'orquestra Jesús Arámbarri (1900-1960) per a la composició de *Castilla*, una pàgina per a soprano, cor i orquestra, escrita el 1938 i estrenada el 1942. La contribució del valencià Ricardo Olmos (1905-1986), dins d'aquest grup, és el *Romance del Cid* (1943) per a tenor, baríton i cor.

Més íntima i absolutament desvinculada de la situació anteriorment descrita —així com les obres que tractarem a continuació—, serà la creació del teòric burgalés Miguel Ángel Palacios Garoz (1950), una cantata per a quartet vocal i sextet de corda amb textos del poema titulada *Tríptico cardeñense* (1983). Onze any després trobarem el poema simfònic per a banda amb narració titulat *El Cantar de Mío Cid* (1994), amb textos al·lusius al Cid del poeta burgalés Carlos Frühbeck i original del també valencià Bernardo Adam Ferrero (1942). Tancant aquest recull, el compositor i director Antonio Ruda Peco (1938) —vinculat professionalment a la ciutat d'Alacant— estrenarà un any després el poema simfònic per a tenor, cor i banda *Ancha es Castilla* (1995), que s'estructura en tres moviments, el darrer dels quals, *Juramento y destierro en Santa Gadea* fa referència al nostre protagonista.

Finalment, mereix una menció especial la singular *Missa del Cid* (1988) de la compositora britànica Judith Weir (1954). La peculiar forma de combinar els textos del poema amb els de la litúrgia llatina, fan d'aquesta composició una aportació personalíssima.[1]

1.2. Música aplicada

En aquest tipus de música, amb una clara vocació interdisciplinària, el nostre protagonista tindrà un espai privilegiat i sens dubte serà el que més contribuirà a la seua popularitat. Dins de les diferents aplicacions musicals que podem trobar, destaquen

1. Vull agrair a la Dra. Éva Pintér la seua amabilitat per fer-me arribar el text de la conferència que va fer a l'Institut Cervantes de Bremen (2-10-08).

el cinema i la televisió, si bé, se n'afigen altres medis o disciplines com la ràdio, el teatre o la dansa. D'aquesta darrera és el ballet *El Cid* (1774) del violinista i compositor vienés Joseph Starzer (1728-1787), estrenat al Burgtheatre de la capital austríaca i l'única aportació de la qual tenim constància en l'actualitat (Prieto Marugán 2007: 88).

En el cas del cinema, sembla que ara fa cent anys el director italià Mario Caserini va ser el pioner en tractar el nostre protagonista en la seua producció *El Cid* (1910), producció de la qual en sabem ben poc, però que no desdiu en una dècada dominada per grans projectes de caire històric, molt especialment en l'àmbit cinematogràfic italià. Mig segle després, trobarem el curtmetratge documental *El destierro del Cid* (1960) del director Jesús Franco (1930) amb música atribuïda al compositor argentí Isidro Maiztegui (1905-1996), col·laborador habitual d'alguns realitzadors espanyols als anys 60. Només un any després, es filmarà la coneguda superproducció dirigida per Anthony Mann, amb una magnífica banda sonora original creada pel compositor Miklós Rozsa (1907-1995) i un glamurós tàndem Loren-Heston com a protagonistes, que es convertirà en referència cinematogràfica indiscutible. De tots és ben conegut el paper d'assessor desenvolupat per Menéndez Pidal que va incloure fins i tot, algunes referències a fonts musicals de l'època, com ara alguna de les cantigues del Rei Savi, que de forma intel·ligent va saber aprofitar Rozsa en la seua partitura.[2]

A aquesta superproducció continuarà una coproducció hispano-italiana amb el títol de *Las hijas del Cid —La spada del Cid* en Italia— dirigida per Miguel Iglesias i amb música del compositor italià Carlo Savina. Finalment, trobarem *El Cid: la leyenda* (2003), un notable projecte d'animació per a la gran pantalla amb guió i direcció de José Pozo i música dels compositors Óscar Araujo (1976), Emilio Alquézar (1954) i Zacarias Martínez de la Riva (1972), que en certa forma tanca el camí iniciat per la sèrie infantil *Ruy, el pequeño Cid* (1980), també d'animació però per a la televisió. En aquest darrer cas, la música va estar a càrrec dels coneguts germans Guido i Maurizio de Angelis, autors italians de llarga trajectòria. No obstant això, tot i que la presència a la cinematografia del Cid és important, com en tants altres personatges —i en tantes ocasions— no restarà lliure, lamentablement, de la tòpica paròdia cinematogràfica que en aquest cas vindria de la mà del director Angelino Fons amb guió de Juan José Alonso Millán, amb el suggerent títol d'*El Cid Cabreador* (1983). La música per a la pel·lícula, original d'Eduardo Bautista (1943), segueix la línia traçada pel guionista i director.

Com ja hem avançat, el nostre protagonista també tindrà el seu espai reservat a la televisió. La tasca del compositor Román Alís (1931-2006) ens aporta la música incidental per al *Retablo de la mocedad —o mocedades— del Cid* (1971), dirigida per Claudio Guerín i que es difondria al popular espai teatral *Estudio 1* de la Televisió Espanyola.[3] Ben recentment, i per tancar aquest grup, es rodarà la sèrie documental

2. És ben conegut l'ús de «Santa María Stella do dia», la cantiga núm. 100 a l'escena de la coronació.

3. A més dels espais teatrals, alguns programes de la televisió dels anys 70, dedicats fonamentalment a la difusió i l'animació lectora, van tenir també el poema com a protagonista. Les diverses lectures dramatitzades d'alguns fragments de l'obra —pensem en espais televisius com ara *Los libros que hay que leer* o *Los libros*— també incloïen alguna il·lustració musical. Sense entrar a valorar aquesta situació, que

El camino del Cid (2008) del realitzador Francisco Rodríguez, amb música de la jove compositora madrilenya Zeltia Montes Muñoz (1979).

La parcel·la de la música per a teatre la completa, quasi íntegrament, una sèrie d'obres incidentals per a diverses representacions i versions de *Las mocedades del Cid* del valencià Guillem de Castro (1569-1631). Als primers anys quaranta, entre d'altres, podem destacar les creacions de José Moreno Bascuñana (1909-1994), José Muñoz Molleda (1905-1988), Salvador Ruiz de Luna (1908-1978) o Manuel Parada[4] (1911-1973) que a més va composar la música per a la comèdia original de Cayetano Luca de Tena *El Cid Campeador* (1941). Posteriorment seran autors com Matilde Salvador (1918-2007), Alberto Blancafort (1928-2004), Xavier Montsalvatge (1912-2002) o darrerament Antón García Abril (1933), els qui aportaran nova música per al text del valencià. Tot i que s'aparta una mica d'aquesta fórmula i s'hi dota l'espectacle d'un component musical més actiu, hi podem incloure també la recent aportació de la musicòloga Alicia Lázaro per al projecte *Los romances del Cid* (2007) dirigida per Eduardo Vasco.

Per a il·lustrar un guió radiofònic trobem les peces breus *¡¡Dios que buen vasallo!!* (1945), originals del compositor i crític musical José María Franco (1894-1971). Per les raons abans esmentades i per la data de la composició, estem davant d'una nova aportació als primers anys del règim en matèria d'identificació ideològica. Molt posteriorment —i amb un caire ben diferent— trobarem la contribució de Tomás Marco (1942) amb guió literari de Leocadio Machado i també destinada a la ràdio amb el nom de *El Cid* (1968). Finalment, les titelles també hi estaran presents amb l'espectacle titulat *El poema de Mío Cid* (1987), dirigit per Servando Garballar sobre textos del poema, que compta amb la música de Luis Delgado, Begoña Olavide i Carlos Paniagua, tots tres coneguts instrumentistes i especialistes en la música antiga i tradicional.

1.3. Òpera

Si hi ha cap gènere en el qual el nostre protagonista cavalca com per les terres de Castella, aquest és l'operístic. Sens dubte, és en aquesta de les grans formes vocals on la figura del Cid ha traspassat vertaderament les fronteres del territori peninsular. Per fer efectiva aquesta nova conquesta del *campeador*, seran bàsiques les posteriors obres dramàtiques que se'n deriven com les de Guillem de Castro o Corneille. Moltes de les òperes utilitzaran aquests textos dramàtics com a base per a construir els nombrosos

---

sens dubte mereix una anàlisi més profunda, aquest detall ens hauria de fer pensar en una parcel·la de la televisió que avui ha desaparegut quasi pràcticament de la programació. De la mateixa forma que el teatre, la divulgació de la cultura literària i la cultura musical mateixa, han perdut un espai valuós a la televisió.

4. Cal subratllar la importància que als primers anys del franquisme adquirirà aquest compositor amb la creació de la sintonia per al popular NO-DO, i la banda sonora del film *Raza* (1941), dirigit per José Luis Sáenz de Heredia.

llibrets i l'elecció de l'autor condicionarà també el diferent pes argumental que tindran els personatges protagonistes.

Als inicis del XVIII trobem ja els primers exemples operístics, que aniran creixent amb el desenvolupament del segle. En un moment en què França marca els gustos estètics, l'obra de Corneille ajudarà notablement a la difusió del personatge, adequant-lo a les pretensions morals del teatre del segle XVIII (Vega Cernuda 1999: 341). Serà aquesta visió, desproveïda de referències locals, la que presentaran la gran majoria de les produccions operístiques italianes, franceses i alemanyes.[5]

El romanticisme i el corrent historicista posterior reprendran aquesta figura també en les diferents versions operístiques del segle XIX. De la llarga llista, cal fer especial menció a les més representatives i conegudes, les dos franceses de finals de segle. La primera serà la conegudíssima *Le Cid* (1885) de Jules Massenet (1842-1912) que contribuirà definitivament a la història musical del cavaller castellà a l'Òpera de París. Aquesta serà la segona aproximació del compositor a un tema espanyol, clarament immers en l'ambient hispanòfil dominant de finals del XIX i principis del XX. La composició presenta aspectes costumistes i folklòrics que no guarden cap relació temporal amb l'acció que es narra —formant tot plegat un munt excessiu d'al·lusions tòpiques—, encara que precisament la seua intenció era tot just fugir de la imatge que es donava en altres compositors contemporanis, com ara Verdi o Donizetti, d'una Espanya a mitjan camí entre la realitat històrica i l'evocació romàntica (Vega Cernuda 1999: 343). La segona aportació més coneguda és la inacabada *Rodrigue et Chiméne* (1891) de Claude Debussy (1862-1918), que més d'un segle després completaria el britànic Langham Smith amb instrumentacions de Denisov.[6]

1.4. Cançons

Aquest és el grup més heterogeni.[7] La figura del Cid, per les raons ideològiques i polítiques abans esmentades, estarà present també en les diferents edicions del *Cancionero de Frente de Juventudes* al llarg del règim franquista. En la segona edició del cançoner (1963) trobarem la *Canción del Cid*. Llunyà en el temps però no massa en la seua essència i ideologia, és *El Cid Campeador* del grup burgalés SkinHeads-

5. També es quedarien pel camí alguns projectes dels quals o només en coneixem alguns apunts, o van quedar incomplets o resten inèdits. En la seua obra de catalogació, Prieto n'indica alguns, com ara un projecte del compositor Julián Bautista amb textos de Rafael Alberti, *El campeador* d'Arturo Dúo Vital, *Chiméne et Rodrígo* d'Antonio Salieri, *El Cid* de Gouvy o l'òpera *Don Rodrigo* de Bizet, contemporània quant a la composició de la popular *Carmen* i que va quedar incompleta.

6. L'únic cas d'una òpera nacional, el trobem en un projecte truncat del crític i compositor Manuel Manrique de Lara (1863-1929) titulat *Rodrigo Díaz de Vivar*, del qual sembla que es van estrenar alguns fragments en forma de cantata el 1906. També, amb el títol de *El Cid,* ens resulta curiosa la presència de la *burleske* (1916) del compositor holandès Johan Wagenaar. Totes dues han estat recopilades al treball de Prieto Marugán.

7. A més del que apareix reflectit en aquest apartat, trobem al text de la conferència de la Dra. Pintér la cançó còmica *Le Cid* (1936) del cantant francés Georgius (1891-1970).

Burgos. Seguint amb el *heavy*, però de molt diferent signe, la banda asturiana Avalanch presenta la cançó *Cid* per al seu disc *Llantos de un héroe* (1999). Tierra Santa —una altra banda de *heavy*— ens proposa al mateix any *Legendario*, un nou tema amb el Cid com a protagonista.

Del compositor basc Carmelo Bernaola (1929-2002) trobem la composició per a soprano i orquestra de cambra *Galatea, Rocinante y Preciosa* (1980). Es tracta d'un cicle de cançons de les quals una, la central, pren com a text el sonet que tanca el pròleg de l'obra cervantina. En la discografia del cantautor Luis Eduardo Aute (1943) apareix *Diálogos de Rodrigo y Ximena*, un tema d'un àlbum homònim de 1968. Finalment, el tema amb regust de música brasilera *Tizona d'El Cid* de Tomosuke Funaki —jove compositor japonès col·laborador habitual de la firma comercial de videojocs Bemani— està present a les diferents versions del videojoc musical *Beatmania*.

Menció a banda mereixen les propostes d'alguns estudiosos per "cantar" el poema, una qüestió llargament discutida i on caben diferents postures. Als treballs d'Antoni Rosell (1995-1996), únics quant a la seua concepció, s'han de sumar les propostes del folklorista Joaquín Díaz amb *Romances del Cid* (1999) o les del cantautor Emiliano Valdeolivas, totes emmarcades al llarg dels anys 90.

2.…*What else?*

Sembla que la música pensada per a la festa de Moros i Cristians potser una de les noves aportacions a tot aquest corpus musical. Són diverses les composicions que, dins l'àmbit d'aquesta festa, guarden una relació directa amb el personatge del Cid, almenys de forma nominal i pel que de ressò del món medieval representen.

En primer lloc, hem d'establir l'àmbit de la festa que estem intentant descriure per veure la vertadera magnitud del tema que volem presentar. Deixant de banda matisos d'ordre històric o de gènesi —que a més han estat comentats en altres llocs per molts autors i excedeixen aquesta aportació—, la festa de Moros i Cristians és actualment una de les manifestacions festívoles més representatives de tot l'Estat espanyol. Encara que amb una forta càrrega religiosa al seu inici, l'evolució fins avui ha estat un llarg camí d'expansió vers la vessant més lúdica on, progressivament i al seu voltant, han anant desenvolupant-se diverses manifestacions artístiques i culturals de diferent orde. No estem lluny del terreny literari si pensem en una festa que aglutina representacions teatrals —tradicionals i de nova creació— i música incidental, així com per aquestes mateixes raons, no estem lluny de l'espectacle. Aquesta relació creix encara més si pensem que tot aquest espai de reunió i creació col·lectiva ha generat altres músiques de caràcter simfònic que venen a il·lustrar recreacions de l'època medieval, utilitzant recursos compositius —harmònics, melòdics o temàtics— evocadors de determinades imatges o sensacions.[8]

8. Aquest seria el cas de composicions com el *Díptic per a banda* de Luis Blanes (1929-2009), *Suite Arábiga* de Rafael Talens (1933), *Impresiones festeras* de Bernardo Adam Ferrero (1942), *Paisajes de la*

Un dels aspectes a estudiar és precisament la pervivència de la figura del Cid en un àmbit com el que estem descrivint. Sembla que el fet d'ésser un personatge que podem situar sense problemes en el moment en què es narren els fets històrics que es volen recrear, li ha donat menor protagonisme que en principi hauria de tenir. Potser fins i tot sembla un tòpic. No obstant això, són variats els aspectes que podem trobar-hi referits a la figura cidiana, com ara el nom de moltes de les societats o agrupacions de festers —que en cada població reben una denominació diferent—, composicions musicals dedicades als esmentats grups festers o, finalment, composicions musicals específiques inspirades —almenys en el títol— en el nostre protagonista. D'aquestes composicions, ens interessa més aquest darrer grup, on la figura del Cid no ve lligada a cap associació i, per tant, la font d'inspiració no ve condicionada per una denominació preexistent.

Trobem en aquest sentit obres com el pasdoble *Contrabandistas del Cid* (1982) de José Pérez Vilaplana (1929-1998) o les marxes cristianes *Cid* (1995) i *Tizona* (1996) de Pedro Joaquín Francés Sanjuán (1951); *Caballeros del Cid* i *Capitanía Cides* (1986) d'Antonio Carrillos Colomina (1942); *La leyenda del Cid* (2009) de Miguel A. Mas Mataix (1973) o *Cavallers del Cid i Filibusters* (2005) de Vicent Simó i Montaner (1970).

3. Conclusions

Com hem pogut veure al llarg d'aquest treball, per moltes, variades i desiguals raons, la figura del Cid ha estat —i està— ben present a la nostra societat. La seua importància i transcendència com a font d'inspiració per a les més variades manifestacions musicals, des del barroc fins el moment actual, resta així mateix ben palesa. Sense voluntat de ser exhaustius i deixant de banda el cas concret del nostre territori, l'àmbit d'influència geogràfica exterior és tanmateix notable, incloent-hi països europeus com ara Itàlia, França, Alemanya o Àustria. De la mateixa forma, la diversitat de formes, funcions i usos musicals és extraordinàriament variada: més d'una trentena d'òperes, cantates, una missa, un ballet, cançons de tots tipus i èpoques, recreacions o reelaboracions del text del poema, música per a cinema, teatre, ràdio, televisió… i videojocs musicals de gran èxit.

Certament sembla curiós que no es trobe al llistat cap sarsuela, però potser la temàtica i el personatge resulten més adients per a la gran òpera (Prieto Marugán 2007: 23). No obstant això, la comèdia musical de Manuel Parada omple en certa manera aquest espai i la seua figura se'ns presenta com un compositor clau per a entendre determinades actituds d'una època obscura de la nostra història. De la utilització netament propagandística o identificativa amb la figura literària del Cid per part del règim franquista, de forma directa o indirectament, i concretament als primers deu anys de la dictadura, trobem aportacions importants —que en certa manera perviuen en algunes

Reconquista de Rafael Alcaraz (1924-2002) o la *Fantasía muladiana* de José María Ferrero (1926-1987), totes creades el 1985.

manifestacions modernes més tangencials— determinades per diferents motius, però entre els quals també hi trobem circumstàncies vitals dels nostres compositors.

La música de caire militar també presenta un exemple, fins el moment, on el Cid torna a ser l'element inspirador[9] i, d'altra banda, la música per a la festa de Moros i Cristians —hereva en essència d'aquella— no deixa de crear noves referències al cavaller castellà. La seua pervivència al si d'aquesta festa, sempre concebuda com a espectacle col·lectiu d'inspiració i ressò medieval, està garantida. Aquest aspecte apropa més el Cid, i per extensió tot l'univers medieval, a la sonoritat de la banda de música —farcida de vivències personals— i tot el que això comporta de transmissió i difusió popular.

Bibliografia

Álvarez tejedor, A., «La música en la época del Poema del Mío Cid», en: A. Fernández Alonso (ed.): *Actas del congreso internacional El Cid, poema e historia*. Burgos: Ayuntamiento de Burgos 2000, 283-289.

Contreras zubillaga, I., «Un ejemplo del reajuste del ámbito musical bajo el franquismo: la depuración de los profesores del Conservatorio Superior de Música de Madrid», *Revista de Musicologia* xxxii, 1 (2009), 569-583.

Ferrando Morales, A., «La música de Rodrigo en *El Poema de Mío Cid*», *Música y Educación* 81 (2010), 88-101.

Pérez zalduondo, G., «La utilización de la figura y la obra de Felip Pedrell en el marco de la exaltación nacionalista de posguerra (1939-1945)», *Recerca Musicològica* 11-12 (1991), 467-487.

Prieto Marugán, J., *El Cid y la música*. Toledo: Ledoira 2007.

Vega cernuda, M., «La imagen de España en la música no española», *Nassarre* xv 1-2 (1999), 315-366.

9. La marxa militar *Vivar del Cid* (1966) del compositor Esteban Vélez Camarero (1906-1983) apareix, fins al moment, com a l'únic element musical de caire marcadament militar inspirat pel nostre protagonista (Prieto Marugán 2007: 90).

EL TEATRO EN EL CINE: EL CASO DE JORDI GALCERÁN

Carlos Ferrer Hammerlindl
Ayuntamiento de Benidorm
james_duty@hotmail.com

RESUMEN: En este trabajo se lleva a cabo un análisis de la obra del dramaturgo barcelonés Jordi Galcerán *El método Grönholm* y de su adaptación cinematográfica *El método* filmada por Marcelo Piñeyro, así como de la versión cinematográfica que de *Palabras encadenadas* hizo la cineasta Laura Mañá. Si en la primera el autor catalán quedó profundamente disgustado por los cambios que llevó a cabo Piñeyro, en la segunda se mostró de acuerdo con la versión fílmica de Mañá. Si la primera se ve superada por su antecedente teatral, la segunda mencionada es más fiel a la obra teatral.

Palabras clave: Galcerán, teatro, cine, adaptación, Piñeyro, Mañá.

ABSTRACT: This paper is carried out an analysis of the play by Jordi Galcerán *El método Grönholm* and its film adaptation *El método* filmed by Marcelo Piñeyro and the film version that the director Laura Mañá made of *Palabras encadenadas*. If in the first one, the catalan author was deeply upset with the changes from Piñeyro made, in the second one, he agreed with the film version of Mañá. The first one is outweighed by its theatrical history, the second occurrence is more faithful to the play.

Key words: Galcerán, theater, cinema, adaptation, Piñeyro, Mañá.

Dos millones de espectadores en todo el mundo. Estrenada en 20 países. Premio Ercilla 2004 y Premio Max 2005. Cuatro ediciones del texto, dos de ellas en catalán. *El método Grönholm* es la carta de presentación, el epígrafe de la tarjeta de visita de Jordi Galcerán Ferrer[1] y el gran éxito del teatro español en los últimos lustros. La obra,

1. Galcerán (Barcelona, 1964) es autor de las piezas dramáticas *Alta fidelitat* (1991), *Fauna* (1993) y *Vigílies* (1995), que suelen olvidarse en los resúmenes biográficos, además de cuatro guiones cinematográficos, seis traducciones y adaptaciones teatrales y varios relatos publicados por la editorial Columna como parte del colectivo Germans Miranda. También ha sido coguionista de las series televisivas *Nissaga de poder*, de 1997 a 1998, *La memòria dels Cargols*, en 2000, y *El cor de la ciutat*, de 2000 a 2005. Entre las obras

una comedia sobre las pruebas trampa a las que deben someterse unos aspirantes a conseguir un puesto de trabajo, fue representada simultáneamente en Barcelona bajo la dirección de Sergi Belbel, con ocupaciones que nunca bajaron del 90 por ciento, y en Madrid con un montaje firmado por Tanzim Townsend, estrenándose en Avilés el 13 de agosto de 2004 en el marco de las Jornadas de Teatro, para recalar un mes después en el teatro Marquina de Madrid. Dos propuestas escénicas independientes, ya que Townsend no hizo un montaje clónico del de Belbel (algo que sí realizase con *Palabras encadenadas* en Barcelona, Madrid y Buenos Aires), sino que ni siquiera vio la versión catalana.

En enero de 2007 ya contaba con cerca de 700.000 espectadores y atravesaba la barrera de las 800 funciones, cambiando íntegramente de reparto para comenzar su cuarta temporada en cartel, mientras los actores que estrenaron la pieza comenzaban entonces una gira por España, que se inició en el Teatro Principal de Alicante y que en el Gran Teatro de Elche acaparó aplausos. De igual modo, en Argentina se escenificaron 600 funciones en tres temporadas, con más de 250.000 espectadores, recibiendo los premios ACE, Clarín y Estrella de Mar, y en Alemania 30 productoras diferentes la han montado, alguna con polémica incluida. Galcerán tuvo que intervenir bajo la amenaza de retirar los permisos de representación para evitar que el final fuese cambiado en una producción germánica. *El método Grönholm* demuestra que una obra de un autor español contemporáneo puede dar dinero a los productores. La única explicación del autor a este éxito es que todos hemos buscado alguna vez trabajo, nos hemos sometido a una prueba de personal y conocemos el problema que implica.

El cine no podía ser ajeno a este éxito antológico, y Marcelo Piñeyro trasladó al lenguaje cinematográfico *El método Grönholm*, en una adaptación que dejó profundamente descontento a Galcerán por alterar el final, pero que logró unos 450.000 espectadores y más de 2.400.000 euros de recaudación, además de ganar dos premios Goya, al Mejor Guión Adaptado y al Mejor Actor de Reparto (Carmelo Gómez) y el Premio Gallo de Oro al Mejor Largometraje del I Festival de Cine Ibérico Hola Lisboa. No obstante, el propio Piñeyro reconoció que ambas creaciones son diferentes, de ahí que utilizara la expresión "basado en…" en los títulos de crédito. *El método*, a pesar de las diferencias y del rechazo de Galcerán, utiliza un original literario como fuente primigenia de la que se parte para construir luego un guión cinematográfico. Un guión que es como un campo minado que impide al director salir demasiado de la trinchera de lo previsto y que no es nunca una obra terminada, sino una preparación literaria del rodaje. Piñeyro entendió que no debía limitarse a ser un parásito de la historia original, sino que debía crear una narración diferente a partir de unos personajes y una misma intención, sobre todo unos personajes sobre los que la historia gira y pivota, un cimiento sobre el que alzar una obra de ficción. Sin embargo, no logra superar al antecedente teatral y queda rebasado por éste, todo lo contrario que *Palabras encadenadas*.

---

teatrales podemos mencionar *Surf* (1994), *Dakota* (1995), cuya adaptación cinematográfica se estrenará próximamente, *Fuita* (1996) o *Carnaval* (2005).

Con el juguete dramático de *El método Grönholm*, escrito en 2002 y que en un inicio se titulaba *Selección natural*, Jordi Galcerán nos trae a la memoria su también taquillera *Palabras encadenadas* por la perfecta ordenación de los sucesos que ocurren, graduados de forma milimétrica, en esta ocasión en una sala del Departamento de Personal de una multinacional sueca, Dekia, que busca a un alto ejecutivo, un director comercial entre cuatro aspirantes. Si el *thriller* psicológico *Palabras encadenadas* revela la crueldad en las relaciones sentimentales, *El método Grönholm* escenifica la crueldad en las relaciones laborales aderezada con humor, tomando como pretexto una selección de personal en la que no importa quiénes somos ni cómo somos, sino lo que aparentamos ser. El engaño es un juego de seducción personal y no hay mejor juego que el escénico, en el que los personajes juegan entre ellos como una metáfora de las relaciones humanas y la obra juega con el público.

En la pieza teatral, los cuatro candidatos están encerrados en dicha sala y reciben órdenes desde el exterior, por medio de un buzón y un sobre, de alguien que observa cómo se aclimatan a cada situación y cómo resuelven los conflictos que se generan dentro del grupo. Las pruebas son cada vez más duras desde el punto de vista emocional, lo que desencadena un juego sucio y cruel con tal de ser el elegido. Hasta el punto de que Carlos dice: "Yo no sé cómo he aguantado tanto rato esta mierda de selección. Es vergonzoso que nos obliguen a… Si tuviéramos un poco de dignidad ya hace rato que tendríamos que haberlos enviado a tomar por saco. Todos" (Galcerán 2006: 67).

Varios de los cambios del guión de Marcelo Piñeyro y Mateo Gil saltan a la vista. Como más evidentes, la eliminación de la palabra "Grönholm" del título, el incremento del número de personajes hasta conformar un elenco de ocho[2] y la ubicación de la acción en el contexto de una reunión del FMI en Madrid, azotado por las protestas de los antiglobalización. Un contraste entre esta situación y la pugna de los personajes por un puesto directivo que mejore su economía particular.

El arranque de la película crea una situación que da lugar a una acción que, a su vez, crea una situación y así hasta el desenlace final. Es decir, una sucesión de acciones consecuencia de las secuencias anteriores, en las que el espectador no sabe lo que va a pasar durante el próximo minuto. Los siete ordenadores de mesa, con los que la empresa se comunica con los aspirantes, y el devenir de las propias pruebas, un par más que en la pieza teatral, consiguen atrapar la atención del espectador.

Los personajes son los que registran una mayor modificación en la película. Hay cuatro personajes nuevos y otros cuatro que mantienen el nombre, pero no la personalidad, en relación con la pieza de Galcerán. De los nuevos, la secretaria Montse no es tan inocente y cándida como parece en un primer momento, puesto que forma parte del jurado seleccionador; Ricardo es el topo entre los aspirantes; y Julio y Ana son los dos primeros eliminados. Julio traicionó a su empresa para evitar una catástrofe natural y es eliminado por sus compañeros por este motivo, a pesar de que en la prueba anterior lo habían elegido capitán del grupo, prueba que no está en la obra de

2. Algo que es un "acierto al darle más movilidad a la trama a través de un mayor número de personajes" (Arranz 2009: 187).

Galcerán. Y Ana, madura ama de casa, es eliminada sencillamente por una cuestión de edad. De los cuatro personajes que se mantienen de la obra de Galcerán, Carlos, Enrique, Mercedes (que en el filme se llama Nieves) y Fernando, sólo este último tiene algunas semejanzas, pero su carácter se diluye y no está tan marcado como en la obra teatral, ni su humor sarcástico tan a flor de piel. Si en la obra teatral sólo había un candidato y el resto eran topos, aquí hay dos topos y el resto son candidatos, pero no sabemos si reales o como parte de la estrategia de la prueba de selección. En la película nada es seguro, excepto las eliminaciones.

La narración fílmica permite establecer pausas para la tensión dramática, llevadas a cabo mediante un almuerzo y varias salidas a los aseos, en una de las cuales el clima sexual entre Nieves y Fernando se desboca, algo que será empleado por Carlos para usarlo en contra del propio Fernando. Nada de esto se puede encontrar en la pieza de Galcerán, quien utiliza el humor corrosivo de Fernando, inexistente en el filme, para rebajar la tensión acumulada.

Galcerán, quien se considera más artesano que artista y admirador de David Mamet, Juan Mayorga y Martin McDonagh, marca la tensión escénica como un reloj suizo, dosificando los golpes de efecto hasta llegar a un final inesperado, respetando las tres unidades aristotélicas, con unos personajes que desconocen que pierden su dignidad a pasos agigantados hasta que ya es irremediablemente tarde. El hecho de que los protagonistas sean capaces de llegar a cualquier lado con tal de lograr el trabajo de sus sueños es aprovechado a la perfección por Galcerán, quien utiliza esta necesidad para componer escenas memorables, como la de los sombreros, que tanto gustó al público, que tantas dudas despertó en el elenco durante los ensayos e inexistente en la obra de Piñeyro. La obra supone una radiografía de las luchas de poder, el sálvese quien pueda del mundo laboral que sale a relucir conforme avanza la obra, mostrando a su vez una perfecta carpintería teatral y la idea del juego como metáfora de las relaciones humanas, presente en toda la producción del autor catalán.

El método Grönholm surgió de una noticia que Galcerán leyó en la prensa nacional, la cual denunciaba que empleados de la limpieza habían encontrado en la basura las fichas desechadas de una selección de personal para un empleo de cajera de supermercado. En ellas, el seleccionador había hecho anotaciones groseras y vejatorias sobre los aspirantes a dicho puesto de trabajo. A partir de esta idea, Galcerán construyó un camino de trampas, apariencias y secretos por el que transitan los personajes sobre la línea asimétrica entre entrevistador y entrevistado, un caramelo envenenado con un sabor final cargado de sorpresa. Ésta es la lucha entre los miembros de un grupo abandonado a la suerte de sus peores instintos, porque las pruebas no parecen evaluar sus aptitudes y cada vez son más comprometidas para los candidatos. Unas pruebas que no muestran ni un resquicio del posible final (Buñuel 2003: 130):

> Sobre una plancha de cartón o de madera bastante grande disponía varias columnas móviles consistentes en unas tiras de fácil manipulación. En la primera columna se leía por ejemplo: ambientes: ambiente de western, de guerra tropical, de comedia, medieval, etc. En la segunda columna se leía: épocas. En la tercera: personajes

> principales. Había cuatro o cinco columnas. El principio era el siguiente: en aquella época [década de los treinta] el cine americano se regía ya por una codificación tan precisa y mecánica que, con mi sistema de tiritas, alineando un ambiente, una época y unos personajes determinados, se podía averiguar infaliblemente el argumento de la película.

En la película, el mismo esquema tiene ante sus ojos el espectador, pero tiene que descifrarlo según las claves que va suministrándole el director, aplicando esquemas y estructuras a personajes, acciones y localizaciones. En este filme, los esquemas de construcción del relato no se apoyan en los modelos arquetípicos, de manera que no podemos intuir el final, como sostenía Buñuel y a veces sucede con filmes de menor entidad, por mucho que intentemos anticiparlo.

En ocasiones, en la obra de Piñeyro el espectador debe darle un significado a la imagen que se le transmite, como si fuera un espectador activo. El director francés Jean-Luc Godard (1991: 148) explica al respecto que:

> Pongamos a Steve McQueen, por ejemplo. Únicamente se le ve en planos donde da la impresión de estar pensando. Él no piensa en nada en ese momento, o en su fin de semana, o qué sé yo… ¿En qué quieres que piense? Es el espectador el que se dice: Está pensado. Es él quien conecta la imagen de antes con la de después. Si ha visto una chica desnuda antes, y después Steve McQueen pone cara de estar inspirado, el espectador piensa: ah, está pensando en la chica desnuda, la desea. Es el espectador el que hace el trabajo.

Igual que en la obra teatral, el espectador de la película espera un gesto o una palabra que le dé pistas sobre quién puede ser el topo de la empresa en la selección, la primera prueba que tienen que superar los candidatos pero que no se resuelve hasta el final, tanto en la película como en la obra teatral, aunque solucionada de maneras distintas. Si Piñeyro se decanta por Ricardo como topo —de ahí que se mantenga al margen del grupo durante el transcurso de la selección—, Galcerán deja solo a Fernando ante los tres topos de la empresa Dekia. Y es una mujer la que en ambas obras derrumba a Fernando: es una Mercedes no satisfecha la que le somete a una última prueba decisiva, que el aspirante no supera, y es Nieves quien logra sacar de sus casillas a Fernando y eliminarlo en la penúltima prueba de *El método*, en aparente connivencia con Ricardo y Carlos. Un conquistador derrotado por su presa, la derrota del presuntuoso ganador.

Cuando, al final de la película, Nieves comienza a caminar por una Gran Vía destrozada tras la manifestación antisistema, está mostrando el interior de su ser, igualmente destrozado por la inestabilidad emocional, la falta de valores y el ánimo depredador, pero también el del resto de personajes tras la pérfida prueba de selección. Si en la obra de teatro al final se descubre que, menos Fernando, los otros tres personajes eran psicólogos de la empresa y cuáles eran verdaderamente sus motivaciones, en la película no se puede conocer con certeza quién ha dicho la verdad, quién conserva sus principios y una pizca de humanidad, puesto que no es un final cerrado. El único

personaje que sale indemne es el de Julio, pero porque es el primer eliminado y no tiene tiempo de mostrar ruindad.

En *El método Grönholm*, el público queda atrapado por la tela de araña de las falsas salidas de emergencia que se les plantean a los personajes, porque el público también participa en las pruebas desde su butaca, quizá desde la óptica del personaje de Fernando Augé, el cínico, prototipo del triunfador que no manifiesta síntomas de debilidad, prepotente y sin compasión, inflexible y sarcástico. Pruebas sustentadas en una cadena de sorpresas que encubren, pero también explican, a los personajes entre gestos, disputas, sutilezas, matices, silencios, réplicas e incluso humillaciones, que provocan que el personaje pierda su verdadera identidad. La identidad que importa es la que el otro ha compuesto sobre nosotros, la que le dicta nuestra apariencia, sea o no sea auténtica. En *El método Grönholm*, la peripecia avanza a goles de efecto hasta alcanzar un final contundente que lo explica todo, como en los *thrillers*, sin mensajes morales, mostrando situaciones que evidencian un retrato descarnado de la sociedad actual. Con *El método Grönholm*, Galcerán ha pasado de ser un autor pujante a ser un dramaturgo consolidado gracias a una comedia sobre el deseo de seducir a los otros, aun a costa del ridículo.

El teatro de Galcerán sucede en el espectador, ocurre en su experiencia, en su memoria, en su alma, en su imaginación. Es lo suficientemente sencillo como para que el espectador lo asuma en su memoria y lo necesariamente complejo como para desafiar su imaginación, porque no tiene altura literaria, tiene altura teatral. El autor catalán posee la habilidad de producir la identificación del espectador con sus personajes, porque agita con acierto el inconsciente colectivo. Galcerán establece unas reglas, juega con el espectador y le habla del poder, pero no del político, sino del humano, de cómo nos gusta a los hombres someter a otros hombres, por ejemplo mediante la figura de un psicópata, como en *Palabras encadenadas*.

Galcerán procedía del teatro aficionado antes de lograr con *Palabras encadenadas* el XX Premio Born. Un éxito que le permitió dejar de dar clases de catalán y de trabajar como responsable de prensa de la Conselleria d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya para dedicarse profesionalmente a la escritura. Pasó del teatro como afición al teatro como profesión; el teatro le cambió totalmente su vida y le abrió incluso las puertas de la televisión y sus guiones. Pero Galcerán nunca ha dejado de escribir pensando en el espectador, si la historia le emocionará, le intrigará, le agradará; y nunca ha dejado de buscar un conflicto humano con el que se identifique el mayor número de espectadores posible, independientemente de su origen o procedencia. En *El método Grönholm*, el público se ríe generalmente en las mismas escenas, pero también de unos personajes que no saben que están perdiendo la dignidad hasta que es demasiado tarde. El artista tiene una indudable necesidad de crear, casi como una función vital más, puesto que no podría vivir sin llevar a cabo esa creación artística. La necesidad de la invención forma parte de su ser.

Aunque nunca perdió de vista al espectador, sí que padeció la crisis de éxito, puesto que, tras *Dakota* y *Palabras encadenadas*, Galcerán se convirtió en la gran esperanza del teatro catalán hasta el punto de que la situación le bloqueó durante unos tres años,

años de sequía creativa. Una sequía superada con un torrente como *El método Grönholm*, con la que el autor reconoce no poder competir consigo mismo.

Palabras encadenadas (1995) es una comedia negra protagonizada por dos personajes de clase media con un conflicto entre manos de índole sentimental. Opresor y oprimido, perro y presa. Ramón y la psiquiatra Laura Galán y una reciente separación. La intriga está servida, una vez más, con la novedad del protagonismo de un psicópata. De nuevo, ritmo trepidante, diálogos ágiles, espléndida carpintería teatral, giros repentinos y se genera confusión y expectación en el lector. También se hicieron dos montajes, uno en castellano con Carlos Sobera y Ángels Gonyalons y otro en catalán con Jaume Buixaderas y Emma Viladesau, ambos dirigidos por Townsend. El hecho de que Galcerán deje sus piezas en manos de los mismos directores no es baladí. El dramaturgo catalán considera que el director debe servir el texto al espectador con la máxima fidelidad al original escrito, que el espacio creativo del director debe manifestarse en otros detalles que no sea el de alterar el texto, algo que no respetó Piñeyro. Galcerán se ha manifestado públicamente en contra de la dictadura de los directores y de que los directores sean autores.

El éxito en el Romea desde el 22 de enero al 15 de marzo de 1998, logrando unos 19.000 espectadores, despertó el interés de Filmax, que produjo su adaptación al cine en 2003. La rueda del éxito comenzaba a girar con estrenos teatrales en Buenos Aires, Caracas, Chile y Medellín, además del Premi Butaca, que se otorga por votación popular. La versión cinematográfica la protagonizaron Darío Grandinetti y Goya Toledo en los papeles de Ramón Díaz y Laura Galán, respectivamente. Su directora, Laura Mañá, rueda una historia de desamor, de venganza, porque Ramón planea, víctima del despecho, una venganza sutil y macabra a causa del divorcio fulminante. Galcerán sí que quedó satisfecho de esta versión, con guión de Fernando de Felipe y la propia directora, puesto que era el reflejo de la obra teatral.

El personaje de Laura, antítesis de su marido, se defiende infligiendo también dolor, y la tortura llega a ser mutua; las fronteras entre verdugo y víctima no parecen tan claras como en un inicio, lo que provoca que la identificación del público con uno de los dos personajes esté en el aire en la obra teatral, no en la película, en la que Laura es desde el principio víctima. En una estancia reducida a modo de sótano, los dos personajes permanecen encerrados en una acción que transcurre en tiempo real, como en *Carnaval*. Laura tiene que desplegar sus habilidades personales para huir del encierro, convenciendo a Ramón de que puede curar su mente perturbada, pero también para tratar de averiguar si hay una trampa preparada con su nombre.

En *Palabras encadenadas* no sólo se encadenan palabras; también situaciones, porque Galcerán las dosifica. El espectador recibe información, primero, sobre el estado mental del psicópata; después, de sus intenciones, hasta preguntarse por qué motivo Laura conoce el número de teléfono de la madre de su captor. Es el primer interrogante que se le plantea al público, que no sabe sobre ambos todo lo que debería saber para hacer una valoración ajustada de los dos protagonistas. La segunda incógnita es cómo la enfermera sabe el nombre del psicópata; y la tercera es por qué insiste en que ella es la persona que mejor lo conoce, que mejor le puede ayudar. Incógnitas que el

autor despeja pronto. La información está dosificada, como piezas de puzzle que van encajando paulatinamente, y obliga al espectador a replantearse sus hipótesis sobre el devenir de la historia. La primera pieza que encaja es que ambos han sido pareja; el amor entre ellos terminó a iniciativa de ella, aunque Ramón conserve todavía brasas del mismo y una curiosidad incontenible por conocer la razón por la que Laura le pidió el divorcio. Y no hay mejor día para preguntársela que el del cuarto aniversario de boda. Una coincidencia premeditada cual ajuste de cuentas, puesto que la amenaza física pende en un inicio sobre la cabeza de Laura. Sin embargo, el duelo entre falsedad y certeza acaba de empezar: "Laura: ¿Y no has pensado nunca que las dije porque eran ciertas? Ramón: ¡No lo eran!" (Galcerán 1999: 57).

Lo que parece un plan de un asesino en serie para matar a su ex-mujer sin levantar sospecha alguna se diluye como un azucarcillo cuando Ramón es descubierto por una simple mancha en una camisa. Los vídeos que graba tras sus supuestos asesinatos parecen ser una mentira convincente que acaba cayendo por su propio peso. Pero la solución dista de estar próxima aún (Galcerán 1999: 66):

> RAMÓN: Tú no saldrás de aquí hasta que reconozcas sinceramente que mentiste y te arrepientas.
> LAURA: Lo he reconocido y me arrepiento.
> RAMÓN: Pero de mentira.

En el filme, el inicio es calcado, salvo el cambio del trabajo de Ramón, que pasa de ser funcionario del Ministerio de Agricultura a ser profesor universitario de Filosofía de la Estética. Mañá muestra su destreza con la cámara empleando acertadamente el fundido en negro y conduciendo con maestría la escena del juego de las palabras encadenadas. Inmediatamente después, Mañá introduce la primera variante respecto a la pieza teatral, que, no obstante, fortalece el filme, una escena de la clase que imparte Ramón sobre Thomas de Quincey y el asesinato perfecto. Unos momentos en los que Ramón no sólo instruye a sus alumnos, sino que se autorretrata. La directora aprovecha para también introducir el nuevo interrogatorio, que irá intercalando con el relato del secuestro de Laura, y que es llevado a cabo por el comisario Espinosa, interpretado por Fernando Guillén, y el incisivo inspector Sánchez. Ambos interrogan a Ramón por la desaparición de Laura al ser el principal sospechoso, marcando la narración del secuestro de Laura como un flash-back (en la pieza teatral hay un único tiempo, espacio y conflicto). Ramón es puesto contra las cuerdas por los policías como él pone contra las cuerdas a Laura, con idéntica paciencia, aportando más información sobre el proceso del divorcio. El relato de Ramón ante los policías coincide con el desarrollo del secuestro de Laura, un doble combate en el que Ramón tiene ventaja.

De nuevo la duda conquista el cargado ambiente de la estancia cerrada y la posibilidad de unos asesinatos sale a relucir para devolver la angustia a Laura y al espectador. Pero esta opción se disipa con rapidez, porque en eso consiste la batalla dialéctica, en conseguir lo que uno quiere aun engañando al otro con cualquier palabra. En medio, alguna que otra pugna con palabras encadenadas, terreno en el que ambos miden su

destreza e intentan batir al otro. En la derrota, el recurso de la mentira para evitar pagar la apuesta es empleado sin miramientos: "Laura: Verdad, mentira. Da igual. A estas alturas ya no hay diferencia" (Galcerán 1999: 83).

Hasta el último suspiro engañando al otro, y al espectador. Rencor acumulado. Búsqueda de satisfacción personal. La mentira como arma arrojadiza. Un *tour de force* de ingenio verbal, un pulso dialéctico en el que nadie quiere dar su brazo a torcer, en el que Laura lucha por salir de la estancia a cualquier precio y Ramón confundir para no mostrar que va a llevar a cabo su plan sin marcha atrás y que ella es la víctima 19 de su atroz instinto: "Ramón: Hemos estado jugando al gato y al ratón, Laura. Tú hacías de ratón, por si no te habías dado cuenta, de rata" (Galcerán 1999: 92).

Ramón se alza con el triunfo final, consigue saber el motivo del divorcio (en el filme, que engañara a Laura con uno de sus alumnos) y cumple con sus deseos, como los mostró al principio de la obra. Aunque era el final que predijo, nadie esperaba que cumpliera sus palabras encadenadas a golpe de cuchillo y teñidas de sangre. Es la victoria de la perversión, alejada de un final feliz. La victoria del gato frente al ratón[3] (en la película, Ramón es capaz incluso de matar a su madre postrada en la cama), la victoria de la desazón.

Galcerán es un suplantador de la vida y emprende sus creaciones a partir de la percepción de una atmósfera, un clima (vacacional en *Cancún*, asfixiante en *Palabras encadenadas* o laboral en *El método Grönholm*), porque es lo que irradia vida imaginaria y muestra artificio y porque la verdad tiene la estructura de la ficción. El autor catalán ha manifestado en diversas ocasiones que la prioridad del teatro es entretener al público durante hora y media, que el espectador se esté preguntando qué pasará después. Contar una historia jugando con el espectador, ésa es la finalidad de su teatro, no desarrollar una idea, algo en lo que coincide con su admirado Mamet. Un juego mediante el que crea interés en el espectador, pero también falsas expectativas que provocan que el público no sepa qué se va a desmentir en la siguiente escena, fruto de los constantes giros sorprendentes y de las dobles caras de los personajes (Fernando en *El método Grönholm*, Ramón en *Palabras encadenadas* o Hipólito en *Dakota*). Galcerán mira la realidad y la transforma desde un distanciamiento formal y literario, refleja la realidad, pero sin ser la realidad y sin caer en el naturalismo chejoviano.

En la película, ante la falta de pruebas contundentes que incriminen a Ramón, el inspector va a casa de Ramón en busca de Laura, pero sólo encuentra un sótano impoluto donde estuvo Laura y una prueba exculpatoria, colocada hábilmente por el propio Ramón, y que la policía da por buena. Mañá elimina algunos golpes violentos del final de la pieza teatral, aunque no prescinde de la jungla llena de insidias, de la ciénaga plagada de oscuros meandros, de espesas malezas, de traidores abismos.

3. El teatro no ha sido prolífico en duelos interpretativos entre dos actores. Como obras más destacadas cabe citar *La huella* de Anthony Shaffer, *La zorra y el escorpión* de Alfonso Paso, *El veneno del teatro* de Rodolf Sirera, *Instantáneas* de Antonio Cremades o *Última batalla en El Pardo* de Rodríguez Méndez.

Si "hay adaptaciones cinematográficas que dan vida a la obra original y otras que la sepultan en el olvido o la indiferencia" (Ríos Carratalá 1999: 147), sin duda *Palabras encadenadas* encaja en el primer grupo.

Bibliografía

Arranz, D. F., *Las cien mejores películas sobre obras literarias españolas*. Madrid: Capitel 2009.

Buñuel, L., *Mi último suspiro*. Barcelona: DeBolsillo 2003.

Galcerán, J., *Palabras encadenadas*. Madrid: Asociación de Directores de Escena 1999.

—, *El método Grönholm*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales 2006.

Godard, J.-L., *Godard par Godard*. París: Flammarion 1991.

Ríos Carratalá, J. A., *El teatro en el cine español*. Valencia: Generalitat Valenciana / Instituto de Cultura Gil-Albert 1999.

DE LA NATURALEZA D'*IL PIÙ BRILLANTE SPETTACOLO DI EUROPA*. ESTEBAN ARTEAGA Y LA REINVENCIÓN DE LO MARAVILLOSO EN *LE RIVOLUZIONI DEL TEATRO MUSICALE ITALIANO*

Antonio García Montalbán
Universidad de Valencia / I.E.S. La Nucia
antonio.gmontalban@gmail.com

RESUMEN: En el presente trabajo se analizan los conceptos clave de la concepción arteaguiana de la ópera. En su singular obra, *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano*, Arteaga parte de supuestos neoclásicos, como la exaltación del gusto y la crítica, y funda su sistema dramático en la vuelta a ideales primitivos, el desarrollo de la tesis imitativa y la tesis filológica, a partir de condicionantes históricos y sobre todo geográficos, para establecer prioridades entre escuelas operísticas. Defiende Arteaga el drama musical como arte total, como un todo donde se aúnan texto, música, decoración y pantomima. Un todo donde lo maravilloso vendrá a constituirse en elemento fundamental y nutriente de la propia naturaleza de esta expresión escénica.

Palabras clave: teatro musical, tesis imitativa, tesis filológica, arte total, lo maravilloso.

ABSTRACT: This essay examines Arteaga's key concepts of opera. In his unique work, Arteaga takes it from neoclassical assumptions, such as the exaltation of taste and criticism, and creates his own dramatic system by going back to the primitive ideals, and developing imitative thesis and philological dissertations from historical conditions, especially geographic, to set priorities among operatic schools. Arteaga defends the musical drama as a total art, and as a whole, combining text, music, staging and pantomime. A whole where Wonder comes to constitute into a fundamental element, fed by the very nature of this theatrical expression.

Key words: musical theater, imitative thesis, philological thesis, total art, wonder.

Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano constituye una original y multidisciplinar visión de la más compleja de las manifestaciones escénicas. A pesar de su título, el texto trasciende el ámbito italiano para devenir europeo, cuando no universal, y eso

lo hace especialmente valioso.[1] En los albores de la Literatura Comparada, Esteban Arteaga (1749-1799), descrito por algunos de sus coetáneos como un intelectual "ardito e insolente" o "impastato de nitro e fuoco", dio a luz uno de los análisis más notables de los fundamentos y naturaleza cambiante de la ópera, el melodrama o sencillamente del teatro musical. Género que, con sonoro juicio, calificó como "il più brillante spettacolo di Europa" (Arteaga 1969: vi), en lo que, sin duda, es algo más que un eco de aquella otra expresión entusiasta ofrecida en la entrada *poëme lirique* de la *Encyclopédie*: "Le plus brillant d'entre les spectacles modernes" (Diderot 1751-1765: XII, 87). En todo caso, el término "*spettacolo*" no es inocente y pone de manifiesto el alcance y marco del objeto de reflexión arteaguiano. Implica un alineamiento de Arteaga frente a las tesis contrarias a lo que son valores intrínsecos del propio arte y se empeñan en atribuir funciones, y sobre todo límites, a lo que es por naturaleza ilimitado —tanto como la imaginación de los individuos—.

Consciente de la "mancanza degli scritori su questo punto" (Arteaga 1969: 27, 30 y ss.),[2] se propone analizar la historia del teatro musical y defender lo que denomina nuevo *sistema drammatico*, sustentado en la estrecha unión entre poesía y música, aunque de ello se deriven supuestas inverosimilitudes:

> La unión de la música con la poesía es el primer elemento constitutivo que distingue los componentes característicos de la tragedia y de la comedia. Nacido de tal unión resulta un todo casi inverosímil, como pretenden algunos, a los que parece una extravagancia que héroes y heroínas se alegren y dirijan entre ellos con sus razonamientos cantando.[3]

Ciertamente, la cuestión de la inverosimilitud ha planeado siempre como una sombra amenazante sobre el espacio escénico, pero la postura de Arteaga no deja dudas: el drama musical, como las otras artes imitativas, no tiene por objeto la verdad, sino la representación de ésta (Arteaga 1969: 31):

1. Las citas, salvo indicación contraria, siguen la edición de 1783 (Arteaga 1969) y mi traducción (García Montalbán 2009). Para optimizar el espacio omito en general el original italiano, aunque remito lógicamente a él. Respecto al curioso título, Batllori (1966: 160) considera que el título está inspirado en el de las famosas *Rivoluzioni d'Italia* del piamontés Carlo Denina y que se publicaron unos años antes, entre 1769-1770. Según Batllori, el término *Rivoluzioni* y no *Storia* revela la intención de valorar las evoluciones del teatro italiano con "espíritu filosófico". La primera y única traducción completa al español es de Fernando Molina (1998).

2. Lo cierto es que, cuando se publica la obra, cuenta ya con varios precedentes, como los de Francesco Algarotti, S*aggio sopra l'opera in musica*, Livorno, 1763; Jean-Baptiste Nougaret, *De l'art du Theatre & c.*, París, 1769; Antonio Planelli, *Dell'Opera in musica*, Nápoles, 1772; y Pietro Napoli Signorelli, *Storia critica de' Teatri antichi e moderni*, Nápoles, 1777, por citar sólo unos pocos.

3. Se trata, en efecto, de uno de los puntos centrales de la argumentación habitual en contra del teatro musical. Anota del padre Luengo en su *Diario* el 13 de abril de 1784: "el esencialísimo defecto de los dragmas (*sic*) en músicas, que es la falta de verisimilitud y naturalidad. Porque ¿quién me ha de persuadir a mí, ni a ningún hombre racional, que hai la menor naturalidad ni verisimilitud en morir los hombres y mugeres cantando dulcemente, y explicar de la misma manera otros afectos y pasiones, casos, sucesos y desgracias?" (Batllori 1944: LVIII).

> Sería tal cosa un absurdo si se tomase al natural, pero como eso no es el drama musical, el cual, como otras artes imitativas, no tiene por objeto la verdad, en cuanto la estricta representación de la verdad, no quiere exprimir la naturaleza desnuda y simple tal como es, quiere embellecerla y ornarla a su modo.

Así, consciente de que la verosimilitud en las artes no ha sido (es) una cuestión menor, antes al contrario, ha servido en demasiadas ocasiones de pretexto para otros fines ajenos a la lógica interna de la obra de arte, Arteaga se alinea con los que defienden la posibilidad de una verdad artística divergente de la *objetiva*, y remite, sin otro juicio, tampoco moral, a la acción volitiva del artista y su público: "che l'abellisca e la foggi al suo modo" (Arteaga 1969: 31).

Puede concluirse, en definitiva, que *su* sistema dramático se asienta sobre una concepción unitaria del espectáculo y la preeminencia de la verdad artística. No obstante, su aportación más sugestiva y original hay que buscarla en sus "riflesioni sul meraviglioso".

1. Fundamentos teóricos

La teoría arteaguiana del drama musical parte de supuestos neoclásicos como la kantiana exaltación del gusto y la crítica,[4] la vuelta a ideales primitivos,[5] el desarrollo de la tesis imitativa[6] o la filológica para establecer prioridades entre escuelas operísticas, sobre la argumentación de los condicionantes históricos y sobre todo geográficos.[7] Arteaga, para quien el texto tiene un papel determinante, sigue atribuyendo a la poesía aquellas finalidades fijadas por la preceptiva clásica: "Il poeta ha per oggetto tre cose

4. La *Crítica del juicio* sintetiza el interés general por la cuestión y define el gusto como facultad de juzgar que produce satisfacción o descontento, sin interés alguno, tomando como objeto del juicio estético la mera forma.

5. Recuperar los supuestos ideales de la dramaturgia griega alienta, de hecho, el nacimiento de la ópera, que los reinventa a partir de la unión de música y poesía y una exaltada simplicidad primitiva: "Nel risorgimento delle lettere in Italia, come in tutta Europa, le belle arti non furono che un prodotto della imitazion degli antichi" (Arteaga 1785: II, 177). Motivo de vieja polémica, encontramos argumentos en sentido contrario en Cristóbal de Villalón, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (1539), quien termina por proclamar la superioridad de los modernos sobre los antiguos; en Alessandro Tassoni, *Pensieri diversi* (1620); y en Charles Perrault, *Paralleles des Ancienset des Modernes* (1688-1697), entre otros. *Vid.* Maravall 1986.

6. Desde que se debatiera en *La república* y en la *Poética*, aunque con conclusiones bien distintas en cada caso, numerosos autores se han ocupado de la imitación de la naturaleza en las artes. *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, de Arteaga (1999), sin ser un tratado de las artes, aborda la cuestión en profundidad.

7. La cuestión geográfica como condicionante de la cultura y costumbres de los pueblos encuentra en el abate Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), uno de sus principales valedores. Gottlieb Friedrich Riedel afirma que el gusto varía en cada país, entre otras cosas, a causa del clima. En Montesquieu, y su influyente *L'esprit des lois*, se formula la necesidad de una consonancia con el clima y las costumbres de los pueblos y los sistemas legales a ellos dirigidos. Y la misma tesis se expone en la prosa teatral de *El delincuente honrado*, de Jovellanos.

commuovere, dipignere, ed istruire" (Arteaga 1969: 32)[8]. Y asigna a la música el fundamental, pero limitado, papel de conmover. En todo caso, concluye, "la prima legge dell'Opera superiore ad ogni critica è quella d'incantare, e di sedurre" (Arteaga 1969: 62). Lo cierto es que música y poesía "convergen en el ritmo, cadencias y variedad *tonal* de las voces", lo que le hace plantearse la mayor o menor idoneidad de unas lenguas frente a otras. Es así como la polémica sobre escuelas operísticas vino a establecerse sobre una base filológica que, a su vez, era explicada por factores históricos y ambientales (Arteaga 1969: 78):

> Los diversos climas, diversificando las pasiones y los caracteres y, consecuentemente, la manera de significar unos y otros, reforzando o modificando los órganos destinados a la voz en función del calor o el frío, influyen prodigiosamente en la formación de las lenguas.

Observa Arteaga la estrecha relación entre los movimientos del ánimo y los acentos de las palabras, la prosodia y la melodía musical (Arteaga 1969: 32 y s.), subrayando, además, que la melodía vocal deviene en fundamento y traducción natural de los afectos del ánimo: "Se il canto è linguaggio del sentimento, e della illusione" (Arteaga 1969: 47). Naturaleza refleja o especular que explica la consideración de la música y la poesía como artes imitativas. Aunque está lejos de sistematizar una doctrina de las funciones del lenguaje, reconoce sobre el escenario una función expresiva y otra argumental. Si se trata de conmover, señala la superioridad de la melodía a la poesía recitada. Si se trata de exponer ideas y argumentaciones, ve mayores posibilidades expresivas en la tragedia, puesto que los diálogos, aun los menos dinámicos, vehiculan mejor los razonamientos. Y añade, también, de forma implícita, una tercera función que denomino espermática, *logos spermatikós*, esto es, la capacidad de generación rítmico-melódica de los textos. A nadie escapa que el discurso poético-musical responde a una lógica interna marcada por los acentos y la prosodia[9]. En todo caso, en la compleja relación entre texto y música, siempre se decanta a favor de la primacía textual, sin que ello le impida reconocer las posibilidades expresivas de la música (Arteaga 1969: 38):

> De esta comparación entre la música y la poesía resultan dos observaciones respecto a mi propósito. La primera, que la música es más pobre que la poesía, limitándose al corazón, al oído y, de algún modo a la imaginación, aunque ésta es extensiva al espíritu y a la razón. En cambio, la música es más expresiva que la poesía, porque imita los sonidos inarticulados que son el lenguaje natural.

8. Conmover, agradar e instruir. Obsérvese, sin embargo, el término *dipignere*, que introduce el sentido de 'pintar', aquí 'pintar caracteres, situaciones'.

9. Los ejemplos más antiguos y notables los ofrece el repertorio gregoriano, pero no son los únicos. Quienes, a principios del siglo XX, llevados por el entusiasmo, intentaron traducir al catalán las óperas de Wagner o al italiano las rusas tropezaron con la dificultad casi insalvable de la prosodia y los acentos.

Para Arteaga, la ópera tiene como fin la expresión de las pasiones humanas por medio de la melodía, el espectáculo y todo aquello que interesa para crear ilusión (Arteaga 1969: 61): "Il buon gusto, e la filosofia debbono tutto sacrificare a questi due fini" (Arteaga 1969: 61). Y es concebida como el arte total: "Questa parola *Opera* non s'intende una cosa sola ma molte". Una suma de poesía, música, decorados y pantomima, donde especialmente los tres primeros elementos van estrechamente unidos y difícilmente puede comprenderse la naturaleza del melodrama sin la unión de todos (Arteaga 1969: 26 y ss.):[10]

> Un sistema dramático, al menos como yo lo concibo, apoyado en la exacta relación de los movimientos del ánimo con los acentos de las palabras o del lenguaje, de éstos con la melodía musical y de todos con la poesía, exigiría, reunidos en un hombre solo, los talentos de un filósofo como Locke, de un gramático como Du Marsais, de un músico como Haendel o Pergolesi, y de un poeta como Metastasio.

Arteaga funda la primacía de ese arte total, en primer lugar, en la autoridad de la antigua música griega, cuestión que, como señalara Forkel (1789: vi y ss.), su traductor alemán, constituye probablemente el punto más débil de sus argumentaciones, y, después, en el valor de los textos, calidad poética e interés argumental.

Se ha defendido, en ocasiones, la concepción unitaria del drama musical como una aportación original de Arteaga, pero he de hacer notar que la idea cuenta con notables precedentes. Giulio Caccini, a principios del siglo XVII, apuntaba ya en esa dirección; y, tan sólo unos años antes de ver la luz *Le Rivoluzioni*, el suizo Johannes Georg Sulzer, en su *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (Leipzig, 1771-1774), orienta sus reflexiones esa misma línea. Con todo, será nuestro hombre quien desarrolle de forma sistemática el concepto.

2. La reinvención de lo maravilloso

Arteaga abordó también uno de los aspectos más estigmatizados del arte escénico y la narrativa en general. Me refiero a la idea de lo maravilloso, a su consideración como fuente temática, a su valoración como recurso narrativo. Sus "riflesioni" no agotaron el tema, pero sí apuntaron las coordenadas para profundizar en él. Íntegramente dedicado al tema, el capítulo VI de *Le Rivoluzioni* arranca con una primera referencia general al aspecto psicológico (intelecto e imaginación) y su universalidad. Señala, después, las fuentes de lo maravilloso (ignorancia, miedo, esperanza, búsqueda instintiva de la felicidad, amor hacia la novedad). Y, por último, se extiende en sus raíces histórico-culturales (mitología antigua y lo que denomina "mitología moderna"), su desarrollo y su relación con el melodrama. A mi entender, la singularidad de su aportación radica

10. "Un aggregato di poesia, di musica, di decorazione, e di pantomima, le quali, ma principalmente le tre prime, sono fra loro così strettamente unite, che non può considerarsene una senza considerarne le altre, nè comprendersi bene la natura del melodrama senza l'unione di tutte" (Arteaga 1969: 29 y ss.).

en admitir abiertamente la sustancialidad de lo maravilloso en el teatro musical, identificar en lo maravilloso la presencia de un ámbito temático distinto al de la mitología clásica y reconocer la psicología del público como elemento sustentador del entramado.

A diferencia de lo que venía siendo habitual, en Arteaga lo maravilloso no hace referencia a un mero artificio literario, dioses, alegorías o seres personificados, sino que constituye una parte fundamental del todo, del conjunto melodramático, del *sistemma*. Su concepción surge de las fuentes mismas de la historia, pero de *otra* historia. Parte de la existencia de una naturaleza cuyos secretos y grandiosidad en sus manifestaciones sirven de acicate al espíritu inquieto y curioso del ser humano, dado a la fascinación y novedades. Radical en su búsqueda, y sin negar su lugar a la mitología antigua, apunta hacia otras temáticas y otros orígenes. Entiende que el principal fundamento de lo maravilloso, y lo que nutre la imaginación del público, lo constituyen las *mitologías modernas*. "Extravagantes invenciones de la poesía" que encuentran su inspiración en lo feérico, ejercen una poderosa influencia sobre los individuos, alimentan su carácter supersticioso o hacen, de su capacidad lírico-narrativa, expresión de religiones y costumbres pretéritas. Planteamiento ya presente en la *Encyclopédie* (véanse entradas como *superstición*, *encantamiento* o *hadas*) y sobre los escenarios franceses con el llamado «teatro de los encantamientos».[11] Después de todo, esta concepción de lo maravilloso en el teatro musical ha de enmarcarse dentro del notable interés por lo extraordinario que caracteriza el pensamiento general del siglo XVIII, y también, en no poca medida, el científico, como en otro lugar he tenido ocasión de exponer (García Montalbán 2009).

A la tradicional fuente temática de la mitología clásica, Arteaga superpone la *mitología moderna*, que entiende como todo un aparato fabuloso poblado por hadas, encantamientos y genios. La primera llega a los escenarios desde la "mal intesa imitazione de poeti greci e latini trasferita al teatro" (Arteaga 1969: 215). La segunda —y uno de los aspectos más interesantes de la propuesta arteaguiana— surge de la naturaleza de los países más próximos al polo. Adelantándose en varias décadas a Caspar David Friedrich, el maestro de la pintura romántica, Arteaga ofrece descripciones soberbias de aquellos escenarios que quiere incorporar al teatro (Arteaga 1969: 216):

> Naturaleza que se eleva en montañas altísimas o se abre en abismos profundos, con frecuentes e impetuosos volcanes, entre perpetuos hielos en admirable contraste. Bosques inmensos de árboles solitarios y enormes, tan antiguos como el mundo. Vientos feroces venidos de mares siempre helados, saliendo de las gargantas de las montañas, corriendo por el gran bosque con su horrendo mugido, pareciendo querer saltar los goznes de la Tierra.

11. Se le atribuye a Quinault la adaptación de esta tipología de lo maravilloso, donde tienen cabida toda suerte de intervenciones de dioses de fábula, hadas y magia, de recursos dirigidos con mano hábil a crear belleza e ilusión, "capaces de sorprender, estremecer, seducir, perturbar al espectador". Las hadas, concebidas como seres amables, entran en el ballet con Moncrif y su *El imperio del amor* (1733), inaugurando un género. Poco después, Rebel y Francoeur escribirán el espectáculo *Zelindor le roi des Sylphes* (1745), donde todo el espectáculo busca y consigue una ilusión general de encantamiento.

Siguiendo con su *argumentación geográfica*, observa que en aquellas latitudes las noches son larguísimas, casi perpetuas, y que se da un cúmulo de circunstancias que producen "un no sè che di straordinario e di terrible, che nell'animo imprimono" (Arteaga 1969: 216). Ello le lleva a concluir que esas condiciones disponen a estas toscas mentes septentrionales a la credulidad y que, aprovechándose de esta predisposición, poetas, adivinos, sacerdotes y médicos pronto inventaron, o como mínimo promovieron, aquella suerte de lo maravilloso que conduce a excitar en propia ventaja la admiración y el terror de los pueblos.[12] Estas ideas pasaron a la mitología llenándola de genios maléficos, como salidos del regazo de la misma muerte para hacer daño a los vivos. Así se originó la aparición de los espíritus aéreos, espectros, fantasmas, *folleti*, vampiros y tantos otros abortos nacidos de la temerosa imaginación y de la impostura. En definitiva, hicieron creer en la superioridad de un arte del que eran exclusivamente poseedores y que suponía una secreta comunicación entre el mundo invisible y el nuestro.

Señala Arteaga que ese *nuevo* imaginario se difundió a través de dos vías: una, histórica; la otra, *filosófica*, aunque por ella entiende aquí el llamado "pensamiento hermético".

Frente a las tesis arabistas, Arteaga había defendido con verdadero encono las raíces filo-germánicas de la poesía europea (Arteaga 1969: 220 y s.), entendiendo que, con la conquista de los godos,[13] se difundió por el continente la moderna mitología, embellecida después y propagada más aún por los poetas y romances. Hace suyo el imaginario ochocentista y pinta un tenebroso paisaje medieval. Desórdenes, fuerza, rapiña, Europa como vasto teatro de asesinos y ladrones. Y, dentro de ese panorama, la mujer como codiciado objeto del cielo hecho para el placer y causa próxima —en todo tiempo y lugar, apuntará— de los vicios del hombre, y también de su virtud. Siendo no menos valiosas en lo moral que en lo físico, se deriva de ello su custodia más celosa y el combatir como punto de honor caballeresco, para proteger la debilidad y la inocencia oprimida, tanto como para conseguir gracia en el corazón de la Bella (*sic*) conquistada. Era así natural que surgieran amores recíprocos, de intensa

12. Visión negativa que contrasta con las de Borges (1980) y Graves (1983). Por otro lado, obsérvese también la lectura política de este juicio.

13. El Romanticismo, como es bien conocido, hace de la Edad Media uno de sus topos por excelencia, pero hay un ideal gótico en la cultura hispana, precedente de la observación arteaguiana, que halla reflejo literario especialmente en los siglos XIV, XV y XVI. Jorge Manrique escribe en una de sus coplas: "Pues la sangre de los godos / Y el linaje y la nobleza / Tan crecida, ¡Por cuantas vías y modos / Se sume su grande alteza / En esta vida!". Y Diego Guillén de Ávila escribe en su *Panegírico a la reina doña Isabel* (1509): "mas pues que deseas ver donde depende / los reyes despaña, sin ninguna falta, / mira en los godos la sangre mas alta / q(ue) sus glorias todas las glorias trascienden". Pero tal vez la clave de la elección de Arteaga en cuanto a esa parte fundamental de la "mitología moderna" que deriva de las leyendas y mitos septentrionales nos la ofrezca el maestro Alexio Venegas en su *Agonía del tránsito de la muerte*: "Nasce [el tercero de los cuatro vicios fundamentales de los españoles] de las alcuñas de los linages, el cual, aunque parece común con las otras naciones, en esto es propio de España, que se da por afrenta la novedad de familia, si no se deriva de la tierra de Scanzia". Las citas y este aspecto del "goticismo hereditario" pueden verse en Caro Baroja 1978: 500-502.

correspondencia, un heroísmo de los afectos, de los pensamientos, de la imaginación, del comportarse, concluye.

De la observación de estos hechos, a través de romances en verso y prosa, surgió este mundo imaginario de hechizos y selvas encantadas, tiranos y monstruos, de castillos, cortesías y proezas de paladines (Arteaga 1969: 222).

La siguiente causa de propagación, señala Arteaga, es la *filosofía*. Apunta que Dante y Petrarca, el descubrimiento de algunos códices perdidos, la llegada de los griegos a Europa, huidos tras la caída de Constantinopla, el patrocinio de la Casa Medici, de los pontífices y del rey de Nápoles, hacen renacer en la Italia del siglo XV la cabalística.[14] Y que sin el estudio práctico de la Naturaleza, aquellas especulaciones filosóficas no eran otra cosa que un amasijo de cavilaciones y fantasías. Así, en las estólidas mentes del vulgo, vinieron a compararse el Mundo verdadero y real, "vero e real qual era usciuto dalle mani del Creatore", con el salido de los libros de estos metafísicos, no distintos de los poetas. Mundo lleno de emanaciones, influencias celestes, naturalezas intermedias, demonios, sílfides, gnomos y palabras inventadas con la intención de sustituir, *por cualidades ocultas, la explicación de las cosas naturales.* En definitiva, "la magia erigida como sistema, la astrología como juicio, la quiromancia supersticiosa, la física ininteligible, la química misteriosa, la medicina fantástica, y otras vergüenzas de la razón humana" (Arteaga 1969: 224).[15]

Pero establecidos los orígenes y las vías de difusión de lo maravilloso, Arteaga no escapa a la contradicción. Curiosamente, y a pesar de los juicios estéticos emitidos a favor de la verdad artística y el papel fundamental de lo maravilloso en el melodrama, considera que su presencia responde más a una carencia que a una búsqueda expresiva premeditada (Arteaga 1969: 230). Desesperando de satisfacer el sentido común, dirá, aquellos autores se las ingeniaron para satisfacer la imaginación y, no sabiendo cautivar el corazón con la pintura de caracteres y pasiones, buscaron fascinar los ojos y oídos con ilusiones (Arteaga 1969: 229). De la misma manera, cuando se detiene en los aspectos musicales, tilda de mediocre el periodo que va desde Caccini y Peri hasta más allá de la mitad del XVIII: "La musica […] rimase nella sua mediocrità dai tempi del Caccini e del Peri fino a più della meta del secolo decimo settimo" (Arteaga 1969: 229). Sólo los aspectos escenográficos reciben un juicio favorable, señalando que ese mismo periodo coincide con el auge de esa otra ilusión que constituye la perspectiva.

14. Los cabalistas intentaron describir el misterio del mundo como un reflejo de los misterios de la existencia divina. En el pasaje del mono adivino, Cervantes pone en boca de don Quijote: "está claro que este mono habla con el estilo del diablo, y estoy maravillado cómo no le han acusado al Santo Oficio, y examinándole y sacándole de cuajo en virtud de quién adivina; porque cierto está que este mono no es astrólogo, ni su amo ni él alzan ni saben alzar estas figuras que llaman "judiciarias", que tanto ahora se usan en España, que no hay mujercilla, ni paje, ni zapatero de viejo que no presuma de alzar una figura, como si fuera una sota de naipes del suelo, echando a perder con sus mentiras e ignorancias la verdad maravillosa de la ciencia" (Cervantes 1998: II, 25, 844). Y en *Histoire des imaginations extravagantes de M. Oufle* (1710), de Laurent Bordelon, el protagonista enloquece leyendo libros de magia, adivinación y astrología.

15. Interesante el uso del término "magia" sin la connotación demoníaca que incorporará el romanticismo. El Renacimiento la entiende como el conjunto de todas aquellas manifestaciones del hermetismo y ocultismo, extensivo, incluso, a los fenómenos naturales.

El "arte de la prospettiva" es llevado a su perfección, cómo no, por la imitación de los antiguos, por el empeño puesto por los italianos en cultivarla, por las escuelas insignes de pintura, émulas de la gloria y los progresos, por el gran concurso de los extranjeros y por el favor de los príncipes. En ese sentido también contribuirá a la recreación de lo maravilloso la arquitectura, a la que asigna un importante papel. "Sontuosi portici", vastos teatros de la grandeza romana que requerían del esfuerzo conjunto de las artes, "i quali vi voleva tutto lo sfoggio delle arti congiunte".

Puede concluirse que *Le Rivoluzioni* es, por un lado, un intento de trazar el devenir histórico del teatro musical y, por otro, un ensayo de hacia dónde camina. No es gratuita la sugerencia de diversos autores respecto al paralelismo conceptual del drama musical en Arteaga y Wagner.[16] El concepto unitario del espectáculo y la temática historicista de índole mitológico-germánica así lo apuntan. No obstante, la obra está lejos de ser una "poética" del teatro musical. No cabe esperar, pues, una sistematización de sus fundamentos teóricos, aunque sea posible establecer algunos de ellos a partir de los numerosos juicios expresados en un texto que Arteaga toma "come il filo ad Arianna, per inoltrarsi nel sempre oscuro e difficile labirinto del gusto". En todo caso, es innegable su contribución a la gestación de una nueva dramaturgia musical entre el entretenimiento y lo sublime.

Bibliografía

Arteaga, E., *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, 3 vols. Bolonia: Carlo Trenti 1783-1788 (Facsímil: Bolonia: Forni Editore 1969).

—, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*. 3 vols. Venecia: Carlo Palese 1785.

—, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*. Ed. de F. Molina. Madrid: Tecnos 1999.

Batllori, M. (ed.), *Esteban Arteaga. I. Lettere musico-filologiche. II. Del ritmo sonoro e del ritmo muto nella musica degli antichi*. Madrid: CSIC 1944.

—, *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*. Madrid: Gredos 1966.

Borges, J. L., *Literaturas germánicas medievales*. Madrid: Alianza 1980.

Cervantes, M. de, *Don Quijote de La Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes / Crítica 1998.

Caro Baroja, J., *Las formas complejas de la vida religiosa. Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos xvi y xvii*. Madrid: Akal 1978.

De la calle, R. / A. García Montalbán (eds.), *Lo Maravilloso en el Siglo de las Luces. La Encyclopédie y Esteban Arteaga (1747-1799)*. Valencia: MuVIM 2009.

16. Especialmente Menéndez Pelayo y Zdzislaw Jachimeckim, tal como expongo en mi trabajo «Fortuna de un estudio de la naturaleza y devenir d'*il più bello spettacolo d'Europa*» (García Montalbán 2010).

DIDEROT, D. *ET AL.* (EDS.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers.* 17 vols. París: Chez Samuel Faulche 1751-1765.

FORKEL, J. N. (ED.), *Esteban Arteaga. Geschichte der italiänischen Oper*. 2 vols. Leipzig: Schwinckertschen Verlag 1789 (facsímil: Hildesheim / Nueva York: Georg Olms Verlag 1973).

GARCÍA MONTALBÁN, A., «Fortuna de un estudio de la naturaleza y devenir d'*il più bello spettacolo d'Europa*», *Revista de Musicología* (2010), en prensa.

GRAVES, R., *La diosa blanca. Gramática histórica del mito poético*. 2 vols. Madrid: Alianza 1983.

MARAVALL, J. A., *Antiguos y modernos. Visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*. Madrid: Alianza 1986.

MOLINA CASTILLO, F., «Edición crítica de *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano* de Esteban de Arteaga» (tesis doctoral)», 3 vols. Sevilla: Universidad de Sevilla 1998.

THEATRICALITY IN *MANKIND* AND *AUTO DE ACUSACIÓN DEL GÉNERO HUMANO*

José Manuel González Fernández de Sevilla
Universidad de Alicante
jm.gonzalez@ua.es

RESUMEN: El presente trabajo explora el potencial teatral que *Mankind* y *Auto de Acusación del Género Humano* contienen al pertenecer ambas obras al género de las moralidades, manifestándose, sobre todo, en las escenas de las tentaciones. De esta forma, contribuyen a incrementar la teatralidad de la acción dramática y a mostrar los nuevos valores y aspiraciones dentro de un nuevo contexto social y cultural. La estructura antitética de estas obras se evidencia de forma más patente cuando los dos personajes principales son tentados por Titivillus y Lucifer respectivamente. Toda la parafernalia teatral es muestra inequívoca de la progresiva secularización del teatro medieval.

Palabras clave: moralidades, teatralidad, secularización.

ABSTRACT: This paper attempts to give an interpretation of the theatrical potential of *Mankind* and *Auto de acusación del género humano* which belong to the dramatic genre of the morality play. In both plays the temptation scenes play a relevant role as they greatly contribute to increase the theatricality of the dramatic action in order to reinforce Christian beliefs and to dramatise the new values and expectations in a new cultural and social context. The antithetical structure of these moral plays is most effectively performed when the two main characters are attacked by Titivillus and Lucifer respectively. All this theatrical paraphernalia shows the increasing secularisation of medieval theatre as a consequence of the reaction against the spiritualisation of previous drama.

Key words: morality plays, theatricality, secularisation.

Auto de acusación del género humano is an example of Medieval Iberian drama which has been praised by its dramatic vigour and ingenious structure. It shares some dramatic features and theatrical elements with *Mankind*, one of the most well-known morality plays. Both are product of medieval Christian culture and both are rooted in

the traditional matter of didactic and moral works. They are concerned with Christian doctrine and principles to reinforce Christian beliefs. So "What these plays have in common most obviously is that they offer their audiences moral instruction through dramatic action that is broadly allegorical" (King 1994: 240).

Allegory permeates Medieval drama, flourishing in the moralities where personification or *prosopopoeia* becomes the principal technique used in these plays. Abstract entities, virtues and vices are personified in order to represent a different dimension equally real and tangible as the physical world for "Reality consists not in the material world around us, but in the eternal principles such as truth, goodness and beauty" (Richardson / Johnston 1991: 98). They are not atemporal or simply metaphyasical because "[…] their lack of historical specificity is generally exploited by strategically collapsing the eternal with the contemporary" (King 1994: 240). All the characters in the two plays show an allegorical characterisation since they have a second distinct meaning. However Mankind and Género humano are not only a personification of all men. They are also representatives of any member of the audicence as they stand for man in his daily struggle to achieve salvation today. They are the very centre of the theatrical action as the title of these plays suggests though Género humano only appears at the beginning of the play and his presence and dramatic delineation is not so successful as in Mankind.

They contain a great ideological potential as they are outstanding examples of the medieval drama of ideas. They debate and discuss religious principles and dogmas to illuminate "the actual situations of life" (Coogan 1947: 89). They have a practical aim and an immediate concern since they dramatize those religious truths and principles which are necessary for leading a Christian life and gaining the everlasting happiness of heaven. They show how to overcome the difficulties and obstacles of human existence through faith and hope. Thus theology becomes a keyword to know both the theoretical and the dramatic content of these plays. They dramatise theological doctrine which does not need further explanation as it is successfully delivered through dramatic representation. This theological concern is very much present and explicit in the opening scene of *Mankind*. Mercy's words make sense because they tell us what the play intends and what is expected from him in the performance.

> That for our disobedience he had none indignation
> To send his own son to be torn and crucified;
> Our obsequious service to him should be applied,
> Where he was Lord of all and made all things of nought,
> For the sinful sinner, to had him revived
> And for his redemption, set his own son at nought.
>
> (3-8)

This extract quite clearly states the importance of grace for Mankind to persevere and get heavenly joy with the help and mediation of Christ. It shows the divine influence operating in man for his justification which is not only due to God's work but also to

Mankind's decisions and efforts. It presupposes a familiarity with the doctrine which is not fully explained and satisfactorily justified because of the theatrical context where these dogmatic asserts and postulates are reduced and simplified for dramatic reasons.

Mankind has been considered a play "theologically and philosophically subtle" (Lester 1981: xxi). There is a presentation and dramatisation of the nature and foundations of Christian beliefs as well as an interest in biblical references to justify the theological principles. Thus *Mankind* is expected to be patient laborious and successful in not yielding to temptation as Job was. However *Mankind* and *Auto de acusación del género humano* show different theological concerns. While in the former "salvation is a private matter between God and the protagonist that does not depend on sacramental mediation" (Watkins 1999: 771-772), in the latter it has a public dimension. It is given to Género humano as the representative and prototype of the Christian whose redemption and salvation is kept within the church. Therefore there is a different understanding and experience of Christian faith in both cases. The English morality play dramatically anticipates the Protestant interpretation of grace challenging "the church's monopoly on salvation" (Watkins 1999: 773). The new Protestant doctrine is negatively viewed in the Spanish play:

¿Quién ha revuelto ciudades
y levantado a Lutero
sino yo con mis maldades,
encubriendo las verdades
del alto Dios verdadero?

(81-85)

It clearly expresses the prejudices coming from Catholic positions. It is no other character but Satanás the one to blame for the Protestant faith since Luther is one of his followers. Moreover Protestantism is considered a sect spread out all over Europe:

¿Quién metió en Inglaterra
esa secta luterana,
y en Flandes, Francia y su tierra,
sino yo, por pura guerra,
y aun acá, en aquesta hispana?

(89-90)

To confuse and to manipulate truth seem to be the worst possible actions of Satanás. He is proud of it because the corruption of religious principles is the most direct and most effective way to make people sin.

The concept of salvation, redemption and grace in both plays have escathological connotations. Everything is done and viewed from that perspective. Mankind, an honest farming man, has to lead a Christian life in spite of the temptations, nonsense

and despair he experiences when he follows Titivillus' commands. He is well aware of the importance and nearness of the Last Judgment. He tries to be prepared for rendering account of himself and be saved by God's mercy. This is precisely Mercy's main objective and intention in guiding and advising Mankind. However things turn up in a different manner since he is tempted by Mischief (the chief vice), Newguise, Nowadays, Nought (the worldly vices), and the devil Titivillus who finally succeeds in making him believe that he can never be saved. He is in despair up to the point that he is about to hang himself for he thinks there is not any hope of salvation left. At this moment Mercy enters with a whip to punish the vices for putting Mankind in such a state. Once Mankind has been tested, he is aware that *vita hominis est militia super terram* and he must be ready at any time to meet God in the Last Judgment which is not dramatised in the play though it is omnipresent for all the dramatic action is viewed and structured with this theological truth in mind. A kind of "theology in degeneracy" is dramatised and visualised through comic action within an increasing secular context.

Auto de acusación del género humano begins where *Mankind* ends since it dramatises a judgment of man. It is not the Last Judgment but rather a kind of anticipation of this escathological event. Género humano is taken to the celestial court to face a trial since Lucifer pretends to regain his command on him. He claims that if man sinned in *bonitate infinita*, his punishment should be infinite. And he cannot, therefore, be saved as he is guilty of sinning against God. It is a serious allegation which will need careful argumentation as well as a good advocate to refute Satanás strong arguments before Jesucristo, "Juez celestial" (287). It is Our Lady who offers herself to defend Género humano in the trial for he is not so intelligent and, to the audience's surprise, he is not present in the trial where his celestial happiness is at stake. And the reason for not being there is a simple one, "El hombre ha pecado" (712) and "como es culpado no se atreve a aparecer" (401-402).

The Marian influence is strong in both plays. They are interested in showing the importance of her advocacy and help to gain eternal salvation. Thus she becomes a fundamental point of reference within the dramatic discourse. She is mainly presented as *mediatrix*. Her maternal role consists in helping Mankind and Género humano in their struggle against evil and sin that can be achieved "By mediation of our Lady" (22). Mercy, Mankind's counsellor and companion, also depends on her intercession and favour. She is the "Mother of Mercy" (755) who intercedes with God on behalf of sinners. However *Auto de acusación del género humano* contains a greater Marian concern as Our Lady is one of the central characters of the play. She is praised as "Reina del cielo" (169), "Flor de virginidad" (381), "Madre de Dios" (382), and "Abogada" (408) above all. She tells us what her divine mission is:

> Porque vengo a responder
> en favor del hombre humano,
> al maldito Lucifer,
> que pretende someter
> todo el mundo so su mano.
>
> (421-425)

Satanás cannot accept it. He knows that his claim can no longer be sustained in the trial as she is powerful and mighty. He, therefore, objects that she cannot play the role of Género humano's defender because

> tu Madre está excluida
> de este oficio, y prohibida
> por leyes de autoridad.
>
> Porque si admitida fuese
> siendo madre del juez,
> claro el interés se viese,
> que a doquiera que quisiese
> lo traería cada vez.
>
> (463-470)

It would not be fair to get her as advocate since the verdict could not be as impartial as expected. Justice and dramatic decorum make it inadvisable and inadmissible. However Christ, the judge, cannot disregard her wishes. Finally a justification is found for granting her request: Her condition of mother of God and of *mediatrix* of man allows her to perform that part.

Theatricality is another outstanding feature of both plays though it is more spectacular in *Mankind* where there is a great variety of comic and visual effects. The temptations scenes are the most theatrical ones where vices and an invisible devil appear on the stage. It is a kind of theatre of hell since they display all their tricks and dramatic skills to show their power, attract Mankind's attention and provoke the audience through dirty acts as when Nowadays asks Mercy "*Osculare fundamentum*" (142), [to kiss his backside], or when Newguise urinates with their backs to the audience. Furthermore the theatrical potential of the *dramatis personae* is fully developed by Mercy. He plays different roles and performs different functions in it. He is, what might be called, a pluridimensional character for he is one of the protagonists, Mankind's confessor, and a fundamental concept to get salvation. We assist to a reinforcement and multiplication of the dramatic possibilities of the characters.

The theatricality of *Mankind* basically lies in its antithetical structure which "is most obvious and effective in the two temptations scenes at the very centre of the play" (Davenport 1984: 41). Dramatic antithesis is found everywhere as it is the very essence of the dramatisation of the moralities. In the first place there is a theological antithesis between the kingdom of God and the realms of Lucifer which try to show their power and interests concerning man's retribution/damnation. Their dramatic confrontation is omnipresent throughout the play. There is also a dramatic antithesis since "It combines the blend of serious theme and comic action" (Vince 1989: 251) which is taken to their extremes. Theological principles are mixed up with comic characters with an indecent and irreverent behaviour. And the final antithesis is that between allegorical and literal meaning since characters and words can have a double significance and interpretation. Theatricality is also relevant in *Auto de acusación del*

género humano though it is not so strong and decisive as we have seen in *Mankind* which is a more innovative and theatrical play for the comic elements it contains. Gesture, rituals and visual effects are the most recurrent theatrical devices in the Spanish morality as when fire comes out of the mouth of Lucifer's mansion. There is also a certain sophistication in the props and scenery used as can be seen in the colourful gates of the three mansions (heaven, the world, and hell). All this theatrical paraphernalia shows the increasing secularisation of medieval theatre as a consequence of the reaction against the spiritualisation of previous drama. Thus "A group of moralities", Mankind included, "already detach themselves from the religious framework and begin to include philosophical and humanistic themes" (Vince 1989: 138). To view, therefore, this morality play only "as a product of medieval Catholic culture" (Bevington 1995: 103) is no longer sustainable because it fully embraces the new secular values which permeate the whole dramatic action of the play.

The dramatisation of bawdy humour and violent action provokes a new reaction in the audience anticipating the new theatrical interests and conventions of early modern drama. In these plays there is a positive concern for introducing new changes in dramatic form and structure which will contribute to the rise of a new theatre in the Renaissance. Several reasons can be adduced to explain it. The social and political situation brought about a new social and dramatic consciousness. A different type of performance was needed to satisfy the new demands and worldly tastes of a different kind of audience. Drama was forced to move from the pulpit to the street following the new secular attitudes and material values which are present in both plays. From this perspective it is important to emphasise that this theatre reflects a growing awareness of the tensions and preoccupations which people suffered at the close of the Middle Ages when a new view of the world and of man started to emerge. This is why there is a kind of social criticism in *Mankind* "which dramatizes a conflict of world views that indirectly served opposing class interests as it ultimately stages irreconcilable ideological and social struggles" (Cohen 1985: 80). In sixteenth century Spanish drama there was also "a noticeable emphasis on Erasmian concerns such as […] social abuses, judicial corruption" (McKendrick 1989: 24). The administration of law and the judicial abuses are a great preoccupation in *Auto de acusación del género humano* whose protagonist has been unjustly accused by Satanás once it has been redeemed by Jesus Christ.

Language is also used to increase the secular potential of these plays. Bawdy language is the way in which the worldly vices speak in *Mankind*. It is a very fresh, comic and direct language, very different from Mercy's diction as it is a more formal and learned language. It becomes a real problem for Mankind because, as Mercy warns him, the vices' words and strategies have been devised to make him sin: "in language they be at large; To pervert your conditions all their means shall be sought" (295-296). "Dirty talk particularly with reference to bodily functions" (Davenport 1984: 42) is employed to create confusion and disruption in order to subvert the traditional order and to create linguistic nonsense:

> But, sir, I pray you this question to clarify:
> Mish-mash, driff-draff,

Some was corn and some Raff
Unshut your lock and take an ha'penny!

(48-52)

We assist to a verbal perversion and manipulation. There is a linguistic distrust since words no longer communicate and make sense. Mischief's words contrast with Mercy's language which is characterised by its consistency and meaningfulness. For Mercy the function of language is not just to say but to mean. He, therefore, stands for an economy of language: "Few words, few, and well set!" (102) .The linguistic position of the Spanish play is more traditional. It continues with the verbal patterns of medieval drama. However it gives great importance to non-verbal language. Gesture is for Satanás a repetitive way of accompanying his words as well as of showing his deception and frustration.

Mankind, a much modern and innovative play, and *Auto de acusación del género humano,* a more traditional play that repeats previous ideological patterns, represent the final stage of Medieval drama. Their dramatic innovations and theatrical conventions show a positive secular intention at the close of the Middle Ages. Besides both plays anticipate and dramatise an increasing secularisation which is reflected in the different values presented on the stage. Their ideological potential should be viewed as a reaction against an excessive spiritualisation of drama which contributed to change and subvert the medieval world picture. These two plays facilitated the growth and development of secular attitudes and interests which later on were going to be seen in the national dramas of both England and Spain.

Bibliography

Bevington, D., «Castles in the air: the morality play», in: S. Simon (ed.): *The Theatre of Medieval Europe*. Cambridge: Cambridge University Press 1995.

Cohen, W., *Drama of a Nation*. Ithaca: Cornell University Press 1985.

Coogan, Sister M. P., *An Interpretation of the Moral Play*. Washington 1947.

Davenport, W. A., *Fifteenth-Century English Drama*. Cambridge: D. S. Brewer 1984.

King, P. S., «Morality plays», in: R. Beadle (ed.): *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press 1994.

Lázaro Carreter, F., «Auto de acusación al género humano», in: F. Lázaro Carreter (ed.): *Teatro Medieval*. Madrid: Castalia 1987. All quotations from this play have been taken from this edition.

Lester, G. A., *Mankind. Three Late Medieval Morality Plays*. London: Ernst Benn 1981. All quotations from *Mankind* have been taken from this edition.

McKendrick, M., *Theatre in Spain 1490-1700.* Cambridge: Cambridge University Press 1989.

Richardson, Ch. / J. Johnston, *Medieval Drama*. Houndmills: Macmillan 1991.

VINCE, R. W., *A Companion to the Medieval Theatre*. New York: Greenwood Press 1989.
WATKINS, J., «The allegorical theatre: moralities, interludes and Protestant drama», in: J. Watkins, *The Cambridge History of Medieval English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press 1999.

CARPE DIEM: DESDE EPICURO HASTA LA COCA-COLA*

Juan Antonio González Iglesias
Universidad de Salamanca
jagi@usal.es

RESUMEN: Este trabajo estudia el tópico del *carpe diem* como fragmento de lenguaje redirigido. La oda de Horacio se plantea como centro. Los textos anteriores y posteriores trazan un largo recorrido del tema, desde Epicuro hasta los anuncios de Coca-Cola en 2009. La idea de 'mutación' y de 'nuevo acabamiento' se aplican en cada etapa (incluyendo la Antigüedad Tardía, la Edad Media y el Renacimiento). Se analizan los cambios de lengua, de género literario, de soporte (literatura, publicidad, televisión, postales, internet) y de cultura (elitista y mediática, literaria y de masas). Los cambios que experimenta el tópico permiten estudiar los rasgos de cada época, especialmente los de la Modernidad Tardía en la que estamos.

Palabras clave: tópicos literarios, *carpe diem*, publicidad, tradición clásica.

ABSTRACT: This paper studies the *carpe diem* theme as a fragment of re-directed language. Horace's ode is proposed as its centre. Previous and further texts draw the long run of this subject, from Epicurus to 2009 Coca-Cola's advertisements. The idea of 'mutation' and 'new completion' are applied to each stage (namely Late Antiquity, Middle Ages and Renaissance). The article analyses as well the changes in language, literary genre medium (literature, advertising, television, postcards, internet) and culture (elitist and media, literary and mass). Changes suffered by the topic are useful for studying the features of each stage, especially those of the Late Modernity in which we dwell.

Key words: themes, *carpe diem*, advertising, classical tradition.

* Este estudio se enmarca en el proyecto de investigación "Felicidad y Literatura: vigencia contemporánea de los mitos grecolatinos" (FFI2010-18589).

In memoriam Antonio López Eire

1. Un fragmento de lenguaje

La cultura grecorromana muestra un trazado general que alcanza hasta nuestros días. Su proyecto esencial, de índole filosófica y poética, ha ido desarrollándose durante siglos en el marco de Occidente. La tendencia a salvarse fragmentariamente está presente desde los momentos en que se consolida como cultura clásica. Con la insistencia en determinados temas comienza la difusión de algunos fragmentos más allá de los límites filosóficos o poéticos que acotaban la alta cultura antigua. Son los tópicos literarios. Tales mensajes insistentes o eslóganes reiterados se encuentran en el núcleo de la clasicidad, y con esa concentración deben ser estudiados, porque ellos encarnan la perduración milenaria mejor que ningún otro texto, objeto o residuo del mundo antiguo. Se trata de fragmentos con un acabado especial, en la forma y en la definición de la idea. Sintéticos, precisos, contundentes, esos fragmentos verbales han disfrutado de una fortuna particular, que los ha ido transmitiendo de mano en mano. Aplico al tópico literario la categoría de "fragmento de lenguaje redirigido" que López Eire emplea para el mito (López Eire 2005a: 143). Una parcelación de la realidad sería imposible. En cambio, el lenguaje sí "se puede parcelar en *lugares*" (López Eire 2005c: 155). Son los lugares comunes. Empezando por la extensión misma: la poesía ha ido reduciéndose, troceándose. El "enorme 'pastizal de palabras'" que es la epopeya homérica (si le aplicamos una fórmula del propio Homero, *Il*, 20, 249) recibe después un tratamiento "secundario" o "moderno" en un poema como la *Oda* 1, 11 de Horacio. Es "fragmentado", "tendente a lo breve". Y a su vez se extrae de ahí un último fragmento, el *carpe diem*. El nuevo fragmento tiene, en su acabamiento casi microscópico, el "atractivo de la imperfección" que López Eire detecta como una de las causas del placer estético (López Eire 2005c: 223-226). No funda un mero lugar común, sino un tópico literario. Su nombre es a la vez perfecto e imperfecto. En sí mismo está acabado, pero recuerda desarrollos anteriores y se abre a desarrollos futuros.

Parece difícil fijar cuál es el mensaje del mundo antiguo que ha alcanzado una difusión mayor y más lograda. Es decir, cuál es el más clásico. Sin embargo, basta una breve meditación, que puede ir contrastada por el análisis más detallado, para concluir que el *carpe diem* es ese mensaje afortunado.

Su transmisión ha superado varios cambios de época: la Antigüedad (con etapas en Grecia y en Roma), la Antigüedad Tardía, la Edad Media, la Modernidad (especialmente Renacimiento y Barroco) y esta amalgama contemporánea que designamos como Posmodernidad. El *carpe diem* ha alcanzado una difusión planetaria. Cualquier persona mínimamente letrada entiende hoy de manera esencial —difusa y concreta al mismo tiempo— lo que quiso decir Horacio con esas dos palabras. Sabe que invitan a los goces de la vida. En cambio, quienes han leído la oda de Horacio forman una minoría de índole literaria a la que denominaremos la "minoría virgiliana", según el el peso social y político (González Iglesias 2008: 40-41). Una minoría mucho más

restringida, de especialistas, conoce a fondo la obra de Horacio. Eso "importa poco". La oda ha funcionado como un primer fragmento de la cultura antigua. De ella se ha extraído un fragmento de segundo grado que la denomina: *carpe diem*. Fragmento del fragmento, en la memoria colectiva, fruto de la divulgación y, más aún, de la vulgarización, los vínculos con el resto del poema o con la obra del poeta han dejado de importar. Cuenta la vigencia de esa tesela resistente al desgaste de los siglos. Su mayor prueba frente al desgaste es precisamente su inmersión en lo que Horacio determinó como el medio más reacio al poema: el vulgo.

El concepto ideal de cualquier cultura clásica implica la noción de 'totalidad': la literatura romana se presenta como un todo. Su aparente coherencia resulta de factores totalmente aleatorios o contrarios a la lógica interna de su unidad (censuras, olvidos, destrucciones, saqueos, azar, incendios…). No importa, decantado por el tiempo, ese *todo* funciona. Y cada uno de sus fragmentos nobles se supone investido de la coherencia orgánica de una totalidad. El conjunto de la obra de Horacio es un todo. Su *Oda* 1, 11, también:

> No preguntes, Leucónoe (se nos vedó el saber)
> qué fin tienen previsto para mí, para ti,
> los dioses, y no pruebes las cifras babilonias.
> Cuánto mejor será soportar lo que venga.
> Sean varios inviernos los que te asigne Júpiter
> o sea el último éste, que agota al mar Tirreno
> contra escollos adversos, demuestra tu prudencia,
> decanta bien tus vinos y en este tiempo breve
> guarda esperanza larga. Mientras vamos hablando
> nuestro enemigo el tiempo ya habrá huido.
> Goza el día y no creas nunca que va haber otro.[1]

Es descriptible mediante "la idea preciosa del todo orgánico compuesto de partes armónicas y bien encajadas" (López Eire 1995: 133). Es decir, según el modelo platónico. Para Italo Calvino, "llámase clásico a un libro que se configura como equivalente del universo" (Calvino 1997: 17). Platón había definido en el *Fedro* (264c) la obra de arte como un todo orgánico, y en el *Timeo* (33b), el cosmos como un gran ser vivo[2]. El recurso a un mismo término figurado muestra que universo y libro clásico funcionan como lo mismo en distinta escala. Esa unidad de medida servirá para conocerlos y contrastarlos. El libro es un pequeño cosmos. El universo, un gran libro. Ambos están vivos. Los modelos biológicos de Aristóteles desplegarán esa organicidad última del texto poético. Es una de las claves del descanso, a la vez biológico y cósmico, que produce todo clásico que merezca serlo.

En la *Oda* 1, 11 Horacio se dirige a una mujer de nombre griego: Leucónoe, compuesto que viene a significar "de mente blanca" (*leukós*, 'blanco', y *noe*-, 'mente'). Para

1. Las traducciones de Horacio y de Epicuro son mías.
2. No estoy seguro de que Platón pensara que estaba manejando una metáfora.

un lector culto romano, el nombre era transparente. Podría serlo para un lector culto actual en cualquier punto de Occidente, pues en *leuco* puede reconocer el blanco de los leucocitos (y de lo que "luce"). Venía a ser como si se llamara Blanca, o, mejor aún, Cándida, que implica blancura e ingenuidad. El poeta actúa como maestro de esa mujer, probablemente más joven y en todo caso menos sabia que él. Le da dos consejos negativos ("no preguntes", "no consultes la numerología oriental") y varios afirmativos ("soporta lo que venga", "sé prudente", "filtra tus vinos"). El más importante de estos últimos es *carpe diem*: "goza el día, disfruta del momento".

El poema está tensado —como un cordón moral— entre dos extremos: vida y muerte. La vida (el principio de placer) alienta de manera general en el imperativo *carpe*, y de manera particular en el vino que se dispone para la bebida. Si excluimos una alusión al mar como paisaje exterior, el vino es el único dato sensorial del poema. Actúa como metáfora y metonimia de los otros placeres sensibles. En la cultura antigua la poesía y el vino circulan juntos. Conquistaban su lugar más visible, como los besos y el erotismo, en la cultura del simposio (Dupont 2001: 171-182). En cuanto a la muerte, queda proyectada en un punto muy lejano (porque no se nombra), pero muy próximo (porque la fugacidad del tiempo hace que cada día pueda ser el último).

2. Tres siglos antes: Epicuro

Horacio nos ha transmitido el saber de Epicuro en diversos fragmentos de lenguaje, lanzados en nuevas direcciones, "redirigidos". El sobrio hedonismo de Epicuro se concreta en dos de los poemas más célebres de Horacio, cuyo objetivo es el mismo, la conquista de la felicidad. El *beatus ille* (*Epodo* 2) condensa lo que tiene de renuncia, al centrar su moral en un retiro casi ascético. El *carpe diem* (*Oda* 1, 11) busca la felicidad por una vía diferente, contraria en ocasiones: la energía para adueñarse del mundo y de sus cosas, el principio activo del placer, la apropiación de lo bueno sin otros límites que los que impone una moral tranquila que Horacio y sus lectores conocían sobradamente. Lo anima el *medén ágan*, "nada en exceso", ese corazón helénico que late también en Epicuro.

El epodo y la oda de Horacio se complementan armoniosamente para traducir a Epicuro en fragmentos que encajan sin fisuras. La felicidad está hecha de contemplación y de acción, sístole y diástole que se necesitan mutuamente para que la vida continúe. Forman parte de la coherencia de Horacio, y, en general, de una visión poética de la existencia humana. Horacio recibió las enseñanzas de la escuela epicúrea en Atenas y en Roma, y como epicúreo se autorretrató en distintos momentos.

Uno de los pocos pasajes de Epicuro que se nos han conservado parece haber inspirado el *carpe diem*: "El sabio ni rechaza vivir, ni tiene miedo de no estar vivo […]. Igual que no elige nunca la comida más abundante, sino la más agradable, así disfruta del tiempo, no del más largo, sino del más agradable".[3] La continuidad directa entre

3. *Epístola a Meneceo*, fr 126 Bayley.

Epicuro y Horacio se demuestra en las conexiones textuales. El verbo *carpe* de Horacio conecta, incluso etimológicamente, con el que usa Epicuro: *karpízetai*, que es a *karpós* lo que 'disfruta' es a 'fruto'. Epicuro, eligiendo lo "más agradable" (*hédyston*), compara el tiempo con la comida. Horacio hablará de vino. El banquete es su referencia común. Se trata de que el discípulo sepa seleccionar (comidas, vinos, instantes). La muerte es igualmente para Epicuro una idea implícita ("el no estar vivo"). Su epístola sobre la felicidad va de sabio a discípulo. Hay, en fin, una conexión intertextual indudable entre los mensajes del filósofo griego y del poeta romano.

Éste introduce una serie de *mutaciones*: cambia del griego al latín, de la filosofía a la poesía, de la prosa al verso, de la epístola a la oda. De una cultura filósófica, como la griega, a una civilización que se va a mover durante siglos entre la poesía y el derecho, con centro en las grandes obras públicas. La inmortalidad se la va a conferir Horacio. El pasaje de Epicuro no es intrínsecamente memorable. Horacio extrae el fragmento y le da un acabado perfecto. Lo comprime mediante la *brevitas.* Lo vuelve inolvidable, porque puede recitarse de memoria y de un solo golpe. Además, ha infiltrado sutilmente la melancolía y el amor. La compresión llega al máximo en el nombre del tópico, donde se exacerba la memorabilidad. Con un procedimiento típico suyo, Horacio fragua una conexión afortunada, una *callida iunctura*, que resistirá el desgaste de los siglos: *carpe diem.*

3. Tres siglos después: Ausonio

Ya en Ovidio, el último de los poetas augústeos, podemos encontrar ecos del *carpe diem*. Pero la consolidación del tópico llegará con un famoso poema, obra de un poeta mucho menos conocido que su obra. Es el *Collige, virgo, rosas*, de Ausonio. En el siglo iv d. C. las cosas han cambiado mucho: el poeta ha nacido en la actual Burdeos. Es romano. Ciudadano, incluso con honores de cónsul. Es lo que ahora llamaríamos un profesor universitario de literatura. Escribe en un hermoso latín, digno de un cónsul, como dijo Virgilio en la *Bucólica IV*. Preceptor de príncipes, literariamente pagano, casi seguro cristiano, hedonista y amigo de santos, nadie mejor que él encarna el espíritu de su época, que es ya otra: la Antigüedad Tardía. Para Ausonio, Horacio ya es un clásico. Epicuro, poco más que un nombre, porque estos autores latinos tardíos no suelen saber griego a fondo.[4] Ausonio trata el *carpe diem* como un nuevo fragmento de lenguaje. Y lo "redirige" nuevamente. Le aplica los mecanismos que hacen funcionar la tradición clásica: *imitatio*, *uariatio*, *aemulatio*. La variación esencial es una amplificación extraordinaria, que convierte el breve poema abstracto de Horacio en una extensa sinestesia, saturada de sensaciones. Se amplifican también los efectos del amor y de la muerte. El principio de vida se desborda en un eros fortísimo. La

4. A partir de aquí podemos considerar que prácticamente todos los autores y textos son tardíos en un sentido amplio. Los que reelaboren el tópico en principio no sabrán griego. Progresivamente irán dejando de saber latín, sobre todo en las últimas etapas.

muerte —fruto último de la fugacidad de la vida— también se exacerba. Eros y tánatos tienen en las rosas su concreción sensorial: son para Ausonio lo que el alimento para Epicuro y el vino para Horacio. La destinataria "de mente blanca" se ha convertido en "doncella". Joven y virgen, nociones nuevas. El helenismo *Leucónoe* ha pasado a un término patrimonial latino: *virgo.* El vocativo permanece. No está en posición inicial del poema, sino intercalado entre las dos palabras. *Carpe* ha sido cambiado por otro imperativo sinónimo, *collige*, tan fiel a Epicuro como a Horacio, porque implica. Las rosas (que sustituyen a *diem*) se elevan al rango de metáfora perfecta. Sólo un poeta podría convertir las rosas en unidad de medida del tiempo. La síntesis entre el tópico de Horacio y el de Ausonio llegará con Ronsard (*carpe rosam*), aunque ya San Ambrosio había identificado el *carpis rosam* con la sangre de Cristo (Callebat 1992: 28).

4. *Gaudeamus igitur*: el Medievo

El himno universitario tiene por letra un poema, típicamente medieval, que se remonta en parte al siglo XIII. Su latín resume esta otra época. Una canción goliárdica, de frailes vividores, confundidos con los estudiantes. Otra estación en el largo viaje del *carpe diem*. El imperativo *carpe* se ha convertido en una exhortación para el "nosotros": la orden, imposible esta vez, pasa a ser un subjuntivo yusivo, 'disfrutemos', que contiene el principio del goce. La juventud de la destinataria, implícita en Horacio y explícita en Ausonio, se ha comunicado a todos los que entonan el canto, a la vez poetas y oyentes: "mientras somos jóvenes" (*iuuenes dum sumus*). El propio ámbito académico propicia la polaridad maestro/discípulo que comenzó en la carta de Epicuro. La muerte, polo contrario presente en los tres textos anteriores, ha ganado espacio, materializada en la tierra misma, que "nos tendrá", *nos habebit humus*. Medievo perfecto.

Lo mismo sucede con la presencia de la mujer. Horacio hablaba a una discípula, posible amante. En el mundo medieval la mujer queda excluida del mensaje filosófico. En vez de la Leucónoe horaciana, el modelo es la *virgo* de Ausonio: *Viuant omnes uirgines, faciles, formosae.* Las doncellas (si lo son) son sólo amantes, o condiscípulas. De la flor de Ausonio quedan probables huellas: *semper sint in flore* o el *floreat* que se reitera para la Academia y sus miembros.

5. Renacimiento

En el siglo XVI Garcilaso escribió una célebre imitación del *carpe diem* que preserva la destinataria joven y virginal. Perpetúa el cromatismo del rojo y el blanco ("En tanto que de rosa y azucena"), el motivo floral, e incluso asigna unos significados eróticos explícitos a cada flor y a cada color: "enciende la pasión y la refrena". La muerte y la fugacidad asoman en el terceto último del poema ("todo lo mudará la edad ligera"). Pero en el centro mismo del soneto se encuentra la continuidad intertextual que directa o indirectamente remite al *carpe* horaciano —"coged de vuestra alegre primavera"—,

y curiosamente a la idea primigenia de Epicuro, que resuena una vez más y casi literalmente en "el dulce fruto" (*hedy- karp-*).

Góngora imitó y emuló este soneto, en otro aún más célebre: "Mientras por competir con tu cabello". La destinataria sigue siendo la mujer joven, como en Horacio. Idénticos cromatismos. Blanco: "mira tu blanca frente el lilio bello". Rojo: "mientras a cada labio, por cogello siguen más ojos que al clavel temprano". Flores (lozanas y mustias, como en Ausonio). Sigue, sobre todo, el imperativo inequívoco, más claro que nunca: "goza cuello, cabello, labio y frente". La urgencia vital: "antes que lo que fue en tu edad dorada". Y la muerte, ahora bajo nombres impresionantes, no sólo "polvo" o "tierra", o su sinónimo "humo", en el que se ha visto el *humus* medieval, sino también "sombra" (como en Píndaro) y, el último, "nada", que viene de muy lejos (quizá del Eclesiastés, cuya "vanidad de vanidades" es "nada de nada"), pero resulta radicalmente preparado para la Modernidad.

6. La Modernidad última: Coca-Cola

En 2009 Coca-Cola lanzó en España una campaña publicitaria basada en un anuncio televisivo que instaba a la búsqueda de la felicidad. Presentaba a un anciano que tomaba un vuelo en Mallorca para asistir al nacimiento de una niña en Madrid. Lo cito como poema, por muchas razones vinculadas a su tradición:

Hola, Aitana, me llamo Josep Mascaró y tengo 102 años.
Soy un suertudo.
Suerte por haber nacido, como tú.
Por poder abrazar a mi mujer.
Por haber conocido a mis amigos.
Por haberme despedido de ellos.
Por seguir aquí.
Te preguntarás cuál es la razón de venir a conocerte hoy.
Es que muchos te dirán
que a quién se le ocurre llegar en los tiempos que corren
que hay crisis, que no sé qué.
Esto te hará fuerte. Yo he vivido momentos peores que éste.
Pero al final, de lo único de lo que te vas a acordar
es de las cosas buenas.
No te entretengas en tonterías, que las hay.
Y vete a buscar lo que te haga feliz,
que el tiempo corre muy deprisa.
He vivido 102 años y te aseguro
que lo único que no te va a gustar de la vida
es que te va a parecer demasiado corta.
Estás aquí para ser feliz.

Tras ese final, que podría ser suscrito por Epicuro, un epílogo definitivo, impreso en fondo rojo: "Coca-Cola. Destapa la felicidad." Prolonga una de las líneas maestras de la identidad de la marca: "enjoy Coca-Cola".

En esta pequeña obra maestra de la retórica (que no deja de serlo de la poética), el anciano se dirige a la recién nacida con unas palabras sapienciales que presentan un formato muy similar al del poema horaciano. Se parece en extensión, en contenidos y en algunos fragmentos de lenguaje. La cuestión va a ser si se trata de una dependencia textual (directa o indirecta) que lo inserta en una relación genealógica con los poemas que han ido transmitiendo el tópico. En caso contrario, se trataría de una relación analógica, basada en la propagación de un mensaje universal, previo incluso a Horacio y a Epicuro, que ha logrado una difusión con múltiples focos y líneas, al tratarse de una idea general, casi congénita a la naturaleza humana. Si el mecanismo es genealógico, corresponde a la historia de la cultura, a la filología, a la tradición clásica. Si es analógico, cae bajo el análisis de la literatura comparada, la teoría de la cultura, la antropología, la comunicología… En principio debemos comparar, porque el comparatismo permite relacionar la literatura con los textos y formatos no literarios (en este caso audiovisual y publicitario).

Toda la tradición presentaba a un adulto sabio que aconseja. También a un discípulo (el de Epicuro), que pasa a ser la mujer ingenua (con Horacio), reducida a doncella (a partir de Ausonio). Coca-Cola los lanza a los límites de la existencia humana: un anciano más que centenario y una neonata. El blanco del nombre Leucónoe se plasma en la ropa y las sábanas de la niña.[5] Su mente, *tabula rasa* perfecta, está completamente *en blanco*. Parece la destinataria ideal para el mensaje de un maestro experimentado (en ese punto el anciano evoca más a Epicuro que a Horacio). El encuentro entre el veteranísimo maestro y su jovencísima discípula tiene lugar en la habitación de la maternidad. La liturgia cuasi-religiosa de las palabras se condensa en la escenografía del saludo. El hombre tiende su mano a la niña, con un gesto que recuerda al del encuentro entre los dedos de Dios y de Adán en la Capilla Sixtina. Las consecuencias subliminales son muchas. La recién nacida aparece como criatura, y el anciano como el viejo Creador de Miguel Ángel, que remite en última instancia al Demiurgo de Platón y de Pico. Por otro lado, la semejanza entre el dedo de Aitana y el de Adán me lleva a sugerir una etimología "platónica" o poética (no científica) de ese discutido nombre, que aquí funciona como una especie de femenino de Adán, por el sonido (*Adana) tanto como por el significado (recién creada, preparada para aprenderlo todo, inocente, paradisíaca, dispuesta a la felicidad). No sería mala "traducción" para la Leucónoe horaciana.

5. Unos años antes el anuncio televisivo de un detergente ponía como ejemplo de máxima blancura la ropa de los bebés en los hospitales: "como ellos se merecen".

Ilustración 1
Dedos de Aitana y Josep
Coca-Cola, 2009. 1'10"

Ilustración 2
Dedos de Adán y de Dios
Miguel Ángel. Capilla Sixtina

Pero vayamos al núcleo duro textual. Los consejos negativos ("no preguntes…, no consultes horóscopos…") se concentran en uno: "No te entretengas en tonterías, que las hay". Dado que el anuncio va destinado a un público general, las supersticiones orientales, tan vigentes, se han omitido hábilmente. Todo eso se ha *traducido* ("re-dirigido", según la fórmula de López Eire) como "tonterías". Los consejos positivos calcan el *carpe diem* y su idea de fugacidad del tiempo: "Vete a buscar lo que te haga feliz que el tiempo corre muy deprisa." Puesto que no importan sólo los significados, sino también los formatos (formas gramaticales, construcciones sintácticas), debemos fijarnos en que la sintaxis discursiva está calcada de Horacio (felicidad + fugacidad), así como el *imperativo definitivo* (*carpe*, *collige*, *gaudeamus*, coged, goza): "Vete a buscar". *Diem* se ha concretado en la idea de felicidad, como ya pasaba en toda la tradición. Ahora, de acuerdo con la libertad de la época, es una noción abierta a la voluntad de la discípula: "lo que te haga feliz".

Coca-Cola asume misteriosamente los alimentos de Epicuro, el vino de Horacio, las rosas de Ausonio, el dulce fruto de Garcilaso, el "cuello, cabello, labio y frente" de Góngora. Sin embargo, todavía se puede ir más allá. En una sorprendente variación del tópico, el provecto centenario resulta ser el que ejemplifica los placeres de la vida: se le ve montando en bici, bailando, brindando con sus amigos en una reunión inequívocamente simposíaca (cuya bebida es la que se anuncia). Ni la ancianidad extrema ni la condición de una recién nacida funcionan como eróticas, menos aún entre sí. El anuncio en ese sentido es radicalmente "blanco", despojado de todo eros. La poeticidad ronda ese aspecto: la niña no comprende con el intelecto. Oye, oirá todo como música que la toca. Son para ella palabras poéticas, no lógicas. Es una suerte de mensaje cifrado para el futuro, exactamente lo que es un texto clásico. Esencial, apenas cambiado desde Epicuro. Puesto que Horacio (*Epodo* 2, 1, 35 y ss.) discutió si cien años es el mínimo para considerar clásico a alguien, la edad del anciano es perfecta. Terminado el discurso del anciano (rural, venido de una periferia insular conservadora, heredero de una sabiduría popular que no se presenta como literaria pero sí como tradicional), es decir, cerrado el discurso-poema, surge el icono de la marca: la botella, su nombre con la grafía característica y un último eslogan: "Coca-Cola. Destapa la felicidad".

Ilustración 3
"Destapa la felicidad"

Ilustración 4
"Stappa la felicità"

La botella de Coca-Cola no es sólo metáfora de la felicidad, sino concreción metonímica, visible, tangible, bebible: materialmente ya es felicidad, al tiempo que anticipa, resume y acompaña el resto de placeres vitales.[6] Es vida. Sin tiempo, sin muerte. De toda la herencia anterior, es obvio que de lo que está más cerca es del *vina liques* de Horacio, "decanta tus vinos".[7] "Destapa" es un imperativo de un verbo que implica acción. El lema internacional de 2009 fue "Open Happiness", tan aliterado en inglés como en español. Es la enésima variante del *enjoy* que define la identidad de la marca. Es también la enésima reencarnación del *carpe diem*.[8] Recapitulemos las *mutaciones* del tópico: cambios de idioma (griego, latín, lenguas modernas), de tipo de discurso (filosofía, poesía —que ha sido la más estable y la que más había contribuido a su propagación hasta ahora— retórica publicitaria), de soporte y formato (literatura —que engloba filosofía y poesía—, audiovisual), de los medios (el libro, básicamente, y ahora la televisión o internet, pues el anuncio recibe numerosas visitas en *YouTube*). Esta última mutación confirma la vigencia del mensaje, su adaptación a una nueva época (mediática, electrónica), que ya no es literaria. Siendo, como era, uno de los tópicos que salvaban lo esencial de la época literaria de la humanidad (que va desde Epicuro hasta las primeras décadas del siglo XX), su salto a esta nueva cultura mediática y electrónica muestra el triunfo de lo clásico. Es un salto realizado con naturalidad, con gracia y elegancia, como corresponde a lo clásico. Me atrevo a decir que preserva los antiguos valores humanísticos, a pesar de la subordinación comercial a unos intereses de empresa, frente a la libertad con la que trabajaron los filósofos y poetas. La autoría de grandes personalidades individuales ha sido sustituida por una gran marca multinacional. Tampoco parece haberle afectado el inevitable descenso de nivel discursivo: la

6. La identificación de la marca con la noción de 'felicidad' es tal que patrocina un Instituto Coca-Cola de la Felicidad. En chino la marca recrea fónicamente un nombre ("koo-koou-koo-la"), que significa "Deliciosa felicidad".

7. "Wine and Greek culture must have had close associations for Horace and his friends" (Kiernan 1999: 112).

8. Los clásicos encarnan en términos laicos lo más parecido a la eternidad que conocemos los occidentales. Coca-Cola no disimula que aspira a una perduración como mínimo tan larga como la de los clásicos, si no a la eternidad misma que fue atributo de Dios. Sigue resonando su eslogan de 1993, "Always Coca-Cola", "Siempre Coca-Cola". La reiteración de la fiesta no excluye la experiencia individual: "Si bien un *simpósion* es siempre ritualmente el mismo *simpósion*, también es un acontecimiento distinto en cada ocasión" (Dupont 2001: 36).

cultura literaria (filosófica, poética, histórica) era inevitablemente aristocrática, elitista. La cultura de masas es mediática, audiovisual, electrónica. Tiende a ser democrática, cuando no demagógica (vulgar sería el tecnicismo horaciano, mucho más preciso, pero resulta ligeramente anacrónico, y creo que "políticamente incorrecto", si se me permite usar una de las mayores vulgaridades de nuestro tiempo).

La versión italiana del anuncio es algo más breve. Es sustancialmente una traducción, porque mantiene las imágenes y el discurso básico (se han suprimido las referencias a la geografía española). El lema final es idéntico: "Sei qui per essere felice. Stappa la felicità." Lo más interesante es que el nombre de la destinataria ha cambiado. Ya no es Aitana, sino uno mucho más próximo a la Leucónoe originaria: "Ciao, Bianca, mi chiamo Giuseppe",[9] dice allí el anciano.

7. La zona caliente de la cultura

Concluyo con una postal gratuita que Coca-Cola distribuyó por bares y discotecas de París en 1996 y que ahora está disponible en internet: como en un emblema renacentista, el mensaje se ha reducido a una imagen y un lema. La imagen es la botella icónica (en la que se incluye la marca con su típico logo).

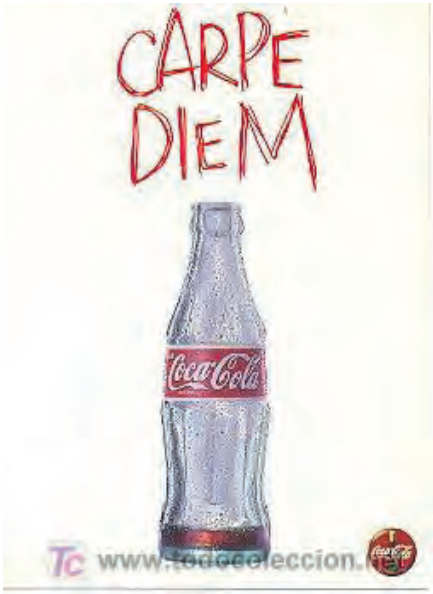


Ilustración 5
Postal Coca-Cola

9. Agradezco este dato a uno de mis estudiantes, Víctor Bermúdez.

Las únicas palabras son las dos del tópico latino, procedentes de la *Oda* 1, 11 de Horacio: *carpe diem*. Está escrito con mayúsculas y trazo rayado, como si fuera un grafito. Se acentúa la transmisión personal de un consejo que se ha grabado a mano. No apela a una lectura literaria, sino a una tradición popular, a un acto comunicativo fruto de un impulso. Espontaneidad y vitalismo incluso en la escritura. No importa que esté en latín. El rojo con el que está escrito es el del vino de Horacio, el de las rosas de Ausonio, el de la sangre que afluye a la piel en el soneto de Garcilaso, y a los labios en el de Góngora. Es el rojo que identifica a la marca. Un color que connota energía. La equivalencia entre "cultura y energía" se da en el *sympósion*, precisamente por mediación de la palabra poética, uno de los derroches que definen la fiesta (Dupont 2001: 329-330). En esa estética el latín ha dejado de ser una lengua incomprensible, muerta o ultraliteraria. Por el contrario, es descifrable al instante (no hace falta *saberla*), viva y mediática. Corporal. Alcanza la piel y las células, toca y alimenta. La difusión del *carpe diem* en una *free card* no sólo apela a la zona caliente de la cultura, sino que pone en ella el mensaje. Lo saca así del circuito literario y del académico (ambos antropológicamente fríos)[10] para devolverlo a su cálido entorno primegenio: el banquete, la fiesta, la vida.

Bibliografía

Callebat, L., «*Rosa*: la rose», *Voces* 3 (1992), 21-29.
Calvino, I., *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets 1997.
Dupont, F., *La invención de la literatura*. Madrid: Debate 2001.
González Iglesias, J. A., *Poesía y poética*. Madrid, Fundación Juan March 2008.
Kiernan, V. G., *Horace. Poetics and Politics*. Basingstoke: Macmillan 1999.
López Eire, A., *Actualidad de la Retórica*. Salamanca: Hespérides 1995.
—, «Aproximación a la poesía desde el mito y el ritual», *Fortunatae* 16 (2005a), 137-149.
—, *Sobre el carácter retórico del lenguaje y de cómo los antiguos griegos los descubrieron*. México D. F.: UNAM 2005b.
—, *La naturaleza retórica del lenguaje*, número monográfico de *Logo* 8-9 (2005c).

10. Se han "enfriado" a distintos grados, aunque ninguno de ellos fuera frío en principio (la Academia era simposíaca, por platónica).

LOS OBJETOS RISIBLES EN «LA RESURREZIONE DI LAZZARO», DE DARIO FO

Carmen González Royo
Universidad de Alicante
carmen.gonzalez@ua.es

RESUMEN: En nuestra investigación partimos del episodio «La resurrezione di Lazzaro», de Dario Fo, para analizar el llamado proceso de desacralización, es decir, la utilización del discurso cómico por parte de la cultura popular para contraponerse a la cultura dominante. Como base del estudio tomamos la grabación en vídeo de una representación en directo de la obra mencionada, los textos escritos publicados por Einaudi, contraponiéndolos a las versiones en castellano y en valenciano, editadas por Siruela y por Bromera respectivamente. Revisaremos "la risa", entendida como factor social y cultural, que asume múltiples funciones enmarcadas en un conjunto de normas explícitas e integradas en la vida social. Así pues, la producción de lo cómico, y su manifestación a través de la risa, sobreentiende siempre un sistema de creencias, valores, reglas y prohibiciones que deberán ser compartidos por el emisor y el destinatario del mensaje cómico para que éste sea plenamente descodificado.

Palabras clave: risa, discurso cómico, humor, desacralización, traducción.

ABSTRACT: Our research starts with Dario Fo and his «La resurrezione di Lazzaro», where we analyse what is called process of desacralisation, that is the use of a comic discourse at a popular level, against the dominating culture. The key of our study is the above mentioned performance, which has been video recorded, and the texts published by Einaudi, doing a comparison with the Spanish version published by Siruela and the Valentian one by Bromera. We will analyse "the laughter" as a social and a cultural matter and several functions within a number of explicit norms which are part of social life. To that extent the comic matter and its performance through the loughter always entails a certain number of beliefs, rules and bans, which producer and receiver of the comic message should share to be duly decoded.

Key words: laughter, comic discourse, humour, desacralisation, translation.

1. Introducción

Este trabajo se construye sobre otro inédito, preparado en colaboración con Gianpiero Pelegi,[1] que lleva por título «La cultura popular como manifestación de la desacralización», presentado en el *III Congreso Internacional sobre Lengua y Sociedad*, en la Universitat Jaume I de Castellón de la Plana, en 2006.

En nuestra investigación partimos de la obra de Dario Fo[2] «La resurrezione di Lazzaro»,[3] incluida en la pieza clásica *Mistero Buffo*,[4] para analizar el llamado "proceso de desacralización", es decir, la utilización del discurso cómico por parte de la cultura popular para contraponerse a la cultura dominante. Como base del estudio tomamos la grabación en vídeo de una representación en directo de la obra, así como los textos escritos publicados por Einaudi, material sobre el que revisaremos una muestra de los mecanismos verbales y no verbales utilizados por Fo en la escena para conseguir burlarse y desacralizar el orden preestablecido, significando una alternativa total a ese orden. Completaremos el trabajo contraponiendo al original italiano las versiones en castellano y en valenciano, editadas por Siruela y por Bromera respectivamente.

Nos proponemos abordar la risa como factor social, que se inserta en la vida social y cultural, asumiendo múltiples funciones enmarcadas en un conjunto de normas. Éstas deberán estar explicitadas en un sistema y pueden ser la expresión de múltiples hechos o sentimientos. Asimismo, trataremos principalmente la llamada "teoría social" del discurso cómico, que condiciona la exteriorización de la risa a la insensibilidad hacia el objeto cómico. Por último, analizaremos algunos aspectos del proceso de "desacralización" o utilización del discurso cómico por parte de la cultura popular para contraponerse a la cultura dominante.

2. La risa y lo cómico en «La Resurrezione di Lazzaro»

La risa es, sin lugar a dudas, un fenómeno complejo: de hecho, sus formas, modalidades y casos en los que se manifiesta son muy numerosos y "évoluent dans le temps plus encore qu'elles ne diffèrent dans l'espace, d'un groupe d'hommes à un autre, et d'un individu à un autre" (Fourastié 1983: 7). La risa, siguiendo a Fourastié, se basa en factores de "índole externa" —los estímulos que la provocan— y de "índole inter-

1. A quien agradezco muy sinceramente la ayuda, inestimable, que me ha brindado para llevar a término este trabajo.

2. Dario Fo, Premio Nobel (1998), autodenominado "*giullare*", cómico militante activo en el ámbito de la izquierda italiana, cuya obra e investigación establecen conexiones con la cultura, la historia y las formas escénicas de tradición medievales.

3. El episodio en concreto nos cuenta una muy particular visión de la resurrección de Lázaro. Aludiremos también en algún ejemplo a la historia de «Bonifacio VIII», incluida en la misma obra.

4. Hemos utilizado la grabación realizada en 1977, en Milán, por la RAI y emitida en la televisión pública italiana el 22 de abril, que ha sido reeditada recientemente en DVD. La primera representación data de 1969 y Fo ha dejado siempre espacio para intercalar alusiones puntuales y circunstanciales surgidas en el momento de la actuación.

na" —los que le permiten manifestarse. En esa manifestación física de la risa podemos intuir, pues, una combinación en la que se funden, en cierta manera, el observador y el fenómeno que la desencadena. Desde esta perspectiva nos aproximaremos aquí a la risa: desde la realidad en que se produce y el estímulo de la obra cómica que la induce. La grabación en vídeo del fragmento de Fo nos permite observar a un público fascinado, sorprendido, sonriente y atento que en determinados momentos emite una carcajada general, contagiada de unos a otros, acompañada por aplausos y otras demostraciones físicas que ponen en evidencia que el par "inicio/respuesta" se ha completado: la emisión del mensaje por parte del actor ha sido percibida y celebrada cómplicemente por los espectadores.

Así, la risa exterioriza fisiológicamente la "experiencia cómica" y expresa la participación/recompensa ante el chiste, la ironía, la parodia, la sátira, etc., de tipo verbal o no verbal, voluntaria o involuntaria. Pero, ¿qué provoca el estallido de la risa?

Dario Fo aparece sin maquillaje, en un escenario totalmente vacío, vestido con un impersonal suéter oscuro, pantalón gris y calzado cómodo, evitando rasgos que lo distingan o lo marquen como personaje. El actor se presenta ante el público que llena las butacas del teatro y rodea también el lugar del escenario, sentado en el suelo. Está de pie, provisto de un micrófono colgado del cuello. Él será hombre, mujer, objeto, ambiente; se convierte en espacio escénico a través de la voz, del gesto; se mimetiza ágilmente en lo que cuenta con la palabra y sin ella.

Fo inicia el fragmento instruyendo a su público con una exposición didáctica sobre el teatro medieval, la actividad de los juglares como ilustradores de historias y críticas hacia el poder, como antipoder, estableciendo en cierto modo un paralelismo con su propia función en la pieza. Fo se transforma así en metaactor, sin despojarse del todo, sin embargo, de la capacidad de recuperar al actor para recuperar con él su historia de ficción. Poco a poco va esbozando, a través de la voz y los gestos, algunas características de los personajes, integrándolos en su discurso, haciéndolos visibles al espectador. Habla de seducción, sexo, riqueza, poder, opresión, antiguos y contemporáneos. Cuando empieza a narrar el milagro de Lázaro, la lógica de lo previsible salta en añicos desde la primera intervención, incongruente con lo esperable, y con ella la risa:

(1)

— Scusi! È questo il cimitero dove devono fare la resurrezione del Lazzaro?
— Sì, è questo.
— Ah, bene.

(Fo 1975: 101)

— ¡Perdone! ¿Es este el cementerio, el camposanto, donde van a hacer la resurrección de Lázaro?
— Sí, este es.
— Ah, bien.

(Fo 1998: 87)

— Perdone! És aquest el cementeri on es farà la resurrecció de Llàtzer?
— Sí, aquest és.
— Ah, bé.

(Fo 1999: 94)

El pasaje alude al milagro bíblico que probablemente forma parte del bagaje cultural de todos los presentes, expectantes ante lo que se representará, preparados para escuchar "la" versión de Fo y, en un claro uso ecoico, contraponerla al referente original: la tensión se ha creado. El espectador, a pesar de estar prevenido por el hecho mismo de estar asistiendo a la puesta en escena, se adentra en esa nueva interpretación que la clave humorística le descubre por sorpresa. El efecto cómico se va incrementando a medida que progresa el texto, ya que se introducen uno tras otro elementos fuera de contexto creando una cotidianeidad y un marco muy poco divino:

(2)

— Un momento, dieci soldi per entrare.
— Dieci soldi?
— Sì, facciamo due.
— Due soldi? E perché?

(Fo 1975: 101)

— Un momento, diez monedas para entrar.
— ¿Diez monedas?
— Te lo dejo en dos.
— ¿Dos monedas? Córcholis, ¿y por qué?

(Fo 1998: 87)

— Un moment, deu monedes per a entrar.
— Deu monedes?
— T'ho deixe en dues.
— Dues monedes? Redéu, i per què?

(Fo 1999: 94)

La fuerza ilocutiva (y la estructura cómica) del texto de Fo reside en gran medida en la superposición de contextos, en su uso natural, no intercambiables: pragmáticamente se produce una fuerte colisión originada por esa inadecuación del contexto, en el que el texto recupera el esquema de una conversación transaccional, en un registro coloquial, sustituyendo así la narración entera del milagro por la que podría tener lugar con normalidad a la entrada de un espectáculo popular cualquiera al aire libre, con el regateo por el precio entre los actantes incluido. El espectador no sabe bien cómo evolucionará la escena, pero ya se ha roto lo previsible con las primeras intervenciones, como veíamos en los ejemplos (1) y (2). Es gente común la que está contando la historia, e ignorante:

(3)

> […] Lázaro? Mi metto davanti alla tomba, e voglio veder tutto dall'inizio. Guarda! Lazzaro? E anche se trovo la tomba con scritto Lázaro, che non so leggere? Va beh! Indovinerò.
>
> (Fo 1975: 101)

> […] ¿Lázaro?… (mientras busca) me pongo… ¿Lázaro? me pongo delante de la tumba, y quiero verlo todo desde el principio. ¡Mira! ¿Lázaro? Y aunque encuentre la tumba donde pone Lázaro, ¡si no sé leer…! ¡Bueno, lo adivinaré!
>
> (Fo 1998: 87)

> […] Llàtzer?, em pose davant de la tomba, i vull veur-ho tot des del principi. Mira! Llàtzer! I encara que trobe la tomba on posa Llàtzer si no sé llegir…! Bé, ho endevinaré!
>
> (Fo 1999: 94)

La voz del actor parece llevarnos a la letanía construida en la retransmisión radiofónica de un evento, de un espectáculo deportivo o a una feria. El ritmo es acelerado y el tono de voz potente, rica en timbres y tonos. En su monólogo, Fo nos va creando diálogos entre los diferentes personajes que van surgiendo en el espacio escénico, encarnado en él como único actor, y construye tanto el paisaje cuanto la acción.

Parece evidente que la risa y lo cómico se hallan estrechamente ligados, además de que disociar la risa y lo cómico, o incluso tratar uno de estos conceptos sin tener en cuenta el otro, es altamente difícil (Emelina 1996: 9). Esbozaremos, a modo de ejemplo, algunas consideraciones de estudiosos de la cuestión. Así, Freud (1988) propone tres categorías bien distintas entre sí: el chiste, lo cómico y el humor, con características muy definidas; Fourastié (1983: 104-111) prefiere utilizar la voz "risible", y diferenciar entre lo cómico, la ironía y el humor; Pirandello[5] (2007) opone la experiencia cómica a la humorística; y Umberto Eco, por su parte, subraya que el término "cómico" es un *termine-ombrello* (Eco 1983: 258) con las mismas connotaciones que el término "juego", capaz de englobar a muchos subgrupos (humor, chiste, sátira, etc.). Del mismo modo, clasificar la experiencia cómica tampoco está exenta de dificultades, y, así, Eco (1983: 258), entre otros, plantea la subsistencia de un tipo de comicidad universal que descansa únicamente en lo no verbal (*fatti*), y que podría suscitar la misma reacción, la risa, en personas de distintas culturas, y, evidentemente, ser compartida por la mayoría de los destinatarios. Si el discurso cómico se fundamenta en lo verbal, que Eco denomina *eloquio*, requiere un determinado *background information* que permita su descodificación y, por consiguiente, su pleno disfrute. En esta misma línea, el crítico de arte Gillo Dorfles (1972) defiende la eficacia de sintagmas cómicos más universales que la lengua, que, con sus códigos verbales y no verbales, obstaculiza la comprensión de los *gags* o efectos cómicos a quienes no la dominen en profundidad.

5. Pirandello repasa los conceptos de 'humorismo', 'cómico' o 'risa' en autores contemporáneos suyos o próximos a su tiempo, como Richter, Lipps o Sully, entre otros (Pirandello 2007: 58 y ss.; 80 y ss.).

En el caso de «La resurrezione di Lazzaro», el peso de los elementos lingüísticos, *eloquio*, sobre el producto cómico, potenciados naturalmente con fuerza por la gestualidad y la voz en la escena, es muy elevado, y desconocer la lengua compromete o dificulta la comprensión de la historia y, por tanto, la participación completa de la experiencia cómica. Si nos referimos a las traducciones que hemos tomado como punto de contraste, es obligado hacer patente que los conocimientos compartidos por los nativos de las tres lenguas están enraizados en una cultura coincidente, por lo que es posible articular el texto meta sobre la base del texto origen, concebido como texto humorístico, de forma satisfactoria.

Si un espectador expresa su placer con la risa (acompañada eventualmente con aplausos), demuestra que comparte los recursos cómicos de que se vale el actor en esa experiencia cómica con los demás destinatarios que reaccionan del mismo modo. El interlocutor debe, por tanto, detectar la clave humorística del discurso y participar ideológicamente con el emisor del mensaje. Esta afirmación queda avalada con rotundidad por dos hechos externos a la obra en sí misma que hemos recuperado en el archivo de Franca Rame (<http://www.archivio.francarame.it/>). El primero es la notificación de una denuncia presentada en la *Pretura* de Roma, interpuesta por un ciudadano el 23 de abril de 1977 contra la emisión de la RAI del *Mistero Buffo* de la noche anterior. Las razones de la denuncia son *vilipendio della religione*, tipificado en el artículo 402 del Código Penal italiano. En sentido opuesto, en el archivo figura asimismo un documento firmado por el Frente por los Derechos Humanos de Buenos Aires, fechado en 1984, por el que la organización se solidariza con la compañía de Dario Fo ante el atentado sufrido durante su gira argentina, a cargo de "quienes se autoerigen en guardianes de la moral y las buenas costumbres", como se lee en ese texto.

3. Las teorías estéticas sobre lo cómico

Nos referiremos sumariamente a las cuatro teorías filosófico-estéticas más importantes que distingue Smadja y en las que se puede enmarcar la experiencia cómica (Smadja 1990: 28).

Para la teoría moral, según la cual la risa estaría ligada a un sentimiento de superioridad hacia el objeto degradado, hacia el objeto cómico, la risa sería la manifestación de la alegría de la indiferencia y, en consecuencia, a la percepción de lo cómico, mediante las siguientes fases: cómico, indiferencia, alegría (Smadja 1990: 51).

Podría entenderse que toda la situación creada en «*La resurrezione di Lazzaro*» degrada el referente original con el que mantiene una total conexión referencial, frente al que actúa de eco, como indicábamos. La historia se ve despojada así del carácter sagrado que le confiere la fe para los creyentes, por lo que se ha verificado la desacralización del objeto. Se da crédito a los hechos narrados, pero se les añaden connotaciones propias que reducen el relato del milagro a una naturaleza humana, la de un no creyente, anclándolo a la realidad más empírica: la situación del cadáver transcurridos

algunos días sería sólo un ejemplo (4) que cuestiona lo que no se plantea la fe. La sátira aparece clara en la intención del autor-actor y es recibida por los espectadores que estallan en risas y aplausos ante la escena:

(4)

— Boia! Guarda! Hanno alzato la pietra, c'è il morto, è dentro, ohoo, è il Lazzaro!
— Che puzza! Cos'è sto tanfo?
— Boia!
— Cos'è?
— Zitto!
— Lasciami guardare!
— Ma è pieno di vermi, di tafani!

(Fo 1975: 105)

— ¡Rediez! ¡Mira! ¡Han levantado la losa, está el muerto, está dentro rediez, es el Lázaro que apesta! ¿Qué es este tufo?
— ¡Hala!
— ¿Qué pasa?
— ¡Calla!
— ¡Dejadme ver!
— ¡Está lleno de gusanos, de moscardones! ¡Puah!

(Fo 1998: 90)

— Redéu! Mira! Han alçat la llosa, està mort, està dins redéu, és el Llàtzer que espanta! Què és aquest tuf?
— Apa!
— Qué passa?
— Calla!
— Deixeu-me veure!
— Està ple de cucs, de borinots! Puah!

(Fo 1999: 97)

La teoría del contraste y de la incongruencia, propuesta por Kant (también por Schopenhauer y por Lipps) se fundamenta en una oposición "anti-valor/valor" (Cohen 1985: 54); es decir, representa una inversión de la dialéctica comentada antes al referirnos a la teoría moral. Para el filósofo alemán, la risa surge por el contraste repentino que suscita la representación de una situación absurda que convierte en nada una expectativa aceptable del receptor.

El hecho de presentar el milagro de Lázaro como un espectáculo de plaza en el que intervienen vendedores ambulantes de comida, u otros personajes que alquilan sillas para las mujeres, por ejemplo, como acabamos de ver, produce un efecto cómico en esa degradación en la que se ahonda a medida que se incrementan los detalles, como las apuestas que los personajes avanzan sobre si, en el estado de deterioro del muerto, Jesús será capaz de resucitarlo o la muerte es ya irreversible, la alegría del que gana la apuesta y los gritos de "al ladrón" cuando entre la multitud le roban la bolsa. El

público, expectante ante el desarrollo de la acción, percibe cómo el insólito hecho que debería significar la consumación del milagro se ve oscurecido por los gritos de "*ladro!*" con que se concluye el episodio:

(5)

— Ho vinto la sommessa! Dài qui, non fare il furbo.
— Gesù, bravo!
— La mia borsa! Me l'hanno rubata! Ladri!
— Bravo Gesù! Ladro!
— Bravo Gesù! Gesù, bravo! Ladro!

(Fo 1975: 104)

— He ganado la apuesta, trae. ¡Eh! ¡No te pases de listo!
— ¡Jesús, fenómeno!
— ¡Mi bolsa! ¡Me la han robado! ¡Al ladrón!
— ¡Bravo, Jesús!
— ¡Al ladrón!
— ¡Jesús, bravo! ¡Jesús! ¡Bravo!… ¡Al ladrón!

(Fo 1998: 90)

— He guanyat l'aposta, porta. Eh! No et passes de llest!
— Jesús, ets un fenomen!
— La meua bossa! me l'han robada! Al lladre!
— Bravo, Jesús!
— Al lladre!
— Jesús, bravo! Jesús! Bravo!… Al lladre!

(Fo 1999: 98)

Observamos, si seguimos la cadena de turnos de los personajes, que se van encadenando los temas de forma inesperada frente al devenir previsible de la acción; aunque los hechos básicos de la historia conocida y original sirvan de hilo conductor a la comprensión, hay demasiados elementos que contradicen ese archisabido pasaje bíblico. Los elementos nuevos, y lo no inferido, se apropian de forma incongruente de la narración original, pero el resultado adquiere congruencia precisamente en la percepción del efecto lúdico.

La teoría fisiopsicológica afirma, fundamentalmente, que la risa nace mediante un paso repentino de un estado psíquico intenso a otro inferior debido a una situación dada. Fue defendida por Spencer y se basa en el principio general de conservación de la energía nerviosa a la que se añade una ley mecánica que transforma el excedente de energía psíquica en energía muscular. Los estudios de Freud (1988) en los que aborda el problema del chiste, el humorismo y lo cómico quedarían inscritos en esta corriente (Attardo 1994: 47 y ss.).

Por último, la teoría social, encarnada en la obra de Bergson, considera la risa como un fenómeno humano, social y, además, como un hecho más intelectual que emocional (Attardo 1994: 47 y ss.). La risa encuentra su medio natural en la vida

social y cultural y abarca múltiples funciones sociales enmarcadas en un conjunto de normas explicitadas en un sistema, y generalmente pueden expresar la alegría individual o social producida por la cohesión del grupo, el control social, la manera de evitar un castigo negativo y de punición por la inhibición y la agresividad de otros, la amabilidad, la defensa contra la congoja, la exclusión social y, también, la seducción y el afecto (Smadja 1993: 121).

Así pues, la producción de lo cómico sobreentiende un sistema, creencias, valores, reglas y prohibiciones. Estos códigos deben estar muy claros en el emisor y en el destinatario del mensaje cómico. Los objetos risibles del hombre se hallarán, pues, en la sociedad, en su carácter y actividades; en su orden, en sus jerarquías, reglas, valores y en su lógica de funcionamiento: la sexualidad, el lenguaje, el poder político, el orden social establecido, las instituciones, el elemento extraño en el grupo, etc.

Creemos, como hemos ido mostrando en las citas anteriores del texto del *Mistero Buffo*, que estos parámetros postulados en la teoría social, fundamentada en la tesis bergsoniana, están contenidos en la obra de Fo, tanto en la representación teatral propiamente dicha como en la metateatral, parte en la que el actor se desprende, aun si sólo parcialmente, de su categoría de actor para asumir la de instructor, "*giullare*", procurando informaciones a los espectadores fruto de su investigación filológica e histórica. Naturalmente, quien no comparte la ideología próxima a la expresada en la obra puede reaccionar denunciando o agrediendo, contraponiéndose de forma neta a quienes disfrutan de la experiencia cómica, como documentábamos antes.

Asimismo, lo cómico utilizará figuras retóricas como la hipérbole o la litote para exagerar o atenuar, la metáfora, la metonimia, la repetición, la inversión, la ironía, etc.; y ciertos efectos de contraste como la burla, la parodia, el lenguaje de la sexualidad, etc. Ello conlleva efectos cognitivos tales como la sorpresa, el absurdo o la incongruencia. Otro recurso de lo cómico es el transformismo: por ejemplo, los humanos pueden animalizarse y viceversa; los adultos pueden convertirse en niños, y los niños en adultos; los hombres pueden transformarse en mujeres (y viceversa), etc., y ese cambio de categoría ontológica y social genera lo cómico y, en consecuencia, la risa. Recordemos que para Bergson tanto el humor verbal como el referencial comparten tres procedimientos, a saber: "la répétition, l'inversion, et l'interférence des séries" (Bergson 1977: 68).

Los recursos que provocan la risa en el público en la representación de Fo se concretan tanto en la gesticulación como en la palabra, y, muy especialmente, en la voz que la transmite: se exageran los tonos, la cadencia o la potencia —cuando el villano narra el momento en que Lázaro sale de la tumba, con las imágenes y la impresión que el suceso le produce, pongamos por caso—. A periodos graves se contrapone, también hiperbólicamente, el uso encadenado de expresiones lúdicas, desenfadadas, como por ejemplo la sorpresa en la aparición de la figura de Jesús, llena de diminutivos afectuosos que, con un tono de voz semejante a como se hablaría con dulzura de un niño, dice:

(6)

— Qual è, quello alto?
— No. Quello piccolo.

— Quel ragazzino?
— Quello lì con la barbetta.
— Oh, ma sembra un ragazzino!

(Fo 1975: 102)

— ¡No, ese es Marcos!
— ¿El de detrás?
— ¿Cuál es? ¿El alto?
— No, el pequeño.
— ¿Ese muchacho?
— El de la barbita.
— ¡Uy, pero si parece un chiquillo, rediez!

(Fo 1998: 89)

— No, aquest és Marc!
— El de darrere?
— Qui és? L'alt?
— No, el xicotet.
— Aquest xicot?
— El de la barbeta.
— Ui, però si pareix un xiquet, redéu!

(Fo 1999: 96)

Otro efecto cómico bien recibido por los espectadores es la devolución de las metáforas asentadas en la lengua a su sentido literal: *povero cristo* (Fo 1975: 121) se refiere físicamente a ese Cristo maltratado y malherido arrastrando su cruz. Y la repetición de palabras por parte del actor y, sobre todo, de gestos sobre los que se insiste y que funcionan para interpelar al público, como algunas miradas, o el movimiento de las manos, que expresan la actitud comunicativa hacia el otro. Citaremos concretamente, en la historia del Papa «Bonifacio VIII», un claro ejemplo de repetición que crea la imagen cómica por la aproximación a lo mecánico, a la máquina, hecho cómico infalible, según Bergson. Es una imagen muy visual que cierra el episodio: en ella vemos a un personaje, reducido a total invalidez, transportado hasta el balcón de la Plaza de San Pedro para bendecir a los fieles congregados. Se nos desvela, asumiendo el actor un discurso didáctico, con un tono de voz relajado y fluido, convincente, que el brazo era manipulado, de forma oculta, por un "técnico" que naturalmente pasaba desapercibido desde fuera de la ventana. Estos signos de lo cómico, junto con comentarios acerca de lo acontecido que hacen los personajes que asisten al milagro, la integración de lo sobrenatural en lo cotidiano más absoluto o el parangón que equipara la historia pasada a la actual —salvando las distancias—, provocan el efecto cómico y las manifestaciones de complicidad, como los aplausos y la risa en todo el auditorio, si atendemos a las imágenes que observamos.

De forma especial, destacamos el gran trabajo actoral de Dario Fo que atraviesa todos los registros con la maestría de su voz, que le permite, con los imprescindibles cambios de timbre y de tono, pasar de un personaje a otro apoyándose en una quinésica muy precisa y muy expresiva. Como decíamos antes, Fo dialoga en su inmenso

monólogo y hace ver toda una galería de personajes que pasan ante el espectador con gran agilidad: sorprende, se transforma y desencadena la risa. No podemos olvidar que los fenómenos rituales son potenciadores de la risa. Para Dorfles, en lo cómico aparece un "ritual aberrante" que ya no conecta el rito con su referente lógico, sino con el referente paradójico que lo convierte en "risible" (Dorfles 1972: 122).

4. La cultura popular como manifestación de la desacralización

Bajtin considera que la cultura popular se sirve de lo cómico para contraponerse a la cultura dominante, operándose de este modo el proceso de desacralización (Bajtin 1974). Su obra cataloga las manifestaciones cómicas de una cultura, que llamaremos "subalterna", en diferentes formas y rituales del espectáculo, entre los que incluye los festejos del carnaval y otras obras cómicas representadas en plazas públicas, "punto de convergencia de lo extraoficial" (Bajtin 1974: 139), con un lenguaje familiar y el uso de un vocabulario incluso grosero. La estructura del carnaval contiene en sí misma estos elementos, y en esta fiesta, mediante la risa, la "cultura subalterna" se manifiesta como alternativa a la cultura oficial. El carnaval permite los excesos, la unión de lo sacro y lo profano; en él reina la tolerancia ante lo obsceno o lo prohibido, y favorece asociaciones *contra natura*, si atendemos al criterio de la norma, "*mésalliance*". El autor considera el carnaval como el lugar de la risa, negación absoluta del orden preestablecido, desacralización de éste, y como su alternativa total. Los mecanismos utilizados son las ambivalencias como la entronización/destronización, la (re)evaluación del cuerpo en el más amplio de los sentidos, la comida, la relación muerte/risa como forma de la vida, el travestismo y la máscara o el "doble tono de la palabra" que está presente en la dicotomía "alabanza-injuria" (Bajtin 1974: 391).

Volviendo a «*La resurrezione di Lazzaro*» del *Mistero Buffo*, reconocemos a un juglar que narra una historia conocida, en la que añade elementos invertidos y transgresores si atendemos al carácter sagrado del episodio original, profanizando, pues, lo sacro. El código lingüístico se encuentra al alcance fácil de todos. Se exige enérgicamente que se ponga hora a la celebración de los milagros (y ¡que se la respete!), en un ambiente de fiesta que tiene lugar en un cementerio, con gran jolgorio y expectación popular. El enterrador cobra entrada, los presentes hacen apuestas, se alquilan sillas, se vende comida ambulante, "le sardelle abbrustolite": "—Sardelle! Sardelle, danne un cartoccio al Lázaro che si prepari lo stomaco" (Fo 1975: 103). Entre las preocupaciones de los presentes está la de conseguir una primera fila. La gente del pueblo saluda a un Jesús extremadamente aniñado, que circula siempre acompañado por sus seguidores más estrechos —que afirman: "non lo lasciamo andare in giro solo perché è un po' matto" (Fo 1975: 105)— y que realiza impecablemente su función, su milagro. La muerte, con los gusanos que se sacude Lázaro cuando sale de la tumba, es superada por la vida, y por la risa en el momento en que el protagonista, aún no completamente resucitado, consigue erguirse tras varios traspiés y es ovacionado.

Para concluir, nos remitimos a la reflexión expresada por Lipovetsky en *La era del vacío* quien, al referirse a lo humorístico en la sociedad de los 80, habla de la colecti-

vización del humor como una forma de recuperación de la no violencia a favor de la simpatía y la complicidad para suavizar las relaciones personales. Insiste en la doble función democrática del sentido del humor que permite que el individuo se despoje del destino, de las convenciones y, además, evita la idea de superioridad, de un *ego* desmesurado. En una época de grandes individualismos, el humor establece relaciones entre las personas menos difíciles, se transforma en un elemento socializador, liberador, conciliador (Lipovetsky 1986: 159).

5. Conclusiones

Tal vez la risa, que, como hemos visto, desdramatiza una situación percibida como injusta o dura ante un estímulo cómico, deba ser entendida como un elemento válido de desacralización de elementos de poder o de creencias. La risa, pues, refuerza la relación entre los interlocutores —aquí, entre actor/espectador—, moviliza los puntos de vista y los conocimientos compartidos, con el fin de asegurar sus complicidades y es, en definitiva, un principio de comunicación y de entendimiento.

Bibliografía

Artaud, A., *Il teatro e il suo doppio.* Turín: Einaudi 1972.

Attardo, S., *Linguistics Theories in Humor*. Berlín / Nueva York: Mouton de Gruyter 1994.

Bajtin, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Barcelona: Barral 1974.

Bergson, H., *Le rire*. París: PUF 1977.

Besse, H., «La culture des calembours», *Le français dans le monde* 233 (1989), 32-39.

Breton, A., *Anthologie de l'humour noir*. París: Livre de Poche 1966.

Caro Baroja, J., *El carnaval. Análisis histórico-cultural*. Madrid: Taurus 1965.

Ceccarelli, F., *Sorriso e riso: saggio di antropologia biosociale*. Turín: Einaudi 1988.

Cohen, J., «Comique et poétique», *Poétique* 61 (1985), 49-61.

Defays, J. M., *Le comique*. París: Seuil 1996.

Deirdre W. / D. Sperber, «La teoría de la relevancia», *Revista de Investigación Lingüística*. Trad. F. Campillo García. 7 (2004), 237-286.

Dorfles, G., *Naturaleza y artificio.* Barcelona: Lumen 1972.

Eco, U., *Sette anni di desiderio*. Milán: Bompiani 1983.

Emelina, J., *Le comique.* París: Sedes 1996.

Fo, D., *Mistero Buffo*. Turín: Einaudi 1975.

—, *Misterio Bufo*. Trad. Carla Matteini. Madrid: Siruela 1998.

—, *Misteri Buffo*. Trad. Josep Ballester. Alzira: Bromera 1999.

Fo, D. / F. Rame, *Mistero Buffo*. Texto / DVD. Milán: Fabbri Editori 2006.

Fourastié, J., *Le rire, suite*. París: Denoël & Gonthier 1983.

Freud, S., «El chiste y su relación con el inconsciente», en: S. Freud: *Obras completas.* Barcelona: Orbis 1988.

Lewandowski, T., *Diccionario de lingüística,* Madrid: Cátedra 1995.

Lipovetsky, G., *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama 1986.

Loffler-Laurian, A. M., *Les mots du rire: comment les traduire? Essais de lexicologie contrastive*. Berna: Peter Lang 2001.

Pelegi, G., «Discurso cómico y traducción en la obra de Dario Fo» (tesis doctoral). Valencia: Universitat de València 2001.

Pirandello, L., *L'umorismo. (Essenza, caratteri e materia dell'umorismo) / El umorismo. (Esencia, carácter y materia del humorismo)*. Ed. bilingüe. Trad. E. Martínez Garrido. San Lorenzo del Escorial: Langre 2007 (1908).

Rame F., <http://www.archivio.francarame.it/>.

Smadja, E., *Le rire*. París: PUF 1993.

LA ESTÉTICA DE LO SUBLIME Y LA AMADA MORIBUNDA: CINE Y FOTOGRAFÍA COMO EXPRESIÓN VISUAL DE UN MOTIVO LITERARIO*

Ana González-Rivas Fernández
Universidad Complutense de Madrid
anagonfer27@telefonica.net

RESUMEN: A lo largo de la historia de la literatura son múltiples los ejemplos en los que imagen y texto se unen para dibujar una idea o para describir una escena. En esta comunicación se analizará la imagen de la amada moribunda, un motivo literario que fue ampliamente desarrollado en el siglo XIX, entendiéndose como la expresión más perfecta de la sublimidad (una conjunción de placer y terror, en términos de Edmund Burke). La carga dramática que se desprende de esta imagen literaria, al mismo tiempo repulsiva y provocadora, fue pronto asimilada por la fotografía, y, a continuación, por el cine, que aprovechó los fines espectaculares y catárticos que ofrecía la misma idea de una mujer palideciendo en su lecho de muerte. Este motivo, por tanto, permitirá analizar un tipo de literatura destinada a la representación y recuperada por el séptimo arte, uno de los espectáculos más característicos de nuestros tiempos.

Palabras clave: muerte, intermedialidad, literatura gótica, fotografía, cine.

ABSTRACT: Throughout history there have been many examples of image and text meeting in order to delineate an idea, or describe a scene. This paper deals with the image of the dying woman, a literary motif that was largely developed in the 19th century, when it was understood as the most perfect expression of sublimity (a conjunction of pleasure and terror, in Edmund Burke's terminology). The dramatic tone this image generates is, at the same time, disgusting and appealing, and it was soon assimilated by photography and, in its turn, by cinema, which took advantage of the spectacular and cathartic effects condensed in the idea of a woman languishing in her deathbed. This motif, therefore, will allow us to analyse a kind of literature prone to representation and appropriated by the seventh art, one of the most characteristic forms of spectacle of our times.

Key words: death, intermediality, Gothic literature, photography, cinema.

* Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación FFI 2010-14963 ("Historiografía de la literatura grecolatina en España: de la Ilustración al liberalismo", 1778-1850).

1. Introducción

A lo largo de la Historia son múltiples los ejemplos en los que imagen y texto se unen para dibujar una idea o para describir una escena. Estos ejemplos no son un recurso artístico más: en ese instante de confluencia surge un diálogo entre formatos donde el arte se presenta como un elemento mediador entre el autor y su obra. En esta comunicación se analizará concretamente la imagen de la mujer moribunda, donde la muerte se encuentra con una de las mayores expresiones de vitalidad: el erotismo. La conjunción de *eros* y *thanatos*, que ya Freud advirtió como una de las tensiones fundamentales sobre las que gira la experiencia psíquica del ser humano, se desarrolla a través de este motivo, en el que convergen literatura, pintura, fotografía y cine. El objetivo de este estudio, por tanto, será observar el desarrollo que experimenta la representación de la mujer moribunda a lo largo de los siglos XIX y XX, advirtiendo cómo texto e imagen dialogan y se influyen mutuamente, con lo que llega a elaborarse un paradigma de lo sublime y de la estética decimonónica.

2. La muerte y el deseo de inmortalizar

Desde que el hombre ha tomado conciencia de su condición mortal, el tópico conocido como *memento mori* ('recuerda que vas a morir') se ha convertido en el tema central de multitud de leyendas populares y obras literarias. A la angustia frente a la propia muerte se une el dolor por la desaparición de los seres queridos. En estos casos, la reflexión individual sobre la propia mortalidad se transforma en un lamento de duelo, y la representación de la muerte pasa a ser una forma de homenajear al fallecido. Surge así toda una iconografía funeraria que adorna tumbas y cementerios, donde la belleza y la majestuosidad de algunas sepulturas y panteones quedan unidas a la idea de la muerte que estas mismas construcciones representan, produciendo en el espectador un inquietante placer estético. El efecto final de estos sobrecogedores escenarios puede definirse, en términos de Edmund Burke, como "sublime": una mezcla de placer y terror, que se produce siempre y cuando la sensación de peligro se experimente desde la ficción, o al menos desde un contexto en el que la parte terrorífica no llega a convertirse en una amenaza real (lo que permite el disfrute estético, frente al rechazo o desagrado que produciría la vivencia empírica de esta situación).

Durante mucho tiempo, el recuerdo del ser querido se limitó a sus objetos personales, los rituales en su honor, la disposición de su sepultura y, en el caso de que lo hubiere, la contemplación de su retrato. No obstante, con el nacimiento del daguerrotipo en el siglo XIX, aparece una nueva manera de honrar la memoria del difunto: la fotografía *post-mortem*. Esta fotografía tenía su propia estética: si se trataba de niños, normalmente se mostraban acostados y con los ojos cerrados, como si estuvieran dormidos; muchas veces se les rodeaba de sus juguetes preferidos, y en ocasiones los acompañaba un familiar, generalmente la madre. A los adultos, sin embargo, se les sentaba en sillas, y a veces se les abría los ojos. Tanto en un caso como en otro, la finalidad es que la

muerte quede disimulada tras una apariencia de vida, o al menos de reposo, una moda que perduró durante todo el siglo XIX. Estas imágenes, si bien ahora pueden producir cierta inquietud en el espectador, en su época significaban un gran consuelo para los allegados del difunto, que veían en ella un recuerdo nostálgico.

Frente al deseo reconfortante de guardar un recuerdo de la persona amada, el hecho de inmortalizar al difunto a través de un retrato remite también a antiguas creencias y supersticiones, según las cuales esta "copia" o "reflejo" es en realidad el alma de la persona representada. Por este motivo, la imagen conservada no deja de entrañar cierto aire inquietante, estrechamente relacionado con la idea del doble o *doppelgänger*, que, en términos freudianos, siempre resulta *unheimlich* ('ominoso', 'siniestro'). Es sabido que algunos pueblos, como ciertas tribus indias americanas, se negaban a ser fotografiados, pues estaban convencidos de que la cámara "robaba" su alma. También es ésta la causa de que todavía hoy en algunos funerales exista la supersticiosa costumbre de tapar los espejos, para que la misma muerte, atrapada en este reflejo, no se quede para perseguir a los vivos, o se duplique en el espejo y quiera llevarse otra vida (Ziolkowski 1980: 142). Como indica Ziolkowski en su ensayo *Imágenes desencantadas*, esta idea del reflejo como proyección del alma relaciona a los espejos con el mundo de los muertos y del más allá, lo que explicaría también muchas de las supersticiones que giran en torno a este objeto: sus poderes mágicos y adivinatorios, o su utilización en algunos rituales diabólicos (un carácter oscuro que otorgará al espejo, así como al retrato, un lugar de excepción dentro de la literatura gótica) (Ziolkowski 1980: 142).

3. *Eros* y *Thanatos*: la seducción de la muerte

Las representaciones de difuntos o moribundos, en definitiva, responden a una serie de cuestiones culturales y antropológicas, que a su vez han generado una interesante tradición literaria y artística vinculada a lo gótico y lo sublime. En lo que respecta en concreto a las fotografías *post-mortem*, la imagen de la muerte no sólo no resulta desagradable, sino que entraña incluso cierto atractivo para el espectador, el cual queda atrapado en la inquietante dualidad de *eros* y *thanatos*. En su ensayo «Más allá del principio del placer» (1919), Freud habló de *eros* (el amor, el deseo, el sexo) y *thanatos* (la autodestrucción, el sufrimiento) como una doble pulsión hacia la vida y hacia la muerte (Freud 1919). Estas dos pulsiones opuestas están en constante pugna dentro de la psique del ser humano, y así se explica que, junto al instinto de supervivencia, el hombre encuentre también cierto placer en lo terrorífico. Las ideas de Freud no fueron aceptadas por todos: frente a su teoría, Wilhem Reich sostuvo que, en realidad, el deseo de destrucción surge a partir de la frustración del instinto sexual, y que, por tanto, no existe en el hombre una tendencia innata hacia la muerte. En «El cuento de terror y el instinto de la muerte» (1985), Rafael Llopis menciona también la teoría de Roberto Nóvoa Santos, que hablaba de la necesidad de una aceptación positiva de la muerte (una parte de la vida, al fin y al cabo) (Llopis 1985: 98-99). Sobre esta unión de *eros* y *thanatos*, recuérdese, igualmente, que el mismo desvanecimiento

post-orgásmico se conoce comúnmente con la expresión francesa de *petite mort*, que George Bataille definió como "una anticipación de la muerte definitiva" (Bataille 2002: 37). En resumen, parece que el dolor y el placer no son del todo contrarios, y que el ser humano logra compaginarlos en algunas experiencias. Por eso, con respecto a la literatura, afirma Llopis que "cuanto más terror, más pegado queda uno al relato: cuanto más terror, más placer" (Llopis 1985: 99).

Todos estos estudios psicológicos y filosóficos replantearon las relaciones de aparente oposición establecidas entre la vida y la muerte, y formularon desde la teoría lo que ya había sido representado en la literatura y en el arte: el carácter seductor que se desprende de la agonía final. En su ensayo *Las lágrimas de Eros*, Bataille analiza el erotismo de la muerte y su representación en las artes visuales a lo largo de la Historia. Se citan así obras como *Lucrecia* de Durero, *Muerte de Sardanápalo* de Delacroix o *La aparición* de Gustave Moreau. Por otra parte, aunque Bataille no se detiene en ellas, dentro de esta temática cabe recordar también muchas de las obras pertenecientes al movimiento prerrafaelista: *Sol ardiente de junio* de Leighton, *La dama de Shallot* de Waterhouse, pero, sobre todo, la *Ofelia* de Millais, donde no sólo se aúnan el amor y la muerte, sino que la literatura y la pintura convergen magistralmente en una sola expresión artística. De este modo, la pintura, antes incluso que la fotografía, se convirtió en uno de los soportes artísticos más comunes para la representación visual de la muerte.

Tanto en las representaciones pictóricas como en las fotográficas, la muerte se percibe como un tema conceptualmente muy cercano al sueño; así se advierte también en el mismo lenguaje (recuérdense metáforas del tipo "dormir el sueño eterno", o frases lapidarias como "descanse en paz"). Esta idea, unida al componente erótico del que ya se ha hablado, dota a la imagen de una gran seducción que puede llegar a tener cierto carácter necrófilo o hipnófilo. La necrofilia ("intento de obtener placer erótico con cadáveres") y la hipnofilia ("excitación al contemplar personas dormidas") no sólo están presentes en las artes visuales, sino que la misma literatura ofrece algunos ejemplos significativos. Entre los textos cercanos a la necrofilia pueden mencionarse relatos como «La tumba» o «La muerte», de Guy de Maupassant, o «Berenice», de Edgar Allan Poe. No deben olvidarse tampoco los relatos de vampiros, donde se concede un papel altamente seductor a estos cadavéricos personajes. La hipnofilia, por otra parte, está presente desde la misma mitología clásica (recuérdese el mito de Endimión), y en la literatura latina, como hace notar García Jurado (2009) en el caso de algunos poemas de Propercio.

Este tema, donde la muerte, el sueño y la belleza quedan tan indisolublemente unidos, hunde sus raíces en el mismo folclore y la cultura popular, y muestra de ello es un conocido cuento donde todas estas ideas convergen: el de la Bella Durmiente. Su imagen, inmortalizada en multitud de grabados y cuadros, repite toda la estética de las escenas fúnebres y los retratos *post-mortem*, en los que la belleza de la persona fallecida queda destacada en el momento de su muerte. Literariamente, cabe recordar el cuento *La casa de las bellas durmientes* (1961), del japonés Yasunari Kawabata. En él Kawabata narra la historia de un hombre maduro, Eguchi, que acude a una casa de citas muy especial. Sus clientes son siempre ancianos que, habiendo perdido ya todo

el vigor de su masculinidad, pasan la noche acostados al lado de jóvenes desnudas y profundamente dormidas. Estas noches se convierten en un viaje interior en el que el protagonista reflexiona sobre su propia vida, al lado de unas sumisas jóvenes narcotizadas que lo seducen con su silencio. Se insiste así en ese estado fronterizo entre la muerte y el sueño, entre la hipnofilia y la necrofilia, que está presente tanto en las muchachas (comparadas con cadáveres), en los ancianos que las contemplan (a la vez aterrorizados y erotizados) y en la misma realidad del relato, donde la muerte, ya sin sentido metafórico, también hace su aparición.

4. La mujer moribunda: motivo decimonónico

Como puede observarse, la gran mayoría de los ejemplos comentados hasta el momento tienen como protagonista a la mujer. No es casual este hecho: son ellas las que suelen encarnar todo el erotismo de las escenas, que pasan a ser esencialmente femeninas. La mujer moribunda se configura así como un motivo literario y artístico que, si bien se representa desde tiempos inmemoriales, puede considerarse propiamente decimonónico, pues es en esta época cuando adopta la sublimidad y el aire romántico que lo caracteriza. Uno de los primeros autores en formular expresamente el valor estético de una mujer muerta o moribunda fue el norteamericano Edgar Allan Poe, en un célebre pasaje de su ensayo «Filosofía de la composición» (1846):

> Me pregunté: "De todos los temas melancólicos, según la comprensión universal de la Humanidad, ¿cuál lo es más?" "La muerte", era la respuesta natural. "¿Y cuándo —volví a preguntarme— el más triste de los temas es el más poético?" La respuesta vino por sí sola: cuando va estrechamente ligado a la Belleza. La muerte, pues, de una mujer bella es, sin duda alguna, el tema más poético que existe en el mundo (Poe 1955: 84).

Edgar Allan Poe, fiel a sus palabras, rindió un verdadero homenaje a la amada moribunda en sus poemas y narraciones: en los cuentos «Berenice» (1835), «La caída de la casa Usher» (1839), «Ligeia» (1838), «El retrato oval» (1842) o «Morella» (1835) se describen mujeres que languidecen, mueren y, a veces, incluso resucitan, pálidas y tétricas, reclamando venganza. Terribles son también algunos de los versos del bostoniano, como los poemas «El gusano conquistador» (1843), «Annabel Lee» (1849) y «Ulalume» (1847); pero sobre todo, y a tenor de lo ya comentado, destaca su poema «La durmiente» (1831), donde la hermosa joven que duerme en el campo poco a poco se va descubriendo como un cadáver ya putrefacto.

En la idea de la mujer moribunda se encierran, sin duda, muchas de las convenciones decimonónicas sobre la femineidad, como la fragilidad, la pasividad y la indefensión, que se oponen a un arquetipo masculino de fuerza, protección y actitud paternalista hacia la amada. Una mujer agonizante o muerta es, ante todo, controlable, y sitúa al hombre en una tranquilizadora posición de dominio, eliminando todos los posibles conflictos que muchas veces surgían ante una mujer más asertiva, independiente y, en

definitiva, más viva. También Poe era consciente de los sentimientos conflictivos que podrían derivarse de las relaciones con estas mujeres dotadas de voz propia, como las que dieron nombre a sus relatos de «Ligeia» y «Morella»: ambas inteligentes y con carácter, hasta tal punto que la sola posibilidad de superar en algún aspecto al narrador de las historias las condenó desde un primer momento a la desaparición. La mujer moribunda, por tanto, como se deja traslucir en la obra de Poe, tiene una doble naturaleza de sumisión y de amenaza, que es donde reside parte de su fascinación.

El motivo de la mujer muerta o moribunda en su aspecto más tétrico y sobrenatural está también estrechamente relacionado con otra leyenda medieval, que llegó a tener un gran éxito literario: se trata de la historia de Venus y el anillo, recogida por primera vez en el siglo XII por William de Malmesbury, en su *Gesta Regum Anglorum*. Durante siglos, la historia de la estatua que, por el descuido de un recién casado, se queda con un anillo que no le corresponde, y cobra vida para unirse en matrimonio con su nuevo amor, se consideró durante mucho tiempo en los límites de la verdad y la ficción. Su fortuna literaria ha sido muy extensa, pero posiblemente la versión que más éxito tuvo fue la de Prosper Mérimée, titulada «La Vénus d'Ille» (1837). El relato de Mérimée, de un marcado carácter gótico, dibuja el retrato de una nueva mujer tétrica, un nuevo "cadáver" femenino que cobra vida para reclamar la de su amado, conjugando de nuevo la muerte y el erotismo.

5. El cinematógrafo: nuevo formato, nueva intermedialidad

Finalmente, la intermedialidad que surge entre el texto y la imagen dentro del motivo de la mujer moribunda queda totalmente de manifiesto en el siglo XX con la aparición del cinematógrafo, que recibe y expone los resultados obtenidos de esta alianza de formatos, multiplicando también sus posibilidades de representación.

El peso que algunas representaciones visuales de la mujer moribunda (y sus variantes: dormida, enferma, desmayada…) han tenido en la historia del cine se percibe en muchas escenas de películas. Nótese, por ejemplo, el gran parecido entre las siguientes imágenes: un fotograma de la película *Frankenstein* (1931), de James Whale (donde Elizabeth, la prometida del doctor Frankenstein, se ha desmayado ante la visión del monstruo), y el famoso cuadro de la *Pesadilla* (1781), de John Henry Fuseli:

La Pesadilla (1781), de John Henry Fuseli

Fotograma de *Frankenstein* (1931), de James Whale

Si bien no puede afirmarse con rotundidad que Whale se inspirara específicamente en el cuadro de Fuseli para este fotograma, resulta evidente que tanto el cineasta como el pintor parecen perseguir una misma estética, donde la mujer dormida o desmayada, en su indefensión, desprende un gran erotismo que invita al héroe (o al espectador) a acudir en su auxilio.

Precisamente por el carácter decimonónico que, como se ha ido viendo, resulta inherente a este motivo, las películas basadas en obras literarias del siglo XIX están entre las que más se detienen en la recreación de mujeres moribundas, otorgando a sus heroínas la palidez enfermiza que tan de moda estuvo en aquella época. Las diferentes versiones de *La dama de las Camelias*, *Cumbres Borrascosas* o *Mujercitas* presentan numerosos ejemplos. Pasando ya a la literatura del siglo XX, la versión cinematográfica de *La casa de las Bellas Durmientes* que hace Vadim Glowna (2007), así como la anterior de Hiroto Yakoyama (1997), ofrecen hermosas imágenes que se mueven entre el horror y el erotismo, captando de esta forma la esencia de la mujer moribunda creada un siglo antes:

Fotograma de *La Casa de las Bellas Durmientes* (2007), de Vadim Glowna

En algunas de estas películas inspiradas en la literatura, la idea de la amada languideciente no es un motivo más, sino el tema central, o uno de los elementos principales de los que el cineasta no puede prescindir: es el caso de las obras cinematográficas basadas en los relatos de Edgar Allan Poe. Además de los innumerables títulos que

Roger Corman llevó a la gran pantalla, cabe mencionar aquí un reciente cortometraje español: *Il mondo mio* (2010), de Javier Estrella y José Manuel Fandos. Condensando aspectos de la obra y la vida de Poe, *Il mondo mio* narra la historia de un enterrador que mantiene un encuentro con una joven, Virginia Clemm, a la que rescata del ataúd donde había sido enterrada viva (momento que queda recogido en el siguiente fotograma, donde la belleza de la mujer se enmarca en el escenario tétrico de una tumba):

Fotograma de *Il mondo mio* (2010), de Javier Estrella y José Manuel Fandos

Entre las muertas que regresan de sus tumbas resulta inolvidable la película de Tim Burton *La novia cadáver* (2005), que recupera la leyenda de Venus y el anillo. Como él mismo ha reconocido, Edgar Allan Poe ha sido siempre una de sus principales fuentes de inspiración, de modo que la languidez de sus personajes puede considerarse, sin lugar a dudas, una legítima heredera de la estética decimonónica, que sigue así muy presente en nuestro siglo.

El erotismo que se desprende de la representación de la mujer moribunda está también en la base de otro de los mitos góticos con más rendimiento en la ficción contemporánea: el vampiro. El cadavérico *homme fatal* de la literatura y el cine es uno de los personajes más atractivos de toda la literatura gótica, lo que en parte se debe al aspecto pálido y demacrado que lo caracteriza como no-muerto. También aquí el cine ha sabido desarrollar esta estética decadente, desde el *Dracula* (1931) de Tod Browning hasta la adaptación cinematográfica de la novela de Ann Rice *Entrevista con el Vampiro* (Neil Jordan, 1994), o las actuales versiones de la saga *Crepúsculo*, de Stephanie Meyer (*Crepúsculo* (2008), de Catherine Hardwicke; *Luna Nueva* (2009), de Chris Weitz; y *Eclipse* (2010), de David Slade).

Fotograma de *Entrevista con el Vampiro* (1994), de Neil Jordan

Al margen de las ya comentadas, son muchas las películas que, a lo largo del siglo XX, rescatan mujeres moribundas y les otorgan una belleza seductora: mujeres fantasma que se mueven entre la vida y la muerte, mujeres enfermas y agonizantes, e incluso mujeres suicidas. Todas sucumben a la muerte, vuelven de ella o la sienten amenazadoramente cerca; una idea tétrica y terrible que los cineastas han sabido combinar con la belleza femenina, tal y como ya se había hecho a lo largo del siglo XIX.

6. Conclusiones

Como se ha observado a lo largo de esta comunicación, la estética recreada en torno a la imagen del difunto tiene como trasfondo una larga tradición literaria y pictórica, donde el terror de la muerte se recrea desde la belleza, consiguiendo así un efecto de sublimidad. Dentro de estas representaciones fúnebres, ha resultado especialmente atractiva la imagen de la mujer muerta o moribunda, en la que convergen *eros* y *thanatos*, expresiones de vitalidad y muerte en constante tensión. El estudio conjunto de las diferentes representaciones literarias y visuales de la mujer moribunda muestra la evolución de un motivo que adopta una nueva dimensión durante el Romanticismo y a lo largo del siglo XIX. Este desarrollo depende de la imbricación de diferentes formatos (la obra literaria, el cuadro, la fotografía y, ya en el siglo XX, el cine), donde el texto y la imagen dialogan constantemente. Se establece así un proceso de "interdiscursividad"

o "intermedialidad" que es ya consustancial al mismo motivo de la mujer moribunda. Aunque utilizando diferentes códigos, el ejemplo de la mujer moribunda es la muestra de que el arte es un modo de comunicación universal que bebe de fuentes muy variadas, e implica la interacción de las diferentes manifestaciones de un mismo tema. Lejos de resultar poco creativo, estas reelaboraciones suponen un enriquecimiento continuo de un motivo que, a lo largo de los siglos, ha sabido mostrarse tanto bello como terrible.

Bibliografía

Bataille, G., *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets 2002.

Burke, E., *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid: Tecnos 1987.

Freud, S., «Más allá del principio del placer», en: S. Freud: *Obras Completas*, vol. 18 (1917-1919). Buenos Aires: Amorrortu 1993.

García Jurado, F., «El encuentro complejo entre Proust y Propercio: literatura latina y estéticas de la modernidad». Ponencia presentada al Congreso Internacional *Proust, ecos y reflejos*, celebrado en Madrid los días 23, 24 y 25 de marzo de 2009.

González-Rivas Fernández, A., «El monstruo de Frankenstein: texto e imagen en la génesis de un mito moderno», en: J. M. Losada Goya (coord.): *Mito y mundo contemporáneo. La recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea*. Bari: Levante Editori 2010.

Llopis, R., «El cuento del terror y el instinto de la muerte», en: VV.AA.: *Literatura fantástica*. 1985, 91-104.

Poe, E. A., «Filosofía de la composición», en: E. A. Poe: *Narraciones completas*. Madrid: Aguilar 1955.

Ziolkowski, T., *Imágenes desencantadas (una iconología literaria)*. Madrid: Taurus 1980.

TAMBOURS SUR LA DIGUE DE HÉLÈNE CIXOUS: LA MARIONETA

Ioana Gruia
Universidad de Granada / Universidad de París 8
ioanagru@ugr.es

RESUMEN: En el presente trabajo se analizan las reflexiones de Hélène Cixous y, brevemente, de Ariane Mnouchkine sobre la marioneta en relación con el texto, el espectáculo y el film de *Tambours sur la digue*. Las núcleos fundamentales de significación examinados son: el desdoblamiento, el "ser dos" de la marioneta; su paralelismo con la escritura; su función de exteriorizar lo que Cixous llama "la marioneta interior"; la desnudez; la capacidad de la marioneta de desvelar la fragilidad del ser humano. Tanto las reflexiones de Cixous como el espectáculo y el film de *Tambours sur la digue* comparten estos núcleos de significación.

Palabras clave: Cixous, Mnouchkine, marioneta, desdoblamiento, escritura.

ABSTRACT: This paper analyses the reflections of Hélène Cixous and, briefly, those of Ariane Mnouchkine on the puppet as related to the text, the play and the film of *Tambours sur la digue*. The main elements analysed are: the unfolding, the "being two" of the puppet; its parallelism with the writing; its function of exteriorizing what Cixous calls "the interior puppet"; the nakedness; the puppet's capacity of revealing the fragility of the human being. The reflections of Cixous, the spectacle and also the film of *Tambours sur la digue* share these articulations.

Key words: Cixous, Mnouchkine, puppet, unfolding, writing.

Tambours sur la digue es una obra teatral escrita por Hélène Cixous en 1998 y puesta en escena en 1999 por el Théâtre du Soleil bajo la dirección de Ariane Mnouchkine. El objeto de la presente comunicación es analizar la significación particular de la marioneta para Cixous y para la "creación colectiva"[1] del Théâtre du Soleil, a par-

1. Planteamiento característico de la compañía, que funciona sin una jerarquía rígida y que implica a todos sus integrantes en la realización de los espectáculos. Hay que subrayar que este enfoque implica también la reescritura del texto en función de la representación, como ocurrió en el caso de *Tambours sur la digue*.

tir del texto que acompaña la edición de *Tambours sur la digue*, «Le théâtre surpris par des marionnettes», y otros textos relacionados, así como del film del espectáculo (que fue realizado en 2002). El film permite, de hecho, desplegar dos "textos" que podemos examinar: la representación teatral y el film de la representación, con los nuevos elementos añadidos.

Antes de entrar en el análisis propiamente dicho, recordemos que a partir de principios de los años ochenta empieza la colaboración entre Hélène Cixous y el Théâtre du Soleil, una colaboración que continúa hoy día y que abarca títulos tan emblemáticos como *L'histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi de Cambodge* (1985), *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves* (1987), *La ville parjure ou le réveil des Érinyes* (1994), *Tambours sur la digue* o el reciente *Les naufrages du fol espoir* (2010).

En el texto que acompaña la edición de *Tambours sur la digue*, «Le théâtre surpris par des marionettes», Hélène Cixous (1999: 117) explica la génesis de la obra, que fue escrita siguiendo una sugerencia de Ariane Mnouchkine:

> Si tu écrivais une pièce que aurait été écrite par le poète Hsi-Xhou,[2] une pièce ancienne, qui fut jouée autrefois tantôt par des marionettes, tantôt par des acteurs qui tantôt étaient des femmes jouant tous les rôles, tantôt étaient des hommes jouant tous les rôles.

Tambours sur la digue se presenta, de hecho, "bajo forma de obra antigua para marionetas interpretada por los actores". Inspirada en los títeres de Bunraku (unas grandes muñecas sin hilos cargadas y manipuladas en el escenario por marionetistas vestidos de negro, que a veces tienen el rostro oculto), la puesta en escena demuestra una influencia decisiva del teatro oriental (influencia que, según declara Ariane Mnouchkine,[3] es un rasgo definitorio del Théâtre du Soleil). Ahora bien, aunque el modo literario es el de una "obra de teatro antigua", el tema de *Tambours sur la digue* (una inundación devastadora) es a la vez antiguo y contemporáneo ("il y a mille ans peut-être ou bien avant-hier", leemos en la cubierta del DVD de *Tambours sur la digue*), inscrito en una trágica repetición, tragedia que, como veremos, no se debe a la furia de los dioses, a la fatalidad, sino a la funesta irresponsabilidad de los hombres. Cixous explica que la palabra "agua", pronunciada varias veces sin que los personajes reparen en el horror oculto en esta permanente invocación, puede sustituirse por la palabra "guerra" o por otra palabra anunciadora de catástrofes (Cixous 1999: 117).

Pero veamos brevemente la historia que *Tambours sur la digue* cuenta. En un reino antiguo, un adivino tiene un sueño premonitorio y predice una inundación devastadora. El gran canciller reprocha al gobernante haber dejado mano libre a su sobrino para cortar todos los árboles que protegían las riberas del río, que está a punto de desbordar.

2. Dada la enorme importancia que el significante tiene en la obra de Hélène Cixous, la pronunciación del nombre remite evidentemente a "Cixous".

3. *Vid*., por ejemplo, la entrevista con Silke Greulich, Arte-TV Magazine, de 13 de enero de 2003, en <http://www.arte.tv/fr/art-musique>.

El gran administrador dice que la única solución es hacer una brecha en el dique de la ciudad y sacrificar así o los barrios del norte (el puerto, las fábricas y los negocios) o los barrios del sur (los barrios del placer y del arte, de los teatros y del marionetista Baï Ju). El gobernante vacila bajo el peso de una decisión terrible, hasta que su sobrino lo convence para sacrificar la campiña y salvar la ciudad y para enviar un ejército bajo sus órdenes y hacer una brecha en un punto débil del "dique de los cerezos", el dique que protege esa campiña. El sobrino del gobernante quiere también liquidar a todos los que pueden oponerse a la atroz solución (a la hija del adivino, centinela de los tambores que se entrenan para dar la alarma cuando empiece la inundación, a su amante, el secretario del canciller, al propio canciller, al pintor de la corte, etc.). Sin embargo, aunque las puertas de la ciudad se cierran para los abandonados que piden refugio, todos acaban muertos, asesinados en esta guerra fratricida o ahogados. El único sobreviviente será el marionetista Baï Ju, el que debe vivir para contar la historia[4] y para recoger del agua, al final de la obra, a los personajes-marionetas.

La marioneta es importantísima para Cixous: "L'auteur, le metteur en scène, les acteurs, le plateau, les digues, le palais, le bateau, les rideaux de pluie, tout est marionette. Tous sont agis. Chacun est mis en mouvement par son marionettiste". Al actor se le pide que sea una marioneta, que se desdoble, que sea dos (Cixous 1999: 118). El cuerpo de la marioneta, afirma Cixous, se explica al desdoblarse y tenemos así una marioneta interpretando un personaje (Cixous 1999: 119). El desdoblamiento (la marioneta es ella y su "sombra", el marionetista, que aquí aparece en escena vestido de negro y con la cara cubierta por una gasa también negra) hace visibles y depura todas las pulsiones, todos los complejos mecanismos íntimos que habitan y mueven a los personajes: un solo gesto basta para expresar, para "dibujar" la pasión, el odio, la vacilación, el resentimiento, el amor, el miedo. El término "dibujar" tiene una significación fundamental tanto para Cixous como para el enfoque del Théâtre du Soleil. Para Cixous, la escritura, inseparable del cuerpo, es una convocación de todos los sentidos. La escritura mira, toca, escucha:

> Mon écriture regarde. Les yeux fermés (Cixous 1986: 11).
>
> Écrire pour toucher des lettres, des lèvres, du souffle, pour caresser de la langue (Cixous 1986: 12).
>
> Mais, pour moi, évidemment, l'écriture n'est pas muette, elle n'est pas aphone, elle est quelque chose qui doit retentir, qui doit faire résonner, c'est une histoire d'écoute (Cixous 1977: 488).

La escritura se encuentra así íntimamente ligada a la pintura y a la música, y ello es particularmente importante en el caso de *Tambours sur la digue*. Las vivencias del

4. *Vid*. la entrevista ya mencionada de Ariane Mnouchkine con Silke Greulich (<http://www.arte.tv/fr/art-musique>): "Pourquoi le marionnettiste est-il le seul survivant à la fin de la pièce? Parce qu'il faut bien quelqu'un pour raconter l'histoire aux autres!".

personaje-marioneta "se pintan", se dibujan, se trazan con una línea precisa y fina tanto en el papel (en este sentido son fundamentales las reflexiones de Cixous sobre el paralelismo entre la marioneta y el acto de escribir) como en el aire (a la hora de la interpretación): "Je peins les hésitations désastreuses. Le Chancelier ballotté file d'abord vers la mère, balance […]. Sa marionnette ne fait pas exactement le poids, fétu qui saute par dessus la réalité, refoulée de toutes parts" (Cixous 2001: 49). En cuanto a la música, son muy iluminadoras las palabras de Cixous acerca de la relación con Jean-Jacques Lemêtre, que compuso la música de *Tambours sur la digue*: "Mon écriture est musicale. J'écris à l'oreille. Il y a une sorte d'harmonie intérieure dans laquelle Jean-Jacques se retrouve instantanément".[5]

La marioneta "dibuja sus sentimientos", muestra claramente el vínculo entre el movimiento, el paso y el pensamiento (vínculo que caracteriza de hecho la escritura de Cixous). "El gesto piensa", el pensamiento se mueve, se desplaza, camina. Podríamos decir así que la marioneta ejecuta una especie de coreografía del pensamiento —y de los sentimientos, por supuesto—, a la vez diáfana y rigurosa (Cixous 2001: 50):[6]

> Une vraie marionnette est nette: ni ronde ni molle ni floue, mais expliquée, dessinée. Elle dessine ses sentiments, leurs angles […]; elle est versatile avec toutes les précisions. Elle marque les arrêts. L'Intendant prend une décision. Il va de ce pas vers le seigneur. Geste, parole, le geste pense. Au quatrième pas une pensée arrète sec son pied en plein élan. La pensée renverse le pas en sens contraire. Pied pensant, pensée qui marche.

La marioneta está desnuda, se muestra nítida, se expone, pone de manifiesto, hace visibles todos sus resortes íntimos, se dibuja sobre el escenario, es puro cuerpo, cuerpo desdoblado, cuerpo movido, manipulado por el marionetista y, sin embargo, cuerpo activo: "Sous les apparences d'une passivité de poupée mue par un maître elles [les marionnettes] sont d'une activité sans pareille" (Cixous 2001: 48). La desnudez de la marioneta es, según Cixous, la única desnudez visible (Cixous 2001: 53).

La marioneta es, insiste la escritora, "extériorisation de la marionnette intérieure que nous sommes […]; un livre ouvert" (Cixous 1999: 119), porque ella no disimula la fragilidad del ser humano, expuesto a todas las intemperies, y sobre todo a la mayor intemperie, la muerte. La marioneta y sus hilos manipulados por el marionetista desvelan así la fragilidad inherente a todos los seres humanos y el hecho de que todos pendemos de un hilo, de los hilos que pueden dejar de moverse en cualquier momento. "Tout tient toujours à un fil", escribe Cixous (Cixous 1999: 120), para quien el hilo es un núcleo de significación que atraviesa toda su obra. La marioneta, como la escritura, implica la metáfora del hilo, del trazo preciso en el aire, en el escenario o en el papel.

5. <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/des-traditions-orientales-a-la/l-influence-de-l-orient-au-theatre/l-orient-au-theatre-du-soleil-le>.

6. Dada la enorme importancia de Kleist para Hélène Cixous, es muy probable que la concepción de la escritora sobre la marioneta esté influida también por el texto de Kleist «Sobre el teatro de marionetas».

Las dos son inseparables del cuerpo y se desdoblan, "son dos", trazan, dibujan el pasaje del pensamiento al movimiento (del cuerpo o de la mano) (Cixous 1999: 121):

> Sois deux-mais-une. Une, mais habitée. Fais le passage, dessine-le. Une marionnette entre. Arrête. Avance. Pas de saccade. Mais le déroulé précis, l'exactitude de la danse.
> […] Sois deux: c'est l'écriture même. La marionnette écrit avec des temps, des intervalles nets, des blancs (invisibles) […]

La marioneta dibuja tanto la vida como la muerte, la muerte en pleno vuelo, nítida, la muerte sin palabras, sin consuelo, la muerte como un golpe seco de alas (Cixous 2001: 53):

> […] une marionnette meurt nette, jamais on n'aura vu de tels arrêts de mort. Voyez la mort du Chancelier: elle saisit l'homme en plein vol […]. Oui, là voilà retrouvée la vérité antique de la mort, celle que l'on représentait avec des ciseaux ou une faux, avec raison. De nos jours nous la pallions, nous l'étirons, nous la couvrons d'un manteau de drap blanc et flou, […] nous ne supportons plus d'être la marionnette du temps que nous sommes pourtant. […] On meurt d'un coup d'aile. On n'a même pas le temps de mourir lorsqu'on est créature à fil. D'un coup: supprimé. Il n'y a pas de fin. C'est terrible cette privation des consolations ultimes. Et pas de dernier mot.

El actor-marioneta, el actor que desaparece detrás de la marioneta y de la máscara, enseña no sólo la muerte, sino también la vida. En este sentido cabe hacer hincapié en las reflexiones de Ariane Mnouchkine, que se distancia de la visión de Edward Gordon Craig del actor como "figura inanimada" (Craig 1987: 137) y supermarioneta:

> […] j'ai toujours fait évoluer des corps en chair et en os, sinon j'aurais utilisé des marionnettes. Ce sont des acteurs qui jouent, ce ne sont pas de vraies marionnettes. Craig a peut-être formulé cette exigence en désespoir de cause, parce qu'il pensait qu'on causait qu'on n'arriverait jamais à un tel degré de stylisation avec des acteurs. Moi je pense au contraire qu'il convient d'aller très loin dans la forme absolue, dans la stylisation, sans renoncer aux acteurs de chair. Il y a pas de théâtralité sans corporéité.[7]

La máscara es otro elemento fundamental del espectáculo y de la concepción teatral del Théâtre du Soleil. Como detrás de la marioneta, detrás de la máscara no es el actor quien desaparece, sino su persona, apunta Mnouchkine.[8] La máscara no oculta nada; al contrario, desvela, "comme une loupe focalisée sur l'âme", de la misma manera que la marioneta es, según las palabras ya citadas de Cixous, la exteriorización de la marioneta interior que somos.

7. <http://www.arte.tv>.
8. <http://www.arte.tv.>

Lo que el film de *Tambours sur la digue* acentúa precisamente, explica Mnouchkine[9], es el lado marioneta de los actores. Los mismos actores que interpretan a las marionetas son filmados separadamente, vestidos también de negro, mientras ponen voz a las marionetas. Se construye así una marioneta que es esta vez "tres", la marioneta, el marionetista y la voz, haciendo visible un enfoque compartido por la obra de Cixous y la visión del Théâtre du Soleil: la alteridad, la subjetividad múltiple, el hecho de que el "yo" es habitado, articulado, movido, sacudido, por numerosos "otros" que los hilos manipulados por el marionetista enseñan, hacen visibles (Cixous 2001: 50), de la misma manera que hacen visible el soplo preciso y ligero de la vida y el golpe seco, sin consuelo, de la muerte.

Bibliografía

Cixous, H., «Entretien avec Françoise van Rossum-Guyon», *Revue des Sciences Humaines* 168 (1977), 479-493.

—, *Entre l'écriture*. París: Des femmes 1986.

—, «Le théâtre surpris par des marionnettes», en: H. Cixous: *Tambours sur la digue*. París: Théâtre du Soleil 1999.

—, «L'Orient au Théâtre du Soleil: le pays imaginaire, les sources concrètes, le travail original. (Rencontre avec Ariane Mnouchkine et Hélène Cixous)». Entrevista con Béatrice Picon-Vallin, Théâtre du Soleil, 4 de enero de 2004. [<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/des-traditions-orientales-a-la/l-influence-de-l-orient-au-theatre/l-orient-au-theatre-du-soleil-le>.]

Cixous, H. / M. Calle-Gruber, «Coups de baguette», en: H. Cixous / M. Calle-Gruber: *Au théâtre. Au cinéma. Au féminin*. París: L'Harmattan 2001.

Craig, E. G., *El arte del teatro*. México: Gaceta 1987.

Kleist, H. von, *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*. Madrid: Hiperión 1988.

Mnouchkine, A., «Entretien avec Ariane Mnouchkine», en: S. Greulich: Arte-TV Magazine, 13 de enero de 2003. [<http://www.arte.tv/fr/art-musique>.]

9. En «Du théâtre au cinéma», el film que acompaña el film de *Tambours sur la digue*.

PARODIAS LITERARIAS EN EL TANGO

Manuel Guerrero Cabrera
I.E.S. Aguilar y Eslava (Cabra, Córdoba)
kether_ehieh@yahoo.es

RESUMEN: En el tango hallamos influencias de poetas, reproducciones e interpretaciones de textos conocidos como la «Sonatina» de Darío o el «Poema veinte» de Neruda. También hallamos parodias, en el que el lunfardo va a ser la nota fundamental del contraste burlesco. Tangos como *La percanta está triste* de Vicente Greco o *Poema número cero* de Luis Alposta son dos buenos ejemplos de ello.

Palabras clave: parodia, Rubén Darío, tango, influencia de la poesía en la música popular.

ABSTRACT: In this essay, we analyse the tango's lyrics with influences of poets, reproductions and interpretations of texts, as the «Sonatina» by Darío or the «Poem twenty» by Neruda. We also find parodies, where the slang is going to be the fundamental note of contrast burlesque. Tangos as *La percanta está triste* by Vicente Greco and *Poema número cero* by Luis Alposta are two good examples.

Key words: parody, Rubén Darío, tango, poetry influence on popular music.

En la versión digital del *Diccionario de la Real Academia Española*, figura como acepción de espectáculo: "cosa que se ofrece a la vista o a la contemplación intelectual y es capaz de atraer la atención y mover el ánimo infundiéndole deleite, asombro, dolor u otros afectos más o menos vivos o nobles".[1] En este trabajo partimos de esta definición para aplicarla al tango, a las letras del tango, como algo que se ofrece a la contemplación intelectual capaz de infundir diversas afecciones. A todo esto, unimos las definiciones que hallamos de tango, siendo la segunda, concretamente: "música de este baile y letra con que se canta". Por lo tanto, el tango también es letra y ésta

1. Todas las definiciones han sido tomadas de www.rae.es

puede mover al ánimo intelectual y crearnos sentimientos, como un arte, como un espectáculo.

En este estudio se van a analizar letras de tangos basadas en poemas conocidos, de tal modo que resultan parodias de éstos. Para ello, primero, se realizará una aproximación acerca de la relación entre literatura y tango y, segundo, antes de extraer unas conclusiones, se atenderá a la parodia propiamente dicha que hallamos en estas letras.

1. Literatura y tango: aproximación

Los primeros letristas de este género musical están influenciados por las tonadas de payadores y la copla o poesía prostibularia, la cual, según Gobello (1976: s. p.), "constituye, sin duda, el antecedente de la letra del tango". Posteriormente, irán apareciendo autores formados en el periodismo y en el teatro, hasta llegar a los poetas. Pero esta evolución, que muy sucintamente hemos expuesto, se debe a la formación y educación recibida por estos creadores. En la última parte de los años 20, los autores ya no son "escritores de teatro o periodistas atraídos por […] el tango cantado, ni son bohemios […]. Son intelectuales de formación escolástica, algunos de ellos incorporados a la burocracia de la enseñanza […] o tienen su tradición arraigada entre gente que ha profesionalizado su tarea de escritores de tango" (Fernández Ferrer 1998: 135, n. 16). Para muestra de ello, la confesión de Enrique Cadícamo (1985: 9) en «Testimonio» de su poemario *La luna del bajo fondo*:

> Lector adélfico, te diré que siempre he sentido amor por la gramática entendiendo con claridad su sintaxis, morfología, ejercicios de concordancia entre sujeto y verbo, accidentes gramaticales de modo, tiempo, persona y número, el ablativo, el gerundio y el paradigma de las conjugaciones, etcétera… y que esos estudios no fueron cursados en los bares, […] sino en el aula ortodoxa bajo la tenaz didascalia de un profesor de castellano que me enseñó a escribir sin defectos […].

Así, como hemos dicho anteriormente, llegaremos a los poetas o a la cumbre poética del tango en autores como Homero Manzi y Homero Expósito, fundamentalmente. De nuevo, la educación recibida será determinante para ellos (ambos son universitarios) y marcará su ideal estético, como el citado Expósito revela: "Nadie puede escribir un tango si no sabe escribir un soneto". Esta afirmación implica que el autor de tangos debe tener un dominio formal (y del fondo) de la técnica poética, a fin de que una composición popular llegue a adquirir competencias de poesía. Pero esto fue más tarde, ya en los años 40-50, cuando tango y poesía culta podían considerarse hermanos. Antes, volviendo a los años 20, como indica A. Fernández Ferrer (Fernández Ferrer 1998: 130), "las reescrituras rubendarianas a la lunfardesca de Greco y Flores, pertenecen evidentemente al período de contraste en el sistema cultural entre poesía culta, por una parte, y lírica mistonga, alimenticia y popular, por otra". En otras palabras, la poesía culta era el opuesto del tango —popular. En esta cita ya encontramos dos

claves que luego analizaremos: Rubén Darío y el lunfardo; y, también, dos nombres cuyos textos atenderemos más tarde: Vicente Greco y Celedonio Flores. Fernández Ferrer los cita, ya que realizaron un texto paródico de la «Sonatina» de Darío, pero no siempre será así, pues encontramos fragmentos de poesía culta en los tangos.

A partir de los años 30, la visión de la poesía aplicada al tango va a cambiar y se va a tratar de hacerlos equiparables. Veamos algunos ejemplos. De la citada «Sonatina», se reproduce toda su primera estrofa en el tango *La novia ausente* (1933) de Enrique Cadícamo: [2]

Al raro conjuro de noche y reseda
temblaban las hojas del parque también,
y tú me pedías que te recitara
esta Sonatina que soñó Rubén:

La princesa está triste… ¿qué tendrá la princesa?
Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
que ha perdido la risa, que ha perdido el color.
La princesa está pálida en su silla de oro,
está mudo el teclado de su clave sonoro
y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor.[3]

El poema está insertado en el tango, porque forma parte de él como un exorno y con la intención de darle mayor valor al texto tanguero —independientemente del ambiente modernista y el uso del "tú" en lugar del "vós" (Campra 2006: 73). Otro ejemplo similar aparece en *Sólo se quiere una vez* (1930) de C. V. Geroni, que reproduce la primera estrofa de «Canción de otoño en primavera», también de Rubén. Además de estas reproducciones literales, encontramos interpretaciones de los poemas en los tangos; esto es, el autor toma como fuente un poema o parte de un poema y lo refleja en un tango. Por ejemplo, siguiendo con el gran poeta nicaragüense, Enrique Cadícamo escribió en 1937 estos dos versos que forman parte de *Por la vuelta*:

Tu boca roja y oferente
bebió en el fino baccarat…,

que nos recuerdan a estos del soneto «Margarita» (Guerrero Cabrera 2009: 21-26):

Tus labios escarlatas de púrpura maldita
Sorbían el champaña del fino baccarat.

2. Como indicamos en la edición impresa de nuestro trabajo «Rubén en *La novia ausente*. Una "Sonatina" de Enrique Cadícamo» (Guerrero Cabrera 2009: 13-20); el texto del tango lo escribo en versos dodecasílabos (con hemistiquios de seis sílabas), de acuerdo con Fernández Ferrer (1998: 142); por su parte, el texto de la «Sonatina» sigue la edición de Darío 2007: 168.

3. Salvo indicación contraria, los textos de los tangos pueden encontrarse en la web <www.todotango.com>.

O estos versos de *Café de los Angelitos* (1944) de Cátulo Castillo y José Razzano (Guerrero Cabrera 2009: 41-52; Ostuni 2000: 103-140):

¿Tras de qué sueños volaron?
¿En qué estrellas andarán?
Las voces que ayer llegaron
y pasaron y callaron,
¿dónde están?

El uso de los verbos "pasar" y "callar" nos trae a la memoria los versos de las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique:

cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando.

No es éste lugar para constatar todas las relaciones entre textos poéticos y tangos, pero no podemos dejar atrás el inicio del tango *Maquillaje* (1951) de Homero Expósito, que evoca de forma magnífica los versos finales del soneto "A una mujer que se afeitaba y estaba hermosa" de los hermanos Argensola:

No…
ni es cielo ni es azul,
ni es cierto tu candor,
ni al fin tu juventud.

Y quienes hayan escuchado (o leído, que es posible) *Maquillaje*, comprenderán que Homero Expósito construye un nuevo poema a partir de los versos finales del citado soneto. Como ya hemos indicado anteriormente, Manzi y Expósito son los dos grandes autores poéticos del tango. Del primero, *Sur*, *Barrio de tango* y *Milonga triste* —este último entusiasmó a Ramón Gómez de la Serna (2001: 76-78)— son los mejores títulos y, de Expósito, además del citado *Maquillaje*, *Flor de lino*, *Afiches* y *Naranjo en flor* son algunos de los títulos que podemos destacar de su cancionero. Leamos algunos ejemplos de esta "poesía":

Ya nunca me verás como me vieras,
recostado en la vidriera
y esperándote. (*Sur*)

Tenían tus ojos llenos
claridad de luna llena. (*Milonga triste*)

La luna cayó en el agua.
El dolor golpeó mi pecho. (*Milonga triste*)

Perfume de naranjo en flor,
promesas vanas de un amor,
que se escaparon con el viento. (*Naranjo en flor*)

Para todos eres ya
como un desnudo de vidriera. (*Afiches*)

Pero lo literario no sólo se manifiesta mediante la poesía, sino también en la cita de autores y obras literarias concretas. El primer ejemplo de este tipo es el tango *Griseta* de José González Castillo, escrito tempranamente en 1924. González Castillo era un autor teatral de amplia formación académica, que ofrece en este tango una nómina de obras francesas decimonónicas: evoca a personajes de *Escenas de la vida bohemia* de Murger, de la *Historia del caballero Des Grieux y Manon Lescaut* de Prévost y de *La dama de las Camelias* de Dumas. ¿Cómo se establece esta relación? Desde el personaje femenino que protagoniza este buen poema, que por ser francés "era la flor de París", que vive en el arrabal, que baila el tango en un cabaret, que bebe champán y toma cocaína; esta muchacha, "mezcla rara de Museta y de Mimí / con caricias de Rodolfo y Schaunard", cuya vida es "la silenciosa agonía / de Margarita Gauthier", tenía una sola ilusión: "Soñaba con Des Grieux. / Quería ser Manon". Es decir, buena amante como Museta y Mimí —tísica como Griseta— para todos los hombres, pero que espera un amado que sea un Duval o un Des Grieux, que se enamoraron de Gauthier —con la que comparte su enfermedad, la "silenciosa agonía" de la tuberculosis, y su vida licenciosa— y de Manon —evocando el deseo de huir del cabaret—, respectivamente (Guerrero Cabrera 2008: 80-81). Además de esto, pueden aparecer citados autores sin referencia expresa a alguna obra suya, como Baudelaire (en *Eche veinte centavos en la ranura*) o Chénier (en *Cuartito azul*), y viceversa:

Un gaita, allá en Madrid, nos dijo hace años,
"la vida es sueño"… ¡Bien, pero muy bien![4]

En resumen, a la vista de los textos cotejados, queda claro que existe una relación entre literatura y tango, que en algún caso ofrece vínculos particularmente estrechos.

2. Parodia literaria en el tango

El *DRAE* indica que "parodia" es imitación burlesca. Nada más. Para que las letras de tango imiten, deben basarse en otras, pero, ¿cómo se establece el rasgo burlesco? Veamos, primero, los casos y, a partir de ellos, lleguemos a una conclusión.

Ya hemos hablado anteriormente de la «Sonatina» de Rubén Darío, que es uno de los textos más parodiados, debido a que se trata del texto prototípico modernista, uno

4. Versos de *Apoliyo* de Álvaro Yunque. De este texto ha sido casi imposible encontrar alguna referencia. Los citados aquí proceden de Scribd.com

de los más conocidos del poeta nicaragüense. En su citado artículo, Fernández Ferrer señala la parodia que Celedonio Flores[5] realiza a partir de un poema homónimo, que, pese a no ser un tango, es obra de uno de los grandes autores de este género y, por lo tanto, merece ser considerado. El poema dice así:[6]

La bacana está triste, ¿qué tendrá la bacana?
Ha perdido la risa su carita de rana
y en sus ojos se nota yo no sé qué penar;
la bacana está sola en su silla sentada,
el fonógrafo calla y la viola colgada
aburrida parece de no verse tocar.

Puebla el patio el berrido de un pebete que llora
tiran bronca dos viejas chamuya una lora
mientras canta «I Pagliacci» un vecino manghin,
la bacana no atiende, pobrecita, no siente
la bacana parece que estuviera inconciente
con el mate ocupado por algún berretín.

¿Piensa acaso en el coso que la espera en la esquina?
¿En aquél que le dijo que era muy bailarina
con tapín de mafioso, compadrito y ranún?
¿En aquél que una noche le propuso espiante?
¿En aquel cajetilla, entellado de elegante?
¿En aquel caferata que es un gran pelandrún?

¡Ah! La pobre percanta de la bata de rosa,
quiere tener menega, quiere ser poderosa
tener «apartament» con mishé y ghigoló,
muchas joyas debute, un peleche a la moda.
Porque en esta gran vida el que no se acomoda
y la vive del grupo, al final se embronó.

Ya no quiere la mugre de la pieza amueblada
el bacán que la shaca ya la tiene cansada,
se aburrió de esa vida de continuo ragú;
quiere un pibe a la gurda que en el baile con corte
les dé contramoquillo a los reos del Norte,
los fifí del Oeste, los cafishios del Sú.

5. Buenos Aires, 1896-1947. Autor, entre otros tangos, de *Margot*, *Mano a mano* y *Corrientes y Esmeralda*, publicó los poemarios *Chapaleando barro* (1929), uno de los libros lunfardos más interesantes, y *Cuando pasa el organito* (1935).

6. Transcribimos el texto que aporta en su artículo Fernández Ferrer (1998), pues no hemos podido dar con la obra original de la que procede. Entendemos que la «Sonatina» de Darío es suficientemente conocida y no es necesario reproducirla aquí para el contraste de textos.

—Vamos, vamos, pelandra —dice el coso que llega—
esa cara de otaria que tenés no te pega
levantate ligero y unos mangos pasá.
¡Está el patio en silencio, un rayito de luna
se ha colado en la pieza) mientras la pelandruna
saca vento de un mueble y le dice: —¡Tomá!

En efecto, el lunfardo es la nota más característica de este texto. El lunfardo, por un lado, hace un contraste mayor entre los contextos del palacio de la princesa rubeniana y de la "pieza" de esta bacana y, por otro lado, consigue el efecto burlesco necesario para la parodia:

Rubén Darío	Cele Flores
Princesa	Bacana
Boca de fresa	Carita de rana
Mudo teclado y olvidada flor	Gramófono callado y viola aburrida
Una vaga ilusión	Berretín
El triunfo de los pavos reales	El berrido de un pebete
Ser golondrina y mariposa	Tener menega y ser poderosa
Jazmines de Oriente,	
nelumbos del Norte,	Reos del Norte,
de Occidente las dalias y	fifí del Oeste y
Rosas del Sur	cafishios del Sú
Príncipe de Golconda,	El coso de la esquina,
el de la carroza argentina,	mafioso
el de las Islas de Rosas Fragantes,	espiante
el de los Soberanos Diamantes y	cajetilla y
el dueño de Ormuz	caferata
No quiere palacio, rueca de plata,	No quiere pieza amueblada,
halcón, bufón ni cisnes	bacán ni vida de ragú.
"Calla, calla, princesa"	"Vamos, vamos, pelandra"
El hada le dice que viene su príncipe	El coso llega pidiéndole dinero.

Como ya dijimos al establecer la relación entre literatura y tango, "las reescrituras rubendarianas a la lunfardesca de Greco y Flores, pertenecen evidentemente al período de contraste en el sistema cultural entre poesía culta, por una parte, y lírica mistonga, alimenticia y popular, por otra" (Fernández Ferrer 1998: 130). De este modo lo exponía el propio Celedonio Flores en el prólogo a *Cuando pasa el organito*:

> Rompiendo líneas académicas, tirándome de alma contra lo que han dicho los sres. de las peñas y cenáculos literarios, salgo con este nuevo libro de versos bajo el brazo a darles cara […]. Esto no es para ellos; no es tampoco para los sabios, académicos, los críticos (que no es lo mismo), los snobs, los atildados, los puros […]. Este libro es para los hombres modestos, para los que no saben nada, para los que leen deletreando dificultosamente […] (Flores 1965: 7-8).

En definitiva, utiliza la «Sonatina», el poema más representativo del Modernismo (esto es, de la poesía culta), y elabora la suya propia en clave lunfardesca, no sólo por un fin paródico, sino también como reivindicación de la lírica popular.

Con el mismo sentido paródico (pero sin ninguna otra pretensión que la del tango), Vicente Greco[7] escribió *La percanta está triste*:

La percanta está triste, ¿qué tendrá la percanta?
En sus ojos hinchados se asoma una lágrima, rueda y se pianta.
La percanta está triste, no hace más que gemir,
ya no ríe, no baila, ni canta y la pobre percanta no puede dormir.

De su cara rosada se ha piantado el color
y ha quedado marchita como pálida flor.
Sus ojazos no brillan, han perdido el fulgor,
y sus labios de fuego ya no tienen calor.
Otra mina más papa al bacán le quitó,
y la pobre percanta amurada quedó.
La percanta está triste y no puede vivir,
su dolor es tan grande y profundo que, esgunfia del mundo,
se quiere escurrir.
La percanta está triste, ¿qué tendrá la percanta?
En sus ojos hinchados se asoma una lágrima, rueda y se pianta.

La percanta está triste, y no puede vivir.
Su dolor es tan grande y profundo que, esgunfia del mundo,
se quiere escurrir.[8]

Son evidentes las diferencias con el original: una percanta (no una princesa), el bacán le dejó (no espera a su príncipe) y del mundo se quiere "escurrir". Sin embargo, aquí también hallamos semejanzas:

Rubén Darío	Vicente Greco
Ha perdido la risa	No ríe, no llora, ni canta
La princesa está pálida	De su cara rosada se ha piantado el color
La olvidada flor desmayada	Marchita como pálida flor

Esto demuestra que este texto, pese a ser un tango, tiene una íntima relación con el poema de Rubén, pues se compuso a partir de él. Sin embargo, la parodia se apoya en el lunfardo para las diferencias, no para las semejanzas (incluso, una de ellas tiene cierto aire literario: "marchita como pálida flor"), a fin de lograr el objetivo de distanciarse de la lírica culta.

7. Buenos Aires, 1888-1924. Bandoneísta y director de orquesta. Era un bohemio que tuvo por amigo al poeta Evaristo Carriego. Compuso, entre otros tangos, *Racing Club*, *Rodríguez Peña* y *Alma porteña*.

8. Seguimos la métrica marcada en el artículo de Fernández Ferrer 1998.

Tanto el texto de Flores como de Greco se escribieron en los años finales del primer tercio del siglo pasado, precisamente con la decadencia del Modernismo y en plena ebullición de los movimientos contrarios a éste; pero ha de quedar claro que estos textos no se escribieron con un fin antimodernista, sino como reacción a la lírica culta. Concretamente, la «Sonatina» es el poema más representativo del Modernismo y, por ende, el de mayor difusión; por lo que sufrió varios ataques, pues "las muchas y pobres imitaciones de que fue objeto la han convertido en el símbolo de un Modernismo fácil y vacío, preciosista en fin" (Salgado 1975: 405), aunque nada más lejos de la realidad: la «Sonatina» tiene un indiscutible valor literario y musical, además de belleza. Flores y Greco lo sabían y, por ello, la vuelven a escribir en lunfardo, como dijo Flores (1965: 8), "para los hombres modestos, para los que no saben nada, para los que leen deletreando dificultosamente"; la persona culta que quiera la «Sonatina» auténtica tiene la de Darío.

Por ello, las parodias de Luis Alposta[9] sólo poseen un fin jocoso como contraste de un poema conocido y su revisión lunfarda. Al estar escritas en la segunda mitad del siglo xx, pueden considerarse interesantes juegos poéticos; "profundo conocedor de las debilidades humanas, aplica el popular vocabulario con sagacidad, hondo lirismo y destreza en la arquitectura de sus poemas" (Tabares 1989: 91). Entre sus composiciones paródicas destacan *Poema cero* y el que comienza "Un soneto me pide el amor propio". El primero es una imitación burlesca del conocidísimo «Poema Veinte» de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* del chileno Pablo Neruda.

Puedo escribir los versos más lunfas esta noche.

Escribir por ejemplo: "La mina está forfái
y en la grotesca mueca de su escracho,
la esperanza se deja ver un cacho
cuando alguien le presenta un cusifai".

Puedo escribir los versos más lunfas esta noche.

Porque en noches como ésta el chiquilín
me brindó la moneda rezagada,
y el café, la vigilia trasnochada
donde nació este hermoso berretín.

Puedo escribir los versos más lunfas esta noche…
pero, con gris de calle en la mirada,
con nostalgia y pelusa en el bolsillo,
frente a la negra boca de un pocillo
me está por sorprender la madrugada (Tabares 1989: 92).

9. Buenos Aires, 1937. Médico, escritor, locutor de radio e historiador del tango. Ha escrito los siguientes tangos que han sido llevados al disco por Edmundo Rivero: *Poema cero*, *El jubilado*, *Soneto a un malevo que no leyó a Borges* y *Cuartetos para un ahorcado*. Ha publicado los ensayos *Los bailes del internado* (1977) y *Antología del soneto lunfardo* (1978), así como el poemario *Entelequias* (1982), entre otras obras.

Entre los dos poemas hay similitudes que surgen de reproducir casi totalmente versos o hemistiquios de Neruda: "Puedo escribir los versos más tristes esta noche" o "Porque en noches como ésta". Así, con el mismo propósito declarado que Neruda (este de escribir triste, Alposta de hacerlo en lunfardo), nos ofrece la visión lunfarda de la melancolía, empleando términos de este tipo en la primera estrofa: "mina", "forfái", "escracho", "cusifái". En efecto, puede escribirlo, pero en el resto del texto el lunfardo apenas está presente ("chiquilín", "berretín") y permite la utilización de la imagen sin que ésta tenga carácter culto ("con gris de calle", "sorprender la madrugada"). En definitiva, podemos concluir que el motivo principal (paródico y jocoso) de este texto radica en la primera parte, mientras que en la segunda es una mera continuación con detalles líricos poco trascendentes.

El famoso «Soneto de repente» de Lope de Vega ha tenido multitud de imitaciones, pero es la lunfarda de Luis Alposta la que aquí nos interesa únicamente:

Un soneto me pide el amor propio
y en mi vida me he visto en tal apuro.
Si cuatro versos ya me dan laburo,
antes de los catorce será un opio.

De las formas no quiero ser esclavo.
Además, sobre el tema ya se ha escrito.
En el séptimo verso lo medito
y no sé si plantarme en el octavo.

¿Seguir o no seguir? Esa es mi duda.
Pues la cosa se me hace peliaguda
al tratarse de historia tan junada.

Pero ya falta poco, y lo importante,
es ahora encontrar la consonante
y dar esta cuestión por terminada (Tabares 1989: 93).

Anteriormente hemos comentado que Homero Expósito inició su tango *Maquillaje* a partir de los versos finales de un soneto del Siglo de Oro español, por lo que no es la primera vez que un autor de tango vuelve su mirada hacia el Barroco para escribir. Sin embargo, no debemos descartar que la difusión de este poema de Lope era tan usual como la de la «Sonatina» de Rubén, por su ingenio y su clara exposición de construir un soneto sobre el soneto. En este texto la parodia no sólo se ayuda ligeramente del lunfardo ("laburo", "un opio", "junada"), sino de la actitud del poeta en la que reniega de la forma del soneto escribiendo uno: "Si cuatro versos ya me dan laburo", "De las formas no quiero ser esclavo", "y no sé si plantarme en el octavo", "y dar esta cuestión por terminada". Alposta consigue que el lector sonría ante este poema ocurrente, pero no arranca la risa burlona que logra con *Poema Cero*.

3. Conclusiones

En primer lugar, la evidente relación entre el tango y la literatura ha dado lugar a textos que deben tratarse teniendo en cuenta las aportaciones de ambos campos. Uno y otra se han influido mutuamente.

En segundo lugar, si en un principio el fin de la parodia no era otro que el contraste entre lo culto y lo popular, luego quedó como juego poético. Siempre se emplearon textos o personajes conocidos, a fin de que la diferencia de registro fuera claramente identificada.

Y, por último, el punto determinante para llevar a cabo esta parodia literaria estriba en el uso del lunfardo, que se identifica en la dicotomía anterior con lo popular; es más, se relaciona con el habla popular y concretamente con el de los sectores marginales. Los tangos aquí analizados se relacionan con el "tango-canción", posterior a 1917, en el que el lunfardo pervive como algo identificativo de él, aunque su uso disminuya o acabe por ser nulo con el paso del tiempo. En las letras aquí citadas, el lunfardo existe como contrapunto a los poemas de los que surgen. Sin los poemas no hubieran existido estos tangos.

Bibliografía

Cadícamo, E., *La luna del bajo fondo*. Buenos Aires: Editorial Fraterna 1985.

Campra, R., *Como con bronca y junando… La retórica del tango*. Buenos Aires: Edicial 2006.

Darío, R., *Obras completas (I)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores 2007.

Fernández Ferrer, A., «Gardel canta a Darío: para una microteoría polisistémica sobre tres letras de tango», *Filología* (Universidad de Buenos Aires) xxxi/1-2 (1998), 119-144.

Flores, C., *Cuando pasa el organito*. Buenos Aires: Editorial Freeland 1965.

Gobello, J., *Conversando tangos*. Buenos Aires: A. Peña Lilio Editor 1976.

Gómez de la Serna, R., *Interpretación del tango*. Madrid: Ediciones de la Tierra 2001.

Guerrero Cabrera, M., «Las milonguitas, un tópico del tango. Aproximación a la realidad, antecedentes literarios y evolución», en: C. Vera Saura (ed.): *Escritoras en teoría y obra*. Sevilla: Arcibel Editores 2008, 80-81.

—, *Tango. Bailando con la literatura*. Sevilla: Moreno Mejías 2009.

Ostuni, R., *Viaje al corazón del tango*. Buenos Aires: Lumiere 2000.

Salgado, M., «El alma de la "Sonatina"», *Anales de la literatura hispanoamericana* 4 (1975), 405-411.

Tabarés, M., *Los poetas lunfardos*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor 1989.

EL ASPECTO "METAFICTICIO" DE LAS ESCENAS TEATRALES EN *LOS PASOS PERDIDOS* DE ALEJO CARPENTIER

Caroline Houde
Université Laval
caroline.houde.3@ulaval.ca

RESUMEN: En el presente trabajo se analiza el carácter metaficticio de tres escenas teatrales en *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier. En la novela estos tres espectáculos representan todas las experiencias de *mise en abyme* que sustentan el gran tema de la obra. Por una parte, permiten rastrear la fusión narrativa de tres momentos distintos —el prenarrativo, el narrativo y el postnarrativo— mientras en ellas se ejemplifica la mimesis de Ricœur que organiza la creación en tres etapas: la preconfiguración, la configuración y la reconfiguración. En una segunda instancia, gracias a su orden de presentación, dichas escenas postulan una nueva forma de creación que se aproxima a la realidad, y a la cual se adecua el concepto carpenteriano de lo "real maravilloso".

Palabras clave: Carpentier, *Los pasos perdidos*, teatro, metaficción.

ABSTRACT: The present essay analyzes the metaficticious character of three theatrical scenes in Alejo Carpentier's *The Lost Steps* (1953). In the novel, three spectacles represent metaficticious *mise in abyme* that contribute to the entire comprehension of the novel. On one hand, they allow tracing the narrative merger of three time periods —pre-narrative, narrative and post-narrative— and, in addition, they come to exemplify Ricœur's mimesis that organizes creation in three moments —the preconfiguration, the configuration and the reconfiguration—. On the other hand, thanks to their order of presentation, it postulates a new way of creating that comes closer to reality and adapts the concept of *lo real maravilloso*.

Key words: Carpentier, *The Lost Steps*, theater, metafiction.

Fiction is primarily an elaborate way of pretending, and
pretending is a fundamental element of play and games
(Robert Detweiler).

1. INTRODUCCIÓN

En *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier son muy evidentes los vínculos entre el género teatral y la narrativa. De hecho, en el relato en cuestión se establece un doble juego metaficticio por cuanto la creación teatral se presenta en la novela como una *mise en abyme* metaficcional.[1] Allí se aloja el *leitmotiv* que ofrece al lector tanto un mejor entendimiento de la realidad del protagonista como la sugerencia de que la supuesta realidad del relato no es sino un disfraz. En efecto, es un artificio a través del cual el narrador esconde la distancia que lo separa de la diégesis para revelarnos su propio concepto del arte. Según Gonzalo Sobejano, esto representaría una de las características fundamentales de la metaficción, es decir, que la narración se desvela como la aventura de una escritura, como el avatar mismo del "acto de la creación".

En el curso de la narración se asiste a tres representaciones teatrales: el inicio de la novela, en el que Ruth se prepara para actuar en una obra de teatro contemporáneo, apareciendo como una *mise en scène* de la escritura misma del relato, en la que la creación implica una retirada del escritor; la asistencia del protagonista a la ópera en la capital suramericana, que sugiere una interpretación proustiana del espectáculo como experiencia literario-introspectiva que revela la incapacidad de borrar la presencia del narrador; y, por último, el pueblo de Santiago de los Aguinaldos, que descubre la función carnavalesca del teatro que desemboca en la inserción del lector en el escenario del relato.

Como se analizará, el doble juego metaficticio en *Los pasos perdidos* se manifiesta, primero, cuando en el teatro se atiende a la construcción de la narración, una novela con antifaz de diario de viaje. Paralelamente, a través de las tres mutaciones de la mimesis expuestas por Ricœur en *Temps et récit I*, sondearemos en un segundo plano la teoría de la *praxis* literaria de Carpentier, la cual se concibe como un acto total que abarca lo prenarrativo, la creación en sí y el acto de lectura. Ricœur procede a un escalonamiento de la mimesis en tres momentos: la mimesis I es la preconfiguración (es el tiempo de lo vivido, lo prenarrativo); la mimesis II equivale a la configuración (es el tiempo del relato, de la puesta en intriga); la mimesis III corresponde a la reconfiguración (el tiempo de la reconstrucción, la lectura misma) (Ricœur 1983: 85 y ss.).[2] Exploremos en un primer momento el papel de la primera obra de teatro que se inserta en el relato.

1. Con respecto a la *mise en abyme* metaficcional escribe Lucien Dällenback: "any aspect enclosed within a work that shows a similarity with the work that contains it" (Dällenback 1989: 20).

2. La triple mimesis de Ricœur se opone al estructuralismo, que básicamente se limita al análisis del lenguaje como estructura de relaciones autosignificativas y no se ocupa de la función social del arte.

2. la puesta en escena de la escritura

La primera producción teatral de la novela transpone escenas históricas de la Guerra de Secesión Americana, en la que Ruth, esposa del narrador, desempeña un rol principal. Los efectos de la obra en la mujer se igualan a los de los hombres de las grandes urbes industrializadas. Así, en vez de suministrarle un lugar de evasión, el escenario simboliza el purgatorio de una sentencia eterna, semejante a la de Sísifo: "Y al dejar a mi esposa al comienzo de la función de la tarde, tenía la impresión de devolverla a una cárcel donde cumpliera una condena perpetua" (Carpentier 1988: 10). Esta obra teatral figura, asimismo, como paréntesis donde el narrador evidencia lo que desprecia del arte contemporáneo:[3] su conversión en mera vocación, que ha dejado de brindarle al hombre esos momentos de catarsis, de purificación ritual, que están en el origen de la tragedia y que el narrador intentará volver a encontrar a lo largo del relato. Por medio de los otros dos momentos teatrales de la obra, advertiremos cómo el narrador resumirá y condensará su nueva propuesta de lo que ha de representar el teatro en su obra y, por ende, el arte mismo: algo que se aproxime al espectador y al mundo que mimetiza en vez de querer desprenderse de toda relación con la realidad,[4] tal como lo aplica el surrealismo,[5] corriente estética con la que a menudo se explica la narrativa hispanoamericana de la época y que, por lo demás, predominaba en Europa mientras Carpentier viajó por Francia y entró en contacto con Aragon, Breton, Eluard y, sobre todo, Desnos.

La segunda cara interpretativa de ese espectáculo metaficticio nos permite vislumbrar cómo la narración emerge como un acto de escritura. Asistimos aquí a la segunda mimesis de Ricœur, la configuración, es decir, el momento de la creación del relato que juega el papel de mediación entre la prenarración, lo vivido, y la postnarración, la lectura. Gracias al escenario teatral, percibimos cómo el momento de la escritura del relato se esconde detrás de los bastidores de un supuesto de diario de viaje, estructura artificial y engañosa del relato, mientras pretende borrar la distancia entre el momento de la narración y el de los acontecimientos. Así, notamos que el narrador afirma, al iniciarse la función teatral: "A tiempo salí de la luz, pues sonó el disparo del cazador y un pájaro cayó en escena desde el segundo tercio de bambalinas […]. Por molestar menos fui a su camerino, y allá el tiempo volvió a coincidir con la fecha" (Carpentier

3. Según Michael Valdez Moses (1984: 9), "The production of this Civil War epitomizes what the narrator thinks is wrong with contemporary art".

4. Para Ricœur, la realidad o preconfiguración se compone básicamente de tres rasgos: lo estructural, lo simbólico y lo temporal (Ricœur 1983: 88).

5.A manera de ejemplo, el narrador contempla lo que privilegian los tres músicos suramericanos, los cuales se emparentan con los reyes magos, buscando una estrella sagrada, París: "Según el color de los días, les hablarían del anhelo de evasión, de las ventajas del suicidio, de la necesidad de abofetear cadáveres o de disparar sobre el primer transeúnte" (Carpentier 1988: 75). Esta última referencia es una crítica clara a André Breton, al surrealismo y a su enajenación de la realidad.

1988: 8). El narrador, mediante un recurso análogo, intenta retirarse del relato y fundirse con su pasado en tanto que protagonista.

Las primeras líneas del relato nos lo indican al fijar que hacía cuatro años y siete meses que el protagonista no había pisado el escenario de Ruth. Pero, en realidad, este lapso de casi cinco años viene a constituir la distancia temporal entre el momento en que el narrador se pone a escribir y su experiencia pretérita, esto es, la última vez que penetró el escenario de su esposa antes de que obtuviera sus vacaciones y emprendiera su viaje a América del Sur. No es fortuito que, cuando sale de la luz del proscenio, afirme que el tiempo vuelve a coincidir con la fecha: intenta fusionar la preconfiguración, la historia real, y la configuración, la diégesis. En otras palabras, Gustavo Pérez Firmat (1984: 357) ha revelado que el título de la obra, *Los pasos perdidos,* sobreentiende lo mismo:

> Según Corominas, *estafa* desciende del longobardo *Staffa*, que significa "pisada, paso" (de ahí "estafeta", en español, y *step*, en inglés). Los verdaderos *pasos* perdidos, entonces, son aquellos que hubieran señalado el tránsito de la acción a la redacción, de la composición a la escritura, de un habla virtual a un lenguaje verdadero.[6]

Esta construcción del relato que se opera bajo nuestros ojos, es decir, la mimesis de la configuración y la disposición de elementos que pretende escondernos el narrador, también aparece en lucha con el tercer tipo de mimesis de Ricœur, la reconstrucción del relato por la lectura o, en términos ricœurianos, la reconfiguración.

3. EL PASADO COMO RECURSO LITERARIO

En la segunda mimesis teatral otra vez la creación dramática viene a informarnos sobre la verdadera naturaleza del relato. Al llegar a la capital suramericana, la asistencia del protagonista a una ópera de Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, a su vez intenta fusionar el tiempo de la lectura y el de la escritura, al permitirnos entrever, por medio de un juego metaficticio, el desvanecimiento de la barrera entre espectador (lector) y narrador. Todo ello propone que el lector de la novela haya de formar parte de la obra, en su calidad de personaje testigo, para reconstruir el engaño del narrador.

A primera vista, al asistir a ese espectáculo, el protagonista, ya que el narrador salió de la luz desde la primera escena teatral, reconstruye su propio pasado y se ve penetrado de "recuerdos imprecisos y de muy remotas y fragmentadas añoranzas" (Carpentier 1988: 47). No obstante, la metaficción maniobra a través de la percepción de que el protagonista se forma del público (Carpentier 1988: 47), el cual emerge también como integrante del cuerpo actoral:

6. La cursiva está en el original.

> Pero eran, en el público, los mismos rostros enrojecidos de gozo ante la función romántica; era la misma desatención ante lo que no cantaban las primeras figuras, y que, apenas salida de las páginas muy sabidas, sólo servía de fondo melodioso a un vasto mecanismo de miradas intencionadas, de ojeadas vigilantes, cuchicheos detrás del abanico, risas ahogadas, noticias que iban y venían, discreteos, desdenes y fintas, juegos cuyas reglas observaba con envidia de niño dejado fuera de un gran baile de disfraces.

Así, de forma análoga a como el protagonista asiste a la función del público, el lector, en vez de presenciar la acción del protagonista, testimonia la labor del narrador. Éste, gracias a una técnica proustiana de escritura, simula que es el protagonista quien recuerda su pasado. Pero, en realidad, lo que descubrimos es que el doble entramado del personaje, esto es, que el narrador asiste a la recreación de su propio pasado tratando de anular otra vez la distancia que separa la configuración —la escritura— y la preconfiguración —su pasado—.

El lector, a su vez, se instala en la misma posición del narrador: lo que sucede en la escena de la novela, el pasado del protagonista, es sólo el telón de fondo de lo que ocurre en la audiencia, las artimañas del narrador. Por consiguiente, el lector/espectador, muchas veces sin percatarse de ello, está visualizando al público de la obra y al narrador, quien también permanece vigente al darnos a entender desde el inicio del relato que se ha retirado de la escena. Vicky Unruh afirma en este sentido que "Carpentier used the concept of performance as a point of departure for theoretical inquiry, specifically into changing notion of theatrical space and spectator-stage interaction" (Unruh 1998: 58). Hay entonces en la novela una especie de escenario desdoblado en el que, en un segundo plano, encontramos al protagonista y, en un primer plano, con apariencia de auditorio, se halla el narrador en su condición de actor disfrazado de espectador.

Reconocemos entonces, con las dos obras teatrales consideradas, un intento por parte del narrador de, primero, fusionar el tiempo de la narración con el de los acontecimientos. Ello significa el deseo de hacer equivalentes la mimesis de la configuración y la de la preconfiguración. En segundo lugar, el narrador pretende borrar el momento de la configuración al intentar suprimir de la memoria del lector que el pasado mismo de la preconfiguración —es decir, el pretérito del protagonista— pasa por la mediación —la creación del relato por parte del narrador—. Advertiremos ahora cómo el teatro en la novela se desvela también para relacionar el tiempo del protagonista —la prenarración— con el del lector —la reconfiguración—, por cuanto busca abolir la frontera entre actor y espectador.

4. el lector, un actor más

La última *mise en abyme*, de carácter metaficcional y teatral, la localizamos en el pueblo de Santiago de los Aguinaldos, donde el protagonista presencia una procesión carnavalesca dedicada al apóstol Santiago. Recordemos que, a la luz de los escritos

de Bajtín, una de las características fundamentales del carnaval radica en la supresión de la barrera entre actor y espectador. El narrador, que anteriormente había sido "espectador de espectadores" en el teatro de ópera, ahora es espectador participante: está en la calle, escenario del carnaval. Lo mismo sucede con el lector en la novela cuando se convierte en actor/personaje al verse en la necesidad de participar en la reconstrucción del relato. Justamente, Linda Hutcheon, en su *Narcissistic Narrative: The Metaficcional Paradox*, afirma lo siguiente: "In metafiction the reader or the act of reading itself often become thematized parts of the narrative situation, acknowledged as having a co-producing function" (Hutcheon 1980: 37). Con esta afirmación se cierra el círculo interpretativo de la mimesis teatral como paréntesis metaficcional en *Los pasos perdidos*. El acto creativo aquí ha de ser desentrañado gracias a la triple mimesis de Ricœur: una circunstancia tripartita que reúne una realidad que constituir, una persona para contar y un lector/espectador para recrear, hasta descifrar la esencia de lo narrado; o, para expresar lo mismo en palabras del estudioso francés, "Nous suivons donc le destin d'un temps préfiguré à un temps refiguré par la médiation d'un temps configuré" (Ricœur 1983: 87). Se abarca lo esencial para la comprensión de la obra, ya que, desde la tercera mimesis, la de la reconfiguración, el narrador regresa a la primera, la preconfiguración, es decir, el mundo de la prenarración.

Si, como lo notamos a lo largo de este análisis, el narrador intenta borrar, tachar, suprimir la distancia entre la lectura de su obra literaria, su acto creativo y los acontecimientos en sí, también nos está guiando hacia su teoría sobre lo que debería ser el arte gracias a lo que simboliza el carnaval. Lo carnavalesco en la obra encarna el nacimiento del teatro, la propensión natural del hombre al mimetismo, como lo afirma el narrador: "ante aquellas máscaras, salidas del misterio de los tiempos, para perpetuar la eterna afición del hombre por el Falso Semblante, el disfraz, el fingirse animal, monstruo o espíritu nefando" (Carpentier 1988: 119). Si en la novela asistimos a la recuperación de los orígenes del teatro, también hemos de sospechar que, mediante ese juego metaficticio, Carpentier urge al reencuentro con un modo creativo que se apegue y se adecue más a lo que el arte posee de innato en sí, de natural. Esta propuesta apremia al cese de la construcción de una suprarrealidad donde el arte, aunque autónomo, ha perdido todo vínculo con la realidad.

Con este artificio de la metaficción Carpentier justifica otra vez lo que ha de valorizar la literatura latinoamericana, postulado expresado cuatro años antes (¿cuatro años y siete meses?) en el prólogo de *El reino de este mundo*. Allí señala, con su teoría de lo real maravilloso, que América Latina posee rasgos innatos de magia, de encanto, que el escritor no tiene que convertir en materia ficcional porque se encuentra en forma bruta. Lo mismo plantea a través de la voz de su narrador en la novela, después de haber asistido a la procesión carnavalesca: "Aquí, los temas del arte fantástico eran cosas de tres dimensiones; se les palpaba, se les vivía. No eran arquitecturas imaginarias, ni piezas de baratillo poético: se andaba en sus laberintos reales" (Carpentier 1988: 121). Esto se enclava en la noción barroca del mundo latinoamericano que se observa en toda la narrativa de Carpentier, concepto muy vinculado al teatro o, en palabras de C. G. Dubois, "Le monde est un théâtre et le théâtre contient le monde" (Dubois 1973:

181). En la novela emerge claramente esta visión del mundo como un teatro, pero un escenario que, siguiendo lo dicho antes a propósito del pensamiento de Carpentier, cobra matices de expresión natural, emanación prehistórica (Carpentier 1988: 122):

> Yo identificaba los elementos de la escenografía, ciertamente. Pero en la humedad de este mundo, las ruinas eran más ruinas, las enredaderas dislocaban las piedras de distinta manera, los insectos tenían otras mañas y los diablos eran más diablos cuando bajo sus cuernos danzantes gemían danzantes negros.

Allí quedamos al leer *Los pasos perdidos*, en un escenario en donde lo real se convierte en literatura, en donde el espectáculo es mero motivo de camuflaje que disimula una creación en tres tiempos: historia, diégesis y lectura.

5. Conclusiones

La metaficción teatral en *Los pasos perdidos* surge como un afán de fundir y confundir los tres momentos implicados en la mimesis descrita por Ricœur en *Temps et récit* en 1983: la preconfiguración (prenarración), la configuración (creación y mediación entre la realidad y la lectura) y la reconfiguración (lectura o momento en donde la mimesis cobra su totalidad). Parece que Carpentier con su novela hubiera postulado de forma premonitoria lo que treinta años más tarde Paul Ricœur desarrollara en su estudio sobre el tiempo en los relatos.

De manera paralela, con la intención de regresar a los umbrales del arte y concretar las bases de su propuesta literaria sobre lo real maravilloso, Carpentier también utiliza la *mise en abyme* metaficcional como herramienta de regresión temporal hasta los orígenes del teatro. El teatro y, por ende, la literatura han de intentar una adecuación a la temporalidad humana y han de reflejar una comprensión de la realidad que se está representando, o, como lo ilustra Ricœur, "imiter ou représenter l'action, c'est d'abord pré-comprendre ce qu'il en est de l'agir humain: de sa sémantique, de sa symbolique et de sa temporalité" (Ricœur 1983: 100). En fin, con la última etapa de la mimesis de Ricœur, la reconfiguración, se rastrea uno de los mayores parentescos entre el espectáculo y la literatura: la presencia de un alguien, lector o espectador, que asumirá un papel de primera importancia, interviniendo en la interpretación final de la obra.

Bibliografía

Bakhtine, M. M., *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Lausana: Éditions Âge d'Homme 1970.

Carpentier, A., *Los pasos perdidos*. Madrid: Alianza 1988.

Dällenback, L., *The Mirror in the Text*. Trad. de J. Whiteley y E. Hugues. Chicago: The University of Chicago Press 1989.

Donizetti, G., *Lucie de Lammermoor*. París: Librairie Théâtrale 1900.

Dubois, C. G., *Le baroque, profondeurs de l'apparence*. París: Larousse 1973.

González Echevarría, R., *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*. Nueva York: Cornell University Press 1977.

Hutcheon, L., *Narcissistic Narrative: The Metaficcional Paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press 1980.

Pérez Firmat, G., «El lenguaje secreto de *Los pasos perdidos*», *Modern Language Notes* 99.2 (1984), 342-57.

Ponce, N. (coord.), *La représentation de l'espace dans le roman hispano-américain*. París: Éditions du Temps 2002.

Ricoeur, P., *Temps et récit I*. París: Seuil 1983.

Sobejano, G., «La novela poemática y sus alrededores», *Ínsula* 1.26 (1985), 464-465.

Unruh, V., «The Performing Spectator in Alejo Carpentier's Fictional World», *Hispanic Review* 66.1 (1998), 57-77.

Valdez Moses, M., «The Lost Steps: The Faustian Artist in the New World», *Latin American Review* 12.24 (1984), 7-21.

ANÁLISIS INTERDISCURSIVO DE LA NARRATIVA ORAL LITERARIA. DISCURSO LITERARIO RECREADO, DISCURSO ESPECTACULAR Y REPRESENTACIÓN*

Ulpiano Lada Ferreras
Universidad de Alicante
Ulpiano.Lada@ua.es

RESUMEN: La interdiscursividad es la relación entre discursos y entre clases de discursos, así como entre las disciplinas que se ocupan del estudio, producción e interpretación de los discursos. El análisis interdiscursivo se constituye en un instrumento teórico-crítico de análisis, descripción y explicación de la discursividad retórica y literaria de carácter comparado, en la medida en que se ocupa de los elementos comunes y diferenciales de los textos literarios y de los textos retóricos. La aplicación de la metodología del análisis interdiscursivo al discurso narrativo oral literario implica, por un lado, el estudio comparativo con otro tipo de discursos y de textos, de donde se podrán obtener las semejanzas y diferencias entre ellos y, por otra parte, nos permitirá caracterizar la Narrativa Oral Literaria frente a discursos o textos con los que comparte algunas características.

Palabras clave: interdiscursividad, narrativa oral literaria, discurso literario recreado, discurso espectacular, representación.

ABSTRACT: Interdiscoursivity is the relationship among discourses and among kinds of discourses, as well as among the disciplines responsible for the study, production and interpretation of discourses. Interdiscoursive analysis becomes a theoretical-critical tool of analysis, description and explanation of the rhetorical and literary comparative discursivity, insofar as it is responsible for the common and distinguishing elements of literary texts and rhetorical texts. The application of the interdiscursive analysis methodology to the oral literary narrative discourse involves, on the one hand, the comparative study with other kind of discourses and texts, which will provide the similarities and differences among them and, on the other hand, will enable us to characterize Oral Literary Narrative against discourses or texts with which it shares some features.

Key words: interdiscoursivity, oral literary narrative, quoted literary discourse, spectacular discourse, theatrical performance.

* Este trabajo es resultado de la investigación realizada en el proyecto de I+D+i de referencia HUM2007-60295, financiado por la Secretaría de Estado de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación.

1. Introducción

La interdiscursividad, término y concepto establecidos por el profesor Albaladejo Mayordomo (Albaladejo Mayordomo 2005; 2008), es la relación entre discursos y entre clases de discursos, así como entre las disciplinas que se ocupan del estudio, producción e interpretación de los discursos. Es distinta de la intertextualidad, fenómeno consistente en el paso de elementos temáticos, literales y estructurales de unos textos a otros. El análisis interdiscursivo se constituye en un instrumento teórico-crítico de análisis, descripción y explicación de la discursividad retórica y literaria de carácter comparado, en la medida en que se ocupa de los elementos comunes y diferenciales de los textos literarios y de los textos retóricos. El desarrollo metodológico implica la unión de las perspectivas teórico-literarias y retórico-comunicativas, que está en la base del análisis interdiscursivo, y la proyección de sus resultados a la producción discursiva y a la interpretación discursiva, con el fin de explicar la constitución, la función y la pluralidad de los discursos.

La aplicación de la metodología del análisis interdiscursivo al discurso narrativo oral literario implica, por un lado, el estudio comparativo de otro tipo de discursos y de textos, de donde se podrán obtener las semejanzas y las diferencias entre ellos y, por otra parte, nos permitirá caracterizar el discurso narrativo oral literario frente a discursos o textos con los que aquél comparte algunas características.

2. Discurso Narrativo Oral Literario – Texto Narrativo Folklórico Literario

El texto narrativo folklórico literario, es decir, la fijación por escrito de un discurso narrativo oral literario, como es obvio, no precede nunca a la representación oral, sino que es posterior a ésta. Su aparente estabilidad procede de la fijación por escrito del discurso narrativo de una de las múltiples versiones, en una concreta actualización. En consecuencia, el texto escrito —procedente de una narración oral— no permanece igual en su forma, puesto que no existe una versión definitiva de un relato, sino tantas versiones como transcriptores se hayan ocupado de poner por escrito una actualización determinada llevada a cabo por un actor-recreador determinado. La relación que se establece entre el Discurso Narrativo Oral Literario y el Texto Narrativo Folklórico Literario es paralela a la señalada por Jiřy Veltruskŷ (1997: 33-34) entre el drama —obra poética— y el teatro —espectáculo—:

> El drama, y no sólo el literario, se manifiesta en la lectura como una obra íntegra; por otra parte, existen numerosas formas de teatro cuyo texto no es drama sino lírica o épica, etc. El teatro entra entonces en relación con la literatura en toda su extensión, no sólo con el drama; y el drama es una obra literaria integral cuya realización suficiente es la lectura, al igual que ocurre con las demás obras literarias.

En consecuencia, el Texto Narrativo Folklórico Literario, que se enmarca en el eje visivo-estable frente al eje acústico-momentáneo propio de la narrativa oral literaria (Chico Rico 1987: 112), no presenta ningún tipo de diferencia ni en el nivel sintáctico, ni semántico, ni pragmático con el Texto Narrativo Literario; únicamente tiene las peculiaridades derivadas de su condición de texto colectivo, como puede presentar peculiaridades un texto narrativo literario anónimo, pero que no afectan en absoluto al proceso comunicativo.

3. Discurso Narrativo Oral Literario – Discurso Narrativo Oral Literario Digital

La comunicación literaria se ha visto totalmente modificada y enriquecida con la irrupción de la red telemática mundial, de donde surge, como nos recuerda el profesor Francisco Chico, "el concepto de 'literatura electrónica' y el concepto de 'hiperficción', y donde se ha desarrollado la práctica de la misma, entendida como escritura ficcional no secuencial que se ramifica y ofrece opciones al lector, y que está destinada a ser leída en la pantalla de un ordenador". De esta forma, el hipertexto puede considerarse como un nuevo medio de interacción comunicativa que modifica los procesos relativos a la producción y organización textuales, y también, en el otro extremo del esquema comunicativo, afecta al proceso de recepción (Chico Rico 2007: 792).

De ahí la importancia del nuevo canal comunicativo que constituyen los hipermedia en la conservación y reproducción de la literatura oral, en la medida que permite transmitir los signos verbales, paraverbales y no verbales presentes en el proceso de recreación que supone la actualización de un texto oral. De esta forma, el espectador puede recibir el mensaje de una manera semejante a como fue emitido, lo que supone enriquecer el proceso comunicativo y el interpretativo, al no quedar ya reducido a la mera lectura de un texto. La reproducción de textos orales a través de los hipermedia supone, por tanto, un acercamiento al proceso comunicativo efectivo, en toda su extensión, que tiene lugar durante la *performance*, pero no equivale en ningún caso a la participación *in praesentia* en este tipo de comunicación. La estrecha vinculación que Isidro Moreno destaca muy acertadamente entre el lecto-autor generado por la escritura hipermedia y el coautor propio de la oralidad literaria (Moreno 2008: 123) no puede ser aplicada, casi podríamos decir que paradójicamente, a la reproducción hipermedia de textos orales, porque la propia generación del discurso oral, entendido como recreación-actuación (*performance*), implica necesariamente su constitución en la propia verbalización del discurso oral y en el empleo de signos no verbales, en ese momento y en ese lugar, ante un público espectador que participa activamente. Y es el público, precisamente, quien posibilita la existencia de esta comunicación, que condiciona el proceso comunicativo por medio del efecto *feed-back*, convirtiéndolo, de este modo, en un auténtico proceso interactivo, y que permite la entrada del texto oral en la cadena de transmisión —lo que le conferirá tradicionalidad— por el proceso de transducción que define en su esencia este tipo de comunicación (Lada Ferreras 2009).

4. Discurso Narrativo Oral Literario – Texto Narrativo Literario

El discurso de la narrativa oral literaria se presenta como un discurso narrativo en donde el narrador organiza todo el material lingüístico, dispone de la voz, de los conocimientos del mundo narrado, establece el orden de los hechos y elige las palabras que considera más adecuadas para contarnos la historia; pero, además, puede ceder la palabra a los personajes y hacer que éstos establezcan un diálogo entre ellos. Por tanto, narración y diálogo son las características de este tipo de discurso. Al igual que en la novela, en la narrativa oral literaria el mundo ficcional está mediatizado por la figura textual del narrador, en nuestro caso un narrador omnisciente, propio del relato no-focalizado o heterodiegético. El emisor de un relato breve tradicional, especie del género narrativo oral literario, se denomina en este trabajo "actor-recreador" con el fin de evitar posibles confusiones con el narrador textual, textualizado o no; es decir, entre el enunciador y el emisor (actor-recreador), que puede ser llamado de manera no técnica "narrador" o "enunciador", del mismo modo que podría ser así denominado el lector en voz alta —"oralizador"— de una novela.

Por lo que respecta al diálogo narrativo oral, al igual que el diálogo literario narrativo, es un discurso referido, un discurso de los personajes presentado por el narrador, quien decide en qué momento resume, comenta, interpreta o cede la palabra a los personajes. El narrador interviene en el tono, las distancias, el tiempo, el espacio, etc., que utilizan o en que se desenvuelven los personajes.

Existen, por tanto, dos discursos en la narrativa oral literaria: el monólogo del narrador y los diálogos de los personajes, lo que provoca a su vez una duplicidad de los mundos ficcionales, el mundo del narrador, con su propio cronotopo, y el mundo de los personajes, que implica, igualmente, un tiempo y espacios propios.

Sin embargo, una de las características diferenciadoras más evidentes de ambos géneros literarios radica en el hecho de que en la narrativa literaria, en la novela, el proceso comunicativo finaliza en la lectura; en la obra dramática, como veremos, finaliza en la representación; y en la narrativa oral literaria se constituye en la representación o *performance* (Lada Ferreras 2003a: 122-124; 2007).

Las diferencias, por tanto, entre ambos géneros literarios se localizan en el nivel pragmático-comunicativo.

5. Discurso Narrativo Oral Literario – Texto/Discurso Dramático

No cabe duda de que la narrativa oral literaria presenta elementos propios de la representación teatral en su forma de actualización. En el teatro encontramos generalmente un diálogo que está destinado a ser escenificado, puesto que virtualmente incluye una representación; el relato tradicional no incluye virtualmente una representación, porque es en sí mismo representación.

El relato oral inicia un proceso de comunicación que es en su esencia representación ante un público y que sólo de forma excepcional, circunstancialmente, puede

llegar a convertirse en un texto escrito destinado a la lectura individual, por medio de la transcripción del discurso verbal, que asimismo puede contener virtualmente los elementos para su representación, tanto en el discurso como en las especificaciones que a modo de acotaciones se incluyan en el texto escrito.

Si en la lírica y en la narrativa el proceso de comunicación acaba en la lectura y en el drama se prolonga en la representación, en la narrativa oral el proceso de comunicación, como hemos visto, se constituye en la representación. A diferencia de la obra dramática, en que la lectura y la representación son dos fases sucesivas de un proceso de comunicación único, en la narrativa oral hay una única fase en donde se completa el proceso comunicativo, que es en la actualización del relato.

Los signos lingüísticos utilizados en el discurso tienen un alto grado de codificación, pero también se hace uso en la literatura oral de *formantes de signo* y de signos no verbales. Los formantes de signo son aquellos signos que no se encuentran codificados de manera estable en un sistema y sólo adquieren sentido al ser interpretados dentro de un determinado contexto; si éste cambia, lo hace también su significación. Aunque no se establece una relación estable con el concepto denotado, generalmente existe una relación metonímica entre el formante de signo y el concepto al que denota. Los formantes de signo utilizados en la literatura oral son mucho más limitados que los que se pueden emplear en la obra dramática, y en su interpretación suelen remitir, además de al contexto, al código cultural cotidiano de los integrantes de la comunicación, es decir, a los códigos axiológicos, culturales, éticos, estéticos, etc., de una determinada comunidad, que es, en definitiva, lo que le proporciona la unidad de sentido.

El uso del proceso ostensivo en el teatro opone la obra dramática a la narrativa, el *mostrar* frente al *contar*. En el escenario, los personajes, acciones, objetos, etc., pueden ser enunciados por la palabra y mostrados ostensivamente mediante índices verbales y no verbales (<http://www.culturaspopulares.org/textos5/articulos/lada.htm>).Los objetos que son mostrados durante una representación se convierten en formantes de signo, que convergen junto a los otros signos visuales o acústicos en una unidad de sentido. La narrativa oral literaria también hace uso del proceso ostensivo, propio del teatro, combinado con el narrativo, propio del relato. Al igual que en el teatro, donde las condiciones de enunciación son a la vez imaginarias —fábula ficcional— y escénicas —índices señaladores—, en la narrativa oral literaria el receptor puede recibir información del actor-recreador mediante el uso de la ostensión o por medio de la narración de los acontecimientos. De hecho, debido al empleo del proceso ostensivo, ciertos pasajes de relatos orales vertidos al lenguaje escrito son totalmente incomprensibles si no se acompañan de las explicaciones necesarias, a modo de acotaciones, puesto que el texto escrito no puede dar cuenta de la actualización de un texto oral, es decir, de una representación, si no incluye también los elementos espectaculares. Por ello, tanto en la narrativa oral como en el teatro es más abundante la presencia de índices señaladores que en otros géneros literarios.

Por lo que respecta al diálogo narrativo oral, al igual que el diálogo literario dramático, se manifiesta en presente, hace uso de procedimientos ostensivos, se desarrolla en presencia de los espectadores, es vivido por unos personajes representados por un actor

que utiliza en simultaneidad la palabra con otros signos no verbales —paraverbales, quinésicos, proxémicos—. La naturaleza misma de la narrativa oral literaria implica un tipo de comunicación que se diversifica en varios niveles: un actor-recreador representa para un público una obra literaria oral que se compone de narración representada y de diálogos representados. La narrativa oral literaria requiere necesariamente de un público en cada una de las actualizaciones, pero, a diferencia de la representación dramática, los receptores no deben permanecer pasivos; en este tipo de comunicación la simultaneidad temporal y la contigüidad espacial consienten que el público receptor pueda expresar su placer o disgusto, así como pedir explicaciones sobre el desarrollo argumental al narrador.

La narrativa oral literaria establece relaciones dialogadas y dialógicas en sus diferentes niveles de comunicación. Los personajes representados por el actor-recreador pueden comunicarse por medio del diálogo o, al menos, de manera dialogada. Existe, también, un proceso dialógico que se establece entre el emisor o la cadena de emisores y los espectadores. Pero en un paso más, puede incluso establecerse una comunicación dialogal durante la representación entre el actor-recreador y el espectador —dentro del ámbito escénico envolvente—, en un verdadero proceso interactivo que no se da en ningún otro género literario (Lada Ferreras 2003a: 122-144; 2007).

Las diferencias, en consecuencia, entre la narrativa oral literaria y el discurso dramático no deben buscarse en los niveles sintáctico y semántico, sino de nuevo en las peculiaridades que presenta el nivel pragmático-comunicativo.

6. Discurso Narrativo Oral Literario – Discurso Retórico

Las operaciones retóricas no constituyentes de discurso de carácter práctico, esto es, la *memoria* y la *actio/pronuntiatio*[1] —frente a la operación retórica no constituyente de discurso de carácter noético, la *intellectio*— (Chico Rico 1998: 493-502) están presentes tanto en el Discurso Narrativo Oral Literario como en el discurso retórico.

La *memoria*, es decir, la capacidad del orador de retener en su memoria el discurso retórico, se asienta sobre dos bases: en la capacidad innata del sujeto, dentro por tanto del ámbito del *ingenium,* y en el ejercicio de una técnica específica que se sitúa en el espacio del *ars* (Albaladejo Mayordomo 1989: 157-159). De la misma forma, el emisor de un relato breve tradicional necesita de la *memoria* para retener el contenido del discurso (*res*), que le permita reconstruir —recrear— la forma de éste, es decir, su verbalización (*verba*), puesto que, como ya se ha señalado, el discurso narrativo oral se constituye en la propia verbalización recreada por un sujeto a partir de un mismo

1. Sólo son objeto de estudio en este trabajo este tipo de operaciones, dejando por tanto al margen, además de la operación noética —no constituyente de discurso—, las constituyentes —*inventio, dispositio* y *elocutio*—.

contenido,[2] a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, en la poesía oral, en la que el emisor tiene menos margen para la recreación debido a la importancia que adquieren en los procesos de conservación y actualización mecanismos como el cómputo silábico y la rima[3] (Lada Ferreras 2010: 119-120).

La operación retórica considerada no constituyente de discurso, la *actio-pronuntiatio* (*hypókrisis*), consiste en la actualización del texto retórico frente a un público, activando y culminando el proceso comunicativo entre el emisor y el receptor, el orador y su público. Esta operación supone, fundamentalmente, el empleo por parte del orador de la voz y el gesto, lo que es puesto de relieve respectivamente por los términos *pronuntiatio* y *actio*.

La narrativa oral literaria, en su proceso de actualización ante un público, emplea unos recursos retóricos, los propios de la *actio*, que a su vez son, de modo más general, recursos de la comunicación dramática. En consecuencia, podemos hablar de recursos dramáticos propios del teatro, algunos de los cuales son propios de la retórica y otros, a su vez, propios de la narrativa oral. La *actio* sirve para caracterizar perfectamente los procedimientos comunicativos de la narración oral, por cuanto todos sus elementos comunicativos están presentes en la representación retórica, así como todos los elementos de esta comunicación están presentes en la representación teatral. Estos procesos comunicativos podrían plasmarse gráficamente en tres círculos concéntricos: el exterior correspondería al teatro, el intermedio a la retórica y el interior y de menor diámetro a la narrativa oral literaria.

Los signos que pueden aparecer en una obra dramática son los mismos que pueden aparecer en el discurso retórico, si bien cada tipo de signo se manifiesta con mucha mayor riqueza en la representación teatral que en la retórica, ya que en esta última tienden a aparecer con un alto grado de codificación y mostrando pocas variantes. En cambio, en la narrativa oral tiene cabida un número menor de signos. Así, en la obra dramática y el discurso retórico pueden estar presentes los siguientes signos: la palabra; los signos paraverbales: tono, timbre, ritmo; los signos quinésicos: mímica del rostro y gesto de las manos y el cuerpo; los proxémicos: distancias y movimientos de los personajes; los signos en el actor: peinado, traje y maquillaje; el decorado; los accesorios; la luz; la música; el sonido. Mientras que en la narrativa oral literaria sólo estarían presentes: la palabra, los signos paraverbales, los signos quinésicos y los signos proxémicos (Lada Ferreras 2003b; 2007: 317-333).

La representación dramática y la representación de la narrativa oral literaria comparten, en cambio, la nota de ficcionalidad en sus discursos, que, si bien puede no

2. También coincide en este punto el discurso narrativo oral literario con el discurso retórico, ya que, como señala Tomás Albaladejo Mayordomo —siguiendo a Quintiliano—: "El objeto de la *memoria* retórica, como memoria gobernada por el arte retórica, esto es como memoria artificial al servicio de la memoria natural, lo constituyen, pues, la *res* y la *verba*, pero en caso de que no pueda memorizarse la totalidad de niveles del discurso, lo cual es ciertamente una situación no deseada, *verba* es el elemento que puede ser desatendido en la operación *memoria*" (Albaladejo Mayordomo 1989: 159).

3. Además de los propios valores vinculados al ritmo y a las recurrencias fónicas.

encontrarse ausente del discurso retórico —pensemos, por ejemplo, en el discurso político-electoral—, en cambio no lo caracteriza.

7. El Discurso Narrativo Oral Literario

La aplicación del análisis interdiscursivo a diferentes tipos de textos y discursos, si bien apuntando sólo las características semejantes y profundizando en los aspectos divergentes, ha permitido establecer la siguiente caracterización específica del Discurso Narrativo Oral Literario.

El Texto Dramático es un texto escrito, un producto humano, por tanto histórico-cultural, de carácter artístico-literario, dispuesto para su representación en la escena; por tanto, forma parte de un proceso de comunicación que involucra tres elementos básicos —Emisor-Signo-Receptor— y cuya finalidad es tanto la lectura como la representación.

La narrativa oral literaria es un discurso representado, un producto humano, por tanto histórico-cultural, de carácter artístico-literario, constituido en la recreación; forma parte de un proceso de comunicación que involucra tres elementos básicos —Emisor-Signo-Receptor— y cuya finalidad es la representación ante un público.

El Texto Dramático permite distinguir dos aspectos: el Texto Literario y el Texto Espectacular. El primero, constituido fundamentalmente por los diálogos, pero que puede extenderse a toda la obra escrita: el título, la relación de las *dramatis personae*, los prólogos y también las acotaciones, si tienen valor literario. Mientras que el Texto Espectacular está formado por todos los signos, formantes de signo e indicios que en el texto escrito diseñan una virtual representación, y que está constituido por las acotaciones y por las didascalias contenidas en los diálogos (Bobes Naves 1997: 84-94).

La caracterización de la narrativa oral literaria, en tanto que *performance*, debe proceder del signo narrativo oral literario global, no de la mera agregación por yuxtaposición de los diversos signos que la componen, como apunta Veltruskŷ para el género dramático (Veltruskŷ 1997: 32). En suma, es posible afirmar que el Discurso Narrativo Oral Literario está constituido y puede segmentarse teóricamente en Discurso Literario Recreado —formado por los signos lingüísticos—, Discurso Espectacular[4] —compuesto por los signos suprasegmentales— y Representación —constituida por los signos quinésicos y proxémicos[5], es decir, gestos y movimientos—, todo ello realizado

4. La profesora Carmen Bobes, a propósito del género dramático, propone "la expresión 'texto espectacular' referida al diálogo que ha de realizarse en el escenario de una determinada manera, en forma de espectáculo " (Bobes Naves 1997: 319-320).

5. El Discurso Literario y el Discurso Espectacular son propios igualmente de la oralización, es decir, de las lecturas públicas, pero en éstas está ausente tanto la Recreación como la Representación. Un texto oralizado, si posteriormente es transcrito por uno de los receptores, pasará necesariamente por un proceso de recreación semejante al de un texto oral que se escribe: ambos son adaptados y pasan a formar parte de las variantes escritas de ese texto; la diferencia puede ser de grado: el texto oral procede de una cadena de transmisión tradicional que se prolonga en el tiempo, mientras que la versión escrita procedente de un texto oralizado tiene su origen en un modelo concreto identificable en unas precisas coordenadas espacio-temporales.

en simultaneidad ante el público, donde el Discurso se constituye en unidad de sentido de todo el proceso comunicativo, caracterizado por la transducción y el efecto *feed-back* como notas más relevantes (Lada Ferreras 2003a: 145-150; 2007).

Bibliografía

Albaladejo Mayordomo, T., *Retórica*. Madrid: Síntesis 1987.

—, «Retórica, comunicación, interdiscursividad», *Revista de Investigación Lingüística* 8, 1 (2005), 7-34.

—, «Poética, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo», *Acta Poetica* 29, 2 (2008).

Bobes Naves. M. del C., *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libros 1997.

—, «Posibilidades de una semiología del teatro», en: M. del C. Bobes Naves (ed.): *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros 1997, 295-332.

Chico Rico, F., *Pragmática y construcción literaria: discurso retórico y discurso narrativo*. Alicante: Universidad de Alicante 1987.

—, «La *intellectio* en la *Institutio oratoria* de Quintiliano: *ingenium*, *iudicium*, *consilium* y *partes artis*», en: T. Albaladejo / E. del Río / J. A. Caballero (eds.): *Quintiliano: historia y actualidad de la retórica*, vol. 2. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos 1998, 493-502.

—, «Literatura y teoría literaria en la era digital», en: M. V. Utrera Torremocha / M. Romero Luque (eds.): *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*. Sevilla: Universidad de Sevilla 2007, 787-800.

Lada Ferreras, U., *La narrativa oral literaria. Estudio pragmático*. Kassel/Oviedo: Reichenberger 2003a.

—, «El componente pragmático-comunicativo del discurso retórico: la *actio*», en: J. A. Hernández Guerrero / M. del C. García Tejera / I. Morales Sánchez / F. Coca Ramírez (eds.): *La recepción de los discursos: el oyente, el lector y el espectador*. Cádiz: Universidad de Cádiz / Ayuntamiento de Cádiz 2003b, 49-54.

—, «El proceso comunicativo de la narrativa oral literaria», *Culturas Populares. Revista digital* 2007 (<http://www.culturaspopulares.org/textos5/articulos/lada.pdf>, fecha del último acceso: 8 de septiembre de 2010).

El resultado de este proceso, es decir, las versiones escritas, independientemente de su procedencia, quedan codificadas por la escritura, y en ese sentido son variantes fijas y, valga la paradoja, invariables, si bien no por esta circunstancia se produce la fijación del resto de variantes orales o de realizaciones oralizadas. Por último queremos precisar que las variaciones producidas en un texto oralizado son siempre menores que las que se pueden producir en un texto oral, debido a que: a) un texto oral debe respetar el argumento de que se trate (también el ritmo y la rima en la poesía), si bien dispone de libertad para organizar el material discursivo; b) el texto oralizado debe además de respetar necesariamente la organización del discurso, puesto que ésta está fijada por la escritura y las variaciones sólo podrán producirse en el paralenguaje, la quinésica y la proxémica; c) otro tipo de variaciones implicarían la alteración de ese texto por medio de adiciones, supresiones, rectificaciones, resúmenes, etc. (Lada Ferreras 2003a: 152; 2010: 119-120).

—, «La *actio* en la narrativa oral literaria», en: M. A. Garrido Gallardo / E. Frechilla Díaz (eds.): *Teoría/Crítica. Homenaje a la profesora Carmen Bobes Naves*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas 2007, 317-333.

—, «La narrativa oral en la era digital», en: VV.AA.: *Actas Digitales del IV Congreso ONLINE del Observatorio para la CiberSociedad "Crisis analógica, futuro digital"*. Barcelona: Fundació "Observatori per a la Societat de la Informació de Catalunya" 2009 (<http://www.cibersociedad.net/congres2009/actes/html/com_la-literatura-oral-en-la-era-digital_941.html>, fecha del último acceso: 8 de septiembre de 2010).

—, «El relato tradicional en la especulación literaria del siglo XVIII. La *elocuencia popular* de Antonio de Capmany», en: U. Lada Ferreras / Á. Arias-Cachero Cabal (eds.): *Literatura y Humor. Estudios teórico-críticos*. Oviedo: Universidad de Oviedo 2010, 103-128.

MORENO, I., «Escritura hipermedia y lectoautores», en: V. Tortosa (ed.): *Escrituras digitales. Tecnologías de la creación en la era virtual*. Alicante: Universidad de Alicante 2008, 121-138.

VELTRUSKŶ, J., «El texto dramático como uno de los componentes del teatro», en: M. del C. Bobes Naves (ed.): *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros 1997, 31-55.

HIPATIA DE ALEJANDRÍA, MUJER Y MITO. DE LOS TESTIMONIOS GRIEGOS A LA VERSIÓN CINEMATOGRÁFICA DE AMENÁBAR

María Paz López Martínez
Universitat d'Alacant
maripaz.lopez@ua.es

RESUMEN: Pocos son los nombres de mujeres griegas con protagonismo histórico que han llegado hasta nosotros. Junto a los de Safo, Aspasia y pocas más, figura el de Hipatia de Alejandría, quien encarna la defensa de los valores del paganismo tardío. De su vida, su labor al frente de la escuela de filosofía, su influencia política y las circunstancias de su muerte se ha escrito mucho, entretejiendo realidad y leyenda, desde la propia Antigüedad. Gracias a la versión cinematográfica de Alejandro Amenábar (*Ágora*, 2009), el personaje de Hipatia ha adquirido recientemente especial proyección entre el gran público. En nuestra comunicación, nos proponemos analizar la imagen de Hipatia ofrecida por Amenábar, teniendo en cuenta testimonios en griego antiguo como Sinesio de Cirene o Sócrates Escolástico, entre otros. Asimismo, analizaremos la ambientación histórica de la película, poniéndola en relación con la realidad de la Alejandría del siglo IV-V d.C.

Palabras clave: Amenábar, *Ágora* película, Hipatia, Alejandría, biblioteca, paganismo tardío, Sinesio de Cirene, siglos IV-V d.C., cultura griega.

ABSTRACT: Few ones are the names of Greek women with historical prominence that they have come up to us. Together with those of Sappho, Aspasia and few ones more, there appears that of Hypatia of Alexandria, who personifies the defense of the values of the late paganism. About his life, her work at the head of the school of philosophy, his political influence and the circumstances of his death has been written very much, interweaving reality and legend, from the own Antiquity. Thanks to Alejandro Amenábar's cinematographic version (*Ágora*, 2009), the figure of Hypatia has acquired recently special projection among the public. In our communication, we propose to study the Hypatia's image offered by Amenábar, bearing in mind testimonies in ancient Greek as Synesius of Cyrene or Socrates Scholasticus, between others. Likewise, we will analyze the historical setting of the movie, putting it in relation with the reality of the Alexandria of the century IV-V A.D.

Key words: Amenábar, *Agora*-the film, Hypatia, Alexandria, the library, late paganism, Synesius of Cyrene, IV-V centuries A.D., Greek culture.

1. Introducción: *Ágora* (2009)

Tenemos pocas ocasiones en nuestro país de celebrar el estreno de una superproducción cinematográfica. Justamente, el año pasado por estas fechas, el ya prestigioso Alejandro Amenábar (1972), director de películas de éxito internacional como *Mar Adentro* (2004, Óscar a la Mejor Película Extranjera) y *Los otros* (2001),[1] se atrevió con un proyecto importante y complejo inspirado en la Alejandría del siglo IV d.C. y en la figura de Hipatia.[2]

Mi propósito aquí es repasar tanto el testimonio que ofrecen algunas fuentes antiguas sobre la figura de Hipatia y su muerte como las hipótesis y conclusiones que se plantean en algunos estudios recientes sobre el tema, poniéndolos en relación con el planteamiento de los hechos y los personajes que ofrece Amenábar en *Ágora*.[3]

2. Primera parte: los protagonistas

2.1. Alejandría

La acción transcurre a finales del siglo IV y comienzos del V d.C. en Alejandría, ciudad que, desde su fundación, continua siendo una de las más relevantes metrópolis del Mundo Antiguo junto con Roma, Atenas, Constantinopla, y unas cuantas más, aunque en esta época convulsa la ciudad ha perdido ya algo de su antiguo esplendor. Alejandría es fruto de sincretismos de todo tipo: diferentes lenguas (egipcio, griego, latín, hebreo), diferentes sistemas de escritura, diferentes religiones (pagana, judía, cristiana, egipcia, cultos autóctonos), diferentes razas y culturas.

Es la tercera ciudad del imperio en cuanto al número de habitantes a quienes las fuentes antiguas califican de rebeldes y discutidores. Es la residencia del prefecto de Egipto (*Praefectus Augustialis*), del comandante militar de Egipto (*Dux Aegypti*), y de otros funcionarios, tanto imperiales como municipales, además de sede de las iglesias egipcia y libia. En palabras de Dzielska (2009: 79):

> Constituye un universo cerrado, perfectamente formado, acabado y encuadrado, que satisface por completo las necesidades espirituales de sus habitantes. El Museo, la

1. Además de *Tesis* (1996) y *Abre los ojos* (1997), entre otros.

2. La ficha técnica está integrada por Alejandro Amenábar (director), Alejandro Amenábar y Mateo Gil (guionistas), Fernando Bovaira y Álvaro Augustin (productores), Simón de Santiago y Jaime Ortiz de Artiñano (productores ejecutivos) y José Luis Escolar (director de producción). Fue galardonada con 7 premios Goya (Mejor Guión Original, Mejor Dirección Artística, Mejor Fotografía, Mejor Vestuario, Mejor Maquillaje y Peluquería, Mejor Dirección de Producción y Mejores Efectos Especiales).

3. Entre las numerosas fuentes antiguas que dan noticias de Hipatia o su escuela (*vid.* notas 10 y 13 del presente trabajo), hemos seguido de manera especial los testimonios de Dionisio de Cirene y de Sócrates Escolástico. Lo mismo cabe decir respecto a los artículos de Fernández Hernández 1985, Blázquez Martínez 2004 y la monografía de Dzielska 2009, que proporcionan abundantes referencias bibliográficas y hemos tomado especialmente en consideración para elaborar nuestro estudio.

> biblioteca, los templos paganos en decadencia, las iglesias, los círculos de teólogos, filósofos y retóricos, las escuelas de matemáticas y de medicína, la escuela catequística y la rabínica crean un conjunto bien estructurado.

La película ha sido rodada en la isla de Malta y me parece una acertada elección, como también lo es la reconstrucción del entorno geográfico donde se asentaba la ciudad (muy distinto del que presenta en la actualidad), el puerto, el célebre Faro (una de las Maravillas del Mundo), la vía canópica, el teatro, los obeliscos, el barrio judío, el ágora, así como el resto de la ciudad. Imagino el complicado reto que ha supuesto llegar a una reconstrucción de este tipo, debido a la carencia importante de vestigios materiales de muchos de estos enclaves.[4] Muy a conciencia, supongo también, la película no se titula *Hipatia,* ni siquiera *Alejandría*, sino *Ágora,* centro neurálgico de toda ciudad griega, lugar de encuentro y de conflicto donde discurren esclavos, ciudadanos, comerciantes, profesores, oradores, filósofos y líderes religiosos y personajes de todo tipo.[5]

Alejandría es especialmente famosa porque, a mediados del siglo III a.C., se funda una institución religiosa y cultural de primera magnitud: el Museo. Fue un templo dedicado a las Musas del que dependía la famosa Biblioteca. Esta biblioteca era un centro de estudio que tenía la finalidad de favorecer la difusión de la cultura griega por todo Egipto y, de manera muy especial, su lengua y literatura entre una población cuya lengua materna no era el griego. Hay que aprender griego si se desea ascender puestos en el escalafón social. Por tanto, el objetivo de esta Biblioteca fue recopilar y clasificar toda la literatura griega existente en las mejores copias que fuera posible. Desde un primer momento, los Ptolomeos no dudaron en contratar a los más prestigiosos intelectuales y sabios. También se dedicaron a enviar emisarios a otras ciudades, especialmente Atenas, para recopilar el mayor número posible de obras clásicas.

Muy pronto esta primera biblioteca se vio desbordada por la cantidad de *volumina* que se habían almacenado y se tuvo que abrir una segunda biblioteca (la Hija) en otro barrio de la ciudad, esta vez, en el templo dedicado al dios Serapis (Fernández Abad 2008). En uno de los momentos de mayor violencia del largo conflicto que enfrentó a cristianos y paganos en Alejandría tuvo lugar la destrucción de este emblemático templo en el año 391. Este episodio se toma como punto de partida para la acción de la película.

Se ha escrito y especulado mucho sobre la disposición y ubicación de la Biblioteca Madre, sobre los incendios que sufrió y la desaparición de sus fondos, por lo que encuentro inteligente la solución de Amenábar: unificar los espacios y centrar la acción en la destrucción y expolio del Serapeo por orden de Teodosio el Grande, dato del que sí tenemos constancia histórica.

4. El equipo del que se rodeó Amenábar estaba formado por Guy Dyas (dirección artística), Gabriela Pescucci (vestuario), Xavi Jiménez (fotografía), Félix Bergés (efectos especiales), Dario Marianelli (música), Elisa Garrido, Justin Pollard, Javier Ordóñez y Antonio Mampaso (asesores científicos e históricos).

5. Ver Hass 1997: 2, 3 y 4, donde figuran los mapas de Alejandría, los alrededores de la ciudad y el Egipto romano, respectivamente.

Por otro lado, me parece estupenda la reconstrucción del interior de la biblioteca: el mobiliario, las estanterías, las *capsae,* así como todo tipo de enseres que aparecen y, por supuesto, los *volumina.* Es un detalle muy sutil contraponer a Hipatia trabajando entre rollos de papiro, frente a la imagen de Cirilo sosteniendo un códice entre las manos.[6]

2.2. Teón: Michael Lonsdale

Ni Hipatia ni su padre salieron nunca de Alejandría, no les hizo falta. El nivel cultural y económico de la ciudad era lo suficientemente elevado como para proporcionar a la muchacha una educación exquisita.[7] Además, estaba en buenas manos. Su padre, Teón, nacido en torno al 335 d.C.,[8] era uno de los eruditos más importantes del Museo donde enseñaba matemáticas y astronomía, fundamentalmente.

Teón vivió consagrado al estudio, a la docencia y a la educación de una hija a la que preparó meticulosamente y en quien encontró a la mejor de las colaboradoras. No se conserva ningún escrito de la propia Hipatia (así de injusta es la Historia con las mujeres),[9] pero sí de los escritos de su padre y éstos constituyen un legado importante. Los astrónomos árabes conocieron los comentarios de Teón a las tablas astronómicas de Tolomeo y, a través de los árabes, se difundieron estos conocimientos por la Europa medieval. También sus ediciones, estudios y comentarios a las obras de Euclides y Tolomeo han sido referencias fundamentales para los científicos durante siglos. Los especialistas lo consideran el último miembro del Museo. Estaba al frente de un equipo de colaboradores entre los que figuraban, además de Hipatia, nombres como Eulalio, Orígenes y Epifanio.

A diferencia de Hipatia, Teón era un pagano practicante que escribía sobre religión (Cameron *et al.* 1993: 51). Se citan sus himnos, tratados y poemas sobre astrología y textos órficos. Aunque las fuentes antiguas hablan de él como "filósofo", se interesa más por la literatura religiosa pagana y por las prácticas de adivinación que por la

6. Aunque, a decir verdad, a partir del siglo IV d.C., el códice era ya el formato habitual para la transmisión de los textos clásicos. Mucho se ha especulado con la hipótesis de que los cristianos aceleraron esta sustitución del rollo de papiro por el códice de pergamino. Sobre este tema, hay que seguir citando Roberts/Skeat 1985. Entre los títulos recientes, nos limitaremos a citar el capítulo correspondiente al manual de Capasso 2005. Una bibliografía muy completa y actualizada tenemos en Bouquiaux-Simon 2004.También se ha discutido mucho sobre la realidad de las hogueras de libros en la Antigüedad. En cualquier caso, las escenas de este tipo que aparecen en *Ágora* me parecen licencias poéticas perfectamente justificables.

7. Merece la pena mencionar aquí el cuidado con el que se han reconstruido los interiores del templo o de la casa de Teón.

8. No tenemos constancia de la fecha exacta, pero parece probable que Teón muriera a comienzos del siglo V sin llegar a presenciar el fallecimiento de su hija.

9. Podemos reconstruir la obra de Hipatia a través del léxico de Hesiquio y de la enciclopedia *La Suda.* Sus trabajos serían comentarios a la *Aritmética* de Diofanto de Alejandría (siglo III d.C., considerado el matemático más difícil de la Antigüedad) y a las *Secciones Cónicas* de Apolonio de Perga (siglo II-III a.C.). Hay quien menciona la posibilidad de que Hipatia sea la autora de algunos comentarios atribuidos a su padre, *vid.* Cameron *et al.*, 1993: 46-49.

filosofía pura. En palabras de la propia Dzielska (2009: 87): "La «magia del mundo» le impresiona más que los argumentos de los filósofos. Su manera de ver y estudiar la realidad es distinta de la de su hija. La interpretación de los augurios lo atrae más que la investigación filosófica". En suma, Teón sintetiza a la perfección los valores de una ciudad plurilingüe y tolerante. Michael Lonsdale encarna, a su vez, muy bien el talante de este hombre culto y preparado, forjado en interminables discusiones con otros colegas y en la formación superior de los jóvenes de buena familia. Su físico corpulento es capaz de transmitir muy bien la sabiduría y el desconcierto de este anciano que, en la etapa final de su vida, se siente avasallado por el desmoronamiento de lo que ha sido su mundo y su cultura.

2.3. Olimpio: Richard Duren

En sintonía con las inquietudes religiosas y místicas de Teón estaría Olimpio, el filósofo neoplatónico interpretado por Richard Durden, que asume el liderazgo en la defensa del Serapeo.

La versión de Amenábar es muy fiel a los acontecimientos: los paganos se refugian en el Serapeo y empiezan a atacar violentamente a los cristianos. Es entonces cuando interviene el obispo Teófilo denunciando estos hechos ante el emperador quien responde con un edicto por el cual se ordena a los paganos abandonar el templo. A partir de este momento, el Serapeo queda en manos de los cristianos y la estatua del dios Serapis, obra del famoso escultor Briaxis, cae destruida. Las fuentes también mencionan que los intelectuales de Alejandría ayudaron y animaron a los paganos en su defensa del Serapeo, entre ellos estaba Olimpio, como acabamos de decir, quien, además de filósofo y orador brillante, era un sacerdote con responsabilidades en el culto de este dios.

2.4. Hipatia: Raquel Weisz

A diferencia de Olimpio, nos consta que Hipatia se mantuvo al margen de estos acontecimientos. Su actitud frente al mundo y frente a la tradición helénica está presidida por la razón. Es el λόγος griego llevado a sus últimas consecuencias. Una bellísima Raquel Weisz encarna muy bien el papel de maestra, de filósofa, de intelectual. Como el ateniense Sócrates, creo que Hipatia fue una mujer satisfecha, agradecida y coherente con una ciudad que se lo había dado todo. Era bella, brillante, querida por sus alumnos y respetada por los notables de su ciudad. Nació en Alejandría, en el año 355 d.C. y no es casual que su niñez transcurriera durante los años del emperador Juliano, conocido también como El Apóstata.[10]

10. Las fuentes que hablan de Hipatia son: *La Suda, s.v.* Hypatia; Sócrates Escolástico, *Historia Eclesiástica* (escrita en torno al 450), capítulo 15, pero también hay alusiones en 7, 13, 14, 16; Filostorgio,

Si bien está claro que aprende matemáticas y astronomía con su padre, es un misterio quién le enseñó filosofía, teniendo en cuenta que Teón no era un filósofo, como ya se ha comentado.[11]

Convertida en mujer adulta se dedica también a la docencia. Es proverbial su belleza y austeridad. Las fuentes la describen sin joyas y vestida con el τρίβων, la capa blanca propia de los filósofos. De blanco aparece Raquel Weisz en los primeros momentos y a lo largo de toda la película irá sin pendientes ni joyas.

Precisamente, conocemos muy bien su labor en la escuela porque se nos ha conservado el testimonio directo de uno de sus alumnos que aparece también en la película. Se trata de Sinesio de Cirene de quien se nos han conservado cartas dirigidas a la propia Hipatia y otros escritos donde nos habla de ella y de sus clases. A sus lecciones públicas asistirían jóvenes de buena familia y miembros destacados de la sociedad. Impartía matemáticas, física, astronomía y filosofía, sin descuidar otras disciplinas más prácticas como las ciencias aplicadas. Sabemos que construían todo tipo de instrumentos como el astrolabio o el hidroscopio. Amenábar ha sabido transmitir todos estos aspectos.[12] La película lo refleja muy bien en el episodio en el que Davo construye el sistema de Tolomeo que debe explicar, después, ante la clase. En cualquier caso, el estudio de las matemáticas y la astronomía tenían un valor propedéutico, una preparación para abordar cuestiones de mayor nivel intelectual como la filosofía.

Sus alumnos procederían de familias acomodadas tanto de la propia Alejandría como de otras poblaciones cercanas. Todo el grupo tenía conciencia de su superioridad intelectual. No pueden compartir sus conocimientos ni divulgar sus experiencias ante una sociedad donde la mayoría de los miembros posee un nivel cultural muy rudimentario.[13] Es, precisamente, el hermetismo de esta comunidad lo que nos impide identificar con certeza la corriente filosófica que seguiría Hipatia. Todo apunta a que fuera seguidora del Neoplatonismo, la escuela en boga en esta época, pero se han barajado también otras hipótesis. Las fuentes hablan de que enseñaba Platón, Aristóteles y Plotino, pero es probable que explicara también los sistemas filosóficos de otras escuelas. Esta práctica era bastante común en la Antigüedad: se explican primero las teorías con las que no se está de acuerdo para, a continuación, rebatirlas sistemáticamente.[14] En cualquier caso, Amenábar lo refleja muy bien, la dinámica de sus clases seguiría el precedente de grandes maestros como Sócrates basándose, en buena medida, en el diálogo y discusión entre la profesora y sus discípulos. Lo que no parece probable es que los alumnos colaboraran con ella en los trabajos de edición y comentario de matemáticos y astrónomos alejandrinos. Por otra parte,

---

Historia Eclesiástica, VIII.9; Juan Malalas, *Chronograhpia,* 14; Damascio, *Vida de Isidoro* (siglo VI), Juan de Nikiu, *Crônica* (siglo VII).

11. Hay quien opina que podría tratarse de Eunapio.

12.En la *Epistula* 15, Sinesio describe pormenorizadamente un hidroscopio y, en *De dono*, demuestra que es capaz de construir un astrolabio.

13. Un clásico sobre la educación en la Antigüedad es Marrou 2004.

14. Esta es la estructura que presentan, por ejemplo, los tratados del epicúreo Filodemo de Gádara.

> Hipatia no es ni popular ni célebre entre el pueblo bajo de Alejandría. Junto con sus alumnos, vive apartada del *demos*; no orienta sus enseñanzas hacia las masas y carece de influencia entre ellas. Tampoco hay razones para que los grupos paganos de la ciudad la consideren una aliada; recuerdan su falta de interés por las creencias tradicionales durante la lucha más reciente que han mantenido para conservar la religión helénica. (Dzielska 2009: 103).

Al no habernos llegado ningún escrito de la propia Hipatia, resulta atrevida pero muy lúcida, también, la especulación sobre la órbita de los planetas y demás cuestiones relativas al sistema solar que, a lo largo de toda la película, la protagonista está planteando. Me parece que esta licencia poética puede tener mucho sentido si tenemos en cuenta las hipótesis que están barajando algunos especialistas respecto al legado intelectual de Hipatia y el nivel científico de sus investigaciones (Cameron *et al.* 1993: 46-49; Dzielska 2009: 84-85). Por otro lado, en la propia Alejandría, ya hacía mucho tiempo que Aristarco había propuesto un modelo heliocéntrico (320 a.C.) y, además, tanto la elipse como las formas cónicas se conocían ya hacia el año 260 a.C. gracias a los trabajos de Apolonio de Perga, autores que la propia Hipatia estudió y conocía sobradamente.

2.5. Sinesio: Rupert Evans

Sinesio, encarnado por un atractivo Rupert Evans, nació en el seno de una familia acomodada de Cirene, en la Pentápolis líbica, antigua colonia doria que por entonces había perdido su antiguo esplendor y en la que ya no vivirían muchos paganos. Tuvo dos hermanos y dos hermanas, pero, de todos ellos, se mantuvo siempre especialmente unido a Evoptio a quien informaba puntualmente de todos los avatares de su vida a través de sus cartas. Es muy probable que Evoptio le sucediera como obispo de la Ptolemaida tras su muerte.

Recibió la educación propia de su época y estatus: los rudimentos en casa junto al παιδοτρίβης y, después, todavía en Cirene, una amplia base de conocimientos literarios y científicos; junto al cultivo de las letras, otras actividades de tipo más práctico como la equitación, la caza y el manejo de las armas. Es entonces, en el año 390, cuando llega a Alejandría para mejorar su formación junto a Hipatia, a quien reverenció como maestra el resto de su vida. No es difícil imaginar a este joven de provincias entusiasmado con las enseñanzas de la filósofa en una ciudad cosmopolita. A partir de este momento, no dejará de mantener contacto con ella ni de comunicarle sus más íntimos problemas y pensamientos.

Sus estudios en Alejandría se tienen que interrumpir para cumplir con la obligación de defender las propiedades familiares que estaban siendo atacadas. Habiendo obtenido éxito en esta misión, vuelve a sus actividades preferidas: la caza, los caballos, y la lectura y escritura de himnos y tratados. Entre tanto, nos consta que viajó a Atenas, aunque esta ciudad, la meca del mundo griego, le causó una profunda decepción.

Más tarde, siempre involucrado en los asuntos de su patria, llega a Constantinopla con la difícil misión de conseguir una reducción de impuestos para la Pentápolis. La estancia en esta ciudad se prolongará tres años durante los cuales se ve involucrado en toda una serie de enfrentamientos políticos que no le impidieron culminar con éxito la misión que tenía encomendada ni seguir escribiendo.

En el 401, de vuelta a Cirene, realiza varias visitas a Alejandría, durante las cuales contrae matrimonio con una cristiana de la nobleza alejandrina en una ceremonia presidida por el patriarca Teófilo. Se suceden años de alegrías y desgracias familiares durante los que continúa enviando cartas a Hipatia, a su hermano y a otros allegados, mientras sigue componiendo himnos y tratados. Nos limitaremos a recordar aquí el titulado *Dión*, un texto rico y complejo, difícil de catalogar, donde reflexiona sobre educación, cultura, literatura y filosofía.

El año 410 es elegido obispo de la Pentápolis, cargo que acepta tras considerar durante un año la propuesta y exigir ciertas condiciones.[15] Finalmente, es consagrado obispo en el año 411. A partir de este momento, podríamos situar el reencuentro con Hipatia en Alejandría que aparece en la película. Sinesio murió el año 413, dos años antes del linchamiento que acaba con la vida de su maestra.

Si hay un elemento en *Ágora* que no termino de ver claro es, precisamente, el personaje de Sinesio y no me refiero al excelente trabajo del actor, sino a la propuesta del director respecto a su intervención en la trama. Hasta donde sabemos gracias a sus propias cartas,[16] y en esto coinciden las publicaciones sobre el autor,[17] Sinesio siempre se dirige a Hipatia como un alumno cariñoso y agradecido. Sinesio siempre fue un erudito que despreciaba tanto la pedantería como la incultura de los monjes que ignoraban la tradición helénica. No veo la correspondencia entre la frialdad y el despotismo del personaje y el testimonio de los textos. La escuela de Hipatia debía de estar presidida por la tolerancia, había paganos y cristianos entre sus alumnos, algunos de ellos alcanzaron altas magistraturas civiles y religiosas (Blázquez Martínez 2004: 417).

Ahora bien, cuando Sinesio se incorporó a la jerarquía de la Iglesia es probable que su vida tomara un rumbo muy distinto al que había llevado hasta ese momento. El mismo cambio podría haber experimentado su carácter abierto. En este caso, se podría explicar, en mi opinión, la actitud que presenta el personaje cuando regresa a Alejandría ya consagrado obispo. De no ser así, no encuentro justificada la actitud despectiva e intolerante que presenta el personaje.

15. Poder seguir viviendo con su esposa y mantener sus propias ideas filosóficas respecto a varios dogmas de la Iglesia: el origen del alma, la destrucción final (pero no creación) del mundo y la resurrección.

16. 10, 15, 16, 46, 81, 124, 154.

17. Lacombrade 1978, García Moreno 1993 y 1995, Cameron *et al.* 1993, Blázquez Martínez 2004, Dzielska 2009, entre otros.

2.6. Cirilo: Sammy Samir

A la muerte del obispo Teófilo (412), compiten por la sucesión en el cargo Timoteo y su propio sobrino Cirilo. Competir por el obispado suponía hacerlo también por las ricas posesiones que tenía la diócesis. Precisamente, se dice que fueron estos bienes los que habían hecho posible la política de grandes construcciones de Teófilo. Un autor como Paladio de Helenópolis habla en términos de su "locura faraónica".[18] Finalmente (412), Cirilo resultó elegido aprovechando varias circunstancias, entre ellas, el recuerdo de Teófilo y la tendencia a nombrar obispos entre los miembros de una misma familia.[19] La elección de Cirilo causa resquemor entre algunos sectores eclesiásticos y políticos de Alejandría.

A pesar de los temores expresados por el pagano Olimpio, durante el obispado de Teófilo no habían corrido peligro los estudios y actividades que se llevaban a cabo en el círculo de Hipatia, pero la situación empezó a cambiar tras el nombramiento de Cirilo. Se ha criticado el físico de este y de algunos otros personajes; sugiero echar un vistazo a las representaciones de santos y patriarcas en la iconografía bizantina (y, más concretamente, la imagen de San Cirilo) así como los rostros de los famosos retratos de *El Fayum*.[20]

Viendo crecer su autoridad en asuntos públicos, Cirilo se revela como un defensor del dogma y comienza una batalla por la pureza de la fe que se concreta primero contra los grupos que sostienen creencias heterodoxas y después contra los judíos (Dzielska 2009: 97). Amenábar recoge los altercados que enfrentaron a ambos bandos, judíos y cristianos. Primero los cristianos atacan a los judíos cuando están reunidos en el teatro celebrando el sábado y, después, en respuesta, los judíos incendian la iglesia cristiana. El prefecto Orestes debe mediar en el conflicto. Finalmente, Cirilo consigue la expulsión de los judíos.[21] Hubo conflictos de este tipo en otras ciudades como Antioquia de Siria y Calcis. La animosidad antijudía estaría extendida entre los cristianos de la mitad oriental del Imperio, cuyas riquezas eran un sostén importante de la actividad económica de la ciudad.

En este momento, tendría lugar el claro enfrentamiento Cirilo-Orestes (poder civil-poder religioso) y la escena del códice que aparece en la película. Por otra parte, varias fuentes hablan de la envidia que sentía Cirilo ante el prestigio y reconocimiento social del que gozaba Hipatia en Alejandría[22]. Sus discípulos, hijos de buenas familias, ya ocupan puestos importantes al servicio del Imperio y de la Iglesia.

18. *Dialogus de vita Ioannis Chrysostomi* 6.

19. Sin ir más lejos, el caso del propio Sinesio y su hermano Evoptio.

20. Una monografía reciente sobre el tema: J.-C. Bailly, *L'apostrophe muette.* París: Éditions Hazan 1997. Existe traducción al español: *La llamada muda*. Madrid: Akal 2001.

21. Sócrates Escolástico seguramente exagera el número de judíos que abandonaron la ciudad, *cfr*: Dzielska 2009: 98. Por otra parte, este autor presenta una visión de los hechos *anti-Cirilo* por diversas circunstancias (*vid.* Fernández Hernández 1985: 274-275).

22. Sócrates Escolástico, Damascio y Juan de Nikiu.

> La influencia de Hipatia, por tanto, se extiende hasta Constantinopla, Siria y Cirene. Su amistad con funcionarios imperiales y jerarquías de la Iglesia, así como su influencia sobre todos ellos, tiene sin duda que provocar ansiedad entre los seguidores de Cirilo […]. También se le han concedido abundantes distinciones cívicas. Cirilo no puede soñar siquiera con un reconocimiento parecido; es una persona no deseada y rechazada desde el momento de su subida al trono episcopal. Es consciente de su debilidad y teme perder en su forcejeo con Orestes. Pero sabe también que cuenta con el apoyo del clero, de los monjes, de algunos miembros del municipio. Puede contar, finalmente con el *pollon plethos* que le ha ayudado a destruir las casas de los judíos. (Dzielska 2009: 102-103).

2.7. Amonio: Ashraf Barhom

Efectivamente, había un grupo de monjes[23] que fueron llamados por Cirilo para actuar como su guardia personal e intervenir en los enfrentamientos entre cristianos y paganos. Amonio era el nombre del que lanzó una piedra a la cabeza del prefecto Orestes y murió a consecuencia de las torturas que el prefecto había ordenado.

Fernández Hernández está muy cerca de la reconstrucción de los hechos que hace Amenábar en el siguiente fragmento:

> Cirilo enterró su cadáver en una iglesia y le tributó honores de mártir (Sócrates, *Hist. Eccl*., VII, 14). La ruptura entre el prefecto y el obispo era total. Se empezó a correr entonces entre los cristianos de Alejandría el rumor de que la causante de la discordia entre Cirilo y Orestes era Hipatia, quien regentaba una cátedra en la escuela de filosofía de la ciudad y era amiga de Orestes. (Fernández Hernández 1985: 276).

Por cierto, el color negro de la indumentaria de los monjes, que ha sido criticado, está en las fuentes. El propio Sinesio alude a la indumentaria propia de los monjes, frente al color blanco, propio de la vestimenta de los filósofos.[24]

2.8. Orestes: Oscar Isaac

Como tantos personajes influyentes de la ciudad, el prefecto Orestes asistía a sus conferencias y trataba a Hipatia con cordialidad y frecuencia. Desempeñó los cargos de prefecto imperial de Alejandría y gobernador civil de Egipto entre los años 412 y 415. El propio Sócrates Escolástico nos cuenta que había sido bautizado en Constantinopla por el patriarca Ático.

Con ayuda de Hipatia y otros altos cargos podría haber formado un grupo de presión (Dzielska 2009:101-102). Lo cierto es que a Orestes le era odiosa la autoridad de los

23. Podría tratarse de los *parabolanos* que aparecen en la película (*cf.* Fernández Hernández 1985: 276-278).
24. *Epistula* 154, de la que Hipatia es la destinataria, pero también 147.

obispos y de Cirilo porque despreciaban el poder imperial y que el prefecto había intentado proteger a la comunidad judía durante los violentos incidentes entre judíos y cristianos.

> Se cuenta que Cirilo muestra a Orestes el Nuevo Testamento, pidiéndole que acepte sus verdades y practique la magnanimidad. Orestes, sin embargo, se niega a cooperar con el patriarca. Cirilo se siente impotente, y miembros de distintos grupos religiosos asociados a él empiezan a estudiar otros métodos para presionar al prefecto. (Dzielska 2009: 99).

Considero, también, bastante próxima a los hechos la versión que ofrece Amenábar. Por otra parte, en un ejercicio de imaginación muy interesante, el director atribuye a Orestes anécdotas que las fuentes refieren acerca de otros discípulos, como la declaración de amor y la famosa escena del pañuelo manchado con sangre menstrual.

3. La muerte de Hipatia

Un grupo de cristianos prepara una conspiración contra Hipatia. Se la acusa de impedir la reconciliación entre Cirilo y el prefecto, de bruja y de practicar la magia negra. Estas acusaciones tienen terribles consecuencias a raíz de la legislación de Teodosio.

Esta propaganda cala con facilidad entre la población ignorante de Alejandría. Un día que Hipatia estaba paseando la cogieron, la llevaron contra el *Cesareum*, que era la catedral de Alejandría, la desnudaron y la golpearon hasta provocar su muerte.[25]

Las fuentes antiguas refieren estos acontecimientos. Es el propio Sócrates Escolástico quien le atribuye directamente a Cirilo la responsabilidad última del asesinato de Hipatia y el resto de las fuentes antiguas ofrecen versiones parecidas[26] y aluden a la débil reacción imperial ante su asesinato.[27]

> Se ha propuesto que la guardia de Cirilo fue la asesina material de Hipatia y la propagadora de la acusación de brujería, ella sería la instigadora de la plebe alejandrina. No parece que los monjes fueran los ejecutores del crimen, pues, según Sócrates (VH VII.14), habían huido después de atacar a Orestes. (Blázquez Martínez 2004: 418).

4. Conclusiones

He leído críticas favorables de la película, pero también feroces. Se la ha tachado de película fría y, efectivamente, puede serlo el relato de la vida de una mujer entregada al estudio y a la ciencia. Se han tomado libertades, no es un documental, evidentemente.

25. Sócrates Escolástico, *Hist. Eccl.* VII, 13-15. Juan de Nikiu, *Cronica* 84-87-103. Damascio, en: C. Zintzen (ed.), *Damascii Vitae Isidoro Reliquiae.* Hildesheim 1967: 79.

26. Entre ellas Sócrates Escolástico *Hist. Eccl.* VII, 15.

27. *Codex Theodosianum* XVI.2.42.

En conjunto, creo que se trata de un trabajo documentado y bastante fiel a los hechos. No se les puede pedir tanto a muchas películas de tema histórico.

Por mi parte, lo único que me queda es agradecer a Amenábar un trabajo tan cuidado.

Bibliografía

Blázquez Martínez, J. M., «Sinesio de Cirene, intelectual: la escuela de Hypatia en Alejandría», *Gerión* 22 (2004), 403-419.

Bouquiaux-Simon, O. (con la colaboración de M. H. Marganne, W. Clarysse y K. Vandorpe), *Les Livres dans le monde gréco-romain.* (Seguido de Chr. Didderen, *Liber antiquus: bibliographie génerale*). Lieja: Les Éditions de l'Université de Liège 2004.

Cameron, A. / J. Long / L. Sherry, *Barbarians and Politics at the Court of Arcadius.* Berkeley, Los Ángeles: Oxford, University of California Press 1993.

Canfora, L., *La biblioteca scomparsa.* Palermo: Selerio 1990. [Existe traducción al español: *La biblioteca desaparecida.* Gijón: Trea 1998.]

—, *La Bibliothèque d'Alexandrie et l'histoire des textes.* (Seguido de N. Istasse, *Alexandria docta: bibliographie générale*). Lieja: Les Éditions de l'Université de Liège 2004.

Capasso, M., «Il passaggio dal rotolo al codice: una scelta materiale e culturale», en *Introduzione alla papirologia.* Bolonia: Il Mulino 2005, 113-129.

Dzielska, M., *Hypatia of Alexandria*. Harvard: Harvard University Press 1996. [Traducción al español: *Hipatia de Alejandría.* Madrid: Siruela 2009.]

Ennsslin, W., *s.v.* «Orestes», *RE* 18-15 (1939), cols. 1.011-1.013.

Fernández Abad, F. J., «El Serapeo o Serapeum: Templo, Biblioteca y Centro de Investigaciones Científicas», *Revista General de Información y Documentación* 18 (2008), 161-172.

Fernández Hernández, G., «La muerte de Hipatia», *Erytheia* 6/2 (1985), 269-282.

García Moreno, F. A., *Sinesio de Ciene. Himnos. Tratados*. Madrid: Gredos 1993.

—, *Sinesio de Cirene. Cartas.* Madrid: Gredos 1995.

Haas, Ch., *Alexandria in Late Antiquity. Topography and Social Conflict.* Baltimore: The John Hopkins University Press 1997.

Lacombrade, Ch., *Synésios de Cierne. Tome I. Hymnes*. París: Les Belles Lettres 1978.

Marrou, H. I., *Historia de la educación en la Antigüedad*. Madrid: Akal 2004.

Piñero, A., «La imagen del filósofo y sus relaciones con la literatura. Un estudio sobre el *Dión* de Dionisio de Cirene», *Cuadernos de Filología Clásica* 9 (1975), 133-200.

Roberts, C. H. / T. C. Skeat, *The Birth of the Codex*. Londres 1985.

<http://www.agoralapelicula.com>, fecha de la última consulta 4-IX-2010.

AMADÍS. DE LA NOVELA A LA ÓPERA

Miguel López Verdejo
Colegio Virgen del Rocío (Huelva)
miguel.lopez@colegiovirgendelrocio.es

RESUMEN: El *Amadís de Gaula* que refunde Montalvo tuvo una importantísima difusión en Europa, sobre todo en Francia, donde se traducen todas las continuaciones del ciclo (entre las que destacan las de Feliciano de Silva) e incluso se crean otras nuevas. Debido a este éxito de la caballeresca en el país galo, se escriben dos curiosas obras: *Amadis*, de Philippe Quinault, y *Amadis de Grèce*, de La Motte. Ambos textos fueron concebidos para que otros músicos compusieran sobre ellos sendas tragedias líricas, género musical de gran importancia en la Francia de los siglos XVII y XVIII. Posteriormente, en 1715, se estrena en Londres la ópera *Amadigi*, de George Friedrich Händel. La presente comunicación trata de establecer el recorrido que describen amor y magia desde los primeros amadises de Montalvo y uno de sus continuadores, Feliciano de Silva, hasta que Händel compone su ópera, pasando por las dos tragedias líricas francesas.

Palabras clave: *Amadís*, ópera, tragedia lírica, Garci Rodríguez de Montalvo, Feliciano de Silva.

ABSTRACT: The Amadís de Gaula adapted by Montalvo had a huge diffusion in Europe, especially in France, where all of its sequels were translated (among which stand out those of Feliciano de Silva) and even others were created. Due to this success of the novel of chivalry in the Gallic country, two curious works were written: Amadis, of Philippe Quinault, and Amadis de Grèce, of La Motte. Both texts were conceived so other musicians could compose on them both lyric tragedies, musical genre of great importance in the France of the XVII and XVIII centuries. Later, in 1715, the opera Amadigi, of George Friedrich Händel, had its premiere in London. This essay tries to establish the tour described by love and magic from the Montalvo's first amadises and one of his continuers, Feliciano de Silva, until Händel composes his opera, going through both French lyric tragedies.

Key words: *Amadís*, opera, lyric tragedy, Garci Rodríguez de Montalvo, Feliciano de Silva.

Todos conocemos con seguridad la obra central de la literatura caballeresca española: el *Amadís de Gaula.* Se trata de un texto repartido en cuatro libros cuya primera edición conservada data de 1508 en Zaragoza. De esos cuatro libros, los tres primeros

proceden de redacciones anteriores refundidas por el regidor de Medina del Campo Garci Rodríguez de Montalvo, quien compone el cuarto y añade posteriormente un nuevo título a la serie: *Las sergas de Esplandián*. Hoy sabemos que la edición zaragozana no es la primera, ya que con seguridad la obra que nos ocupa ve la luz en los últimos años del siglo XV (Lucía Megías / Sales Dasí 2008: 11).

A estas obras de Montalvo (el *Amadís* y las *Sergas*) les siguen numerosas continuaciones de otros autores que quieren aportar su granito de arena y, por otro lado, aprovechar el "tirón" que el ciclo suscita entre los lectores. Así, nombres como los de Páez de Ribera, Feliciano de Silva, Pedro de Luján y Juan Díaz se introducen como continuadores de las aventuras de los numerosos personajes que conforman el ciclo. No perderemos de vista al segundo de ellos, Feliciano de Silva, ya que, además de ser el más prolífico de todos, su aportación se hará decisiva para el fin que nos proponemos.

Pero no adelantemos acontecimientos y vayamos por orden: nuestra intención es describir el recorrido de estos textos desde el primero de todos, el ya citado *Amadís de Gaula*, hasta que unos dos siglos después (se estrena en 1715) Händel componga una ópera titulada *Amadigi di Gaula*.

El ciclo amadisiano está formado por diez volúmenes. Lo primero que nos llama la atención es el número de ellos que escribe Silva, concretamente la mitad. Es cuanto menos curioso leer en el prólogo del noveno de la serie, el *Amadís de Grecia* (Bueno Serrano / Laspuertas Servisé 2004: 6-7), la recomendación que el propio Silva hace al lector quejándose de la desafortunada aportación de Juan Díaz:

> No te engañe, discreto lector, el nombre d'este libro diciendo ser *Amadís de Grecia* y *Nono libro del Amadís de Gaula* porque el octavo libro se llama *Lisuarte de Grecia*, y en lo cual ay error en los autores, porque el que hizo el octavo de *Amadís* y le puso nombre de Lisuarte no vio el sétimo, y si lo vio no lo entendió ni supo continuar, porque el sétimo que es *Lisuarte de Grecia y Perión de Gaula* hecho por el mismo autor d'este libro […]. Assí que se continúa del sétimo este nono puesto que no depende del octavo sino del sétimo (como dicho es).

En estas líneas vemos con claridad cómo Silva pretende erigirse en el único continuador del ciclo amadisiano, aunque, como constataremos a continuación, no se limita a seguir las pautas de Montalvo, sino que crea su propio estilo. Como dato curioso, Silva parece que quiere dedicarse a continuar obras de éxito puesto que también escribió una segunda parte de *La Celestina* en 1534.

Tomemos como ejemplo los temas del amor y la magia: ¿conciben del mismo modo Montalvo y Silva estos dos elementos centrales en el ciclo? En los textos de Montalvo no hay referencias al adulterio, que precisamente, según Martín de Riquer, es el amor que incorpora mayor "contenido espiritual", ya que el matrimonio entre clases elevadas no es fruto del amor, sino de intereses políticos (Riquer 1975: 93-94). De esta forma, el adulterio parece más el resultado de la libre elección de los amantes que de la decisión familiar. Sí encontramos muestras del matrimonio secreto, fórmula con la que Montalvo puede contentar a todas las partes, ya que los hijos de esta relación no pueden considerarse ilegítimos. Cacho Blecua añade diferentes trasfondos sentimentales

dentro de la obra, como concepciones amorosas de carácter céltico y modelos corteses (Cacho Blecua 2004: vol. 1, 123).

En las obras de Silva existe una relación aún más estrecha entre amor y magia, ya que en muchas ocasiones son los encantamientos los que provocan las situaciones amorosas. Además, la presencia de los magos Alquife, Urganda, Zirfea, etc., es también más recurrente.

Como ejemplo, podemos citar el pasaje del Valle del Amor (cap. CXVI de la segunda parte del *Amadís de Grecia*). Se trata del lugar que creó un sabio para que Mostruofurón obtuviese el amor de Mirabela. Quien se interna en el valle, debido al poder del mismo, sólo quiere amar y satisfacer los deseos de quien le acompaña, y, sin embargo, cuando lo abandonen, olvidarán lo ocurrido. Amadís de Grecia se interna en él sin darse cuenta con Zahara, que no es su amada, aunque en este episodio lleguen a engendran dos hijos.

Hablemos ahora de la difusión de estas obras: hay un interesantísimo trabajo de Stefano Neri en el que se detallan todas las continuaciones del ciclo amadisiano con sus correspondientes reediciones (Neri 2008: 565-584). En Francia, nuestro *Amadís de Gaula* (un solo volumen formado por cuatro libros) se publica por separado: una parte al año desde 1540. Es el país en el que tiene más éxito la serie (la primera parte llega hasta quince reediciones), puesto que no sólo se traducen los títulos españoles, sino que también hacen lo propio con las continuaciones de otros autores italianos o alemanes.

Hemos citado ya en alguna ocasión nuestro noveno libro, el *Amadís de Grecia*, de Silva. De forma parecida al caso anterior, nuestro texto da lugar en Francia a dos volúmenes distintos con once y diez reapariciones documentadas. Y todo esto por no detenernos en los casos de Alemania, Holanda, Italia e Inglaterra, donde también llegan los amadises. Con esto se evidencia la gran repercusión de la saga que inicia Montalvo, sobre todo en nuesto vecino del Norte.

No abandonamos el país galo, y nos trasladamos al tiempo del mandato del Rey Sol, Luis XIV, entre los años 1643 y 1715. El joven monarca utiliza las artes y las ciencias como medio de propaganda y control social, y promueve la creación de academias como la de pintura y escultura en 1648, danza en 1661, literatura en 1663, ciencias en 1669, ópera en 1669 y arquitectura en 1671. El amante de su madre, el cardenal italiano Mazarino, intentó trasladar la ópera de su país natal a Francia, pero sus intentos no terminaron de cuajar (entre otras cosas por la gran tradición en danza que tenían los galos). Quien rompe esta tendencia es el genio de Jean-Baptiste Lully, compositor de origen florentino pero que se asienta en París y se gana pronto el favor del rey.

Hasta tal punto cuenta con ese favor, que consigue de Luis XIV el derecho exclusivo de representar dramas cantados en Francia, con lo que se funda la Acadèmie Royale de Musique en 1672. Lully, junto al libretista Jean-Philippe Quinault, instauran una nueva forma de música francesa en la que conjugan drama, música y danza, llamada *tragèdie en musique*, y posteriormente conocida como *tragèdie lyrique* (Burkholder / Griut / Palisca 2008: 417-420).

Quinault escribía dramas en cinco actos con argumentos tomados o bien de la mitología clásica (*Thesée, Persée*) o bien de las caballerías (como la obra de la que

vamos a hablar a continuación, el *Amadís*). Tras cada acto o en el medio de los mismos solía aparecer un *divertissement*, cuyo vínculo con la obra no era necesario. Ésta era la conexión más importante con la tradición de danza francesa, puesto que en estos fragmentos los bailarines realizaban espectaculares coreografías llenas de colorido y virtuosismo.

En 1684, Quinault escribe para Lully el libreto de *Amadis* (Quinault 1684). Se trata de una obra muy basada en los primeros títulos amadisianos de Montalvo, puesto que casi todos los personajes de la tragedia aparecen en ellos, aunque con algún pequeño error de parentesco. Se evidencian el héroe y su amada (Amadís y Oriana), el hermano del héroe y su amada (Florestán y Corisanda), la maga protectora de Amadís (Urganda), el mago rival de Amadís (Arcalaús) y una hermana de este mago, hechicera también, Arcabón, que no aparece en los textos de Montalvo y que en esta tragedia toma un papel protagonista, ya que el motor de la trama es su amor por el héroe no correspondido. Los magos rivales del héroe quieren vengar la muerte del hermano de ambos, Ardán, muerto por Amadís. Este personaje también aparece en Montalvo, pero no tiene relación alguna con los magos.

También se muestran referencias en la tragedia a la Ínsula Firme, aquella que en el *Amadís* de Montalvo nuestro héroe gana por sus dotes amatorias. Al final del drama, en el quinto acto, Amadís penetra en la cámara defendida en la que está Oriana, y, finalmente, la pareja cruza el arco de los amantes fieles.

En todo momento, la obra está envuelta en un aura de magia y motivos sobrenaturales, lo cual, aunque se utilicen personajes y tópicos de Montalvo, nos hace alejarnos en cierta medida de la caballeresca. En esta obra francesa los caballeros no buscan aventuras, ni las damas les piden dones. El amor que sienten los protagonistas ya viene dado desde un principio y el interés del espectador reside en comprobar si los rivales podrán o no vengarse de aquéllos.

Algunos años después, en 1699, Antoine Houdar de La Motte escribe un libreto para el compositor André Cardinal Destouches titulado *Amadis de Grèce* (Houdar de La Motte 1699). El título ya nos remite al noveno libro de la serie, y se trata de un drama también en cinco actos pero más breve que el anterior.

El desarrollo de la obra es el siguiente: Amadís de Grecia está enamorado de Niquea, al igual que su amigo el Príncipe de Tracia. Este último mantiene este amor en secreto y, para lograrlo, se alía con la maga Melisa, a su vez enamorada del héroe. Melisa es rechazada por Amadís de Grecia en repetidas ocasiones y da rienda suelta a su ira. Encantará a los amantes, los hará sufrir, hará tomar al Príncipe de Tracia el aspecto de Amadís para que Niquea lo quiera, pero será inútil, ya que las habilidades del protagonista por un lado y el favor de los dioses por otro terminarán por vencer a Melisa. Finalmente, la maga se suicida ante la imposibilidad de vengarse de los amantes y se produce la unión entre Amadís y Niquea.

En este drama contamos con más elementos que el mero título para relacionarlo con el noveno libro amadisiano. Por ejemplo, no sólo se refiere al protagonista como Amadís de Grecia, sino que en algunos momentos se refiere al él del mismo modo que Silva lo hace en los primeros compases del libro: el caballero de la ardiente espada.

Por otro lado, Melisa, en el segundo acto, realiza un conjuro a Niquea que también aparece en el libro: la gloria de Niquea. En el texto de Silva (Bueno Serrano / Laspuertas Servisé 2004: 312-315), el encantamiento es ideado por la maga Zirfea para que su sobrino no muera de amor por su propia hermana Niquea. De este modo, en una cuadra del castillo del bosque donde estaba la princesa, la maga eleva un estrado con quince escalones, todo cubierto de paños de oro. En la cúspide coloca una rica silla protegida por un cobertor de pedrería sostenido por cuatro pilares de cristal. Le entrega a dos de sus doncellas un espejo con la imagen de Amadís de Grecia, de modo que Niquea queda hechizada de tanta gloria que recibe al verlo.

Al igual que el drama de Quinault, en éste de La Motte intervienen los dioses al final para salvar al héroe y a su amada cuando están perdidos. Las relaciones con el *deus ex machina* de las tragedias clásicas en las que un dios aparece y resuelve el conflicto son más que evidentes, y, por otro lado, podemos imaginar, a la luz de los libretos, que sería recurrente el uso de artilugios similares al anterior, ya que los personajes mágicos aparecen volando sobre nubes en repetidas ocasiones.

Llegados a este punto, hagamos una pequeña cronología para no desviarnos de nuestro propósito: nuestro primer *Amadís de Gaula* llega a Francia en 1540 y a Inglaterra en 1590. Respecto al *Amadís de Grecia*, se publica en Francia en dos volúmenes por primera vez en 1546 y 1548, y en Inglaterra en un único ejemplar en 1693. Del país galo ya hemos hablado anteriormente, pero no del caso británico. Lo hacemos ahora porque es en Londres donde realiza la mayor parte de su producción musical uno de los genios musicales del Barroco: George Friedrich Händel. Se trata de un caso curioso, ya que es un compositor alemán que escribe óperas en italiano para público inglés. Nace en Halle en 1685, y, tras diversas estancias en Hamburgo, Florencia, Venecia y Hanover, se asienta en Londres, donde escribe su primera ópera inglesa en 1711, *Rinaldo*.

Cuando Händel llega a la capital británica, se rodea de un círculo intelectual que le ayuda en su tarea compositiva, además de proporcionarle un hábito de vida saludable y sosegado. Destaca en este grupo Lord Burlington, quien le da residencia en su casa de Picadilly, aunque también podemos citar otros personajes como el poeta Alexander Pope, el también poeta y dramaturgo John Gay o el médico, escritor y matemático John Arbuthnot. Es en esta casa donde compone algunas de sus óperas, entre las cuales encontramos una de las más desconocidas: *Amadigi di Gaula*. Se estrena, como quedó dicho al principio de este estudio, en 1715 en el King's Theatre de la capital londinense (recordemos que el *Amadís de Grecia* se traduce en Inglaterra en 1693, veintidós años antes).

El libreto,[1] cuyo autor no se conoce con exactitud, aunque se atribuye a Nicola Franceso Haym o Giacomo Rossi, se basa en gran medida en el que escribe La Motte para Destouches (la segunda de las tragedias francesas), pero nos llama la atención el escasísimo número de personajes, cinco, de los cuales uno sólo aparece al final para

1. El libreto aparece en el cuadernillo de la grabación de *Al ayre español*, dirigida por Eduardo López Banzo (grabado en 2006).

resolver el conflicto. A pesar de reproducir fielmente la trama de La Motte, más inspirada en Silva, los personajes vuelven a tomar los nombres de las obras de Montalvo.

En esta ocasión, Amadís y su amigo Dardano están enamorados de Oriana, y la maga Melisa lo está igualmente del héroe. Cuando finalmente Melisa se dispone a acabar con Amadís y Oriana, aparece Organte, tío de la maga, anunciando que los dioses bendicen el amor de la pareja y que nada puede hacer su sobrina por evitarlo (seguimos con el *deus ex machina* clásico al final). La obra concluye con un breve episodio pastoril vinculado a la pintura naturalista de los siglos XVII y XVIII. Como ejemplo de lo dicho podemos citar el cuadro *Fiesta y comida de aldeanas* (1650), de David Teniers el Joven,[2] que se puede contemplar en el Museo del Prado.

Volviendo a nuestra ópera, se escribe ya en tres actos y no en cinco, como las tragedias líricas francesas, y la presencia del amor y de la magia articula totalmente la obra en lugar de la caballeresca. Ya no aparece el encantamiento de *la gloria de Niquea*, pero la trama se sigue desarrollando dentro de un aura mágica mucho más cercana a la obra de Silva que a los primeros amadises de Montalvo, lo cual es, cuanto menos, digno de mención. Del mismo modo, los personajes vuelven a llamarse con los nombres de Montalvo, ya que Dardano nos recuerda a uno de los primeros rivales de Amadís, Darnán, que se enfrenta al protagonista en el capítulo XIII de la primera parte.

Como conclusión, disponemos de una ópera con arias excelentes que proyecta la repercusión de una saga de libros españoles, iniciada por Montalvo y continuada entre otros por un autor controvertido y desconocido por muchos: Feliciano de Silva. Con su trabajo, lejos de oportunismos comerciales (aunque, ¿por qué no pensar también en ellos?), se atrevió a plasmar su nombre en la historia de nuestras letras y conformó una obra de calidad y digna de estudio, puesto que, entre otros méritos, es un texto suyo y personajes de su invención los que acaban en las partituras de los músicos franceses, que, a su vez, propician que nuestro Amadís de Gaula protagonice una ópera de uno de los genios de la Historia de la Música.

Bibliografía

Bueno Serrano, A. C. / C. Laspuertas Servisé (eds.), *Feliciano de Silva: Amadís de Grecia.* Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos 2004.

Burkholder, J. / D. Griut / C. Palisca, *Historia de la música occidental.* Madrid: Alianza Música 2008.

Cacho Blecua, J. M. (ed.), *Garci Rodríguez de Montalvo: Amadís de Gaula*. 2 vols. Madrid: Cátedra 2004.

Lucía Megías, J. M. / E. J. Sales Dasí, *Libros de caballerías castellanos (Siglos XVI-XVII)*. Madrid: Laberinto 2008.

2. Nacido en Amberes, hijo y nieto de pintores e influenciado en gran medida por Rubens. Su obra tiene gran difusión al convertirse en pintor oficial de varios grandes de Europa, como la reina Cristina de Suecia o Felipe IV de España.

Neri, S., «Cuadro de la difusión europea del ciclo del Amadís de Gaula (Siglos xvi-xvii)», en: VV.AA.: *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos 2008.
Houdar de La Motte, A., *Amadis de Grèce*. Lyon: Andre Molin 1699.
Quinault, P., *Amadis*. París: Cristophe Ballard 1684.
Riquer, M. de, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols. Barcelona: Planeta 1975.

LA NOVELA GRÁFICA *CIUDAD DE CRISTAL* DE P. AUSTER, P. KARASIK Y D. MAZZUCCHELLI: UN ESTUDIO DE SEMIÓTICA MULTIMODAL*

Asunción López-Varela
Universidad Complutense Madrid
alopezva@filol.ucm.es

RESUMEN: Dentro del marco del proyecto de investigación SIIM <http://www.ucm.es/info/siim/> este trabajo analiza de manera comparada los tipos de relación entre texto e imagen que pueden darse en las novelas gráficas. Utiliza para ello la novela de Paul Auster *Ciudad de cristal* (1985) y la versión gráfica que realizó en colaboración con Paul Karasik y David Mazzucchelli en 1994 (revisada en 2004). El ensayo realiza una aproximación teorico-práctica a las diferencias semióticas entre texto e imagen, reflexionando sobre la imagen como signo, desde la óptica de Peirce, y su valor metafórico-narratológico. El artículo postula la necesidad de una teoría semiótica multimodal que ofrezca respuestas a las complejas interrelaciones entre distintos formatos de información (intermedialidad), cada vez más frecuentes en los nuevos entornos digitales.

Palabras clave: semiótica multimodal, Paul Auster, *Ciudad de cristal*, novela gráfica.

ABSTRACT: Within the framework of the research project SIIM <http://www.ucm.es/info/siim/> this paper traces a comparative analysis of the types of relationship between text and image that may occur in graphic novels. It uses Paul Auster's novel *City of Glass* (1985) and its graphic version created in collaboration with with Paul Karasik and David Mazzucchelli in 1994 (revised 2004). The paper undertakes a theoretical and practical approximation to the semiotic differences between text and image and their metaphorical value, reflecting on the image as sign from the point of view of Peirce. The article suggests the need for a theory on multimodal semiotics that offers answers to the complex interrelationships between different information formats (intermediality) more and more frequent in the new digital environments.

Key words: multimodal semiotics, Paul Auster, *City of Glass*, graphics novel.

* Las traducciones de todas las citas al castellano son de Asunción López-Varela. Las imágenes de la versión gráfica aparecen en la página de la entrevista a los autores <http://www.indyworld.com/indy/spring_2004/> y su reproducción está permitida.

1. Introducción

La ciudad es un lugar preeminente en el que podemos estudiar la base de los procesos simbólicos de comunicación e interacción entre los seres humanos. Una comunidad se define no sólo en términos políticos y económicos. Las cuestiones culturales, las percepciones y enfoques contribuyen a dar identidad a la comunidad, ya sea un pueblo, una ciudad o una nación. Por ello, las representaciones artísticas funcionan como interfaz entre la experiencia individual y la de la comunidad. Asimismo, el análisis de las diversas formas de representación de la ciudad en las artes contribuye a desvelar como se sus habitantes perciben la estructura sociocultural de la misma. La ciudad es "algo más que una estructura física. Es, entre otras cosas, un estado de ánimo, un orden moral, un patrón de actitudes y comportamientos ritualizados, una red de conexiones humanas, y un cuerpo de costumbres y tradiciones inscritos en determinadas prácticas y discursos" (Zhang 1996: 3-4) y sugiere "la materia prima de signos y recuerdos colectivos" (Lynch 1960: 4). Y es que las concepciones de la ciudad y la ciudadanía no son conceptos en el sentido estricto, sino que se dibujan en torno a la configuración del espacio individual y de los espacios comunes compuestos, tal y como ha explicado Benedict Anderson, de múltiples dimensiones, reales y simbólicas. Los paisajes urbanos son, por tanto, además de entornos reales, entornos de signos que se construyen en interacción entre la subjetividad propia y la de otros, construcciones relacionales donde el límite o frontera, tanto físico y territorial como psicológico, entre yo y los otros se convierte en un rasgo constitutivo, puesto que la producción de la finitud espacial y la delimitación del espacio y del tiempo colocan al individuo en el centro de la percepción. Lo urbano es un lugar donde la práctica semiótica permite formaciones intersubjetivas de acción comunicativa que se negocian en la práctica sociopolítica, económica y estética, y por tanto, cultural.

Los estudios desarrollados en el ámbito de las ciencias cognitivas muestran la estrecha relación entre la percepción del cuerpo humano y la conciencia de los límites. De ahí que la etapa inicial en la formación de cualquier territorio preste atención a las fronteras (ya sean físicas o ideológicas) con otros territorios circundantes. La conceptuación del fenómeno territorial (nacional, urbano, etc.) en condición de apertura espacio-temporal como resultado de la relación con lo externo y foráneo requiere una nueva conciencia de la otredad y una visión del mundo relativista y local al tiempo que global. Nociones como 'hibridismo' y 'tercer espacio' se han convertido en poderosas metáforas que incluyen aspectos cognitivos y lingüísticos en la descripción de las relaciones espaciales (individuales y colectivas) y sus límites. El énfasis en ambigüedades, diferencias y articulaciones meta-cognitivas de la conciencia de los límites y sus representaciones simbólicas, y el deseo de transgredirlos y articular interespacios son síntomas de problemas estructurales en el interfaz espacio-temporal entre la cultura y sus representaciones.

El surgimiento de esa nueva conciencia se debe a que el equilibrio entre los límites y su transgresión ha cambiado dramáticamente como consecuencia de la globalización y el desarrollo de medios de comunicación. En el mundo occidental la movilidad de

las personas se ha intensificado de manera radical durante la segunda mitad del siglo xx, y la revolución digital ha marcado una separación decisiva entre transporte y comunicación. El fenómeno de la digitalización de contenidos a través de Internet permite que los universos simbólicos se muevan de manera independientemente, sin importar la geografía ni los contextos culturales locales. Permite también la multiplicación de los signos y la mayor o menor fusión de los mismos, influencia mutua, conexión e interdependencia. En el caso de los entornos urbanos, la tematización final de la "comunidad imaginada" (Anderson) se lleva a cabo como una suma de las variantes descritas negociadas a nivel local y sincrónico, pero también de forma global y diacrónica (véase López-Varela/Net (eds.) 2009).

La manera más simple de pensar la ciudad está relacionada con la existencia cotidiana de concreto, es decir, el vivir y actuar en el entorno de la ciudad y el análisis de las rutinas diarias de la percepción humana y la actividad diaria. Aunque fragmentario, como consecuencia de la simplificación de la variedad de puntos de vista en la singularidad de la ocurrencia particular, este tipo de análisis permite generalizaciones abstractas, puesto que los ejemplos particulares son contemplados y comparados en el tiempo. En esta comunicación vamos a examinar las interacciones que se tematizan en la ficción literaria en un período concreto de la historia cultural de la ciudad industrial, en este caso Nueva York, durante la segunda mitad del siglo xx.

2. La ciudad de signos

La ciudad alberga numerosos signos y puede también convertirse en uno. El hecho de que la geografía poética se convierta en literal fascina a los artistas (Lehan 1998: 77) que ven como un objeto esencialmente estático, fijo en el espacio pasa convertirse en un calidoscopio (Pike 1981: xiii). Durante el siglo xx, el espectáculo de la ciudad ha dejado de ser una colección de imágenes percibidas por un observador pasivo, el *flâneur* de Baudelaire, para convertirse en la experiencia de un sujeto posmoderno descontento e insatisfecho, que siente que la ciudad ofrece más experiencia (signos) que él o ella puede asimilar. Esta temática se observa en la obra de numerosos escritores contemporáneos como Thomas Pynchon, Paul Auster, William Gass, Alain Robbe-Grillet, Prager Emily, Kathy Acker, Raymond Queneau, Georges Perec, Nathalie Sarraute, Julian Barnes, Donald Barthelme, etc. A través de la visión de estos artistas se descubre una ciudad de signos donde el orden y el sentido global del territorio ya no son posibles. Se nos desvela una ciudad caótica, sin restricciones, abierta a la dispersión y fuera de las normas. La ciudad de signos se convierte en un lugar traumático donde la ilusión de la conectividad global a través de las tecnologías telemediadas coexiste con la imposibilidad de unión y comunidad (López-Varela 2006). Las líneas que siguen analizarán este fenómeno desde la óptica de texto narrativo de Paul Auster, *Ciudad de cristal*, y de su versión gráfica con el fin de postular la necesidad de una teoría semiótica multimodal que ofrezca respuestas a las relaciones que se producen entre los distintos formatos de información (intermedialidad), cada vez más frecuentes en los entornos

digitales. El trabajo estudia muy brevemente formas de relación entre texto e imagen como fusión, eco visual, parecido, incongruencia, etc. (Forceville/Urios-Aparisi 2009).

El género detectivesco suele ser caldo de cultivo para la exploración metaficcional, puesto que permite que el lector se convierta en el detective que interpreta las pistas e impone su orden subjetivo en la construcción de la trama, tal y como ya mencionase Jácques Derrida en su ensayo «Le Facteur de la vérité» (El cartero de la verdad) sobre la obra de Edgar Allan Poe, *La carta robada*. "El detective es el que mira, el que escucha, el que se mueve a través de este marasmo de objetos y eventos en busca de conocimiento; de la idea que tire de todas estas cosas al mismo tiempo para darles sentido. En efecto, el escritor y el detective son intercambiables" (Auster 1990: 9). Paralelamente, el género ha presentado con frecuencia al detective privado como una figura generalmente fuera de las estructuras de poder de la sociedad. Piénsese, por ejemplo, en el extranjero M. Poirot de las novelas de Agatha Christie, o en el excéntrico cocainómano, Sherlock Holmes, de las de Sir Arthur Conan Doyle. Daniel Quinn, el protagonista de *Ciudad de cristal* primer cuento de *Trilogía en Nueva York,* es también un personaje marginado cuyas actividades de voyeurismo obsesivo y autodisciplina rayan en la paranoia, haciendo que los objetos de su observación lleguen a controlar al sujeto que observa, como ocurre al final de la historia.

Tras recibir una llamada anónima pidiendo su colaboración y haciéndose pasar por Paul Auster, supuesto detective y receptor de la llamada, Quinn queda encargado de vigilar al padre de un tal Peter Stillman, un joven al cuidado de su esposa, de profesión enfermera, que ya lo protegiese durante su internamiento en una institución para enfermos mentales (sufre algún tipo de trastorno autista). Stillman padre habría tenido a su hijo encerrado en una habitación entre las edades de tres y doce años con el fin de observar de manera científica el origen del lenguaje y su posible o no vinculación social. Los Stillman temen que el padre quiera matar a Peter tras su salida de prisión. La trama de la novela queda adornada con las alusiones intertextuales (desde la Biblia al *Paraíso Perdido* de John Milton) que se crean en relación con el libro publicado por Stillman padre bajo el pseudónimo de Henry Dark, *El jardín y la torre: estampas del Nuevo Mundo,* dividido en dos partes, «El mito del Paraíso» y «El mito de Babel». La investigación de Stillman padre se centraría en encontrar el origen primordial del lenguaje, y su relación con la caída bíblica. La historia constituye así una aplicación práctica de la teoría de Derrida del deslizamiento del significante que no llega nunca a poder capturar ese significado esencial, único y común. El cuento dramatiza, por tanto, los argumentos del crítico de la deconstrucción y su crítica del logos perceptivo y de la presencia, principalmente visual, como constituyente fundamental del paradigma científico (la segunda historia en la *Trilogía de Nueva York* se titula *Fantasmas*).

La novela emplea varios recursos para ilustrar que el significado sólo se manifiesta en el proceso de significación, y siempre de manera transitoria y pasajera. El más evidente es el cambio continuo de los nombres propios, generalmente asociados con una identidad fija. Mientras Peter Stillman insiste en que ese es su verdadero nombre (Auster 1990: 21), Quinn emplea constantes pseudónimos, desde William Wilson su nombre de pluma (tomado del cuento de Poe; Quinn es a su vez escritor de novelas

policíacas), pasando por Paul Auster, el supuesto detective, erróneamente confundido con Quinn por los Stillman, e incluso se hace pasar por Henry Dark con el fin de abordar a Stillman padre. Quinn emplea también disfraces, ropa prestada, máscaras, etc. La propia historia refuerza la idea de que toda metáfora es una topografía imprecisa que intenta fijar lo abstracto a través de lo concreto-espacial sin llegar a conseguirlo. El trazado de los paseos de Quinn en persecución de Stillman (literalmente "el hombre quieto" en inglés) tiene la forma de un mapa. Pero no se trata de la cartografía de un territorio, sino de las letras de un texto que, cual *La carta robada*, y según un Quinn cada vez más alienado por su disciplinado y obsesivo aislamiento, proporcionaría la pista final: la torre de Babel (Auster 1990: 85). En la discusión entre Quinn y Stillman padre, que sigue a este descubrimiento, se proporcionan nuevos indicios sobre la teoría del último: la fragmentación del mundo contemporáneo es consecuencia de que "nuestras palabras no se corresponden con el mundo" (Auster 1990: 92) y que ello es debido a que los objetos cambian y que su función no puede ser capturada por la palabra (Auster 1990: 93-94). Jeefrey Nealon ha proporcionado una interesante lectura de *Ciudad de cristal* en relación con la discusión de Martin Heidegger sobre funcionalidad en *El ser y el tiempo*. Mediante el ejemplo de Heidegger del martillo, Nealon (1996: 100) ilustra el hecho de que "La esencia de los objetos no radica en su capacidad de ser utilizados para un fin exclusivo, sino más bien en el estado primordial de flujo que permite precisamente que se tomen para tal o cual uso". Nealon pasa a examinar la teoría de Heidegger de signos desde una óptica Peiceana donde los signos pueden ser interpretados ligados a un significado actual sin dejar de ser múltiples en su significación, señalando otras posibilidades en un estado de flujo, lo que para Nealon (1996: 105) abriría un espacio mutante de incertidumbre en relación con la cuestión de la alteridad y que explicaría así mismo la conducta autista de Quinn al final de la historia donde, tras perder el rastro de Stillman padre y el contacto con el hijo (se podrían discutir aquí las asociaciones bíblicas), Quinn llega a la conclusión de que su único curso de acción es observar la puerta principal del edificio de apartamentos del hijo y esperar a que el padre realice algún movimiento. Para ello, establece su residencia en el callejón de enfrente, donde permanece durante varios meses obligándose a tomarse descansos de tan sólo quince minutos y utilizando la menor cantidad de alimento posible con el fin de minimizar sus funciones vitales. La historia termina con un Quinn autista, cual Peter Stillman, y que continua anotando incansablemente en su cuaderno rojo en la oscuridad de una habitación mientras alguien le proporciona comida. Una voz narrativa sin nombre cierra la historia alegando una antigua amistad con el Paul Auster personaje. El cambio del punto de vista narrativo en primera persona dado a través de los ojos de Quinn pasa así a un otro desconocido, aparentemente neutral, objetivo y anónimo, que se dirige directamente al tú del lector detective en un intento por implicarle.

3. Ciudad de cristal: la novela gráfica

La mayor dificultad encontrada por David Mazzucchelli y Paul Karasik, los artistas que realizaron la adaptación gráfica de la *Ciudad de cristal* de Paul Auster como

parte de la serie Neon Lit para Avon Books en 1994, fue el hecho de que la novela, en su núcleo, es una obra sobre la naturaleza abstracta del lenguaje. Su objeto es la textualidad en sí misma y, por tanto, el intento de visualizar una narración aparentemente no visual era todo un reto. Los significantes inestables, la incertidumbre de la representación y la ambigüedad lingüístico-narrativa son los temas de la novela, citado con frecuencia, como hemos visto, como un ejemplo de crítica deconstructiva y postmoderna. El propósito de estas líneas es poner de manifiesto la complejidad semiótica tras el trabajo de traducción, como Mazzucchelli (2006) describe el movimiento entre los dos lenguajes, el del texto y el de la imagen.

Como género mixto que emplea o visual y lo verbal, los cómics contienen imágenes que se presentan habitualmente en varios paneles por página, con texto en forma de títulos, subtítulos, globos, etc. Los textos pueden constituir diálogos o ser la transcripción de efectos de sonido (por ejemplo, cuando un teléfono que hace "ring ring ring" o "clic" al colgar; *Ciudad de cristal* 2004: 6):

6

La presentación simultánea de dos formatos de información permite preguntas interesantes acerca de cómo se relaciona lo visual junto a lo verbal, y sobre el peso de cada uno en la lectura. Por ejemplo, el texto puede contribuir a reforzar, precisar o modificar los significados transmitidos por las imágenes, o puede repetir significados que no ofrecen una contribución adicional directa sino que presentan apoyo a la imagen, que concretizaría el significado verbal. También está la tipografía, que puede ayudar al efecto visual de conjunto y su significado. Los colores, las formas, el tamaño de las imágenes, su presentación en la página, todo ello puede contribuir a concretar la significación o, por el contrario, a fomentar la asociación libre mediante la creación de confusión y ambigüedad, lo que motivaría a la búsqueda de soluciones semióticas en la interpretación según Kaplan.

Charles Sanders Peirce distingue entre las nociones de símbolo, icono e índice que se refieren a la relación entre el signo y el objeto. El índice funciona sobre la base de

las relaciones causa-efecto, la proximidad y contigüidad con objetos reales. El icono se basa en la semejanza con los objetos. Sin embargo, frecuentemente los tres aspectos del signo pueden llegar a operar conjuntamente. Por ejemplo, desde el punto de vista de su materialidad, la notación musical es icónica. Sin embargo, puede funcionar como un índice en la medida que el reconocimiento de las características que corresponderían a un cierto o estilo o género dependen de la similitud con un modelo preestablecido. Y en el momento en que depende de tradiciones culturales se convierte en un símbolo, como en el caso de los himnos nacionales. En el caso de las artes visuales, la pintura y la fotografía por ejemplo, involucran principalmente a la percepción visual y, por tanto, son fundamentalmente índices, pero cuando las fotografías se convierten en una secuencia de imágenes en movimiento, como ocurre en el cine, llegando a incorporar también sonido, hablamos entonces de combinaciones de los tres aspectos del signo.

Martha Kuhlman explica que en la búsqueda de un formato adecuado, Karasik fue inspirado por uno de sus mentores en la Escuela de Artes Visuales, Harvey Kurtzman, famoso por su estilo cinematográfico. Es interesante que la relación semántica entre las unidades de texto habilitada por la intertextualidad compleja en el trabajo original de Auster se convierta en una relación basada en la similitud de posición en la novela gráfica. Las correspondencias visuales están presentes no sólo en los paneles y en la transición entre los mismos (Mazzucchelli y Karasik utilización páginas divididas en nueve grupos de trabajo), sino también informan la estructura de la novela gráfica en su conjunto. Estos aspectos son reconocidos por Mazzucchelli (2006: s. p) en su descripción del proceso de composición:

> DM: Fue una combinación de consideraciones personales y prácticas las que condujeron al estilo de los dibujos en *Ciudad de cristal*. La estructura original de Paul se prestaba específicamente a representaciones icónicas en dos secuencias: una siguiendo la narración de Virginia Stillman por un lado sobre la vida de Peter, y por otra la investigación de Quinn sobre los escritos del Stillman padre. Además de la recurrencia del dibujo del niño gritando que se repite en todo el libro. Yo lo llevé un paso más adelante al permitir que el estilo del dibujo actuase como otra capa más de información en esta presentación ya de por si densa. Uno de los cambios se produce cuando Quinn piensa en los niños que han sido criados en aislamiento; otro cuando se sienta a escribir sus observaciones en el cuaderno; el dibujo se vuelve más irregular y menos naturalista después de que él pierda el control, y la secuencia final es tinta corrida. (Debo hacer notar que el tratamiento de texto pasa a través de permutaciones similares por razones similares.)

28

33

129

136

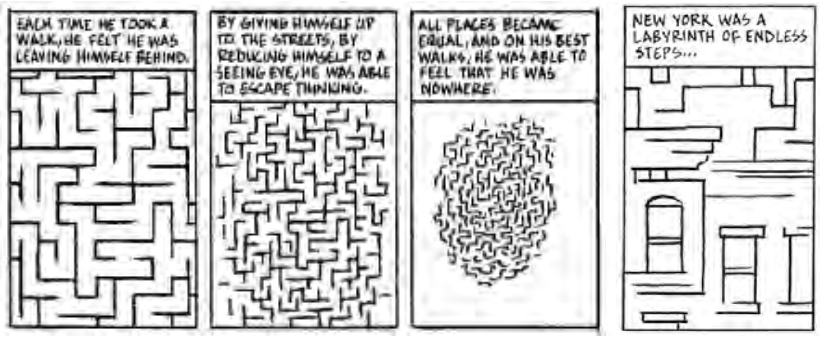
Un concepto útil, cuando se habla de secuencias multimodales como las presentadas en los cómics, es el de clave semiótica. Estas secuencias se basan en señales de transición que organizan la información e indican si una proposición anterior se verá ampliada, apoyada o cualificada de alguna forma, bien sea siguiendo reglas de causalidad y secuencia, bien mediante contraste, metonimia o ejemplo (de lo general a particular), insistencia, repetición, recapitulación, etc. (véase Kress / van Leeuwen 2001 y 2006). Una clave semiótica es una señal o recordatorio de algo —un conocimiento anterior o una experiencia previa—. Gran parte de nuestras experiencias pasadas se archivan en memoria mediante procesos de asociación metafórica con fuertes componentes experienciales, fundamentalmente visuales. Así, se pueden utilizar características formales o estilísticas para llamar la atención sobre el potencial significado metafórico (prominencia —*salience*—), o presentar algo que sugiera otro significado a través de la postura, el fondo, una referencia intertextual, etc. (eco visual —*visual echo*—); también se puede hacer uso de las metáforas verbo-pictóricas (una comparación entre un objeto visual y un objeto verbal), emplear fusión (*fusion*) —dos cosas son amalgamadas perceptivamente o una cosa se representa con las características más destacadas de otra—. La semejanza (*resemblance*) se produce cuando dos cosas distintas se presentan de algún modo como similares. Incongruencia es cuando algo se coloca en un contexto poco convencional, un reto para nuestras expectativas de lo que es "real" o "natural" (Forceville/Urios 2009). Algunos autores (Kaplan 1994) mencionan que, al requerir un mayor esfuerzo cognitivo, la incongruencia puede llegar a alentar la decodificación de la información y adquirir así mayor poder persuasivo que las asociaciones metafóricas convencionales. Veamos algunos ejemplos.

Tal y como se ha mencionado, Mazzucchelli y Karasik intentaron capturar el vacío metafórico de la crítica deconstructiva presentando varias formas de expresar la nada: el cero del teléfono, la sombra al borde del mundo, y o el espacio urbano: la ciudad en blanco. Una sombra es un área donde la luz directa de una fuente de luz no puede llegar debido a la obstrucción de un objeto. Por lo tanto, la sombra ocupa todo el espacio detrás de un objeto opaco con luz delante de él. Uno de los primeros usos metafóricos de este símbolo se produjo en el pensamiento de Platón. En la

novela gráfica de Karasik y Mazzucchelli la sombra se encuentra relacionada con la interpretación de Derrida sobre la ruptura entre la palabra (significante) y significado ocasionado por la caída humana (el acceso prohibido al conocimiento cuando Adán y Eva comen del Árbol de la Sabiduría en el Jardín del Edén, tema que aparece también en otros fragmentos bíblicos como el episodio de la Torre de Babel). Perseguido por la sombra la tierra (símbolo del espacio material) se desmorona a los pies de Adán.

39

La versión gráfica de *Ciudad de cristal* abre con la afirmación de que a Quinn le gusta caminar más que ninguna otra cosa, información que va acompañada de una variedad de imágenes que se refieren a la ciudad de Nueva York desde la perspectiva de Quinn: un laberinto "de nada construido a su alrededor" (Auster 1990: 4). El espacio urbano representa aquí el espacio interno de la protagonista y su vacío personal. La confusión de líneas arquitectónicas, las perspectivas rotas que se pierden en la abstracción, las líneas abiertas, todo ello refleja el movimiento sin fin, la sensación de pérdida y la soledad dentro de la ciudad y también dentro de la mente del protagonista.



4

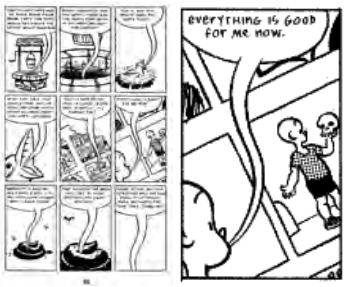
Sin embargo, la confusión no se debe pensar sólo en términos de connotaciones negativas. Este estado afectivo es también consustancial a la liminalidad (*limen*, de la palabra latina, que significa 'umbral'), que de acuerdo con psicólogos y antropólogos, constituye una especie de 'rito de paso' o puente entre dos estados psicológicos y/o experienciales. Se puede tratar por tanto de un período de transición donde los límites normales de pensamiento, autocomprensión y comportamiento son más flexibles y la confusión mental y la ambigüedad pueden llegar crear interacciones transgresoras e innovadoras que abren nuevas perspectivas. Las experiencias creativas se describen con frecuencia como momentos liminares en los que lo nuevo surge de combinaciones sin precedentes de elementos familiares (veáse, por ejemplo, Poe 1846). Como se señaló anteriormente, el énfasis en la ambigüedad, la diferencia y las articulaciones metacognitivas sobre la conciencia de lo limítrofe y su representación simbólica constituye una de las características del paradigma postmoderno que se orienta hacia la complejidad, En *Ciudad de cristal* Auster emplea la intertextualidad para transmitir el carácter complejo del conocimiento y de la subjetividad. De Quinn se dice que lo que le interesa de las historias que escribe no es su relación con el mundo sino su relación con otras historias (Auster 1990: 7). Las palabras son sólo una forma de estar en el mundo, y la materialización de signos en el espacio de la escritura, en el cuaderno rojo de Quinn, son el acto de creación. Por lo tanto, no hay ciudad fuera del medio material del texto. El mundo exterior se produce en el acto de escribir.

Las imágenes de la versión gráfica ofrecen múltiples asociaciones y resonancias a través de las características del medio material. Utilizan por ejemplo distintos tipos de fuentes, diversos formatos para los globos de texto, etc. Así por ejemplo, la voz de tenor de Stillman se encapsula en formas angulares, mientras que de la garganta torturada del joven Stillman se desprenden *fumetti* que representan su discurso autista. Karasik explica que la secuencia de nueve imágenes de la página 16 representa el río Estigia (odio) de la mitología griega, que formaba el límite entre la tierra y el Hades, y el regreso al inframundo en nueve ocasiones. Esta metáfora visual crea múltiples asociaciones, por ejemplo con el infierno en la *Divina Comedia* de Dante, o con la novela *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad.

15-16

La sección siguiente de la novela gráfica presenta la metáfora visual de la cueva. Una vez más, aunque la metáfora ofrece muchos tipos diferentes de asociaciones (una de las primeras sería la de Platón y los orígenes de la epistemología occidental), Karasik explica que se inspiró en las pinturas rupestres de Lascaux: "Aquí yo buscaba una representación primitiva de los elementos básicos del lenguaje, el pictograma, el dibujo de la cueva" (Karasik 2004: s. p.).

Una de las imágenes más poderosas y recurrentes es el del bebé gateando. En la imagen de arriba aparece en relación visual con el nido. El panel central (recordemos que cada página contiene nueve paneles) es como una ventana que muestra al niño como un objeto textual, otro comic dentro de la novela gráfica en sí. El panel de la derecha muestra la misma imagen en primer plano pero esta vez el niño está sujetando un cráneo en una actitud similar a Hamlet.

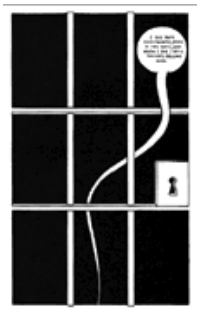


20

Mazzucchelli explica que las metáforas visuales empleadas evitan las representaciones icónicas y que más bien, tratan de presentar un estilo de dibujo que presenta múltiples capas de información. De esta forma se arrojan nuevas asociaciones visuales sobre la novela, muchas de ellas originadas en la reflexividad y la repetición de patrones similares, además de las referencias intertextuales ya presentes en la versión texto. Por ejemplo, el número nueve se repite en la secuencia telefónica, en el enrejado de los paneles de la página, en los de la ventana y la puerta con nueve cuadrantes, etc.

6

10



22

37

Para poner de manifiesto el énfasis en la materialidad, Karasik y Mazzucchelli prestan particular atención a la colocación de imágenes en la página. Este reposicionamiento es en si mismo una acción comunicativa que crea un nuevo entorno espacio-temporal intergenérico. En la teoría de Bakhtin al cronotopo le corresponden géneros particulares (novela, cómic, etc.) que representan experiencias estéticas particulares. Ello es así porque "el tiempo, por así decirlo, se espesa, se encarna, se hace artísticamente visible, del mismo modo que el espacio se carga y se vuelve sensible a los movimientos del tiempo, de la trama y de la historia" (Bakhtin 1981: 85). Cuando Quinn llega al final de su cuaderno rojo y al final de la historia no le queda espacio para escribir. La confusión de su mente se refleja en la pérdida de cohesión de la página del cómic: los números de página desaparecen, la disposición regular de los paneles se altera llegando a deslizarse sobre la superficie de la página y caer como en un pozo oscuro. La imagen final del libro es de los objetos e imágenes en nueve pictogramas desordenados.

130

4. Conclusiones

La ciudad posindustrial, ejemplificada en la ciudad de Nueva York por el escritor norteamericano Paul Auster en su novela *Ciudad de cristal* y en su versión gráfica aparece como un entorno de significados múltiples, de signos que coexisten al tiempo sin por ello dejar de multiplicarse y de moverse. La ciudad de signos es un lugar de significados continuamente mutantes y nómadas, cual el vagabundear de sus gentes en la cartografía de sus calles. Lugares múltiples que, al no poder fijarse en el tiempo, son no-lugares, o más bien *sitios* virtuales enredados, como las *Websites* (en inglés, sitio-red). La escritura de Quinn en su cuaderno rojo, el andar del viejo Stillman, el texto de Paul Auster y la versión gráfica de Karasik and Mazzucchelli son proyectos que buscan mostrar una nueva forma de nombrar donde la palabra ya no forma parte del objeto; donde la metáfora no es una topografía (lugar fijado de manera gráfica)

univoca entre objeto concreto e idea abstracta, entre realidad y virtualidad; donde el discurso no es univocal, sino que se compone de múltiples voces que se constituyen en relación dialógica con otras voces, contemporáneas o previas, las de la intertextualidad; las de los traductores (traducción significa mover de un lugar a otro) como se describen a si mismos Karasik y Mazzucchelli; las de los lectores que construyen sus propias asociaciones, etc. El sujeto que produce el texto no se distingue del objeto que lo consume, sino que ambos trazan sus propios recorridos espaciales en un proceso complejo, abierto y dinámico, continuamente cambiante; donde sujeto y objeto toman su significado de la inter-relación semiótica entre ambos (López-Varela 2010). Al no poder fijarse en un lugar determinado, el sujeto y el objeto pierden su estatus de signo y se convierten en fantasmas, desapareciendo en el espacio vacío del texto y de la habitación de Quinn al final de la novela. La ciudad de signos es un espacio en blanco que re-emplaza la imagen visual metafórica, encerrando el mundo en una celda listo para ser reescrito con letras invisibles por la imaginación de los lectores.

Bibliografía

Anderson, B., *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* Londres / Nueva York: Verso 1983.

Auster, P., *City of Glass. The New York Trilogy*. Nueva York: Penguin 1990 [1985], 1-158.

—, *City of Glass: a Graphic Mystery*. Adaptation by Paul Karasik and David Mazzucchelli for *Neon Lit Series.* Nueva York: Avon Books 1994.

Auster, P. / P. Karasik / D. Mazzucchelli, *City of Glass: The Graphic Novel*. Londres: Faber 2005.

Bakhtin, M., «Forms of Time and of the Chronotope in the Novel», en: *The Dialogic Imagination*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press 1981, 84-258.

Derrida, J., «Le Facteur de la vérité», en: J. Derrida: *La Carte Postale de Socrate à Freud et au-delà.* París: Aubier-Flammarion 1980.

Forceville, C. / E. Urios-Aparisi (eds.), *Multimodal Metaphor*. Berlín / Nueva York: Mouton de Gruyter 2009.

Heidegger, M., *Being and Time*. Trans. John Macquarrie and Edward Robinson. Nueva York: Harper and Row 1962.

Karasik, P., «Coffee with Paul Karasik». Interview with Bill Kartalopoulos, *Indy Magazine* (Spring 2004). [<http://www.indyworld.com/indy/spring_2004/karasik_interview/index.html>]

Kaplan, S. M., «A conceptual analysis of form and content in visual metaphors», *Communication* 13 (1994), 197-209.

Kuhlman, M., «The Poetics of the Page: City of Glass, The Graphic Novel», *Indy Magazine* (Spring 2004). [<http://www.indyworld.com/indy/spring_2004/kuhlman_poetics/index.html>]

Kress, G. / T. van Leeuwen, *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication.* Londres: Hodder Arnold 2001.

—, *Reading Images: The Grammar of Visual Design.* Londres / Nueva York: Routledge 2006 (2ª ed.).

Lehan, R., *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History*. Berkeley: University of California Press 1998.

López-Varela Azcaráte, A., «Webness Revisited», en: M. Carretero / L. Hidalgo Downing / J. Lavid / E. Martínez Caro / J. Neff / S. Pérez de Ayala / E. Sánchez-Pardo (eds.): *A Pleasure of Life in Words: A Festschrift for Angela Downing*, vol. 2. Madrid: Universidad Complutense de Madrid 2006, 513-533.

—, «Exploring Intercultural Relations from the Intersubjective Perspectives offered through Creative Art in Multimodal Formats (SIIM research program)», en: M. Leone (ed.): *Analisi delle culture; culture dell'Analisi*, *Lexia. Revista di Simiotica. CIRCE*, "Centro Interdipartimentale di Ricerche sulla Comunicazione", vol i. Turín: Universitá degli Studi di Torino 2010, 125-147.

—, «Posthuman Inscriptions & Humachine Environments: Blogs and Visibility in the Web», en: K. B. Wurth (ed.): *Between Page and Screen: Remaking Literature Through Cinema and Cyberspace*. Oxford: Oxford University Press 2011.

—, «Intermedial Cognitive Semiotics», en: A. López-Varela (ed.): *Social Sciences and Humanities: Trends, Theories and Application*. InTech Open Access Publisher, Croatia, Austria, India. Forthcoming 2012. [<http://www.intechweb.org/>]

López-Varela Azcaráte, A. / M. Net (eds.), *Real and Virtual Cities: Intertextual and Intermedial Mindscapes.* Bucarest: Univers Enciclopedic 2009.

Lynch, K., *The Image of the City.* Cambridge: MIT Press 1960.

Mazzucchelli, D., «Three Questions for David Mazzucchelli». Interview with Bill Kartalopoulos. *Indy Magazine* (Spring 2004). [<http://www.indyworld.com/indy/spring_2004/mazzucchelli_interview/index.html>]

Nealon, J. T., «Work of the Detective, Work of the Writer: Paul Auster's *City of Glass*», *Modern Fiction Studies* 42/1 (1996), 91-110.

Palen, J., *The Urban World*. Nueva York: McGraw-Hill 2004.

Peirce, C. S., *Collected Papers*. Ed. de C. Harthorne / P. Weiss (vols. 1-6) / A. W. Burks (vols. 7-8). Cambridge, MA / Londres: The Belknap Press of Harvard University Press 1960 [1931-1958].

Pike, B., *The Image of the City in Modern Literature*. Princeton: Princeton University Press 1981.

Poe, E. A., *The Philosophy of Composition. Graham's Magazine* xxviii/4 (April 1846), 163-167.

Semino, E., *Metaphor in Discourse.* Cambridge: Cambridge University Press 2008.

Tuan, Y. F., *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1977.

Wolk, D., *Reading Comics: How Graphic Novels Work and What They Mean.* Cambridge MA: Da Capo Press, 2008.

Zhang, Y., *The City in Modern Chinese Literature and Film*. Stanford: Stanford University Press 1996.

LA FIESTA DE LOS TOROS EN LOS *DIARIOS DE VIAJE POR ESPAÑA* DE GEORGE TICKNOR*

Antonio Martín Ezpeleta
Universidad de Jaén
anmartin@unizar.es

RESUMEN: El presente trabajo analiza, tras la breve presentación de George Ticknor y sus *Diarios de viaje por España*, que redactó durante la visita a la Península Ibérica que el famoso hispanista norteamericano llevó a cabo en 1818, la descripción de la fiesta popular de los toros que el autor plasmó en dichos diarios. En los *Diarios de viaje por España*, en parte inéditos y sin traducción hasta el momento, Ticknor estudia el paisaje y paisanaje nacionales en busca de la esencia del espíritu popular español. La fiesta de los toros revestía para él un interés especial, como lo prueba el hecho de que publicara el fragmento dedicado a ella en una importante revista de Nueva Inglaterra, *The North American Review*. Ticknor, más allá de su repulsa contra la violencia del espectáculo, admira el pintoresquismo del mismo y la extraordinaria posibilidad de ver representado el carácter nacional español.

Palabras clave: George Ticknor, *Diarios de viaje por España*, viajeros extranjeros por España, toros, carácter nacional español.

ABSTRACT: This paper, after introducing briefly George Ticknor and his his *Diarios de viaje por España*, which this famous American Hispanist wrote during his visit to the Iberian Peninsula in 1818, analyses the popular bullfighting party. In these journals, partly unpublished and untranslated, Ticknor studies the national landscape and peasantry searching for the essence of the Spanish popular character. The bullfighting party had special interest for him, as proves the publication of a paper about it in the important New England journal, *The North American Review*. Ticknor, regardless his repulsion about the violence of the performance, admires his picturesqueness and the extraordinary posibility of observing the Spanish national character in action.

Key words: George Ticknor, *Diarios de viaje por España*, foreign travelers to Spain, bullfighting, Spanish national character.

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de mi beca postdoctoral Fulbright / MEC, desarrollada en la Universidad de Harvard.

El hispanista George Ticknor (Boston, 1791-1871) es conocido por ser el autor de la ímproba *History of the Spanish Literature* (1849), considerada la primera *Historia literaria española* como tal, así como por su papel de pionero hispanista norteamericano (en 1819 se convirtió en el primer catedrático de lengua y literatura españolas en Estados Unidos, en la Universidad de Harvard).[1] Sin embargo, ambas cosas no habrían sido posibles si en 1818 no hubiera recorrido España durante siete meses. Su incursión por la Península Ibérica respondía, de un lado, a su atracción por el carácter nacional español (conocía muy bien la brillante Historia de España y la lectura de los diarios de otros viajeros extranjeros por España, como los del Marqués de Laborde, que no hicieron más que aumentar su curiosidad); y de otro, a la necesidad de aprender bien la lengua, pues había sido invitado a convertirse, tal y como hemos señalado, en el primer catedrático de lengua y literatura españolas en la Universidad de Harvard. Lo explica el propio Ticknor (1851, I: I) en las primeras páginas de su *Historia literaria*:

> En el año de 1818 recorrí mucha parte de España, y pasé algunos meses en Madrid: mi objeto al hacer este viaje fue aumentar los escasos conocimientos que ya tenía de la lengua y literatura de aquel país, y adquirir libros españoles, que siempre han sido raros en los grandes mercados de librería de la Europa: en algunos puntos, mi visita correspondió al objeto que me había propuesto, en otros no.

A lo largo de su viaje Ticknor fue preparando unos diarios que fueron publicados sumariamente después de su muerte. La parte referida a España, que en la actualidad estoy concluyendo de traducir tras recuperar además un porcentaje de texto inédito en los manuscritos, compone, tal y como yo la título, unos *Diarios de viaje por España* de gran interés para la historia de los viajeros extranjeros por España, de la intrahistoria de España, que describe con cuidado, y de la vida de George Ticknor y su pensamiento sobre estos aspectos a la altura de 1818.[2] Y es que en los *Diarios de viaje por España*

1. La crítica ha atendido a Ticknor sobre todo por su faceta de historiador de la literatura (*vid.* Dewey 1928; Hillard 1950; Hart 1954; Rathbun 1960; Guillén 1999; Mainer 2000; Pozuelo Yvancos 2000; Fernández Cifuentes 2004; Núñez/Campos 2005 y Romero Tobar 2006, entre otros). Respecto a su condición de pionero hispanista, fueron Farinelli (1902), Romero Navarro (1917) y Meregalli (1989) los primeros en llamar la atención sobre él, a los que hay que unir el reciente estudio de Jaksic (2007), quien asimila en su importante monografía sobre los intelectuales norteamericanos interesados en España otros estudios anteriores sobre la biografía y la labor social de Ticknor en Nueva Inglaterra, como los de Tyack (1967) o Kagan (ed., 2002), por ejemplo.

2. Las citas a esta obra remitirán sencillamente a los números de página provisionales de esta edición entre paréntesis. Los manuscritos autógrafos en los que se basa la edición se encuentran microfilmados en la Biblioteca Widener de la Universidad de Harvard (los originales están custodiados en la biblioteca de la Universidad de Darmouth). Las antiguas ediciones de los diarios de viaje de George Ticknor por España son dos. De un lado, *Life, letters and journals of George Ticknor*, que selecciona en dos volúmenes fragmentos de todos los diarios de viaje de Ticknor, y fue dirigida por Hillard (primera edición, 1876; lo relacionado con el viaje a España se encuentra en Ticknor 1968, I: 185-249). Y, de otro, la edición de Northup *Ticknor's Travels in Spain* (Ticknor 1913), que recupera algunos fragmentos e incluye una introducción. La traducción a cargo de Antonio Dorta titulada *Diario* (Ticknor 1952) solo presenta sobre España diez páginas, y está llevada a cabo a partir de los diarios publicados en inglés citados.

se lleva a cabo una profunda revisión de la situación sociopolítica española (España estaba recuperándose de la Guerra de la Independencia y reinaba Fernando VII, no demasiado bienquisto por Ticknor), el arte (su análisis de la arquitectura en España, por ejemplo, es muy preciso) y, entre otras muchas cuestiones, el paisaje y paisanajes españoles, que le subyugan de una manera extraordinaria (sobre todo el espíritu de las clases bajas).[3] De todas ellas, en el presente trabajo estudiaremos los apuntes que George Ticknor tomó en sus diarios sobre la fiesta nacional de los toros, uno de los aspectos donde nuestro autor cree adivinar una representación única del carácter nacional español que tanto le interesa, y a la que no por nada dedica una digresión de casi cuarenta cuartillas en los manuscritos originales. Antes, sin embargo, conviene que terminemos de contextualizar muy brevemente el viaje de Ticknor y sus diarios.

A la edad de veinticuatro años, George Ticknor se había ganado la fama de persona de amplia erudición y talento, como lo prueba el hecho de su temprana candidatura para trabajar en Harvard. Pero Ticknor, antes de establecerse profesionalmente, quiso realizar un viaje formativo por Europa, que consideraba fundamental para su correcta preparación, puesta siempre al servicio de su nación, a la que, como el grupo de intelectuales conocidos como los *Boston Brahmins*, intentaba modernizar (*vid.* García Castañeda 1999). Así, en 1815 partió hacia Europa.

Su primer destino, vía Inglaterra, fue la Universidad de Gotinga,[4] donde estudió las novedosas teorías del *Volksgeist* herderiano y el nacimiento de las literaturas nacionales europeas de la mano de Friedrich Bouterwek. Su paso por la Universidad de Gotinga fue, sin duda, fundamental para su posterior quehacer intelectual y su *Historia literaria española*. Enfrascado en sus estudios, es cuando recibió la invitación formal de Harvard, que determinó que su viaje por Europa tuviera que acelerarse y que su estancia en España cobrara un lugar de más importancia, ya que debía aprender bien la lengua y adquirir numerosos libros, como explicaba Ticknor en la cita allegada. Antes de ir a España, sin embargo, tuvo tiempo de visitar Francia, Italia y España (desde Alemania había pasado a Suiza y Austria), para terminar su viaje con un breve paso por Portugal y finalmente Inglaterra, desde donde regresó a Boston en 1819. Durante este largo viaje, Ticknor fue preparando unos diarios, sobre los que el mismo autor explicó en una nota inédita redactada en 1868 lo siguiente (6):

> Los siguientes nueve volúmenes, aunque en muchas de sus partes no están escritos de manera descuidada, contienen meramente un recuento interrumpido, imperfecto y desarticulado de cómo pasé una parte de mi vida desde que embarqué en Boston hacia Europa el dieciséis de abril de 1815 hasta mi vuelta a casa el seis de junio de 1819.

3. Los estudios sobre los viajeros extranjeros por España son casi inabarcables. Citaré ahora solo los catálogos de Farinelli (1979) y García Romeral Pérez (2004), así como el repertorio de bibliografía secundaria que incluye Ortas Durand (2005). Respecto a las referencias bibliográficas sobre los diarios de Ticknor en concreto, se pueden añadir ahora las notas de Ortas Durand (1999; 2006) y dos trabajos míos en prensa sobre el género de los diarios de Ticknor y el carácter nacional (Martín Ezpeleta 2010a; 2010b).

4. Se acaba de publicar una edición muy completa sobre los diarios de viaje de Ticknor por Alemania (Ticknor 2009).

> El principal objetivo de estos cuatro años de ausencia era encontrar maneras de educación y cultura mejores que las que podía obtener en casa; pero, en cuanto al uso que hice de estos modos, aquí casi no doy noticia. Este no era el lugar apropiado para ello. No obstante, este objetivo ocupó casi todo mi tiempo y es, por tanto, solo una pequeña porción del resto, solo de esa parte que dediqué a viajar, la sociedad y los divertimentos, de las que he hablado por extenso en estos diarios.[5]

Como señala Ticknor, buena parte de sus diarios están dedicados a dar cuenta de los divertimentos que fue encontrándose en su largo viaje. En el caso de España es muy evidente, pues, como podremos comprobar, estos llamaron poderosamente la atención de Ticknor, singularmente la fiesta nacional de los toros, que analizaremos a continuación.

En fin, el treinta de abril de 1818 Ticknor entró por la Junquera a España, donde permaneció hasta finales de octubre. Se convertía así en uno de los primeros viajeros románticos norteamericanos por la Península Ibérica, como luego lo fueron, por ejemplo, sus amigos Washington Irving o William H. Prescott. Como nos informan sus *Diarios de viaje por España*, la aprensión que suscitaba a los viajeros extranjeros un país famoso por sus bandoleros y asaltacaminos, así como por sus problemas de transporte o alojamiento, de los que Ticknor se queja recurrentemetne, fue contrarrestada con la satisfacción de aprender *in situ* la apasionante cultura española y con poder presenciar muestras del carácter nacional español. Este último asunto vertebra sus diarios, y en este sentido se puede afirmar que son fundamentales para entender el origen de su *Historia literaria española*, cortada según el patrón del carácter nacional, como es sabido.

Los *Diarios de viaje por España* nos presentan el reflejo del paisaje y paisanaje españoles, diferenciando perfectamente las provincias españoles por donde pasa (Barcelona, Lérida, Zaragoza, Segovia, Madrid, Sevilla, Granada…), mientras el curioso Ticknor se afana en explicar la historia de todos los lugares y monumentos emblemáticos españoles que visita (Basílica del Pilar, Paseo del Prado, Alcázar de Segovia, El Escorial, Mezquita de Córdoba…), así como en profundizar en el conocimiento del pueblo español, especialmente en las clases sociales bajas, donde se manifiesta más claramente el carácter nacional. Por esta razón y por su falta de educación y decoro, Ticknor no muestra tanto interés por la aristocracia, los políticos, la Corte o el propio Rey Fernado VII, a quien llega a conocer personalmente, y a los que critica durante su estancia en Madrid sobre todo. De estas clases sociales altas, solo los pocos intelectuales españoles que se encuentra (José Madrazo, el Duque de Rivas, que por cierto hizo sus pinitos como picador, como refiere Ticknor, el historiador José Antonio Conde,

5. Esta nota firmada por el propio Ticknor fue escrita con motivo de la preparación de la antología de sus diarios y papeles personales a cargo de George S. Hillard. (En nuestra edición, esta nota se articula como prólogo a los *Diarios de viaje por España*). En la nota se explica además cómo Ticknor llevó a cabo una tarea de documentación previa al viaje (5-8); sobre España, leyó los libros del citado Alexandre Louis Joseph, Marqués de Laborde. Como es sabido, su *Voyage pittoresque et historique en Espagne* (París, 1806-1820, en cuatro volúmenes), además de procurar información científica de primera mano sobre la arqueología e Historia de España, ejerció una gran influencia en la fijación de los tópicos y de los estereotipos culturales de los viajeros románticos que durante el siglo XIX visitaron la Península Ibérica. Ticknor siguió muy de cerca esta obra de Laborde, que tomó como guía de su viaje por España.

varios académicos…) y el cuerpo de diplomáticos en España le merecen buena opinión, y con todos ellos disfruta aprendiendo el idioma y cultura de un país cuyo genuino carácter nacional le admira y apasiona. Pero pasemos ya a analizar el caso concreto de la fiesta nacional de los toros en los *Diarios de viaje por España*.[6]

La digresión sobre los toros se encuentra en la mitad de los *Diarios de viaje por España* aproximadamente. Fue redactada en Madrid, donde permaneció Ticknor el verano de 1818 y donde aprovechó para repasar las instituciones del país (las educativas fueron algunas de las que más llamaron su atención), el papel de las clases altas (reconoce muy pocas aptitudes en este grupo social, más preocupado en malgastar el dinero en lujos y reuniones frívolas, como las tertulias a las que es invitado, que en sacar provecho de su mejor situación impulsando a un país lastrado por el analfabetismo y el hambre) y, entre otras cosas, los divertimentos del pueblo español en general, sobre los que afirma Ticknor (19) que son una característica identitaria fundamental de los españoles:

> Pero si su fanatismo [de los españoles] por la religión es tremendo, su fanatismo por el placer es mayor. Los paseos públicos ya están llenos a una hora temprana, y el atuendo de las mujeres, tan maravillosamente pintoresco, es un signo y una prueba de su coquetería, que un extranjero percibe al instante. Por la tarde hay bailes, sobre todo bailes públicos, llamados *pesetas*, por el dinero que se paga al entrar, donde todas las clases sociales acuden impacientes.

A continuación Ticknor (66-67) examina uno a uno los que considera los divertimentos más importantes en España: el paseo por el Prado, la afición al teatro, el gusto por las tertulias que terminan a altísimas horas de la madrugada y, por encima de todos estos, la fiesta nacional de los toros, sobre la que se lee en los diarios:

> La gran diversión, la diversión nacional por antonomasia, la diversión que se come a todas las demás es la *fiesta de los toros*. Es pura y exclusivamente española. Y la pasión con la que la demandan todas las clases sociales, y según parece desde siempre, es inconcebible para alguien que no haya sido testigo de ello.

6. Creo que este asunto no ha sido atendido en los trabajos dedicados a revisar la relación entre la fiesta nacional de los toros y la literatura, la mayor parte de ellos concentrados en el siglo xx. *Vid*. ahora el apartado pertinente del volumen séptimo del Cossío (1982), completado por Andrés Amorós, entre otros trabajos, como el de Francisco Carreras Candi (1931). En el xix, son varios los autores que describen y reflexionan sobre el espectáculo de los toros; entre ellos, destaca Mariano José de Larra, que, siguiendo los escritos de los ilustrados del xviii (Feijoo, Cadalso…), critica ferozmente esta tradición tan violenta en su conocido artículo «Corridas de toros» de 1828 (Larra 1984: 168-182), que tanto recuerda el texto de los *Diarios de viaje por España* de Ticknor (la afluencia de la gente al circo, las terribles heridas en los caballos…), como se podrá comprobar más adelante. El contrapunto taurino en el xix se puede simbolizar en Leandro Fernández de Moratín y sus poemas sobre la fiesta (recordemos que su padre Nicolás Fernández de Moratín fue el autor de una obra muy detallada sobre los toros). Plásticamente, la referencia, claro, son los grabados de Goya.

Comienza, pues, Ticknor a estudiar este curioso divertimento español. El primer trabajo que se toma en los *Diarios de viaje por España* es intentar fijar el origen de esta tradición, que le lleva a remontarse hasta la Grecia clásica, aunque concluye (68) que, tal y como se entiende, el divertimento ha de ser español:

> No poseo apenas información sobre sus orígenes más antiguos, ni creo que se pueda hallar mucho al respecto; puesto que no se ha escrito prácticamente nada sobre ellos, y lo poco que he podido reunir ha sido por casualidad. Estoy satisfecho, no obstante, de que no se parezca en absoluto a las corridas de toros de los griegos, que fueron famosas en Larissa, y de las cuales hablan Plinio y Suetonio. Tampoco parece probable que los romanos conocieran las corridas de toros como tales, por lo que más bien hay que concluir que estas son estrictamente nacionales.[7]

A partir de aquí, desarrolla un recorrido por todas las fuentes escritas que encuentra sobre los toros. Ticknor incluye en las hojas pares de la parte dedicada a los toros de los diarios algunas referencias bibliográficas que entiende de interés sobre esta tradición. Vistas estas referencias, así como ciertos comentarios de Ticknor sobre las mismas, en su conjunto da la sensación de que se trata de apuntes que toma con la idea de estudiar el tema con todavía más detenimiento. Por otro lado, a juzgar por la fecha de las referencias y el trazo del plumín con que están escritas, hay que pensar que han sido escritas en un momento de redacción distinto del texto principal. En fin, entre estas referencias podemos diferenciar: de un lado, las relacionadas con la literatura de viajes, como, por ejemplo, las *Cartas desde España* (1821), de José María Blanco White; las memorias del Capitán George Carleton (1728), de Daniel Defoe; el libro *Year in Spain* (1821), del viajero y escritor norteamericano Alexander Slidell Mackenzie; o la popular *Travels in Spain in 1797 and 1798* (1799), del alemán Christian August Fischer. Y, de otro lado, un segundo grupo más heterogéneo donde se incluyen referencias a obras literarias, como el *Cid* o el *Quijote*, y obras históricas, clásicas y medievales sobre todo (Heliodoro, Julio César, la *Primera Crónica General*, la *Historia de las Guerras Civiles de Granada*, de Ginés Pérez de Hita…).

El repaso de la fiesta nacional en España a lo largo de su historia se extiende varias cuartillas (68-74). Luego, Ticknor se centra ya en la descripción de una corrida de toros tal y como él la ve (73-74). Comienza explicando cuándo se celebran las corridas, así como los prolegómenos de la fiesta, que llegan a detener prácticamente la actividad en toda la villa:

> Tienen lugar solo en verano, y durante los meses en que el calor no es extremo. […] Siempre son los lunes, por la mañana y por la tarde: por la mañana con seis toros y por la tarde con ocho. […] Se llevan a cabo grandes preparativos con mucha antelación. Se traen los mejores toros de todas las partes del reino […]. Finalmente el tan

7. En realidad, parece ser que el origen clásico de la fiesta de los toros es claro. *Vid*. el trabajo del helenista Francisco Rodríguez Adrados «España y el toro. La fiesta y sus precedentes antiguos» (Rodríguez Adrados 1997).

> deseado día llega, y para todos los negocios, Madrid es como un domingo protestante. Toda la ciudad entra en tropel al circo, incluso las clases más bajas del populacho.

Pero la parte más interesante, a nuestro juicio, es cuando Ticknor describe pormenorizadamente el espectáculo (74) narrando en primera persona sus sensaciones y las conclusiones a las que llega sobre una corrida de toros y la gente que a ella asiste:

> Yo no puedo hablar con la pericia o seguridad de un *connoisseur*. No he ido sino dos veces; y la primera vez estuve solo el tiempo suficiente para ver matar cuatro toros y la segunda vez tres, ya que me fue físicamente imposible estar más tiempo. Las horribles imágenes que presencié me dejaron completamente exánime. La primera vez abandoné el lugar con la ayuda de uno de los guardias y la segunda vez apenas fui capaz de salir por mí mismo. Aun así, no obstante, vi todas las operaciones y *manoeuvres* como si hubiera estado allí cien veces y conociera perfectamente todas las técnicas y protocolos del arte. Y lo que se precisa en la práctica y experiencia de un aficionado habitual lo adquirí completamente por lo vívido de la experiencia, así como por la profunda impresión que su esplendor, su peligro y su crueldad produjeron en mi mente.

Arranca ahora la viva y lenta descripción de una corrida de toros y de las impresiones que causó en el ánimo de nuestro autor (74-77), esto último narrado en un estilo verdaderamente plástico y novelesco:

> El reloj marca las diez exactamente a su hora. El pueblo es ahora realmente un pueblo como sucedía en los juegos y espectáculos de Constantinopla, largo tiempo después de que hubiera dejado de serlo en todas partes. Puntual hasta el segundo, el corregidor, que es el oficial en jefe de la policía de la ciudad, entra a lomos de un caballo espectacular, ricamente enjaezado. Y él, vestido de terciopelo negro y seguido por cuatro oficiales de justicia, avanza respetuosamente hasta el palco real. Aquí es otorgado solemnemente el permiso real para celebrar la fiesta. […] A partir de este momento comienza la barbarie, pues tan pronto como los animales llegan a los establos donde se guardan, un pincho de hierro que lleva un lazo, cuyo color indica la provincia de la que procede su portador, es introducido entre las paletillas de cada toro. […] La fiesta comienza ahora.

El espectáculo, como podemos comprobar, es descrito como una barbarie y las notas sobre la sangre en la plaza y las vísceras de los caballos no son ni mucho menos omitidas. Se trata casi de un lugar común en los escritos antitaurinos de la época, según hemos advertido en el artículo de Larra «Corridas de toros», de 1828 (Larra 1984: 168-182) —que a su vez cita un texto de Jovellanos en la misma línea—, con el que guarda un gran parecido (79-80):

> [El toro] agacha la cabeza lo suficiente y cierra sus ojos como para darles la ventaja necesaria en la lucha. Esta parte de la lucha con cada toro, no obstante, es la más angustiante por las imágenes horribles de crueldad a sangre fría que se ofrecen.

> Me encontraba continuamente angustiado al pensar que ni uno solo de los caballos o toros que vi pasar ante mí podría salir con vida de la arena. No hay coraje, sangre fría o determinación que puedan salvarlos. En esto las corridas de toros son más crueles que los espectáculos romanos de gladiadores. […]
>
> He presenciado cómo algunos caballos heridos en el pecho o los flancos tenían arrancadas grandes porciones de su carne y, aun así, eran espoleados para soportar otro ataque; y también otros completamente rasgados por los cuernos del toro y con sus vísceras colgando y arrastrando por la arena, la cual llenan literalmente de sangre a cada paso que dan de una manera muy visible. A pesar de todo esto, se les obliga a continuar hasta que se hunden completamente en las agonías y convulsiones de la muerte. He *visto* esto porque estaba decidido a presenciar *todo* lo relacionado con esta diversión nacional tan extraordinaria. Pero no puedo entender cómo se le llama una diversión, pues es imposible concebir que algún ser humano haya sido creado para contemplarlo, si no es con repugnancia y aversión.

Sin embargo, pese a lo que pueda parecer, Ticknor no censura los toros en ningún momento, pues lo que a él verdaderamente le interesa es entender el carácter nacional español, y a su juicio la fiesta de los toros es un lugar privilegiado para ello. Obviamente, piensa que se trata de un espectáculo violento que atenta contra la sensibilidad de una persona que no está acotumbrada como él. Pero sus comentarios no están dirigidos en esta dirección; sino en la de intentar comprender, como decimos, la que le parece una demostración de valor tan extraordinaria como temeraria, igual que sancionaba, por ejemplo, la resistencia en los sitios de Zaragoza, que tan honda impresión le causaron al apreciar sus terribles huellas. Sus últimas palabras en los *Diarios de viaje por España* sobre los toros (86) van dirigidas una vez más a mostrar su perplejidad ante un carácter tan primitivo y a la vez tan difícil de igualar como el de los españoles:

> Pero, después de todo, ¿qué son estos placeres?, ¿qué es la impresionante grandeza de esta vasta multitud, el esplendor de estas ceremonias, esta audaz y asombrosa expresión del carácter popular y esta extraordinaria exhibición del triunfo de la destreza humana frente a la fuerza bruta, comparado todo ello con esta carnicería gratuita e inútil de tantos animales bravos y generosos, las horribles imágenes de crueldad que la arena ofrece a cada instante y las violentas pasiones desencadenadas, la dureza que imprime al corazón y al carácter, y la portentosa educación que así se da a las nuevas generaciones y al rudo populacho de una gran capital como Madrid?

Para terminar, nos resta referir brevemente el hecho de que Ticknor seleccionó el divertimento de los toros como la parte que mejor plasmaba las tradiciones del pueblo español y su carácter nacional. Estas fueron las únicas páginas procedentes de los *Diarios de viaje por España* que publicó en vida, ligeramente reelaboradas, tal y como se señala en una nota autógrafa en la hoja impar del diario escrita en un segundo momento de redacción: "He modificado la explicación de las corridas de toros y la he enviado como parte de una reseña a la *North American*". En efecto, estas páginas aparecieron en el número de julio de 1825 de la prestigiosa revista de Boston *The North American Review*, donde publicaban muchos intelectuales relacionados con los denominados *Boston brahmins*.

Lo curioso del caso, que no se había notado, es que no firmó esta colaboración en la revista. El trabajo en cuestión, intitulado «Amusements in Spain. Recollections of the Peninsula» (Ticknor 1825), era en principio una reseña de *Recollections of the Peninsula* (1824; la primera edición es de 1823), "del autor de *Sketches of India*" (1824), según figura en la revista, es decir, del Capitán inglés Moyle Sherer. Este militar y viajero es autor, entre otros, de esta suerte de libro de viajes titulado *Recollections of the Peninsula*, donde describe su paso por Portugal y España en calidad de soldado de las tropas aliadas comandadas por el Duque de Wellington contra los franceses durante la Guerra de la Independencia española. Pues bien, la reseña la despacha Ticknor en muy pocas páginas, concluyendo que le falta a la obra el haber rastreado y plasmado el carácter nacional español. En este momento es cuando nuestro autor explica que la mejor manera para llevar a cabo esto es fijarse en sus divertimentos, y sin mayor pretexto empieza a reproducir con leves modificaciones en la redacción la parte del paseo del Prado y los toros de sus *Diarios de viaje por España*, que se extiende a lo largo de casi veinte páginas, cuando la reseña no sobrepasa las siete.

Las páginas de Ticknor sobre los toros están en la línea de otras parecidas publicadas también en *The North American Review*.[8] Existe, eso sí, una diferencia clara que ya hemos notado: Ticknor, pese a no esconder la brutalidad del espectáculo, no enjuicia este divertimento, sino que se interroga sobre él intentando comprender el arcano carácter nacional. Los otros trabajos, en cambio, son muy beligerantes en su condena del maltrato de los animales y el bárbaro gusto de los españoles, que tanto lo adoran. En un artículo titulado «Cruel Amusement», aparecido en *The Friend of Peace*, la publicación periódica de la Massachusetts Peace Society, escrito presumiblemente por Noah Worcester (1827: 343-343), se llega a citar los números de *The North American Review* como un repertorio donde documentarse sobre la terrible fiesta popular española. A juicio del pacifista afincado en Boston Noah Worcester, el civismo norteamericano no consentiría, por ejemplo, el maltrato a los caballos descrito, tal y como prueba refiriendo el caso concreto de un señor de Boston que recientemente había sido multado por golpear a su caballo. Ticknor es mucho más respetuoso, como decimos, con una tradición que considera clave para entender a los españoles.

En fin, este es, en conclusión, el ambiente romántico y controvertido que configura el origen del auténtico hispanismo norteamericano, de enorme valor como enriquecimiento de hombres y naciones. La fiesta de los toros, como tradición extraordinaria y muy emblemática de los españoles, es uno de los lugares comunes de los autores extranjeros que, como Ticknor, contemplan expectantes la grandiosidad y violencia de las corridas de toros, y se quedan atónitos a su vez por el hecho de que todas las clases sociales, sin distinción de sexos o edades, amen esta fiesta nacional por encima de cualquier otro divertimento. Las páginas de Ticknor sobre este tema, redactadas con

8. Estos son otros artículos sobre España en la *The North American Review* que no olvidan, de una manera más o menos detallada, referir la fiesta de los toros: «New Documents concerning Columbus» (24.55, VI-1827, 265-295), «Spanish Devotional and Moral Poetry» (34.75, VI-1832, 277-316), «Cushing's Reminescences of Spain» (30.87, VII-1833, 84-117) o «Prescott's Ferdinand and Isabella» (46.98, I-1838, 203-292).

especial denuedo y gracia, son tremendamente sugestivas, y la cuidada descripción de la fiesta ofrece al lector moderno un retrato sociohistórico de primer orden. El choque cultural entre Norteamérica y España, por otro lado, propicia el conocido esquema de la mirada ingenua del extranjero que tanta información ofrece sobre el mismo viajero y sobre aquello en lo que posa curiosamente su vista. Ticknor recordó toda su vida con cariño España, a despecho de que le tocara padecer no pocas calamidades, y a su cultura y carácter nacionales brindó las más de sus horas de estudio y meditación. La imagen de un obnubilado Ticknor saliendo tambaleándose de una plaza de toros en Madrid no deja de ser, por último, un maravilloso cuadro que ilustra como pocos este apasionante asunto.

Bibliografía

Carreras Candi, F., *Folklore y costumbres de España*, 3 vols. Madrid: Editorial A. Martín 1931.

Cossío, J. M., *Los toros. Tratado técnico e histórico*. Madrid: Espasa Calpe 1982, vol. 7.

Dewey Amner, F., «Some Influences of George Ticknor upon the Study of Spanish in the United States», *Hispania* 11.5 (1928), 377-395.

Farinelli, A., *Viajes por España y Portugal. Desde la Edad Media hasta el siglo xx. Nuevas y antiguas divagaciones bibliográficas*, 4 vols. Roma: Accademia Nazionale dei Licei 1979.

Fernández Cifuentes, L., «La literatura española en los Estados Unidos: historia de sus historias», en: L. Romero Tobar (ed.): *Historia literaria/Historia de la literatura*. Zaragoza: Prensas Universitarias 2004, 253-272.

García Castañeda, S., «Acerca de George Washington Montgomery, Washington Irving y otros hispanistas norteamericanos de la época fernandina», en: VV.AA.: *Ideas en sus paisajes. Homenaje al profesor Russell P. Sebold.* Alicante: Universidad de Alicante 1999, 195-201.

García Romeral Pérez, C., *Diccionario de viajeros españoles. Desde la Edad Media a 1970*. Madrid: Ollero y Ramos 2004.

Guillén, J., «Ticknor, defensor de la cultura», en: J. Guillén: *Obra en prosa*. Ed. de F. J. Díaz de Castro. Barcelona: Tusquets 1999, 659-671 [1.ª ed.: 1943].

Hart, T. R., «George Ticknor's *History of Spanish Literature*. The New England Background», *Publications of the Modern Language Association* 69 (1954), 76-88.

Hillard, G. S., *Review of Ticknor's «History of Spanish Literature»*. Cambridge: Metcalf and Company 1850.

Jaksic, I., *Ven conmigo a la España lejana. Los intelectuales norteamericanos ante el mundo hispánico, 1820-1880*. México: Fondo de Cultura Económica 2007.

Kagan, R. L. (ed.), *Spain in America. The Origins of Hispanism in the United States*. Urbana: University of Illinois Press 2002.

Larra, M. J. de, *Artículos varios*. Ed. de E. Correa Calderón. Madrid: Castalia 1984, 168-182.

Mainer, J. C., *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*. Madrid: Biblioteca Nueva 2000.

Martín Ezpeleta, A., *Las Historias literarias de los escritores de la Generación del 27*. Madrid: Arco Libros 2008.

—, «Apuntes sobre el género de los *Diarios de viaje por España* de George Ticknor», en: D. Pérez Chico / L. Paz Rodríguez (eds.): *El diario como forma de escritura y pensamiento en el mundo contemporáneo*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico" 2010a.

—, «Notas sobre el carácter nacional. Los *Diarios de viaje por España* de George Ticknor», *Oihenart. Cuadernos de Lengua y Literatura*, 2010b.

Meregalli, F., «George Ticknor y España», en: A. Sotelo Vázquez (coord.) / M. C. Carbonell (ed.): *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, vol. 2. Barcelona: Universidad de Barcelona 1989, 413-426.

Núñez Ruiz, G. / M. Campos Fernández Fígares, *Cómo nos enseñaron a leer. Manuales de literatura en España, 1850-1960*. Estudio preliminar de J. C. Rodríguez. Toledo. Madrid: Akal 2005.

Ortas Durand, E., *Viajeros ante el paisaje aragonés (1759-1850)*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» 1999.

—, «Apéndice bibliográfico sobre viajes y viajeros por España en los siglos xviii y xix», en: P. Almarcegui Elduayen / L. Romero Tobar (coords.): *Los libros de viaje. Realidad vivida y género literario*. Madrid: Akal 2005, 92-103.

—, *Leer el camino. Cervantes y el «Quijote» en los viajeros extranjeros por España (1701-1846)*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos 2006.

Pozuelo Yvancos, J. M., «Ángel Valbuena: La renovación de la Historiografía literaria española», *Monteagudo* 5 (2000), 51-69.

Rathbun, J. W., «The Philosophical Setting of George Ticknor's *History of Spanish Literature*», *Hispania* 43.1 (1960), 37-42.

Rodríguez Adrados, F., «España y el toro. La fiesta y sus precedentes antiguos», *Estudios clásicos* 39.112 (1997), 7-24.

Romera Navarro, M., *El hispanismo en Norte América. Exposición y crítica de su aspecto literario*. Madrid: Renacimiento 1917.

Romero Tobar, L., *La literatura en su historia*. Madrid: Arco Libros 2006.

Ticknor, G., «Amusements in Spain. Recollections of the Peninsula», *The North American Review* 21.12 (1825), 52-78. [En el artículo no figura la autoría de George Ticknor].

—, *Historia de la literatura española*, 4 vols. Traducida al castellano, con adiciones y notas críticas de P. de Gayangos y E. de Vedia. Madrid: Rivadeneyra 1851 [1.ª ed.: 1849].

—, *Ticknor's Travels in Spain*. Ed. de G. T. Northup. Toronto: The University Library 1913.

—, *Diario*. Prólogo y traducción de A. Dorta. Buenos Aires: Espasa Calpe 1952.

—, *Life, Letters, and Journals of George Ticknor*, 2 vols. Ed. de G. S. Hillard *et al*. Boston: Johnson Reprint Corporation 1968. [1.ª ed.: 1876].

—, *Two Boston Brahmins in Goethe's Germany. The travel journals of Anna and George Ticknor*. Ed. de T. A. y G. Mettele. Lanham / Boulder / Nueva York / Toronto / Oxford: Lexington Books 2009.

TYACK, D. B., *George Ticknor and the Boston Brahmins*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1967.

WORCESTER, N., «Cruel Amusement», *The Friend of Peace* 4.11 (1827), 343-344. [No se especifica la autoría en el artículo].

LOS ESPECTÁCULOS Y LA NOVELA CORTA ESPAÑOLA EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX. ÁMBITO INTERDISCURSIVO*

Manuel Martínez Arnaldos
Universidad de Murcia
mmarnald@um.es

RESUMEN: La novela corta, dada su naturaleza intergenérica y su carácter experimental y "mass-mediático", representa el máximo exponente en cuanto a maleabililidad, permeabilidad y contaminación formal respecto a otros géneros. Una condición de la novela corta que nos permite constatar cómo ésta incorpora un modelo de comunicación e información específica propia de los discursos de determinados espectáculos de moda en las primeras décadas del siglo XX. Ello determina un ámbito interdiscursivo propicio para el análisis desde la perspectiva comparada. Una propuesta que nos lleva a reseñar un conjunto de los ejemplos más ilustrativos de novelas cortas sobre espectáculos: taurino, cinematográfico, circense, del cabaret y deportivos (fútbol, boxeo e hípica). Un panorama con el que pretendemos sugerir vías de investigación y ofrecer una nueva visión de ciertas estrategias narrativas, discursivas, retóricas y comunicativas, junto a una mejor interpretación de la sociedad y la cultura popular de la época.

Palabras clave: novela corta, espectáculos, interdiscursividad, comunicación, medios de masas.

ABSTRACT: The short novel, given its intergeneric, experimental and mass media-like nature, represents the best example of malleability, permeability and formal contamination with regard to other genres. One condition of the short novel that allows us to ascertain how it adds a model of communication and specific information associated with the discourses of different fashion shows in the first decades of the 20th century. This determines an interdiscursive field favourable for the analysis from the comparative perspective. A proposal that leads us to review a group of the most illustrative examples of short novels about taurine, film, circus, cabaret and sport (football, boxing and horse riding) shows. An outlook with which we aim to suggest lines of research and offer a new vision of certain narrative, rhetoric and communicative strategies, together with a better interpretation of the society and popular culture of the time.

Key words: short novel, shows, interdiscursivity, communications, mass media.

* Este trabajo es resultado de la investigación realizada en el proyecto de I+D+i de referencia HUM2007-60295, financiado por la Secretaría de Estado de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación.

En tanto que en los años veinte del siglo XX, concretamente en 1925, fecha en la que aparece *Ideas sobre la novela*, de J. Ortega y Gasset, y el prólogo de Pío Baroja a su novela *La nave de los locos*, asistimos al conocido "debate" sobre la flexibilidad de la novela, al que no son ajenas opiniones allende nuestras fronteras, casos Henry James, André Gide o Edwin Muir, que inciden en tal condición de la novela (Baquero Goyanes 1963: 30-62; 1988: 53-57), es de advertir que la novela corta, por esos mismos años y en los precedentes, en su desarrollo práctico, y dada su naturaleza intergenérica, entre el cuento y la novela, y su carácter experimental y "mass-mediático", representa el máximo exponente en cuanto a permeabilidad, maleabilidad y contaminación formal respecto a otros géneros. Sirva como ejemplo introductorio la adecuación de muchas novelas cortas a las formas y técnica teatrales. Algo, de otra parte, ya latente en épocas antiguas y medievales, y sobre todo en el Renacimiento y Siglo de Oro. De hecho, Walter Pabst (1972: 53-54) alude a tal conexión en referencia a las *Novelas ejemplares* cervantinas. Asimismo, es de reseñar la sensibilización de diferentes autores al respecto. Consabido es el pensamiento de Lope de Vega, precisamente expuesto a través de una de sus novelas cortas, de que "tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias" (Lope de Vega 1968: 74). Pero es en las novelas cortas de las primeras décadas del siglo XX donde de manera más notoria nos vamos a encontrar con las más variadas experiencias, en gran medida motivadas por el auge, en un plano externo o social, de la edición de numerosas revistas dedicadas a la publicación de obras teatrales breves, en especial farsas, sainetes y comedias. Pues en esos años asistimos a toda una renovación del teatro cómico, quizá la mayor que se conoce en la historia del arte dramático, en cierta manera influida por el cine humorístico de Charlot y por la figura circense del payaso. Un fenómeno teatral que en los títulos de las revistas especializadas más importantes va a aparecer asociado al de novela: *La Novela Cómica* (Madrid, 1916-1919), *La Novela Teatral* (Madrid, 1919-1925). De ahí que, en un buen número de novelas cortas, vamos a encontrar, por un lado, cómo el mundillo del ambiente teatral, en cuanto a espectáculo y fenómeno social, es determinante a la hora de concebir los argumentos; y, por otro, en lo que atañe al proceso de comunicación, en su doble vertiente de texto literario y texto espectacular (Bobes Naves 1987: 24-28; Rodríguez Pequeño 2008: 77-85), con una forma narrativa escénica y dialogada, con la que se busca la acción y la independencia de los personajes, intentando conectar y transmitir la vivacidad y el ritmo de una época en la que el cine, la radio, el circo y los "charlistas" (F. García Sanchiz, R. Gómez de la Serna y otros) están en efervescencia. Aunque se pueda atisbar, en algunos casos, una influencia del "théatre du Boulevard", en boga en los años previos a 1914, con la novela corta "escénica", "dramática" o "teátrica" (términos con los que era calificada) no se pretende una posible representación, sino que el relato en cuanto acto discursivo pueda ser representado. Es decir, "peut cesser d´être une narration pour devenir la représentation d´une narration" (Schaeffer 1989: 94), adquiriendo especial relevancia la función y uso de las acotaciones en este tipo de textos.

Se podría llegar a establecer toda una tipología de las distintas técnicas o formas que adoptó la novela corta "teatral" o "dialogada", pero, por imposiciones de espacio,

nos limitamos a dar un solo ejemplo de algunas denominaciones con las que apareció: "novela (corta) dialogada con acotaciones escénicas": *El telón cae*, de Manuel de Mendivil (*Los Contemporáneos*, nº 109, 27 enero 1911); "novela (corta) escénica o en jornadas": *En el umbral del drama*, de Manuel Bueno (*La Novela Corta*, nº 7, 26 febrero 1916); "novela (corta) teátrica": *Dice una mujer*, de Luis de Val (*La Novela Mundial*, nº 52, 10 marzo 1927); "novela (corta) dramática o dialogada" (sólo los capítulos finales tienen forma teatral): *La muerte de Abel*, de Vicente Díez de Tejada (*Los Contemporáneos*, nº 296, 28 agosto 1914); etc. (Martínez Arnaldos 1982: 105-111; 1993: 33-36).

Pero más allá de esa conexión entre novela y teatro, queremos incidir en la aludida caracterización popular y "mass-mediática" de la novela corta. Y ello porque es un dominio que ofrece tanto un marco específico en el modo de comunicación y difusión a través de numerosas revistas especializadas en la publicación de novelas cortas, como una clara filiación periodística en cuanto al tipo de discurso narrativo. En efecto, el ejercicio de la profesión periodística de muchos de sus autores propició que un buen número de las modalidades o géneros periodísticos (reportaje, crónica de sucesos, de sociedad, judicial, deportiva, taurina, de espectáculos, etc.) fueran asumidos por la novela corta, llegando a convertirse, una importante parcela de la misma, en una gran crónica de la actualidad. De hecho, los diversos temas que despiertan el interés de los lectores en la prensa diaria son transvasados y tratados novelísticamente, por medio de una débil trama o mínimo argumento, por lo general de tipo amoroso, que sirve como soporte o excusa para dar forma al relato. Y es a partir de este punto desde el que quiero referirme a la conexión e influencia de los diversos espectáculos, en boga en los años veinte, en el discurso novelístico breve.

Es esta una interrelación que me parece especialmente elocuente porque en ella subyace un modelo de comunicación específica propia de los discursos de determinados espectáculos, ya sea taurinos, cinematográficos o deportivos. De este modo, al incorporar la novela corta la información que por medio de la prensa o de la radio se transmitía, se estaba potenciando un modelo de comunicación interpersonal, con lo que los lectores de novela corta valoraban, por ejemplo, el mundo de los deportes de moda (fútbol, boxeo e hípica) como un modelo de vida, a diferencia de la simple lectura de las noticias o crónicas deportivas en el periódico o de las emisiones rediofónicas, que no dejaba de ser sino un acicate para suscitar, posteriormente, la charla entre los lectores o radioyentes (Durand 1985: 125-126). Es decir, al quedar integrada esa información en la novela corta y quedar mediatizada por una serie de estrategias narrativas y discursivas, como el uso de pronombres personales en primera y segunda persona por parte del narrador, se genera una función interpersonal del lenguaje. De modo que la estrategia del discurso, ya sea por el manejo de los aludidos pronombres personales o bien por otros recursos, como intromisiones del narrador o preguntas retóricas, posibilita una comunicación de simpatía que envuelve e involucra al lector en los juicios del autor. Estaríamos ante lo que con gran acierto A. López Eire (2005: 211) ha denominado "emoción comunicativa", un proceso en el que, mediante la "fantasía", "venerable y antigua categoría retórica", se evidencia y acentúa por medio del discurso novelístico lo que en un dominio estrictamente periodístico sería una simple información.

Y ello es así, en gran medida, porque a lo largo del desarrollo narrativo se conjugan diferentes discursos en función de los campos discursivos específicos de los distintos espectáculos (toros, fútbol, cine, *music-hall*, etc.) que integra o asume la novela. Y se llega a crear un "campo", según modalidades o tipos de espectáculos, que configura un juego de equilibrios inestables entre las diversas fuerzas narrativas. Así, pues, siempre hay un campo dominante y otro dominado; es decir, posiciones centrales y periféricas, aunque, en última instancia, es el mundo de los espectáculos el que se nos muestra como campo periférico dominado por el campo central que, como un cañamazo argumental, por ejemplo de tipo melodramático, sustenta y posibilita el desarrollo del campo periférico. Se trata, pues, de un espacio discursivo dominado, al menos, por dos posiciones discursivas que establecen peculiares y fuertes relaciones (Maingueneau 1984: 26-28; 1996: 14). De ahí que es preciso prestar atención, junto al modelo comunicativo que representa la novela, al discurso formado por voces alternativas y plurales que difieren en su origen, alternancia, pluralidad y diversidad discursiva que "contribuyen así a la polifonía como pluralidad de voces que manifiesta una pluralidad de conciencias. Voces, por tanto, que tienen sus raíces en las conciencias y que manifiestan y articulan en la construcción lingüística de la novela su construcción social y psicológica subyacente […]" (Albaladejo 2009: 10). En el caso de las novelas cortas sobre espectáculos, se engendra un efecto de realidad que no es sino el reconocimiento de un discurso ya conocido, ya sea leído o escuchado. Un discurso sobre el mundo de los espectáculos, por tanto, relativamente consensuado entre los individuos en el ámbito de la sociedad. Lo que faculta y fomenta el análisis interdiscursivo desde una perspectiva comparada que permite "un conocimiento lo más sistemático posible de la constitución de los diferentes discursos y de su funcionamiento comunicativo y literario […]" (Albaladejo 2008: 83).

Esta pauta nos permite constatar, en la práctica del análisis interdiscursivo, la modulación de los diferentes tratamientos de un mismo espectáculo que diversos escritores realizan mediante el discurso y la comunicación novelística; o bien proceder al análisis interdiscursivo de dos o más textos de un mismo autor sobre idéntico espectáculo, ya tratado periodísticamente, como serían, por ejemplo, los casos de Antonio de Hoyos y Vinent, y M. Serrano García-Vao, cronista taurino de *ABC*, autores, respectivamente, de diversas novelas sobre el espectáculo taurino, para lo que podría constituir un modelo metodológico a tener en cuenta el análisis practicado por T. Albaladejo (2008: 83-96) respecto a un cuento y un artículo periodístico sobre el mismo tema del autor murciano Asensio Sáez.

Sin embargo, nuestro propósito, en esta comunicación, es ofrecer un reducido panorama, con unos pocos ejemplos, de las posibilidades que se abren desde la perspectiva comparada para el análisis de discursos de diferentes registros, según el tipo de espectáculo, así como los procedimientos, técnicas narrativas y estrategias retóricas de las que se sirven los escritores, tanto para su mejor adecuación al discurso novelístico como para su poder comunicativo. En este, por cierto, es notorio un cierto sentido cultural y pedagógico dada la recepción de numerosas voces y acepciones neológicas, ya fueran extranjerismos que conservan su grafía original o bien barbarismos. Un procedimiento

de adaptación interdiscursiva no exento, por otra parte, de condicionantes sociológicos, pues, el tomar como referente los escritores el mundo de los espectáculos, en especial los que son novedosos y empiezan a gozar del favor de las gentes, implica una dimensión popular implícita en la novela corta: un afán, tanto de autores como de editores, por obtener el favor de los lectores y aumentar las ventas. Asimismo, no hay que olvidar que la mayoría de esas novelas cortas poseen un carácter de divulgación, además de comparativo, a la hora de presentar novelísticamente la implantación y adaptación social de determinados espectáculos en España, como el fútbol, el boxeo, la hípica o el "cabaret", en contraste con otros países europeos, en especial Francia e Inglaterra.

Y desde unos presupuestos como los esbozados, y según la mayor o menor incidencia del tipo de espectáculo en la novela corta, procedemos a continuación a exponer algunos de los ejemplos más ilustrativos.

A. El espectáculo taurino

La tendencia a novelar los diversos aspectos que rodean la llamada "fiesta nacional" fue, sin lugar a dudas, la más recurrente y con mayor proyección en cuanto al número de publicaciones. Era tal el apogeo que tenía, por aquellos años, el espectáculo taurino que un buen número de escritores no dudaron en tratar el tema de la tauromaquia en alguna de sus novelas cortas, en general, dominadas por argumentos melodramáticos sobre la vida de los toreros. No obstante, como ya hemos anotado, son de reseñar algunos casos de autores especializados de novelas cortas taurinas, como serían los de los citados Manuel Serrano García-Vao y Antonio de Hoyos y Vinent. El primero fue crítico taurino de ABC hasta 1914, por lo que en sus novelas cortas, *El corazón de un torero* (*Los Contemporáneos*, nº 69, 22 abril 1910), *La segunda alternativa* (*Los Contemporáneos*, nº 120, 14 abril 1911), *La voluntad de un torero* (*Los Contemporáneos*, nº 143, 22 septiembre 1911) y *El torero y la buenaventura* (*Los Contemporáneos*, nº 171, 5 abril 1912), se aprecia, a lo largo de su desarrollo, una clara influencia de los rasgos propios de la crónica periodística taurina. El segundo, A. de Hoyos y Vinent, autor de amplia y variada temática, tuvo predilección por el espectáculo taurino, llegando a publicar hasta nueve novelas cortas sobre el ambiente de los toros. Entre ellas, merecen atención *La estocada de la tarde* (*El Cuento Semanal*, nº 189, 12 agosto 1910) y *El pobre fenómeno* (*La Novela Semanal*, nº 50, 24 junio 1922), no tanto por su calidad literaria sino por el curioso desarrollo narrativo y argumental; pues ambas se cierran con capítulos casi totalmente idénticos.

Y aunque, como acabamos de apuntar, el esplendor del espectáculo de los toros era máximo, también hubo una minoría de escritores que se oponían al mismo, entre los que destaca Eugenio Noel, por sus escritos y campañas antitaurinas y antiflamencas. Entre sus novelas cortas antitaurinas podemos citar *El picador y su mujercita* (*La Novela de Hoy*, nº 14, 18 agosto 1922) y *Vida de un fenómeno* (*El Libro Popular* II, nº 52, 30 diciembre 1913). No obstante, una de las más furibundas novelas cortas antitaurinas fue *Delmonte, diputado* (*Los Contemporáneos*, nº 513, 31 octubre 1918),

de Francisco Moya Rico, novela de corte humorístico en la que se nos relata cómo Delmonte —apenas se intenta ocultar el nombre del famoso torero Belmonte— es elegido diputado y las tareas que desde tal puesto emprende.

Dos discursos novelísticos alusivos a los toros, en pro y en contra, que sugieren interesantes contrastes en cuanto a recursos retóricos para defender una u otra postura.

B. El espectáculo cinematográfico, el circense, el del *cabaret* y *music-hall*

El gusto popular por el cine, el circo, el *music-hall* y los *cabarets* supone una fuerte ruptura social y cultural con épocas precedentes. Tales espectáculos transmiten una nueva visión de la vida, más amable y risueña. Sobre todo el circo, por su mayor popularidad, transmite la necesidad de diversión. La evasión pasa a ser sinónimo de burlesco y risa; una risa de la que Charlot llega a ser un símbolo, pues representa la imagen cómica de las miserias del hombre.

La llegada del cine sonoro a España, en torno a 1929, conlleva la hegemonía del cine americano. Atrás han quedado numerosas películas del cine mudo español, de los primeros años de esa década, que, curiosamente, proyectaban en la pantalla versiones de zarzuelas, o bien películas dedicadas a famosas cupletistas como Raquel Meller, Tórtola de Valencia o Pastora Imperio. El impacto popular de la industria cinematográfica en España, aunque relativamente selectivo en los inicios de 1920, con salas de cine sólo en las capitales de provincia, impulsa la creación de numerosas revistas dedicadas al cine. En ellas se ofrecía un resumen argumental o "adaptación en forma de novela" de los filmes con diversos fotogramas, modalidad que implica un específico tipo de discurso, ya que, más allá de la simple correlación entre ilustración, imagen y texto, los fotogramas aportan nuevas connotaciones en el proceso comunicativo. Entre las revistas con mayor número de títulos —por lo general de películas extranjeras— y pervivencia en el mercado, destacan: *La Novela Semanal Cinematográfica* (Barcelona, 1922), *La Novela Film* (Barcelona, 1926) y *La Novela Cinematográfica del Hogar* (Barcelona, 1931).

Un ejemplo paradigmático de intento de adecuación de la forma y el discurso cinematográfico al relato lo constituye la "novela grande", según la calificación genérica de su autor, Ramón Gómez de la Serna, *Cinelandia* (Madrid Espasa-Calpe: 1936). Se trata de una novela sin argumento, con múltiples secuencias y personajes, en la que se formula una ácida crítica social contra el ambiente de Hollywood, de sus actores y actrices y del mundo voluble y frívolo que representan. En cuanto a novelas cortas inspiradas en el cine, merece interés, pese a su nulo valor literario, la titulada de forma extensa *Cinematomanía o la botella lacrada o "la mano que aprieta"* (*Los Noveles*, nº 5, 29 abril 1916), de Ramoncito Pellico, porque en ella se nos da cuenta, con humor e ironía, de la temprana y desmedida afición de los españoles por el cine. También son dignas de atención, entre otras: *El mejor film* (*La Novela Corta*, nº 165, 22 diciembre 1918), de Carmen de Burgos; y *El principe azul (película inverosímil)* (*Los Contemporáneos*, nº 579, 26 febrero 1920), de V. Díez de Tejada.

El ambiente circense es reflejado en la novela corta de Eugenio Noel, *Artista de circo* (*La Novela corta*, nº 14, 7 septiembre 1918), en la que uno de los personajes se refiere al amplio tratamiento literario del que ha sido objeto el circo: "Los circos están agotados, exprimidos. No hay un solo escritor que no haya tratado este asunto". Lo que se corrobora en el caso concreto de Ramón Gómez de la Serna, pues, al margen de sus charlas en el circo subido a un trapecio, fueron muy diversos los textos que escribió sobre el particular, como los que publicara en *La Esfera,* entre otros: *Los niños del circo* (nº 435, 6 mayo 1922), *Nuevas cosas del circo* (nº 489, 19 mayo 1923) —donde podemos leer el siguiente juicio o atisbo de greguería: "Adán y Eva fueron los primeros artistas del circo del mundo. Sus paseitos desnudos eran los paseitos de los dos artistas en vacaciones")—, o *Circo de cinematógrafo* (nº 763, 18 julio 1929) (Sánchez Vigil 2003). José Francés, en dos novelas cortas, incidió en el tema del circo: *Saltimbanquis* (*La Novela Corta*, nº 401, 31 agosto 1923) y *Piedra en torrente* (*La novela Semanal*, nº 135, 9 febrero 1924), sobre la vida circense y los accidentes que sufren los trapecistas.

Asociado al gusto y predilección por el circo está el del *music-hall* y el *cabaret*. Una preferencia relativamente temprana, de la primera década, que adquiere su máxima popularidad en los años veinte. Los números de variedades, de cantantes y tonadilleras, aumentan paulatinamente y se convierten en el fenómeno de mayor consumo cultural español. Y, en consonancia, el número de locales, cafés cantantes y *cabarets*, que los acogen, se extienden cada vez más por todas las ciudades de España. Es más, España aprovecha las tragedias y vicisitudes de la Primera Guerra Mundial, que se desarrolla allende sus fronteras, para dar refugio masivamente a la frivolidad escénica (Salaün 2006: 195-198) y a la llamada sicalipsis. Actrices de variedades y cantantes, además de su aparición en periódicos y revistas ilustradas, dada su popularidad, también prueban fortuna, no sabemos si con la ayuda de un *negro* o escritor anónimo, con la novela corta. Tal es el caso, entre otras, de Angelina Fons, calificada como la reina del sicalipsis, autora del breve relato *La sorpresa* (*La Novela de Amor*, nº 3, c. 1922), y de Teresita Saavedra, autora de *Una aventura* (*La Novela de Amor*, nº 4, c. 1922), en los que se nos narran desenfadadas situaciones del mundillo en el que viven. Por otro lado, el cuplé, de tan acendrado carácter español, se convierte en un fenómeno de modernidad y evasión, con sus letras divertidas, satíricas y picantes, que rebasa nuestras fronteras. Una buena parodia y crítica social del ambiente de las salas de espectáculos dedicadas al cuplé, así como a las letras de estos, es la novela corta de Joaquín Belda, *El Bebé de Bernabé* (*La Novela de Hoy*, nº 103, 2 mayo 1924). La canción y los *cabarets* de los años veinte se enraízan en la sociedad en general, se internacionalizan y son un verdadero acontecimiento de masas. Todos los aspectos que los rodean son novelados e inciden, curiosamente, por un añejo regusto realista y naturalista, en mostrar los más sórdidos ambientes de los *cabarets*. Destacan, en esta visión, las novelas cortas dedicadas a la figura del *apache* o macarra de los *cabarets* de los bajos barrios parisinos, como, por ejemplo, sucede en *El mundo de los apaches* (*Los Contemporáneos*, nº 400, 25 agosto 1916), de Augusto Martínez Olmedilla, o en *El cabaret de los apaches* (*Los Novelistas*, nº 37, 22 noviembre 1928), de Pedro Morante; sin duda, se trata de un

término hoy desconocido respecto a las connotaciones que tenía en aquella época, al igual que otros muchos relativos a la jerga de tal ambiente, referidos a tipos de baile, modas en el vestir, etc., que implica toda una adopción, como hemos advertido, de neologismos y nuevas expresiones (Albaladejo 2006: 111-135) que posibilitan el estudio de un discurso superpuesto desde el que habría que atender, también, una amplia serie de extranjerismos y barbarismo, desde presupuestos lexicográficos, que los diferentes espectáculos incorporaron, más o menos transitoriamente, al español.

Y un ejemplo de ello, como preámbulo a nuestro apartado siguiente, es la novela corta, de Rafael López de Haro, *Fútbol… Jazz-Band* (*Los Contemporáneos*, nº 127, 17 octubre 1924). En ella se nos relata el contraste entre la tradición del espectáculo taurino frente a la moda deportiva del fútbol y de los espectáculos musicales. Términos como *tennis*, *stadium*, *réferee*, *danzing*, *sinmy*, *foxtristas*, *gill-room* y otros más, son constantes a lo largo de la narración: una crítica a la modernidad y al exotismo de los espectáculos que se están introduciendo en España.

C. Espectáculos deportivos

El pueblo empieza a entusiasmarse por las grandes empresas deportivas, a llenar los campos de fútbol (la selección española de fútbol juega la final, que pierde, en la Olimpiada de Amberes de 1920), a asistir a las carreras ciclistas, a ir a los hipódromos y a las veladas de boxeo. No obstante, sobre todos los demás espectáculos deportivos, el fútbol, como en nuestros días, se impone como el rey de las masas, lo que tiene amplio y cumplido tratamiento en numerosas novelas cortas, como se puede constatar a través de la colección *La Novela Deportiva*, aparecida en Barcelona en 1924.

Novelas cortas en las que se exalta la vida y progresiva profesionalización futbolística de jóvenes deportistas que abandonan sus oficios de mecánico, comerciante o médico (Zamora, Samitier, Alcántara, etc.) para entregarse por completo a la práctica del fútbol. Sin embargo, creemos interesante citar alguna novela corta humorística y satírica sobre el fútbol. Tal es, *¡Soy del Racing!* (*La Novela de Hoy*, nº 75, 19 octubre 1923), de Fernando Mora. Ambientada en Madrid, se refiere al Racing de Avapies; se nos relata como dos partidos políticos, de signo contrario, crean dos clubs de fútbol para atraer a la juventud hacia sus respectivas ideologías. Hay alusiones a los grandes futbolistas españoles y extranjeros de la época y se describe un partido de fútbol como si fuera una crónica extraída de un periódico. A la vez, toda la narración está salpicada de términos ingleses —*hand*, *réferee*, *back*, *goal-keeper*, *shoot*, *dribling*, *goal*, etc.—, progresiva aclimatación léxica que nos da una idea de la implantación de los deportes extranjeros en España. Una visión crítica y humorística que tendrá su correlato en las crónicas publicadas en *ABC* por Wenceslao Fernández Flórez bajo la denominación de "De portería a portería (Impresiones de un hombre de buena fe)".

Los inicios de las grandes carreras ciclistas en España y la afición que este deporte despierta los encontramos en la novela corta de Manuel Aranaz Castellanos, *El cojo "campeón"* (*el Cuento Semanal*, nº 213, 27 enero 1911), parodia plena de humor e ironía

en la que un pescador cojo de Bilbao, por su tesón y esfuerzo, llega a ser campeón de España de ciclismo.

El ambiente social que rodea al boxeo en Madrid y la vida de los púgiles que se inician en tal deporte es el motivo de la novela corta de A. de Hoyos y Vinent, *K-O (La novela del boxeo)* (*La Novela de Hoy*, nº 361, 13 abril 1929). Y de nuevo, como en el fútbol, las voces inglesas son constantes e invaden toda la narración: *fight*, *blow*, *upercut*, *crochet*, *know-Kout*, etc. El *manager*, por su parte, cambia los nombres españoles de sus pupilos por los de Jim, Jung, o Jimmy.

Las carreras de caballos son noveladas por Eduardo Zamacois, en *Rick* (*Los Contemporáneos*, nº 25, 18 junio 1909), y por Ismael Sánchez Estevan, en *La carrera de "Alhamar"* (*Los contemporáneos*, nº 153, 1 diciembre 1911). Ambos, en sus respectivas novelas cortas, inciden en argumentos similares, como, por ejemplo, la estrecha relación que se establece entre el *jockey* y su caballo, lo que les permite ganar importantes premios. Tales historias dan pie a la descripción del ambiente social que rodea a la celebración de las grandes carreras en los hipódromos de Madrid, París o Londres, en el que destacan las clásicas apuestas.

Un panorama, en definitiva, desde el que intentamos ofrecer vías para el estudio y la investigación de un modelo de comunicación interdiscursiva que toma como referente la difusión periodística de diversos espectáculos de moda en las primeras décadas del siglo XX y su tratamiento novelístico. Una visión que pone al descubierto no sólo determinadas estrategias narrativas, discursivas, retóricas y comunicativas, sino, también, un contexto sociológico para mejor interpretar la renovación que experimenta la sociedad y la cultura popular de una época.

Bibliografía

Albaladejo Mayordomo, T., «Retórica e interacción comunicativa en la creación neológica», en: F. Vilches Vivancos (coord.): *Creación neológica y nuevas tecnologías*. Madrid: Dykinson 2006, 111-135.

—, «Un cuento y un artículo periodístico de Asensio Sáez. Análisis interdiscursivo», en: G. Ferrero (coord.): *Por añadidura. Homenaje a Lila Perrén de Velasco*. Córdoba (Argentina): Ediciones del Copista 2008, 83-96.

—, «*E pluribus unus*: discurso en la novela y discurso de la novela», *Ínsula* 754 (2009), 9-13.

Baquero Goyanes, M., *Proceso de la novela actual*. Madrid: Rialp 1963.

—, *Qué es la novela; qué es el cuento*. Murcia: Universidad de Murcia 1988.

Bobes Naves, M. C., *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus 1987.

Durand, J., *Las formas de la comunicación*. Barcelona: Mitre 1985.

Lope de Vega, F., *La desdicha en la honra*, en: *Novelas a Marcia Leonarda*. Ed. de F. Rico. Madrid: Alianza 1968.

López Eire, A., *La naturaleza retórica del lenguaje*, número monográfico de: *Logo. Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación* V, 8-9 (2005).

MAINGUENEAU, D., *Genèses du discours*. Lieja: Mardaga 1984.
—, *Les termes clés de l´analyse du discours*. Paris: Seuil 1996.
MARTÍNEZ ARNALDOS, M., *La novela corta española en el primer tercio del siglo XX. Teoría y práctica.* Murcia: Universidad de Murcia 1982 (reimpresión).
—, *La novela corta murciana. Crítica y sociología*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio 1993.
PABST, W., *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Madrid: Gredos 1972.
RODRÍGUEZ PEQUEÑO, J., *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida 2008.
SALAÜN, S., «Espectáculos (tradición, modernidad, industrialización, comercialización)», en: C. Serrano / S. Salaün (eds.): *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad*. Madrid: Marcial Pons 2006, 187-212.
SÁNCHEZ VIGIL, J. M., *La Esfera. Ilustración mundial (1914-1936)*. Madrid: Libris 2003.
SCHAEFFER, J. M., *Qu´est-ce qu´un genre littéraire?* París: Seuil 1989.

LA POÉTICA DEL TOREO: ACCIÓN Y ESCRITURA EN LA REPRESENTACIÓN TAURINA

José Luis Martínez-Dueñas
Universidad de Granada
jlespejo@ugr.es

RESUMEN: Este ensayo muestra el toreo como espectáculo desde una perspectiva estilística y retórica, y trata los componentes que conforman el ritual y su puesta en escena con sus correspondientes elementos imprevisibles. Desde los antiguos tratados de tauromaquia a las diferentes visiones literarias en novela o poesía, o creaciones cinematográficas, hay una representación de significados que cobran una semántica adicional a través del paso del tiempo y con el cambio de medio de expresión. El toreo es un espectáculo en el que se dan cita elementos propios de una sociología histórica determinada, del antiguo régimen con la nobleza y las clases populares, del mundo rural y de la necesidad urbana de diversión, además de complejos componentes antropológicos. Mi análisis incluye diversos puntos de vista de tratadistas especializados, ensayistas, poetas y novelistas en los ámbitos determinados de escritos en español, inglés y francés, desde el siglo XVII hasta finales del siglo XX.

Palabras clave: toreo, retórica, estilística, espectáculo, acontecimiento.

ABSTRACT: This paper shows bullfighting as a spectacle within a perspective grounded on rhetoric and stylistics together with the consideration of several components making up the staging and rituals of the performance. There is a representation of meanings that appears in bullfighting and has its origins in traditional treatises of bullfighting and literary and other artistic forms. The spectacle conveys elements having its origins in a historical sociology dating back to the old regime and the power of the nobility, the influence of countryside life and the urban passion for entertainment. My analysis includes several viewpoints ranging from specialized writers to essayists, poets and playwrights, writing in English, French and Spanish, from the 17th to the 20th centuries.

Key words: bullfight, rhetoric, stylistics, spectacle, event.

1. Un precedente textual

Al comienzo de la obra de John Dryden *Almanzor and Almahide. The conquest of Granada by the Spaniards* hay un encuentro en la Alhambra entre el rey Boabdil, Abenámar y Abdelmalik y este último comienza un parlamento del siguiente modo:

> Castilla no podría jactarse, en su gran orgullo,
> De tan espléndido boato; cuando se pusieron las empalizadas
> Dieron lugar a los toros bravos, que corrieron con fiereza
> En la *Sierra de Ronda* [*sic*] antes de que comenzara la guerra.
> Con hocico alzado, cortando al viento
> Estaba ahora, el campeón de la especie salvaje.
> Justo enfrente, en el ruedo cercado […]
>
> (Dryden 2010)

Los nobles personajes tratan acerca de una gloriosa tarde de toros y sus incidentes: desde la bravura del toro hasta la gallardía de los caballeros y la muerte del bravo animal por una acertada lanzada del diestro jinete. La narración no tiene desperdicio y hay elegantes y sufridas damas que gritan ante el peligro del ruedo, innobles auxiliares de a pie que banderillean sin acierto y un toro lleno de bravura, lo que Abdelmalik expresa así:

> Un toro, con la testuz de rizo negro más que los demás,
> Y salpicaduras de rocío cayéndole del musculoso pecho
> Moviendo la cabeza mientras desafiaba en su prestancia,
> Y escarbando la arena con la afilada pezuña.
> Luego, embistiendo, resopló con fuerza.

La acertada y vívida descripción de Dryden, un toro cinqueño por la testuz y pechiblanco e incluso gargantillo de cierto trapío parece ser, así como totalidad de la narración de la corrida de toros, no es más que la adaptación que se hace de una descripción ciertamente veraz de lo que pudo ser una corrida de toros en la España de los Austrias, como explica John Loftis. Atribuye este autor la descripción a un diplomático inglés, Eduardo Hyde, quien visitó la corte de Felipe IV en 1649 para pedir ayuda a favor de Carlos II tras la ejecución de Carlos I. Hyde escribió una relación de un espectáculo que presenció de toreo a caballo y es la que parece ser inspiró al dramaturgo inglés (Loftis 1973: 41). En cualquier caso, lo que narra Abdelmalik puede ser la nota de cualquier crónica taurina actual, hasta cierto punto. Independientemente del valor estético y especialmente literario que la influencia pueda tener para el estudio historiográfico, lo realmente importante es, a mi juicio, la transposición creativa de un espectáculo taurino en la corte nazarí como reclamo dramático. Hay un auténtico reconocimiento del principio horaciano *ut pictura poesis*. Se hace una representación verbalizada de lo que ocurrió y se presenta como un espectáculo lleno de emoción. Claro

que se trata del toreo a caballo, precedente inmediato de la plebeyización del toreo a pie y su auténtica difusión posterior a finales del siglo XVIII, pero eso corresponde a la historia del toreo. Independientemente del modo en que se lleve a cabo el toreo, el arte efímero se trasporta a una dimensión de discurso público en el que intervienen unas personas, los espectadores, el respetable. La ocasión taurina que presenta Dryden de manera ficticia entre moros es a su vez la transposición de algo que ocurrió realmente en Madrid y un contemporáneo escribió.[1]

La acción que se describe, en general, ocurre en un lugar determinado y concita un interés compartido que es el resultado de una cierta intersubjetividad. El griterío, el clamor, el colorido, los movimientos del público forman parte de ese espectáculo que produce una acción, o, mejor, una interacción que tiene una dimensión prismática. Por una parte hay un foco de acción en el ruedo, ese arte efímero y sus secuencias: los toreros a pie y a caballo (el matador y su cuadrilla) y el toro; esto, a su vez, trasciende al público que se congrega en las diversas localidades: barreras, tendidos, gradas, andanadas y palcos. Hay, por tanto, una transmisión de acción de abajo hasta arriba: la acción llega al público y se inyecta el interés, la emoción y hasta el miedo y el temor, pues a veces se pasa un mal rato. Pero también se transmite desde arriba hasta abajo ese interés, la reacción, la aprobación, la desaprobación, la censura, la frialdad, el calor de ese público. Esa conjunción total, esa acción desarrollada en el ruedo y que se ve, a la que se asiste, constituye el espectáculo. Al fin y al cabo, el toreo es un espectáculo en el que se dan cita elementos propios de una sociología histórica determinada, del antiguo régimen con la nobleza y las clases populares, del mundo rural y de la necesidad urbana de diversión, además de complejos componentes antropológicos. Su puesta en escena y su representación literaria en particular, y artística en general, generan una complejidad cultural sobre la que conviene reflexionar. Mi análisis se centra en diversos puntos de vista que incluyen tratadistas especializados, ensayistas, poetas y novelistas en los ámbitos determinados de escritos en español, inglés y francés abarcando desde el siglo XVIII hasta finales del siglo XX. La consideración más sutil y más difícil de razonar es precisamente el modo en que el entendimiento del toreo, del mundo del toro, y del espectáculo taurino, está profundamente influido por las representaciones e interpretaciones que, de estos fenómenos, se han hecho y se han trasmitido.

Como ejemplo palmario, tenemos esta ilustración tomada del acto I, escena 1 de *La conquista de Granada*. La representación que se lleva a la escritura, y su transmisión literaria, crean una proyección que aumenta la dimensión poética del toreo: su dramaturgia, su mito y su liturgia, su rito. Pues de lo que se participa en esa lectura,

1. A. González Troyano (1988: 74) cita la obra de Ginés Pérez de Hita, *Guerras civiles de Granada*: "Llegado ya el celebrado la de la grandiosa fiesta, mandó el rey traer veinticuatro toros de los mejores que había en la sierra de Ronda, que eran allí muy bravos; y puesta la plaza de Vivarrambla […]. Los caballeros abencerrajes […]." Esto ha de relacionarse con el principio de *The conquest of Granada*. Sigue el autor en página p. 75 y siguiente con referencia al *Guzmán de Alfarache* y los personajes Ozmín y Daraja, con fiesta de toros.

por ejemplo, no es sólo de una acción, sino de un espectáculo, ya que se ve lo que los demás, a su vez, han visto. Hay, por tanto, una poética que trasciende la acción artística en sí misma, importante y creadora, y que se instala en la mente de los espectadores, y que forma parte de esa intersubjetividad tan compleja para sociólogos y psicólogos: el público. De éste cabe decir que compone el aforo efectivo de la plaza pero su composición es de difícil precisión pues el grado de conocimiento y entendimiento puede variar. Por eso se suele hacer la distinción entre el público, en general, y la afición, así, tal cual, como metonimia de los aficionados. De esto depende mucho la recepción del toreo, la transmisión de esa arte tan pautada como efímera.

2. El mito y el rito

Para entender esto con mayor claridad será preciso entrar en cierto detalle. Para empezar se habrá de hacer con los actores, los toreros, o como metáfora gramatical, los sujetos agentes de la acción. En ellos hay que distinguir sus cualidades a modo de apropiación de los modos de persuasión aristotélicos. El *ethos*, el carácter personal en del torero es el valor; el *pathos* o transmisión de emoción al "auditorio", es el arte; y el *logos*, o tercio de la prueba, o prueba aparente provista por la actuación en sí, es la técnica. Así que arte, valor y técnica son las pruebas de carácter del torero, sus señas de identidad, su desarrollo poético.[2] Y de estas pruebas, de su equilibrio y eficaz demostración, extrae el público su interés, su gusto, su satisfacción. Constituyen, pues, estas pruebas de carácter el armazón del toreo. Claro que esto se ha de ver en una acción que, además de efímera y pautada, es imprevisible por el otro sujeto, el sujeto paciente, al que se le hace la faena, al que se somete, al que se engaña y al que se mata: el toro. Ante esto, todo lo demás adquiere un cariz bien distinto. La esencia del toro es la bravura, la nobleza e, incluso, la fiereza, no la racionalidad y la estrategia técnica, la demostración de valor o la depuración artística. El toro embiste, muge, cornea, escarba con la pezuña, derrota, se cuela, rehuye el engaño, se crece en caballos, se duele en banderillas, se *amorcilla*, tiene querencia y busca su propio terreno. Todo esto hace desarrollar ese instinto, que llamamos bravura o nobleza, y todo dentro de un encaste y teniendo raza y fuerza. Como escribía Ortega (1989: 469), el toro también se define por tres elementos: casta, poder y pies.

Pero es el objeto, no el sujeto. No obstante, sin tan imprescindible animal, no habría ni arte, ni valor, ni técnica. El toreo de salón es un ejercicio útil y necesario, pero lo que hace el toreo es el toro. No obstante, lo fundamental en este ensayo es también

2. En términos de retórica funcional, hay que considerar que el *ethos* se ha de relacionar con la macro-función "ideacional" (lógica y de experiencia), el *pathos* con la macro-función interpersonal, y el *logos* con la macro-función textual, según explica Robert Cockcroft (1990: 92). Y, en relación directa con las virtudes del toreo, Enrique Ponce, en una entrevista con Andrés Amorós, decía que las tres virtudes básicas son "mando, valor, estética" (*ABC*, 3-II-2010), lo que se relaciona con lo explicado anteriormente: mando-técnica/*logos*, valor/*ethos* y arte-estética/*pathos*.

una premisa orteguiana (Ortega 1989: 467): "Una de las gracias mayores de las corridas de toros, es que siendo el toreo ocupación silenciosa, que se ejercita taciturnamente, sin embargo, da enormemente que hablar."

Y tal es la situación: hablar, o escribir, sobre ese sujeto y su objeto, sus pruebas de carácter y sus regulaciones. El hablar del toro, o de los toros, o del toreo, o de la fiesta, y escribir sobre tal fenómeno, requiere una precisión de enfoque especialmente al tratarse de una representación artística que se da como espectáculo. Anteriormente he aludido a una observación de carácter histórico y sociológico, de origen orteguiano: la *plebeyización*. A este respecto, Tierno Galván (2008) escribía que la plebeyez (ss. XVII-XVIII) depende de la ausencia de clase media, como afirmaba Ortega en *Velázquez*. Lo cierto es que, al pasar del toreo a caballo al toreo a pie, se incrementa la atención del público, y lo que era un juego de caballeros y un ejercicio de las reales maestranzas de caballería pasa a ser un espectáculo popular, y por ende interclasista. Esto se refuerza en la práctica con la formación de las cuadrillas en patrón gremial con el maestro al frente, en oposición a la antigua usanza de la división de los toreros de a pie y los toreadores, o toreos a caballo, o picadores que se anunciaban por separado.[3] Esta reflexión es fundamental para entender la poética del toreo en su modernidad, desde finales del siglo XVIII a nuestros días: un arte de espectáculo, efímero, y de máximo riesgo; una burla dramática de la muerte. Esto tiene que ver profundamente con la diferencia entre el público de aficionados o de entendidos, y el público general, los espectadores ocasionales. La tauromaquia preside la mente del aficionado, es su guía poética, unos cánones que hacen que esas pruebas de carácter del torero se traduzcan en las bases fundamentales de parar, templar y mandar.

Ni que decir tiene que la representación, en tanto que espacio dramático, se encuadra en una liturgia tauromáquica que posee su propia *mímesis*, una imitación de lo hechos, con el principio aristotélico de acción eminente y completa, con principio, medio y fin (Aristóteles 1974: 152). Esta liturgia tiene, pues, un sentido de representación e, incluso, de narración que se extiende con sus prolegómenos, su desarrollo y su conclusión en un tiempo y en un espacio.[4] Todo ello se engloba en ese espectáculo que tiene un carácter público y comercial, por lo general, y que sigue un rito, y que claramente obedece a un mito. En tal sentido hay que especificar que todo proviene de un mito, de una narración, que es la lucha del hombre con el toro, incluyendo o dejando fuera, según convenga, las interpretaciones antropológicas que plazcan. Hay un mito, en su sentido etimológico de palabra, 'dicho', 'narración', 'noticia', 'objeto del discurso'. El mito de la lucha, de la valentía contra la bravura. Y se representa

3. Cabe señalar que en la ópera de Bizet, *Carmen*, se hace uso reiterado de la palabra *toreador*, que en realidad se refiere a un torero a caballo, a un picador. Sobre esta visión gremial del toreo consúltese Shubert 1999: 53-56. Este autor también explica de manera clara como el toreo pasa de ser un espectáculo aristocrático a un espectáculo comercial, de espectadores (p. 9).

4. A. Compagnon (2008: 35), en su lección inaugural en el Collège de France, dijo que *mímesis* se traduce hoy día por 'representación' o 'ficción' más que por 'imitación'. "Toda tragedia tiene nudo y desenlace. Los acontecimientos que están fuera de la obra y algunos de los que están dentro son con frecuencia el nudo; lo demás, el desenlace" (Aristóteles 1974, 191).

con un rito, conjunto de reglas establecidas para el culto religioso, en general: toda la liturgia del espectáculo. No obstante, cabe distinguir un ritual exofórico, es decir, fuera de la plaza, y otro endofórico, dentro de la plaza.

Fuera de la plaza se ubica el rito de la espera (tensa) del mito en el patio de cuadrillas: del diestro, del torero, del maestro, del matador, como prolegómenos; y los epílogos del espectáculo: la entrevista en el callejón, la salida a hombros, la visita al hotel. Hay un cultivo de la fama, de lo que se habla. Dentro de la plaza, el ritual es más complejo, ya que engloba desde el antiguo despeje de plaza y el paseíllo hasta la salida de los diestros y sus cuadrillas del ruedo, al final de la tarde. No me extenderé en cuestiones históricas de tradiciones y costumbres, pues ello sería largo y ajeno a mi actual propósito. Me centraré, por tanto, en la actualidad como abstracción representativa y tangible. El paseíllo marca la presentación de los actores, a pie y a caballo, en su despliegue de luz y de color: los vestidos de torear en su conjunto constituyen un espectáculo de brillantez visual. El saludo a la autoridad, la presidencia de plaza, marca el momento en que ya cada uno va a su sitio en los burladeros y en el callejón. Todo perfectamente marcado por la redondez del espacio. Hay una semiótica visual de pañuelos para dar las órdenes que se traducen en los clarines, y, cuando se abre la puerta de toriles y sale el animal, ya entra en juego esa triada de mando, valor y arte, y las pruebas a través del carácter se manifiestan y ponen en práctica. Y ahí entran las llamadas *suertes* dentro de los respectivos *tercios*, jugándose todo dentro de los *medios* en un tercio determinado, el de varas, interesante metonimia; luego sigue el tercio de banderillas y, finalmente, el tercio de muleta; entre tanto, se van ejecutando diversas suertes por los toreros hasta llegar a la suerte suprema. Parte del rito tiene que ver con los trofeos y los premios: las orejas y el rabo, la vuelta al ruedo, la ovación, los saludos, las palmas; o lo contrario: el silencio, pitos, abucheo o broncazo general. Aquí entra el público en su manifestación de gusto, lo cual se ha de relacionar con la multitud, que en histórica reflexión creaba problemas de autoridad.[5] En cualquier caso, la actuación del público tiene que ver con su expectación, su ilusión, sus ganas de ver faenas lucidas y los resultados obtenidos, o la valoración empleada. El rito de los pañuelos blancos cubriendo las localidades es un síntoma de satisfacción y alegría, una manifestación de éxito.

3. El héroe, el público y la plaza

Si todo esto tiene lugar dentro de un espacio dramático, de representación y de liturgia, hay que considerar a esos actores que poseen y ponen en acción el mito, lo que se relaciona con el torero, como mito, es decir, como personaje que es noticia, del que se habla, como "persona o cosa rodeada de extraordinaria estima" (*DRAE*). Aquí intervine una poética en transmisión y de ello es responsable la tradición litera-

5. Sobre la multitud o muchedumbre opina A. Schubert (1999: 115) que creaba ansiedad y preocupación en el siglo XVIII y en el XIX.

ria, como señala González Troyano (1988) en diversos capítulos sobre la ilustración dieciochesca y los comienzos del casticismo, los románticos extranjeros y las posibilidades del género de lo taurino en la literatura costumbrista del postromanticismo, de la consolidación taurina, la visión negativa del héroe, las múltiples caras del héroe, la deserción del héroe, la nueva sociedad, el nuevo torero, la imposibilidad literaria de continuar ese prototipo.[6] Tras varias disquisiciones e ilustraciones se concluye que el final es la huida del héroe, su deserción:

> Tal vez porque la misma escala descendente por la que se había precipitado en las últimas décadas había agotado sus recursos literarios, y ya ante esa carencia de mínima hospitalidad cómplice, al héroe de la narrativa taurina —igual que a su primer modelo, el torero romántico— sólo le cabía la posibilidad de desertar (González Troyano 1988: 336).

Esta huida del héroe forma parte de un imaginario narrativo que puede trasladarse a la realidad, o que es un trasunto de la vida personal del mito, del héroe, fracasado íntimamente, derrotado, incapaz de mantener en lo privado el mito de lo público: su gallarda valentía, su arrojo, su triunfo. Existe una dualidad que es difícil de precisar pero que conviene mencionar: el público lector y el público que va a las plazas, o el aficionado que sigue la tradición literaria a la vez que sigue la temporada desde el tendido. La irrupción de la literatura taurina como género supone a la vez un engrandecimiento de la fiesta, para no hablar de la pintura. El héroe es un mito y por tanto pasa a la posteridad, como personaje de interés, y qué mejor posteridad que la escritura. El fuerte en la guerra, el jefe, el noble, eso es lo que etimológicamente se define en la palabra griega *héroe*, o lo que entendemos como "varón ilustre y famoso por sus hazañas y virtudes" (*DRAE*) y también como personaje principal de poema épico o derivado de la epopeya. Todo eso se incluye al hablar del héroe, que es también un mito. Y eso se relaciona de manera muy directa con dos elementos ya mencionados pero que he de tratar con detenimiento: el público y la plaza de toros, y el ruedo en particular.

El público es el "respetable", en la tradición léxica taurina, y ocupa las barreras, los tendidos, las gradas, los palcos y las andanadas de sol y de sombra. El estudio de este segmento es sociológico, psicológico y económico, aunque yo, ajeno a tales disciplinas, lo enfocaré desde la perspectiva del estudio poético que mantengo. En esa representación la afición manifiesta su sentir: capta ese *pathos* de arte y se emociona, admira el arte y reconoce la técnica, el mando que para y templa. Con esos presupuestos mentales se dispone a ver el espectáculo. ¿Cómo se siente el público? ¿Qué anima su presencia? Pues, precisamente, esos componentes, que son los que espera ver representados por sus héroes en el rito correspondiente, y así se contribuye a crear mito. Se suele decir, y yo lo he presenciado, que, cuando ha habido una auténtica tarde

6. Se tratan diversos autores: A. Amorós, Aráuz de Robles, Bergamín, Caamaño, Cansinos-Assens, Caro Baroja, Cossío, García Baquero *et al*., N. Luján, E. Noel, Ortega y Gasset, Ortega y Munilla, V. Propp, y numerosos novelistas: Hoyos y Vinent, V. Blasco Ibañez, P. Merimée, T. Gautier, Díaz Cañabate, Coloma, Pérez de Ayala, y muchísimos más (González Troyano 1988).

de arte, el público sale a la calle haciendo pases con los programas de mano, y de esta manera se prolonga la representación en una *mímesis* particular y peripatética, una metatextualidad simbólica de la tauromaquia recién representada, pues el público admira a sus héroes y, como explica Tierno Galván (2008: 124), hay una igualación entre el público, ya que todo él se siente inferior al diestro. También, el aficionado distingue lo animal de lo humano y lo bello de lo feo; la fiesta enseña a valorar la justicia y se aprecia con firmeza la validez del juicio, lo que abunda en el estilo del toreo y en la presencia de estilistas y de lo estilístico en la lidia (Tierno Galván 2008: 130). Hay una interacción, como en todo espectáculo, entre el público y los actores de la representación, con los que se establece una relación de admiración y de identificación de valores en una concentración circular, en una puesta en escena concéntrica. Esto constituye la base de esa interacción, de esa capacidad visual de enfocar en torno al ruedo y de mirar. Pero queda preguntarse sobre lo que se mira: la lidia, la lucha con resultado de muerte, y con la muerte. No hay que ocultar que se admira un riesgo, la capacidad de eludir el peligro y de evitar la muerte. Pues el espectáculo es la burla de la muerte, y el torero, escribe Tierno Galván (2008: 120), es un Don Juan, un burlador de la muerte: "Don Juan coincide con el torero, Don Juan burla a las mujeres, el torero al toro, Don Juan juega con el amor, el diestro con la muerte: Don Juan diestro en el amor, el diestro Don Juan de la muerte." El público aprecia esto y está preparado para su desarrollo y consecución. Lo que se relaciona con unas costumbres y unas tradiciones, unos estilos de vida y una cosmovisión: la aventura, el riesgo, lo desconocido, y sobre todo la aceptación de la muerte, colofón de ciertas acciones. Ya sé que no corren tiempos propicios para hablar de la muerte como algo encomiable. Se esconde todo y se oculta la única certeza metafísica ¡qué oxímoron! Pero en el toreo la muerte está presente aunque no se desee. El torero firma un contrato en el que se especifica que "lidiará y estoqueará a dos toros", a lo que se compromete. Y cuando le fallan su poética y sus pruebas de carácter, cuando no hay ni valor ni arte, sobreviene lo inevitable, con esa asociación grave de la oscuridad, lo que aparece recogido en *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández (1976: 227):

> Como el toro he nacido para el luto
> Y el dolor, como el toro estoy marcado
> Por un hierro infernal en el costado
> Y por varón en la ingle con un fruto.

El toro tiene un hado terrible que el poeta recoge en un símil repetido en su soneto. Esto revela el reconocimiento de la otra parte de la fiesta y su destino, que a veces es también compartido, infaustamente. Y digo todo esto por la importancia de lo puramente espectacular, lo que conforma el espectáculo, lo que se ve y se admira.

Volviendo a la consideración más estrictamente poética, hay que pensar en esa representación que se ha de producir en un claro nivel de armonía y de ritmo, que

produce esa sensación de calidad y bondad y que, a veces, surge de la improvisación.[7] Esta posibilidad hay que verla siempre en relación directa con esa necesidad de actuar en una representación creativa, *impromtu*, que es la repentización del torero ante las cualidades del toro. Sin armonía y sin ritmo no hay lidia posible; los tiempos son lentos y acompasados y eso es lo que se percibe, se admira e interesa. Hay, por tanto, una coherencia entre la representación y su recepción, lo que genera en el espectáculo la expectación. Y lo que se admira es precisamente la adaptación al medio, a las cualidades del toro, y siempre con mesura, evitando pases en demasía, formas innecesarias, movimientos inapropiados.[8]

4. Espectáculo, acontecimiento

"El acontecimiento es una realización en espectáculo de una concepción del mundo"; así explicaba la compleja situación Tierno Galván (2008: 114). Un espectáculo es siempre algo que se ve, algo que crea expectación, de lo que se espera algo, pues lo espectacular implica a su vez una interacción, y una intersubjetividad. Entre la acción del toreo en el ruedo —compleja situación que implica la composición de la lidia, con su propia interacción entre los toreros a pie y a caballo, con la dirección de lidia, y la contemplación del espectáculo en la plaza— se crea una relación. Ésta, también, se distribuye entre los espectadores que asimilan la acción, la interpretan, la aprueban o la rechazan y se llega a crear una complicidad de gustos o de censuras.

Respecto a la visión del mundo —la concepción filosófica de la cosmovisión— hay que decir que se entronca con la tradición histórica a la que ya he aludido y a la costumbre social de una fiesta común en varios países y con el mismo origen. Sin arte, no hay fiesta, por lo que la aparición de fenómenos o constantes contrarios a la consecución del arte y de lo artístico supone el final de la fiesta. El espectáculo es una "[f]unción o diversión pública celebrada en un teatro, en un circo o cualquier otro edificio o lugar en que se congrega la gente para presenciarla" (*DRAE*). Hay presencia real en la plaza y eso puede llegar a ser un acontecimiento: "Hecho o suceso, especialmente cuando reviste cierta importancia" (*DRAE*). Así, pues, se mira y se admira un hecho a través de una cosmovisión. Y esa cosmovisión está enraizada históricamente y socialmente en una perspectiva de arte, en una visión poética. En la actualidad, en una sociedad de la información, en el vértigo comunicativo que nos rodea, este acontecimiento adquiere nuevas dimensiones y los espectadores y los actores son ya parte de esta nueva sociedad, por eso es conveniente la reflexión de Bartolomé Benassar (2000: 197):

7. "Siéndonos, pues, natural el imitar, así como la armonía y el ritmo (pues es evidente que los metros son partes de los ritmos), desde el principio los mejor dotados para estas cosas, avanzando poco a poco, engendraron la poesía partiendo de las improvisaciones" (Aristóteles 1974: 137).

8. "Así, pues, el uso en cierto modo ostentoso de este modo de expresarse es ridículo, y la mesura es necesaria en todas partes de la elocución […]" (Aristóteles 1974: 211).

> En este mundo en que vivimos, ¿es inútil, superfluo y carente de sentido afirmar públicamente el valor del coraje, los recursos de la inteligencia en ausencia de máquinas y la capacidad de los hombres para engendrar belleza, aunque sea en el corazón del peligro y a pesar del desorden del sufrimiento y de la muerte?

Resulta difícil entender un espectáculo si no se entiende su valor de acontecimiento y más si éste no se funda en algo importante como es su consecución artística. No hay una celebración poética de la muerte aunque sí una consideración de la misma y un sentido de vencerla. No se celebra la muerte del toro, sino la vida del toreo. No es una incursión en antropología sino una extensión de la reflexión poética por otros medios: resaltar la vida y su valor, manteniéndola a través "del valor del coraje."

Un personaje tan poco sospechoso de taurofilia, como el ilustrado por antonomasia Melchor Gaspar de Jovellanos (1812: 42), afirmaba: "[…] cierta especie de hombres arrojados, que doctrinados por la experiencia, y animados por el interés hicieron de este ejercicio una profesión lucrativa, y redujeron por fin á arte los arrojos del valor y los ardides de la destreza." Así nos resume Jovellanos cómo el *ethos* y el *logos* se convirtieron en *pathos*. La doctrina histórica sobre el crecimiento del toreo desde espectáculo a acontecimiento artístico que tan claramente aparece en los tratadistas actuales, la señala muy bien Jovellanos, contemporáneo de este proceso. Y es de enfatizar cómo una experiencia, que va desde el campo y los mataderos a las celebraciones ocasionales, lleva desde ese valor, *ethos*, y esa destreza, *logos*, a un auténtico *pathos* de poética y de arte.

Y la realidad del toreo se asemeja a la propia literatura, como explica Michel Leiris al hablar de la amenaza material a la que se enfrentan escritor y torero, la calidad de estilo ante en el peligro, la abundancia de mitos psicológicos que concurren en la tauromaquia y en la escritura, la forma de triunfar sobre el peligro con sagacidad técnica o el orden de la corrida como orden de combate ceremonial.[9]

Y así lo explica el torero Rafael de Paula (1986: 39):

> Lo decía Rafael el Gallo: "A cada pase que pegaba se me caía una lágrima". El Gallo sabía lo que era eso, y esa frase resume todo lo que se puede sentir ante un toro cuando se está emocionado. Cuando se está toreando realmente, en cuerpo y alma, es cuando ha llegado la inspiración, el duende, el soplo. Y entonces, aún sin darte cuenta, no sólo estás llorando por dentro, sino que hasta llegas a llorar por fuera.

9. M. Leiris (1939/1946: 9-24) especula con la tauromaquia como peligro y riesgo en el arte, lo que se asemeja a la creación literaria que es riesgo distinto, sin muerte; también destaca, el aspecto táctico y el aspecto estético y la unión de toro y torero como carácter escultural.

Bibliografía

Aristóteles, *Poética*. Ed. trilingüe de V. García Yebra. Madrid: Gredos 1974.

Benassar, B., *Historia de la tauromaquia. Una sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos 2000.

Cockcroft, R., «Rhetoric and coherence», *Occasional papers in Systemic Linguistics* 4 (1990), 89-101.

Compagnon, A., *La littérature, pourquoi faire?* Trad. española *Para qué sirve la literatura*. Barcelona: Acantilado 2008 (1ª ed. 2007).

Dryden, J., *La conquista de Granada por los españoles*. Estudio preliminar y traducción de J. L. Martínez-Dueñas. Granada: Universidad de Granada 2010.

González Troyano, A., *El torero héroe literario*. Madrid: Espasa-Calpe 1988.

Hernández, M., *Obras completas*. Bilbao: Zero 1976.

[Jovellanos, M. G. de], *Memoria sobre las diversiones públicas escrita por D. Gaspar Melchor de Jovellanos*. Madrid: Imprenta de Sancha 1812. [Escrita en 1790, leída en la junta pública de la Real Academia de la Historia en 1796.]

Leiris, M., *L'age d'homme*. París: Gallimard 1939/1946.

Loftis, J., *The Spanish plays of neoclassical England*. New Haven / Londres: Yale University Press 1973.

Ortega y Gasset, J., «Notas para un brindis», en: *Obras completas*, 9. Madrid: Alianza 1983, 465-470.

Paula, R. de, «Anotaciones de torero y de aficionado», *Quites* 5 (1986), 39-47.

Shubert, A., *Death and money in the afternoon. A history of the Spanish bullfight*. Nueva York: Oxford University Press 1999.

Tierno Galván, E., «Los toros, acontecimiento nacional», en: *Obras completas*, 2 (1956-1962). Cizur Henar: Civitas 2008, 113-132. [Aparecido originalmente en *Clavileño* ii, 8 (abril de 1951), 21-19, y, como libro, en Taurus 1979 y en Tecnos 1971.]

CINE MAGREBÍ: PRÉSTAMOS LITERARIOS, IDEOLÓGICOS Y ESTÉTICOS

Leonor Merino
Universidad Autónoma de Madrid
leonormerinog@yahoo.es

RESUMEN: El cine magrebí desarrolla estrechas relaciones con la literatura de la que hereda su peso ideológico y estético. La reescritura fílmica o literaria ocupa un lugar central en la cultura magrebí. Así las experiencias tunecinas del "Nouveau Théâtre", las reproducciones fílmicas de las novelas de Tahar Ben Jelloun, *La Nuit Sacrée*, *La prière de l'absent*; la película *Les Oliviers de la Justice*, según la novela homónima de Jean Pélégri; *L'enfant endormi*, relato homónimo de Noufissa Sbaï o su novela *L'amante du Rif*, basada en *Al uyún al yaffa/Los ojos secos* de su hija Narjis Nejjar. También, memoria, genealogía y mito se taracean en las reproducciones cinematográficas bereberes: *La Colline oubliée* —novela de Mouloud Mammeri—, *Machaho* y *La Montagne de Baya*. ¿Se podría establecer el concepto de trasvase histórico-cultural, apreciado por Michel Serceau, donde el contexto socio-histórico y las condiciones de realización desempeñan un papel determinante para la apropiación de la obra literaria?

Palabras clave: cine magrebí, novelas homónimas, préstamos literarios, ideológicos, estéticos, míticos.

ABSTRACT: Maghrebian cinema developes close relations with literature from which inherits its ideological and aesthetic weight. Filmic and literary rewriting keeps a central place in Maghrebian culture. As examples cited: Tunisian experiences in "Nouveau Théâtre", the filmic reproductions of Tahar Ben Jelloun's novels, *La Nuit Sacrée*, *La prière de l'absent*; the film *Les Oliviers de la Justice*, according to Jean Pélégri's homonymous novel; *L'enfant endormi*, the Noufissa Sbaï's homonymous story or her novel, *L'amante du Rif*, based on *Al uyún al yaffa/Los ojos secos*, her daughter's screen-play, Narjis Nejjar. At same time, memory, genealogy and myth inlay in Berber cinematography: *La Colline oubliée* —Mouloud Mammeri's novel—, *Machaho* and *La Montagne de Baya*. Could be established the concept of historical-cultural transfer, evaluated for Michel Serceau, where the social-historical context and the creation conditions perform a determinant role in the adequacy of literary work?

Key words: maghrebian cinema, homonym novels, literary, ideological, aesthetic and mythical loanwords.

1. Adaptación: memoria, genealogía, mito

La producción cinematográfica —una forma de literatura— se revela cada vez más deudora con la escritura novelesca o teatral no sólo por los préstamos literarios, sino también por las numerosas similitudes ideológicas, estéticas y temáticas entre la imagen y la escritura.

De hecho, la reescritura fílmica o literaria ocupa un lugar central en la cultura magrebí. Sobre todo cuando se conoce que las películas coloniales proyectadas en el Magreb representan un 75% de las "adaptaciones" (Benali 1998).

Sí, adaptación —una de las numerosas interpretaciones posibles del texto original— y también porque cualquier material, periodístico, personal, imaginario, sufre un proceso de adaptación para ser llevado ante el lector o espectador. De la misma manera que tampoco el cine puede eludir su dependencia de lo palpable, aunque el/la cineasta intente estar a la vez, como funambulista, en la vida y en la ensoñación.

Y es que se debería hacer *vivir*, en el sentido más carnal del término, el mundo evocado por la escritura, insuflarla, doblarla con otra dimensión, una fidelidad abierta que no se ofusque con una lectura personal de la obra.

Entre ficción y documental se sitúa la película de James Blue *Les Oliviers de la Justice* (1962), según la novela homónima del escritor *pied-noir* Jean Pélégri —argelino de nacimiento y de ascendencia española—, en cuyo rodaje participa con el fin de dar cuenta de los últimos meses que preceden a la independencia y con el fin de esforzarse en hacer justicia a la comunidad argelina —los suyos—, como narra ya en su relato *Ma mère, l'Algérie* (1989, 1990), puesto que ha tenido que soportar "leyes cínicas y segregadoras", por parte del estado francés, desde su colonización, en aquel 13 de junio de 1830, desde el momento mismo del desembarco de los franceses en Sidi Ferrouch: hecho traumatizante, que han recreado también las escritoras argelinas Assia Djebar (1985), Fátima Bakhaï (1996) o Maïsa Bey (2008).

Esta película, rodada en su mayor parte por actores no profesionales durante los últimos meses de la guerra de Argelia en las ricas llanuras agrícolas y pastorales de la Mitidja y en las calles de Argel, pone en escena el retorno de un *pied-noir* con el fin de resuscitar la imagen del padre —ahora en agonía—, así como el anhelado sueño argelino.

También recoge la injusticia colonial —en este caso en las altas montañas de Cabilia y al linde de la Segunda Guerra Mundial—, la adapatación de Abderrahmane Bouguermouh de la novela homónima del escritor argelino Mouloud Mammeri —figura de pro en la divulgación de la cultura *tamazight* (bereber)—: *La Colline oubliée* —una de las primeras películas rodada en esa lengua inmemorial, que fue rechazada por la comisión de lectura en 1968 para finalmente ver la luz en Francia en1997.

Una pequeña sociedad tradicional, una juventud, en un momento crucial, que intenta vivir a pesar del tifus, a pesar del ejército francés que se lleva a los hombres hacia una guerra que nada tiene que ver con ellos, y cuyo coraje no será reconocido. Guerra y resistencia, unidas al respeto de las tradiciones, la atracción por otra cultura, la prohibición del amor y el amor condenado. Película arropada por una hermosa música y los grandiosos cantos de Taos Amrouche.

Las películas *Machaho* (1996) de Belkacem Hadjadj y *La Montagne de Baya* (1997) de Azzedine Meddour, más allá de sus temáticas, comparten el privilegio de ser realizadas también en esa lengua citada y durante mucho tiempo oprimida, por lo que se devuelve a Argelia su dimensión *amazig*.

Machaho ("Machaho tellem chaho": fórmula ancestral y mágica para comenzar los cuentos cabileños que también dio a conocer Mammeri) da vida a montañas pedregosas, inhóspitas, tocadas de áspera belleza, donde un campesino de la Cabilia recoge a un joven, desvanecido en un oculto bosque nevado, al que cuidarán la mujer e hija —Ferroudja—, del compasivo hombre.

Restablecido y agradecido, el joven se marcha, prometiendo volver. Pero el padre, ciego de cólera, al descubrir que su hija ha quedado embarazada, sale en pos del joven para lavar su honor con sangre. En la persecución, queda demostrado el homenaje a la mujer cabileña, a los ritos ancestrales (encuentro con la primavera, recogida de los huevos de perdiz y cantos), así como la denuncia del aislamiento de esa sociedad, y a cualquier mundo cuya "ceguera" lleve, inevitablemente, al fanatismo destructor y autodestructor.

En *La Montagne de Baya* (en *flashback La colline oubliée*), debido a la insurrección contra la ocupación francesa, un pueblo es condenado al exilio. Apenas regresan sus hombres, cuando, de nuevo, son expulsados por los soldados del jefe local: un notable, el *bachagha*. Sin embargo su hijo, al reconocer a Baya —hija a su vez del jefe espiritual—, quiere llevársela con él y para ello mata a su marido. El *bachagha*, para borrar este crimen, entrega a la joven viuda una bolsa de luises de oro, la *ddiya* o "el precio por la sangre vertida". La comunidad, errante y totalmente empobrecida, exige ese dinero a Baya para pagar el impuesto de guerra y recuperar así sus tierras. Pero Baya se niega rotundamente. A pesar de las múltiples calamidades, dolorosos sacrificios, por las que atraviesan todos.

Antígona obstinada, Juana de Arco bereber como Fadhma N'Soumeur o la Khahina, Baya, en esta fábula, representa, con su determinación y perseverancia —y con el acallado propósito de vengarse—, la lucha por los valores esenciales, el respeto al código de honor, así como el coraje y el ejemplo ante todo un pueblo, al que empuja para que logre despertar a esa montaña árida, pedregosa e infértil, y convertirla así en tierra fecunda.

Este himno a la resistencia, a los ritos y a los códigos ancestrales no es expresión de folclor sino exorcismo, a través del mito, de las fuerzas del mal que devastan al ser humano.

Así, Azzedine Meddour provoca la emergencia de una individualidad portadora de valores en dos sentidos: la memoria colectiva y la personal. Tenacidad para reencontrar las propias referencias: memoria, genealogía y mito, señales necesarias, en estas reproducciones cinematográficas cabileñas contra los atentados al ser humano y al escandaloso destino al que quieren conducirle. Sus mensajes no son inútiles, puesto que, en los realizadores de estas películas, su fin no es sólo hacer de esas herramientas otro medio de expresión, sino ir lo más lejos posible en búsqueda de referencias identitarias para construir un relato fílmico original. Han comprendido que el arte no es sólo reflejo de la sociedad sino, también, aportación para su evolución.

2. Tahar Ben Jelloun: tortuosos palimpsestos

En la novela de Tahar Ben Jelloun *La nuit sacrée* —premio Goncourt 1987 y continuación de su novela *L'enfant de sable*—, en cierta ciudad marroquí, un padre con siete hijas, persuadido de que alguna maldición planea sobre su familia y, sobre todo, para impedir que su hermano meta la mano en su fortuna, decide que su octavo hijo será un chico, incluso si nace una niña.

Y, en efecto, llamará a su última hija Ahmed y la educará en la más estricta educación reservada al varón. Autoritaria y enigmática, vivirá 21 años enmascarando dolorosamente su identidad, según la voluntad del padre y sin que nadie se percate. A esa edad, anuncia a su padre el deseo de casarse con una prima. Al no poder soportar que ese matrimonio transgreda ya el último tabú, el padre, en su lecho de muerte, llama a Ahmed y le pide que renuncie a su proyecto.

Durante esa "Noche Sagrada" —la vigesimoséptima noche del mes de Ramadán, cuando los ángeles descienden del cielo para poner orden entre los humanos—, el padre se desahoga de la pesada carga de su loca y terrible mentira, y pide perdón a su hija antes de morir. De ahí la importancia de la Noche del Destino, con la que el título refuerza la connotación mística de "sagrada": "propice à la confession et peut-être au pardon" (Ben Jelloun 1987: 23).

Nombrada ahora Zahra ("rosa", "flor" y más aún "flor de las flores"), enterrará, en la tumba, aún fresca de su padre, todos sus atavíos de hombre —"j'ai arraché les racines et les masques" (p. 83)—, y se marchará en búsqueda de su cuerpo, de su identidad de mujer.

Es acogida en una ciudad santa por la portera del *hammam* —llamada "L'Assise" debido a su "fessier énorme"— y por su hermano "Le Consul" —un ciego que imparte el Corán a los niños y cuyo papel es representado por Miguel Bosé—, que se enamora perdidamente de Zahra.

A partir de ahora, "[elle] n'étai[t] plus un être de sable et de poussière à l'identité incertaine" (p. 138). Pero esta historia de amor desencadena el odio de "L'Assise" —"un homme au hammam, une femme à la maison"— que, ciega de celos, intenta esclarecer el misterio de Zahra. De su consecuencia, la historia se convertirá en leyenda.

Nicolas Klotz, que recreó la novela homónima en la pantalla en 1992, ha sabido dar forma a esta narración aireada en la plaza *Yamaa-El-Faná* de Marrakech, basada en el manuscrito de Ahmed —hijo de *Hadj* Ahmed el alfarero— que decide representar, durante el día, la grave impostura paterna con la que logra escapar de la sumisión reservada a la mujer, y que, durante la noche y como poeta, escribe su pesada carga inconfesable.

En el díptico, *La nuit sacrée* y *L'enfant de sable*, se constituyen textos donde se integran otros textos, lo que permite una discusión del proceso de escritura de manera metatextual. El teatro está presente en la novela y en la película a través de todo un vocabulario ligado a la actividad teatral, en una pluralidad dialógica y narrativa.

En un principio,

> la place était déserte. Comme une scène de théâtre elle allait petit à petit se remplir […]. Les conteurs s'installèrent en dernier. Chacun avait son rituel (p. 13).

Así, la historia será concebida o retratada, sucesivamente, como tragedia, comedia, drama, escenificación, *coup de théâtre*, en el que, paralelamente a la acción teatral del narrador de historias, se desarrollan intertextos, soliloquios, diálogos, voces palimsestas (espacios palimsestos también sugiriendo la sustitución de un orden espacial por otro),[1] que relacionan el texto actual con otros textos, en esa manera borgiana de narrar una historia laberíntica, en esa *mise en abyme* de exorcismo fundamentalmente catártico: Ben Jelloun confiesa estar "plus proche" de Borges[2] que "d'autres écrivains arabes" (Lindelauf 1996: 79).

El narrador de historias, como en Borges, es un "falsificador de historias", que aparece y desaparece, entre luz y sombra, lucidez y delirio. Las alucinaciones, que pueblan el relato, se enlazan con la presencia velada y obsesiva del tema de la locura, marcada por el sentimiento de la muerte. Préstamos literarios, ideológicos y estéticos, que la película ha recogido de la novela, que representan la dimensión social, religiosa y filosófica, quedando dibujada, como trasfondo, una dimensión mítica, en la que el espectador deberá escoger la continuación de la historia.

Si, anteriormente, el punto de partida fue la historia que cuenta Zahra-Ahmed en la *halqa*, de nuevo escuchamos ahora la voz del narrador de historias —*hlaïqui* o *meddâh*— que sabe cambiar el curso del tiempo en la mítica plaza, "lugar de olvido":

> Un lieu de rencontres aussi et de vie où la misère est toujours au rendez-vous, où les jeunes voleurs à la tire font leur apprentissage, et où les femmes en quête d'une aventure viennent étaler leurs charmes (Serhane 1986: 28).

Las novelas-teatro de Ben Jelloun son territorio de teatralización, escenario del diálogo entre voces dispares, oriundas de diferentes géneros y tradiciones literarias. Y la figura del contador historias será la que concatene esa polifonía —cacofonía a veces—, la que aglutine géneros, tradiciones y oyentes a su alrededor.

Ese narrador de historias actúa como catalizador de estrategias metanarrativas, debido a su posición heterodoxa en la diégesis, y para dar voz a los personajes que hablan sobre el papel del cuentista, del escritor, del libro, del teatro y de la literatura en la sociedad. El cuentista también expresa su propio cuento, y al contar su historia, se confunde con/en ella. Identificación entre personaje y libro que aborda el autor: "*je suis le manuscrit perdu* […], *je suis un livre inachevé*" (Ben Jelloun 1981: 104).

1. "[…] l'espace prend d'autant plus d'importance que l'auteur dit l'espace plutôt qu'il ne raconte une histoire" (Raimond 1971: 184).

2. Bioy Casares, Silvina Campo (argentinos), Felisberto Hernández (uruguayo), Mª Luisa Bombal (chilena) y Juan Rulfo (mexicano) también emplearon el relato fantástico y la escritura fragmentaria.

Y ahora, el título de la película de Hamid Bennani *La prière de l'absent* (1995), tomado de la novela homónima de este mismo escritor marroquí, es la traducción de una de las oraciones destinada a los desaparecidos o enterrados lejos de su país o parientes, en el mundo musulmán: *La Oración de Ausente*.

Pero el *ausente* recoge también otras significaciones: el mártir, el Yo colectivo e individual unido a la memoria del pasado, el pueblo marroquí con la vida confiscada. Se confirma así que, en Ben Jelloun, a través de las funciones y funcionamientos de los componentes paratextuales que son los títulos, el *íncipit* y las cláusulas de los corpus de los textos, existe una fuerte motivación entre esos elementos —considerados a menudo marginales— y el texto propiamente dicho.

Por otra parte, Bennani, que abrió la senda a nuevas técnicas de la narración fílmica con *Wechma* (1970) —apesadumbrada atmósfera que se interesa sobre todo por las luchas internas de los personajes—, quiso titular, primeramente, la adaptación de esta novela citada de Ben Jelloun: *Les Secrets de la voie lactée*, y, a la manera de Buñuel, darle una dimensión internacional que no logró hacer efectiva.

Ya desde la aparición de la primera figura del relato —el filósofo—, nos encontramos en presencia de un ser hipotético, "bien portant et absent de la vie" (Ben Jelloun 1981: 18). Éxtasis y búsqueda de lo imposible en esta obra, en la que el relato —aparentemente lineal pero entravado en ocasiones— se deja gobernar por el desorden de la memoria y la insubordinación de la imaginación, atravesando las fronteras de un lado y otro sin explicación racional posible, sembrando en la ficción la duda, la ironía y la ensoñación.

Por eso, la fábula ocupa un lugar privilegiado en el relato compuesto por dieciocho capítulos —los personajes son percibidos como "imagen", "sombra" o "apariencia"—, donde dos vagabundos —Sindibad y Boby—, que viven en el cementerio de Bab-Ftouh de Fez, descubren al final de una noche, en una atmósfera prodigiosa y entre una fuente y un viejo olivo, a un niño con rostro resplandeciente. No lejos de alli, un caballo plateado espera. Surge una mujer, a quien Sindibad reconoce como a Yamna, antigua prostituta desaparecida hace tiempo. Sin embargo, no es más que la "imagen" de Yamna, que ha regresado a la tierra para cumplir una misión: "Je suis chargée de recueillir cette petite étoile du matin et de la mener à la source des vertus sublimes" (p. 54).

Todo testigo presencial de este hecho deberá guardar secreto, pues su revelación lo pagará con la locura. Y con esas palabras sibilinas, comienza su errancia, jalonada de mezquitas y morabitos, por el desierto hasta Agadir —"au coeur de béton armé"—: recorrido simbólico, en el que Yamna proyecta realimentar al niño-patria en una memoria gloriosa con el fin de volver a darle la dignidad perdida, donde lo secreto y lo extraño conducen al universo del cuento.

Más tarde, Boby se adentra en los círculos de los cuentistas, de los iluminados —en la plaza de *Yamaa-El-Faná* y en el día de Achura—[3] y, entrando en trance, deseando liberarse de la palabra que le oprime, revela el secreto que le une al niño y a Yamna y, de pronto, la locura le alcanza.

3. Conmemoración del martirio del imán Al-Hussein —asesinado en el año 680 por los sunitas—, tercer imán chiíta, nieto del Profeta Mohammed e hijo de Ali, fundador del chiísmo y esposo de Fátima, hija del Profeta.

En los confines del desierto, Yamna y luego Sindibad acogen a la muerte en un delirio telúrico. Y la historia parece comenzar de nuevo, "nous sommes comme le sable, nous sommes l'ombre insaisissable".

Novela y película se codean con el cuento, la leyenda, los ritos y mitos magrebíes, en ese arte de aprehender los aspectos de la tradición. Los personajes que nos llegan de la leyenda o del mito no existen más que en el mundo imaginario, en una singular simbiosis con los problemas sensibles de la sociedad.

3. Lucidez, antropología: cineastas marroquíes

Con *L'enfant endormi* (2004), Yasmine Kassari nos traslada a una aldehuela al noroeste de Marruecos y a cuarenta kilómetros de la ciudad más cercana. Zeinab, al día siguiente de su noche de bodas, despide al esposo que emigra, clandestinamente, con el fin de buscar un medio de vida. La joven esposa queda embarazada. Mientras espera el retorno del marido y bajo la presión de la suegra —que se basa en una justificación histórica y legendaria—, decide adormecer el feto.

Aunque no haya estadísticas de este rito, y sea negado por ciertas categorías sociales, persiste no sólo en la memoria femenina sino en la colectiva, cuyo objetivo parece ser que era:

> protéger les femmes contre des règles dures de la religion et les faire profiter du bénéfice du doute: empêcher leur exécution (alors qu'on voit maintenant des femmes menacées de lapidation par exemple au Nigeria). Lorsqu'une femme non-mariée ou veuve ou dont le mari était absent avait un enfant, on disait que l'enfant se réveillait. C'était légalisé et ce fut la législation durant 14 siècles dans le monde arabe. Une femme pouvait avoir un enfant des années après la mort de son mari et cet enfant appartenait au mari décédé (Kassari 2005).

Pero el tiempo pasa y el marido no regresa. La terrible soledad aumenta, en un mundo esencialmente femenino. Mientras, la cámara recoge la belleza turbadora de esa austeridad, de ese paisaje desolador y abrasador.[4]

En la película —que obtuvo más de treinta premios en 2005 y que recoge el título de la novela de Noufissa Sbaï—, en una atmósfera cargada por los sentimientos, esas mujeres analfabetas, que matienen una honda relación física con su tierra —convertida enteramente en personaje—, no están ni recluidas ni sometidas sino que son rehenes de la lejanía y de la ausencia del esposo. Se puede apreciar, claramente, que los hombres son importantes debido a esa presencia-ausencia obesiva.

Se trata, por tanto, de una relación con sus propios cuerpos femeninos. El deseo del niño "endormi" oculta un deseo de sexualidad: la falta física del esposo. La se-

4. El 21 de enero del 2009, TVE-2 ofreció esta película, una de las ganadoras del «Festival de Cine Africano de Tarifa» (FCAT) 2006 y Premio el Astor de Plata, al mejor director del XX Festival de Cine de Mar de Plata (Argentina) 2005.

xualidad frustrada como metáfora de otras frustraciones, pues la mujeres permanecen víctimas de un patrón cultural que las madres se encargan de aplicar en ausencia de los hombres. Zeinab, que había perdido todo control sobre su ritmo biológico, podrá decidir dar vida a su hijo, cuando comprenda que ya no hay nada que esperar de un marido, demasiado lejano.

La segunda novela de Noufissa Sbaï, *L'amante du Rif* (2004), basada en la película *Al uyún al yaffa* / *Los ojos secos* (retenida en la selección oficial de Cannes, 2003) de la cineasta Narjis Nejjar, hija de la escritora marroquí citada —quienes viven en su tierra—, el cuerpo como gozo no se queda ya a la zaga, aunque diferentes retratos de destinos y tristezas de mujeres se tejen en un mundo donde nadie está al amparo.

En esos destinos, que son más bien crónicas, calidoscopio de vivencias insoportables, algunas jóvenes orfelinas, rechazadas por sus familias, errantes por las calles, pueden encontrar "protección" en casa de una "patrona", donde alegran, bailan y cantan a hombres de la alta burguesía. Más tarde, envejecidas —no respetadas—, esas *shijat* —de mala reputación— amenizan fiestas, matrimonios, circuncisiones, o son obligadas a recluirse en graneros en las montañas. Hayat, la combativa, "la fuerte y la responsable ante lo ojos de quienes la rodean", después de su historia y de tantas otras historias de "mujeres-coraje de las regiones enclavadas en zonas rurales", hablará con su sobrina Camélia, secuestrada, violada e injustamente encarcelada por complicidad en el tráfico de drogas.

L'amante du Rif es un mosaico de diferentes retratos, entrelazados, al igual que el de Malika o M'laïkia —"bâtarde. *Farkha*" (Bey 2001: 44)—, que se alterna con los relatos de sus compañeras de infortunio.

Pero será en la película, *Al uyún al yaffa / Los ojos secos*, donde, sobre todo, se apreciará la belleza de numerosas escenas y del paisaje de un lugar perdido en las montañas del Atlas, que quedará conmocionado con la llegada de Raouia, vieja prostituta, después de haber estado cinco lustros en prisión. En ese entorno bereber, habitado sólo por mujeres —las viejas rechazadas en graneros—, que ofrecen sus cuerpos desde hace algunas generaciones, deberán mantener "los ojos secos", emanciparse, ocultar su dolor, para ser amadas, verdaderamente. Canto de resistencia y elogio a la libertad interior por encima de toda esclavitud.

Narjis Nejjar, que recibió varios premios en los Festivales de Namur, Marrakech y Rabat, ha visto, también, que su película tomaba otra dimensión ante la crítica de los extras de la película, que denunciaron la manipulación, la traición, el atentado contra su dignidad, por lo que pidieron que no se proyectara la película. La joven cineasta, alegando que no realizó un documental sino una película que pertenece al terreno de la creatividad, confesó al ver que el asunto tomaba un cariz político llevado al Parlamento:

> Quand je fais un film et que je montre les femmes d'Aghbala, que je raconte ce qui se passe, je fais aussi acte de citoyenneté. Pendant le tournage, ces femmes se sont plaintes, me demandant de raconter et de montrer leur calvaire dans ce commerce de la chair. Aujourd'hui on veut me faire taire parce que mon tort est d'avoir dit la vérité. Le silence serait ici la plus honteuse des hypocrisies. Est-ce en tournant le dos à la vérité qu'on peut faire avancer ce pays que j'aime? […]

> J'ai tout à fait conscience que c'est un règlement de compte politique. Ils me donnent plus que jamais la preuve que j'ai eu raison de faire ce film. À ceux-là, je pose une seule question: pourquoi n'ont-ils rien fait pour leur région? Pourquoi n'ont-ils pas mis en place des infrastructures et une économie de substitution pour que les femmes ne soient pas condamnées à vendre leur corps? (Rerhaye 2004).

Conclusión

La creación cultural —hemos visto— es esencial para el crecimiento del espíritu y del imagnario. Y si es legítimo comparar, confrontar, el cine y la literatura, habría que evitar un comparatismo que priorice uno en detrimento de la otra, o viceversa, y donde, tal vez, no habría que perder de vista lo que diferencia a esas dos formas de escritura y a los públicos a los que van dirigidas. Una adaptación no es más que una de las numerosas interpretaciones posibles del texto original, que, además, ofrece a éste una divulgación mayor.

Podría decirse que esta filmografía, aquí presentada, pone el acento en el concepto de traspaso histórico, cultural y artístico, según Michel Serceau, en el que el contexto sociohistórico desempeña un papel determinante para la apropiación de la obra literaria, y en la que cada realizador aporta su propia mirada a la producción del novelista. La adaptación no consiste en la traducción de un lenguaje a otro, sino que existe "una réalité plurielle et réversible", en esa relación dinámica, intersección y no sólo confluencia entre literatura y cine "mais aussi de la littérature et du théâtre, du théâtre et du cinéma, de la peinture et du cinéma…" (Serceau 1999: 9-10).

En la adaptación fílmica —como transferencia semiótica—, hay que tener en cuenta la interrelación entre el horizonte literario y cultural que representa la obra literaria. Y, en algunos casos —sigue afirmando Serceau (2010: 23)—, la adaptación cinematográfica logra que cristalice y brote la energía mítica de un texto. Así como para David Trueba, lo más difícil es "reproducir carne y hueso, que al fin y al cabo, son la única verdad". Los análisis de estas películas, basadas en su mayoría en novelas homónimas, pueden responder a estos y otros planteamientos.

Bibliografía

Bakhaï, F., *Dounia*. París: L'Harmattan 1996.
Benali, A., *Le cinéma colonial au Maghreb*. Prefacio de B. Stora. París: Le Cerf 1998.
Ben Jelloun, T., *La prière de l'absent*. París: Seuil 1981.
—, *L'enfant de sable*. París: Seuil 1985.
—, *La Nuit Sacrée*. París: Seuil 1987.
Bey, M., *Cette fille-là*. La Tour d'Aigues: De l'Aube 2001.
—, *Pierre Sang Papier ou Cendre*. La Tour d'Aigues: De l'Aube 2008.
Djebar, A., *L'amour la fantasia*. Argel/París: E.N.A.L. / J.-C. Lattès 1985.

Kassari, Y., «Entretien d'Olivier Barlet avec Yasmine Kassari à propos de *L'Enfant endormi*», <http://www.africultures.com>, 25-II-2005.
Lindelauf, N., *Tahar Ben Jelloun. Un livre. Les Yeux baissés. Une oeuvre*. Bruselas: Labor 1996.
Oumhani, C., *Fibules sur fond de pourpre*. Prefacio Amina Saïd. Rueil-Malmaison / Limoges: Encres Vagabondes / Le bruit des autres 1995.
Pélégri, J., *Les Oliviers de la Justice*. París: Gallimard 1959.
Raimond, M., «L'expression de l'espace dans le nouveau roman», en: *Positions et oppositions sur le roman contemporain*. París: Klincksieck 1971, 184.
Rerhaye, N., *Le Matin*, 19 mai 2004.
Sbaï, N., *L'Enfant endormi*. Rabat: Edino 1987.
—, *L'amante du Rif*. Casablanca/París: Eddif/Paris-Méditerranée 2004.
Serceau, M., *Ma mère, l'Algérie*. Argel: Laphomic 1989. París: Actes Sud 1990.
—, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires*. Lieja: Cefal 1999.
Serhane, A., *Les enfants des rues étroites*. París: Seuil 1986.
Trueba, D., «Los reinos de la imaginación», *El País. Babelia*, 23-I-2010.

Filmografía

Bennani, H., *Wechma*. Marruecos 1970.
—, *La prière de l'absent*. Marruecos 1995.
Blue, J., *Les Oliviers de la Justice*. Argelia 1962.
Bouguermoug, A., *La Colline oubliée*. Argelia 1997.
Hadjadj, B., *Machaho*. Argelia 1996.
Kassari, Y., *L'enfant endormi*. Marruecos 2004.
Klotz, N., *La nuit sacrée*. Marruecos 1992.
Meddour, A., *La Montagne de Baya*. Argelia 1997.
Nejjar, N., *Les yeux secs*. Marruecos 2003.
Tlatli, M., *Les Silences du Palais*. Túnez 1994.

LA CRÍTICA DE LA REALIDAD. RASGOS DOMINANTES DE UN SUBGÉNERO NARRATIVO DE LA CIENCIA FICCIÓN

Fernando Ángel Moreno Serrano
Universidad Complutense de Madrid
famoreno@filol.ucm.es

RESUMEN: Las eternas dudas sobre la relación entre nuestras percepciones y la realidad fueron desarrolladas en el siglo XX por la literatura de ciencia ficción, en obras de autores como Stanislaw Lem y Philip K. Dick entre otros. Estas obras representaban muchas de las preocupaciones del paradigma posmoderno, como el escepticismo ante los sistemas ideológicos, los simulacros de los medios de comunicación de masas y las estructuras estéticas. Durante los años noventa y los principios del siglo XXI una serie de películas han sido influidas por estas obras, proponiendo nuevas apuestas estéticas que, a su vez, han influido en novelas españolas.

Palabras clave: ciencia ficción, cine, prospectiva, Lem, Dick, Matrix.

ABSTRACT: Eternal doubts about the relationship between our perceptions and reality were developed in the 20th century literary science fiction, by authors such as Stanislaw Lem and Philip k. Dick among others. These works represent many of the concerns of the postmodern, paradigm as the scepticism to ideological systems, simulacra of mass media, and aesthetic structures. During the 1990s and the early 21st century several films have been influenced by these works, proposing new aesthetic bets which, in turn, have influenced Spanish novels.

Key words: science fiction, cinema, prospective, Lem, Dick, Matrix.

1. La realidad engañosa

La primera vez que un niño observa cómo una pajita en un vaso de agua parece rota o que las ruedas de un coche parecen girar al revés se plantean las dudas acerca de la relación entre percepción y realidad. La duda cartesiana no inició nuestras dudas acerca de la realidad que vemos ni se agotó con el positivismo o el estructuralismo; como poco, ha aumentado. Las obsesiones por el simulacro de Baudrillard (1993) o por las estrategias económicas que en sí crean una realidad, como las de Jameson (1996:

199-200), comprenden la misma duda respecto a que dicha realidad se encuentre al alcance de nuestras circunvoluciones cerebrales. En este sentido, el solipsismo no es más que el guiño patológico del cínico consciente del problema social.

No pretendo entrar ahora en la cuestión ontológica ni en la económica, pues mi campo no es la filosofía ni la sociología, sino la estética, pero sin duda las discusiones actuales en todo campo teórico, sean de la disciplina que sean, se encuentran advertidas de la misma sospecha de que la pajita está rota en el vaso.

El ciudadano integrado no es ajeno a esta sospecha. Quizás le disguste charlar sobre ello en la cena de amigos o no emplee el tema para ligar en un bar, pero existen suficientes referencias en la cultura popular como para aceptar que existe una fuerte corriente estética que ha volcado en este tipo de reflexiones cognitivo-ontológicas sus preocupaciones ante las diferentes crisis de pensamiento. Por ejemplo, el concepto de "realidad virtual", con sus *Second Lifes* y sus diferentes juegos de consola y sus ciberpunks, ha abierto toda una nueva línea de investigación (Sánchez-Mesa 2004).

No se trata del mismo fenómeno que planteaba un mundo celestial o del que defendía que los dioses vivían en un lugar separado del nuestro, en alguna inaccesible montaña. No lo representan los mundos alternativos de *Los viajes de Gulliver*. Tampoco se trata sólo del traslado a otra realidad virtual conocida por los usuarios de ambos niveles, como en el ciberpunk.

Desde luego, no es fácil encontrar antes del siglo XX estrategias narrativo-ficcionales que profundicen realmente en que toda la realidad que creemos vivir es falsa. Platón está por medio, qué duda cabe, pero en literatura casi siempre se mantiene, en todos los planteamientos que tocan la duda cartesiana, que existe una separación clara entre dos mundos igual de reales o que la confusión provocada por nuestros sentidos no es lo suficientemente grande como para cubrir absolutamente todos nuestros instrumentos cognitivos. Una gran excepción es el motivo del sueño, que atraviesa todo el Barroco como síntoma del desengaño socio-político, o la literatura onírica, que desde el Barroco y el Romanticismo se ha extendido con múltiples desarrollos.

Con la ilustración y el positivismo aparecen con mayor fuerza las dudas ontológicas y se propone el gótico, que desembocará a su vez en el fantástico moderno (Roas 2001: 22-23). Surge así toda una narrativa de la falta de asideros cognitivos, cuyos máximos exponentes son, en mi opinión, Lovecraft (sobre todo con sus relatos sobre Randolph Carter y como continuador ante todo de Lord Dunsany), Borges y Cortázar.

Sin embargo, todo el fantástico mantiene en sus textos un nihilismo epistemológico o bien la defensa de que la realidad es sólo una construcción intelectual (Roas 2009: 100-101) en cuanto que no existe sistema ni organización ni principio que nos facilite la comprensión última de dicha realidad, el papel del yo o siquiera ese yo. La misma *Rayuela* o la obsesión de Cortázar por el cruel engaño a que nos somete el tiempo han creado en literatura unos poderosos referentes que son desarrollados hoy por numerosos autores, como Barker, Murakami o Ishiguro, entre muchos otros.

En España, autores como J. M. Merino, Elia Barceló o Cristina Fernández Cubas han desarrollado especialmente este tipo de acercamiento fantástico.

2. Literatura prospectiva

No obstante, la duda estética última sobre la realidad no ha llegado desde lo sobrenatural, sino de lo tecnológico. Es a finales del siglo XIX y sobre todo a lo largo del siglo XX cuando la literatura prospectiva[1] de ciencia ficción ofrece una nueva forma de contemplación del problema, mediante una complejidad diferente a la del fantástico. Ante el horror del fantástico, su falta de asideros, su nihilismo, surgen la ironía positivista, la burla posmoderna y el lirismo maravilloso que toda ciencia ficción conlleva. La ciencia ficción aparece como un género de padres divorciados e irreconciliables, como son el positivismo y la posmodernidad, aun antes de que ésta fuera formulada. La literatura prospectiva huye en general de idealismos y se cimienta en un materialismo inmisericorde, como observamos en las obras de Ballard o de Clarke. Por otra parte, pone en duda todo sistema humano, rompe constantemente con cualquier centro cultural que no sea el materialismo radical y denuncia casi toda imposición, incluso a veces la de la propia ciencia. No resulta extraño, por consiguiente, que algunos importantes pensadores de la posmodernidad les hayan dedicado elogiosos e interesantes estudios (Ferreras 1972; Jameson 1982; Baudrillard 1991).

La literatura prospectiva rompe toda seguridad, pero no duda de la materialidad del mundo. A lo más que llega es a proponer la existencia de un nivel mayor de materialidad respecto de la que conocemos. No niega el sueño, pero lo explica, quitándole así gran parte de su poder.

Su desarrollo narrativo parte del concepto de '*nóvum*', que provoca desarrollos estéticos desde un punto de giro social (que puede partir o no de una innovación tecnológica) y que produce siempre un efecto de catarsis cognitiva (Moreno 2010: 177-180) a partir de una distanciamiento de un problema cultural con el que el lector termina identificándose (Suvin 1979: 94; Csicsery-Ronay 2008: 47-75).[2] Es decir, el lector debe reconocer perfectamente que el mundo desarrollado no es el suyo —motivo por el que Eco defiende que la ciencia ficción no es metafórica (Eco 1992: 180-218 y, sobre todo, 277-323)—, pero su plausibilidad materialista le provoca una desautomatización que le lleva a cuestionarse su entorno y a sí mismo.

Como defiendo, entre todas las obras prospectivas, existen muchas cuyo *nóvum* parte del tema que nos ocupa: la posibilidad de que nuestra realidad no sea nuestra realidad, sino un engaño tecnológico. El recurso de un creador materialista, no divino, separa este tipo de literatura de muchas otras y enlaza con las fantasías existentes sobre la realidad virtual. La mayor diferencia con dicha realidad virtual se encuentra en que, en estas narraciones, el sujeto no es consciente de su falsedad ontológica. Resulta paradigmático el relato de Stanislaw Lem sobre un científico que crea mentes a los que (mediante estimulación nerviosa) hace creer que viven en el mundo real.

1. Para una clarificación del concepto de 'literatura prospectiva' *vid.* Díez 2008 y Moreno 2010: 147 y ss.

2. El *nóvum* es un fenómeno imposible físicamente en nuestra realidad, pero no sobrenatural, que funciona como principio rector de todos los elementos literarios del texto de ciencia ficción. Por ejemplo, poder viajar en el tiempo con una máquina o las sociedades extraterrestres utópicas.

Existe toda una tradición literaria en el siglo XX que pretende otorgar carácter científico a las dudas epistemológicas y ontológicas. Aparte del polaco Stanislaw Lem, el gran solipsista es P. K. Dick, esquizofrénico y drogadicto que volcaba sus fantasías personales como dudas existenciales en novelas como *Ubik*, *El hombre en el castillo* o *Un guijarro en la oscuridad*.

En lengua española, la literatura prospectiva ha encontrado también cultivadores de relieve con obras tan interesantes como *La invención de Morel*, de Bioy Casares, o *El mundo de Yarek*, de Elia Barceló.

3. El cine demiúrgico

A finales de los noventa, aparece una serie de películas cuyo *nóvum* es la existencia de dos niveles de realidad. Uno de ellos ha sido creado por un ser inteligente para luego habitarlo con seres humanos o virtuales. Estos seres han sufrido la manipulación de sus recuerdos y de sus percepciones sensoriales para que vivan sin saber que todo su entorno es una creación artificial dominada por una inteligencia superior.

Algunos ejemplos son: *Total Recall* (Verhoeven 1990), *Ghost in the Shell* (Oshii 1995), *Abre los ojos* (Amenábar 1997), *Nirvana* (Salvatores 1997), *Dark City* (Proyas 1998), *The Truman Show* (Weir 1998), *The Matrix* (hermanos Wachowski 1999) y sus secuelas, *The Thirteenth Floor* (Rusnak 1999), *eXistenZ* (Cronenberg 1999), *Avalon* (Oshii 2001), *Ghost in the Shell II: Innocence* (Oshii 2004), *Paprika* (Kon 2006) u *Inception* (Nolan 2010), entre otros.

La influencia de las literaturas comentadas, tanto la fantástica como la prospectiva, han derivado en este espectáculo, que responde a las propuestas de Jerome Bruner (2004). Cabe incluir todo este cine dentro de la ciencia ficción, pues en ningún caso se recurre a lo sobrenatural para defender los mundos que se crean.[3]

Para el análisis de los niveles de realidad, emplearé los términos: "nivel del demiurgo" y "nivel de la caverna", por lo sugerente de los términos y por la tradición en que se fundamentan.

El nivel del demiurgo es el nivel del constructor, pues en él se encuentra un diseñador, por lo general a salvo de cualquier intento de acceso por parte de las criaturas del nivel de la caverna. Las características psicológicas del demiurgo conducen a un cierto tipo de construcción y a ciertas líneas de interpretación de consecuencias para el personaje y para el espectador. Esta imposición es mucho más frecuente en el cine que en la literatura, quizás debido al carácter comercial y espectacular del primero.

En efecto, las películas de este género suelen ser rodadas con grandes presupuestos, por lo que buscan una gran recaudación y un alto número de espectadores. Sin embargo, la complejidad que puede derivarse de los diversos juegos ficcionales, susceptibles de ser desarrollados mediante esta herramienta, se antoja más difícil de entender en cine

3. Disponemos ya de un breve pero acertado estudio de esta narrativa desde la filosofía (Muñoz Corcuera 2009).

que en literatura. Se debe tanto a la síntesis obligada por el espectáculo cinematográfico como a la imposibilidad de largas digresiones. Que ésta sea una de las causas de la existencia de un demiurgo concreto e identificado, al contrario que en muchas obras literarias, no impide ciertas lecturas pseudo-religiosas o políticas.

En este sentido, dichas referencias religiosas resultan evidentes en muchos diálogos de obras como *The Truman Show*, *The Matrix Reloaded* o en la precedente *Tron* (Lisberger 1982). Las connotaciones religiosas del género resultan especialmente interesantes, porque plantean la posibilidad empírica de un "creador" con el que la criatura puede interaccionar. No obstante, en ninguno de los ejemplos de cine demiúrgico estudiados el demiurgo es un ser de características divinas, sino un ser humano más inteligente que el resto de los personajes, o, como mucho, una inteligencia artificial.

Tron es quizás la película precursora del género, pese a su irregularidad y simpleza como narración y aunque no pueda plantearse como propiamente demiúrgica. En ella se encuentran los que considero dos de los cuatro rasgos dominantes del género cinematográfico: existencia de un demiurgo y construcción tecnológica, pero no la ignorancia de la naturaleza del nivel de la caverna ni el rechazo de dicho nivel tras el conocimiento, rasgos muy importantes para las relaciones ficcionales del género.

¿Por qué considero rasgos dominantes estos elementos? Porque la agrupación genérica no la planteo más que como un principio de análisis de la problemática de la ilusión de la realidad y sus consecuencias culturales. En este sentido, por citar un ejemplo contrario, la serie de cortometrajes *Animatrix* (VV.AA. 2003) tampoco es en su mayoría cine demiúrgico, puesto que casi todos los textos desarrollan sólo cues-tiones en uno de los niveles, sin interés por la interacción entre ambos que crearía la problemática cartesiana.

Expondré ahora algunos de los elementos narrativos y estéticos que considero más importantes:

1. Estructura iniciática, por lo que debería estudiarse su relación con literaturas y disciplinas místicas, especialmente en la sobrevalorada *The Matrix* y sus continuaciones.
2. El protagonista del nivel de la caverna suele ser humano; más que un rasgo dominante, es un elemento recurrente, pues encontramos algunas excepciones. Es muy posible que se deba tanto a una necesidad de identificación con el receptor, anteponiendo de nuevo lo comercial, o a cierto conservadurismo que continúa necesitando tomar al ser humano como centro del universo.
3. El demiurgo domina y crea mediante tecnología. Los personajes de la caverna son "programados". Con ello se trabajan el libre albedrío, especialmente en las películas de Oshii, y el problema de la identidad.
4. No existe una forma dominante de información al espectador. El espectador puede ser informado de la situación prácticamente al principio, como en *Inception*; de manera progresiva, como en *The Matrix*; o al final, como en *Dark City*. Existen algunos casos "mixtos", como *The Thirteenth Floor*. La manera en que la información es suministrada es fundamental para los desarrollos estéticos e intelectuales de la película.

5. En todos los ejemplos, los personajes del nivel de la caverna desprecian la "falsa" realidad o le restan valor.
6. El nivel de la caverna casi siempre se desarrolla en nuestra época (como en *The Matrix* o en *Origen*) o en un momento anterior reciente (como en *The Thirteenth Floor*) fácilmente reconocible, lo que posibilita evidentemente la semantización y la identificación del espectador. Una relativa excepción es *eXistenZ*, cuyo nivel de la caverna es cercano al nuestro, pero futuro, creando así un efecto inquietante. Otras importantes excepciones son las obras de Oshii, con grandes influencias de la literatura de ciencia ficción.
7. El nivel del demiurgo no se desarrolla obligatoriamente en un futuro muy lejano, pero sí desde luego en un futuro con tecnología superior, lo que la separa de la ficción fantástica.
8. Existe un mentor que es consciente de la existencia de los dos niveles y que ejerce de guía en el nivel de la caverna. Es el caso de Trinity en *The Matrix* o de Allegra en *eXistenZ*.
9. Es imprescindible la manipulación de la memoria con evidentes implicaciones filosóficas en cuanto a la identidad (Muñoz Corcuera 2009: 21-22), como en *Total Recall*.
10. Los personajes secundarios que viven en el nivel de la caverna mantienen una actitud sumisa, ignorante e indiferente, lo que implica lecturas obvias desde críticas sociales como las de Ortega, Debord o Baudrillard. Esta ignorancia implica que se encuentren completamente sujetos al capricho del demiurgo, siempre y cuando éste se encuentre en su nivel. Este rasgo es un elemento recurrente en la literatura prospectiva, como podemos apreciar en *A Brave New World*, *1984* o *Fahrenheit 451*, entre numerosos ejemplos.
11. Por ello, la utopía es el nivel de la caverna.[4] El nivel del demiurgo puede ser utópico (*The Thirteenth Floor*) o distópico (*The Matrix*). Un ejemplo interesante de complejidad lo encontramos en *The Truman Show*, donde el nivel del demiurgo (por cierto, muy similar al del espectador) es una distopía para Truman, pero él lo lee como "utopía" por el mero hecho de ser espontánea, no construida en torno a él.
12. Giro final extremo, como en *Inception*, *eXistenZ* o *The Thirteenth Floor*.
13. El protagonista es un hombre atractivo entre 25 y 40 años, debido a las leyes del espectáculo.

Por el contrario, el género literario —menos necesitado de respaldo comercial y más dependiente de la palabra, así como anterior en el tiempo— no muestra los mismos elementos. La estructura iniciática, por ejemplo, tan común en otras formas de literatura prospectiva, no es tan frecuente en lo demiúrgico. Tampoco es siempre creado el nivel de la caverna por un demiurgo de manera tecnológica, como podemos

4. En mi opinión, el estudio más adecuado para el análisis de la utopía aplicado a este género es el escrito por Jameson (2009).

contemplar en el caso de *El hombre en el castillo*. Por otra parte, en la literatura casi nunca se conoce desde el principio la diferencia de niveles, sino que se muestra en la mayoría de los casos como golpe de efecto final. Del mismo modo, no se desprecia el nivel de la caverna por sistema, sino que a menudo se defiende o es fuente de alienaciones y sociopatías. Por otra parte, no siempre queda claro cuál es el mejor de los niveles, por lo que a menudo "utopía" y "distopía" son conceptos de difícil uso. En literatura, el nivel de la caverna puede ser tan alejado en el futuro como se quiera, como en el caso de *La ciudad y las estrellas*, de Arthur C. Clarke, dificultando así la identificación con el lector. Desde luego, no siempre el protagonista es un ser de carne y hueso y mucho menos el prototipo de estrella de Hollywood. Como vemos, la naturaleza espectacular del cine demiúrgico lastra muchas de las posibilidades poéticas sin necesidad, pues no parecen imprescindibles grandes medios para mostrar los juegos entre niveles.

Por otra parte, la crítica a la sumisión de la masa, la crítica a la aceptación de las imposiciones de un creador, el rechazo de una realidad "falsa", el miedo paranoico a un control exterior y la necesidad del protagonista de luchar para vivir en la "verdad" aparecen como interpretaciones inmediatas de casi cualquier película demiúrgica. Cuando en estas películas un personaje se plantea "vivir en la mentira", adquiere casi inmediatamente la función de "traidor" y, por supuesto, de "cínico".

Caben dos primeras lecturas de este hecho. En primer lugar, podemos plantear la cuestión desde la *Crítica de la razón cínica* (2007), de Sloterdijk. El filósofo denuncia que la sociedad post-ilustración se caracteriza porque los individuos, especialmente los que ejercen cargos de gran responsabilidad, conocen los mecanismos para mejorar las sociedades, pero no los emplean, bien por provecho personal, bien por cínica desesperanza. Este cinismo del poder es claro en un monólogo como el del traidor de *The Matrix*, donde se defiende el engaño mientras de él se obtenga el placer ignorante.

En segundo lugar, cabe la lectura contraria. Al tratarse de un género comercial, mantiene implícitamente uno de los rasgos típicos del individuo integrado en una ideología de pensamiento único: asumir que existe una única pauta, una única verdad, y que debe existir una revelación. En esta línea, el carácter místico iniciático —muy evidente en películas como *The Matrix Reloaded*— y la necesidad de una última explicación del mundo en que se vive se dan estéticamente la mano.

Otro de los principales puntos de interés de la relación entre lenguaje literario y lenguaje espectacular es el hecho de que la literatura prospectiva que toca el tema carece de la ventaja ficcional del cine: tanto el lenguaje visual como el sonoro pueden reforzar el efecto buscado. Si uno de los centros del engaño asumido por estas dudas epistemológicas es la falsedad de nuestras percepciones, el refuerzo del pacto de ficción mediante dos de nuestros sentidos parece un buen recurso. Esta llamada a lo sensorial no es tan precisa en obras literarias, donde apenas se insiste en estos recursos. La sensación por parte del espectador de que el nivel de la caverna es un engaño (y, por consiguiente, la propia realidad del espectador es igualmente susceptible de falsedad) se encuentra en la fácil aceptación sensorial de lo recreado en pantalla, que, además, juega licencias ya convenidas cinematográficamente, como las consolas de *eXistenZ* o

el pasado cercano de *Dark City* y de *The Thirteenth Floor*. En este sentido, abunda en el cine demiúrgico el plano detalle del personaje que queda fascinado ante la perfección del engaño, al mirar cualquier objeto o mediante referencias a olfato o tacto.

Además, la estética es un factor primordial en todo cine demiúrgico, a menudo por encima de lo conceptual o como camino hacia lo conceptual, como en el caso de *eXistenZ*. Todas las películas trabajadas insisten en el cambio visual entre realidades. Una vez el engaño es descubierto, los dos niveles muestran estéticas diferentes. La única excepción que se me ha ocurrido es *Abre los ojos*, donde el nivel de la caverna es estéticamente idéntico al del demiurgo.

Esta diferencia estética no resulta imprescindible, aunque sí suele ser muy sugerente por la calidad de los equipos de dirección artística y de fotografía de los grandes estudios implicados, como en el significativo caso de *Dark City* y de *eXistenZ*, donde la estética produce un extraño efecto que combina reconocimiento con extrañamiento. De nuevo, existe quizás un fuerte componente comercial, mucho menos claro en la película del independiente Cronenberg. El hecho de que Cronenberg no rehúya las ligeras diferencias estéticas entre los diferentes niveles denota una cierta continuidad en la exigencia de elementos que "den pistas", que nos "salven" ante el engaño absoluto. En este punto, la relación entre las ficciones oníricas y el cine demiúrgico es más estrecha.

4. Estética apocalíptica o integrada

La fusión de filosofía con entretenimiento ha crecido desde finales de los noventa. A muchos eruditos les puede parecer una banalización de la filosofía. En la mayoría de los casos, no les faltaría razón. Umberto Eco ya explicó que la cultura de masas fagocita avances intelectuales y los trivializa (Eco 2006: 57); no obstante, su estudio ha perdido vigencia en cuanto a que se ha reducido la distancia entre la cultura de masas y la alta cultura (Jameson 1985: 186).

Por ello, es interesante la manera en que el pueblo se ha interesado por la filosofía hasta convertirla en centro de muchas de sus obras más comerciales. ¿No estarían satisfechos todos los ilustrados que pretendían que el pueblo al menos aprendiera a leer y a escribir? ¿No es éste un primer paso para elevar la cultura popular?

Desde luego, se debe tener en cuenta que existe un elevado número de espectadores que consumen un cine que quizás esté por debajo de la calidad de otro cine, pero sin duda se encuentra por encima de la mayor parte del espectáculo de consumo.

Sí quiero destacar la mayor cercanía entre cine y literatura que encontramos en las películas de Oshii (precisamente de etiquetación más complicada) y en otras producciones japonesas, menos dependientes de un sistema de producción y un espectador modelo como el de Hollywood y el de nuestra cultura occidental.

Quedan pendientes, por todo ello, futuros estudios sobre la recepción de estas obras. Por mucho que se nos diga que el éxito de *The Truman Show* residió en su faceta cómica o que *The Matrix* funcionó por los efectos especiales, lo cierto es que sus temáticas no estorbaron para su éxito. Falta estudiar si incluso influyeron.

Otro problema a tratar es su validez como crítica de los cinismos sociales. Existen, por supuesto, muchos relatos sobre las mentiras de la sociedad, pero siempre terminan constreñidas a tal época en tal paradigma, como *Ordet* (Dreyer 1955) o *La jauría humana* (Penn 1966). Sin embargo, el distanciamiento que el *nóvum* demiúrgico facilita puede alejar demasiado al espectador, pero también aumenta el efecto de rechazo hacia apriorismos de todo tipo, sociales incluidos. Queda pendiente un estudio de este formato estético desde las críticas de Baudrillard.

Podrían ustedes decirme que en las novelas no eran necesarios los efectos especiales y que en ellas podrían haberse desarrollado todos estos temas. Y tendrían razón. Y, de hecho, así ha sido. Lo que ha ocurrido es que la dignificación del cómic y del medio televisivo, así como el hecho de que muchos de los lectores adolescentes de esas novelas ahora son adultos que hacen cine y que han propuesto otros modelos de cultura, han propiciado la entrada de este género cinematográfico y televisivo. Han contemplado un lenguaje muy diferente del espectáculo y no entienden qué hay de malo en este formato ni por qué ha de ser un medio mejor la palabra que la imagen visual, pues su idea de "espectáculo" no parte de los prejuicios de generaciones anteriores. Estos mismos autores y lectores son los que han aceptado el género de la ciencia ficción a la misma altura que otros géneros y los que, a la vez, han propiciado el cine demiúrgico.

Estos textos han triunfado. Han sido escritos, aceptados por una productora, por unos equipos creativos y por un público. Evidentemente, son diferentes películas con diferentes caminos de producción y las consecuencias son muy diferentes en la independiente *Existenz* y en la carísima *The Matrix*.

5. Conclusión: literatura tras el cine demiúrgico

Así como parece evidente la influencia de autores como Borges, Dick o Lem en el cine demiúrgico, puede contemplarse cómo la misma influencia se está produciendo ya al contrario y la nueva narrativa prospectiva toma sus estrategias tanto de la tradición literaria como de la cinematográfica. Para ejemplificar la manera en que ha influido este cine en la literatura, propongo dos novelas recientes: *Los muertos*, de Jorge Carrión, y *El fondo del cielo*, de Rodrigo Fresán. En *El fondo del cielo*, Fresán juega con la convención de los diferentes niveles y la cultura reconstructora del espectador integrado. El horizonte de expectativas de muchos lectores se encontrará muy influido por una novela que es un homenaje a la ciencia ficción y, al mismo tiempo, un tratado teórico narrativizado sobre la misma. Realidad y ficción se entremezclan en ella, así como numerosas referencias a los juegos ficcionales del género.

Por el contrario, *Los muertos* centra la diferencia de niveles de realidad en el lenguaje televisivo, y sin acceso entre las diferentes realidades. No obstante, aquí aparecen los siguientes rasgos demiúrgicos: dos demiurgos explícitos que hacen uso de la tecnología, la investigación iniciática, la ignorancia de los personajes a pesar del conocimiento del lector (a mitad de la novela), la programación de los individuos y la indiferencia de la masa del nivel de la caverna.

Estos ejemplos, como todos los que hemos encontrado a lo largo del análisis, inciden en diversas inquietudes destacadas una y otra vez por los pensadores posmodernos, como son la crisis de los sistemas, la alienación, el escepticismo ante las ideologías, la negación del pensamiento único, el cinismo del poder, la ambigüedad de los conceptos de alta y baja cultura, la permeabilidad entre lenguajes literarios y cinematográficos, la influencia del mercado en la creación espectacular y el rechazo de las imposiciones sociales. A partir de aquí, quedan por analizar la recepción social de este cine y la relación que pueda existir con las corrientes literarias, sociales y filosóficas afines.

Bibliografía

Baudrillard, J., «Two Essays» [«Simulacra and Science Fiction» y «Ballard's *Crash*»], *Science Fiction Studies* 55 (1991). [<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/55/baudrillard55art.htm>, fecha del último acceso: 9 de septiembre de 2010.]

—, *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós 1993.

Bruner, J., *Realidad mental y mundos posibles: Los actos de imaginación que dan sentido a la experiencia*. Barcelona: Gedisa 2004.

Csicsery-Ronay Jr., I., *The Seven Beauties of Science Fiction*. Middletown, CT: Wesleyan University Press 2008.

Díez, J., «Secesión», *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa* 10 (2008), 5-11.

Eco, U., *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1992.

—, *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen 2006.

Ferreras, J. I., *La novela de ciencia ficción*. Madrid: Siglo xxi 1972.

Jameson, F., «Progress Versus Utopia; or, Can We Imagine the Future?», *Science Fiction Studies* 27 (1982). [<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/27/jameson.html>, fecha del último acceso: 9 de marzo de 2010.]

—, «Posmodernismo y sociedad de consumo», en: H. Foster (ed.): *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós 1985, 165-186.

—, *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta 1996.

—, *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal 2009.

Moreno, F. Á., *Teoría de la literatura de ciencia ficción: Poética y retórica de lo prospectivo*. Vitoria: Portal Editions 2010.

Muñoz Corcuera, A., «Realidad virtual y memorias posibles: Apuntes sobre la presencia de mundos virtuales en el cine postmoderno de ciencia-ficción», *Eikasia. Revista de Filosofía* 24 (2009).

Philmus, R. M., «The Two Faces of Philip K. Dick», en: R. M. Philmus: *On Philip K. Dick: 40 Articles from Science Ficiton Studies*. Terre Haute-Greencastle: SFTH 1992, 246-256.

Roas, D., «La amenaza de lo fantástico», en: D. Roas (ed.): *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros 2001, 7-44.

—, «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición», en: T. López Pellisa / F. Á. Moreno (eds.): *Ensayos sobre literatura fantástica y de ciencia ficción*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi 2009, 93-119.

Sánchez-Mesa, D. (ed.), *Literatura y Cibercultura*. Madrid: Arco Libros 2004.

Sloterdijk, P., *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Siruela 2007.

Suvin, D., *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. México: Fondo de Cultura Económica 1984.

LA NOVELA GRIEGA ANTIGUA Y SU PROYECCIÓN EN *LA PRINCESA PROMETIDA* (1987)*

Emilio Pascual Barciela
Universidad de Alicante
epb12@alu.ua.es

RESUMEN: En este trabajo hemos estudiado, desde una perspectiva histórico-comparada, los motivos literarios —temáticos y estructurales— más importantes que aparecen en la novela griega antigua y su proyección en *La princesa prometida* (1987), película dirigida por Rob Reiner a partir de la novela homónima escrita por William Goldman en 1973.

Palabras clave: literatura, cine, novela griega antigua, *La princesa prometida*, Rob Reiner, comparatismo, tradición clásica.

ABSTRACT: In this paper we have studied, from a comparative-historical perspective, the thematic and structural literary elements appeared most important in the ancient Greek novel and its projection in *The Princess Bride* (1987), directed by Rob Reiner from the novel written by William Goldman in 1973.

Key words: literature, cinema, ancient greek novel, *The Princess Bride*, Rob Reiner comparatism, classical tradition.

1. La novela griega antigua

La novela nació como género literario en la antigua Grecia, concretamente en época helenística, y se desarrolló con verdadero esplendor durante cinco siglos (I a. C. - IV d. C. aprox.) (García Gual 1972: 26; Miralles 1968: 11; Ruiz Montero 2006: 11). Ausente en la preceptiva clásica, parcialmente desconocida en algunas etapas de la historia, censurada por moralistas como el emperador Juliano debido a su frecuente

* Quiero expresar mi agradecimiento a la Dra. Mª Paz López Martínez, profesora de Filología Griega, y al Dr. F. Chico Rico, profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, ambos de la Universidad de Alicante.

temática amorosa (García Gual 1972: 11; Ruiz Montero 2006: 21), la novela griega, por fortuna, siempre contó con fieles lectores que la hicieron superar los avatares del tiempo y resurgir con vitalidad en momentos cruciales de la cultura occidental en diferentes manifestaciones artísticas: literarias (Baquero Escudero 1990), pictóricas (López Martínez 1998: 138-139; Ruiz Montero 2006: 116) y musicales (Brioso Sánchez / Crespo Güemes 1997: 28; Hualde Pascual 1998: 371; López Martínez 1998: 74, 80).

En el ámbito académico hace tiempo que los estudiosos coincidieron en señalar la belleza, la calidad y la consistencia literarias de aquellas antiguas narraciones en prosa —*διέγεσεις*— (García Gual 1972: 16; Highet 1954: 261; Miralles 1968: 12; Ruiz de Elvira 1953; Ruiz Montero 1988). De los cinco subgéneros en los que han sido agrupadas siguiendo un criterio morfológico (Ruiz Montero 1988; 2006: 15-18), nuestro objeto de estudio son las denominadas novelas "de amor y aventuras", a saber: *Quéreas y Calírroe* (s. I a. C. o II d. C.), de Caritón de Afrodisias; *Efesíacas* (s. I d. C.), de Jenofonte de Éfeso; *Leucipa y Clitofonte* (s. II d. C.), de Aquiles Tacio; *Babiloníacas* (s. II d. C.), de Jámblico (según el resumen que de ella hizo Focio, s. IX); *Dafnis y Cloe* (s. II d. C.), de Longo; y *Etiópicas* (s. III o IV d. C.), de Heliodoro. A éstas se suman los siguientes fragmentos papiráceos: *Nino* (s. I a. C.), *Quíone* (s. I d. C.), *Metíoco y Parténope* (s. II d. C.), *Herpilis* (s. II d. C.), *Calígone* (s. II d. C.), *Antía* (s. II-III d. C.), *Estáfilo* (s. II-III d. C.), *Teano* (s. II-III d. C.), *Pánfilo y Eurídice* (s. III-IV d. C.) y *Sesoncosis* (s. III-IV d. C.) (García Gual 1972: 295-302; López Martínez 1998; Ruiz Montero 2006: 18-20, 61-77, 150-153).

1.1. La novela griega de amor y aventuras

1.1.1. Elementos temáticos

a) El amor

El tema fundamental es el amor de dos jóvenes y bellos protagonistas, a quienes generalmente se compara con dioses/diosas y héroes/heroínas del mito. Poseen nombres parlantes que idealizan sus cualidades físicas, por ejemplo: en Caritón (I 1, 2-4), Jenofonte (I, 1, 1-3; I 2, 5-7), Longo (I 7, 1), Aquiles Tacio (I 4, 2-4), Heliodoro (I, 2, 2-4), Jámblico (I 2, 1) y en algunos fragmentos papiráceos (López Martínez 1998: 137, 152-153, 292, 374; Ruiz Montero 2006: 71, 75-76).

La belleza funciona como adjetivo descriptivo, así como elemento motivador de la acción, de modo que es la causa de secuestros, envidias y seducciones que conllevan las peores consecuencias.[1] En sentido contrario, la belleza también provoca escenas de gran emotividad, como desmayos (Calero Secall, 2001: 62), enamoramientos súbitos y

1. Charito I 14, 8-9; X. *Eph*. II 1, 3; 11, 4.

aclamaciones populares,[2] incluso les permite salvar la vida cuando todo parece abocado a un destino funesto.[3]

En la relación amorosa sobresalen dos momentos especialmente emotivos. En primer lugar, el enamoramiento de los jóvenes[4], que suele producirse al comienzo de la novela en el contexto de una fiesta religiosa y de forma súbita con la sola contemplación de la belleza. Se percibe como un "flechazo" que provoca síntomas semejantes a los de una enfermedad[5]. No obstante, este esquema presenta algunas variantes (Ruiz Montero 2006: 39-40): en Caritón, Jenofonte, Aquiles Tacio y Jámblico el enamoramiento es repentino y ocupa una posición inicial, mientras que en Longo se desarrolla de manera gradual. En Heliodoro hay flechazo, pero la escena no aparece hasta bien avanzada la trama argumental[6] debido a su comienzo *in medias res*, técnica empleada por Homero en *Odisea* (Crespo Güemes 1979: 24).[7] En segundo lugar, la culminación del amor a través de la boda[8] que conduce al matrimonio y al final feliz. Los momentos de intimidad de los enamorados en su noche de bodas poseen una gran hondura sentimental. No obstante, así como Caritón, Jenofonte y Jámblico sitúan las nupcias al inicio de la obra, en cambio, Longo, Aquiles Tacio y Heliodoro las emplazan al final tras el reencuentro de los enamorados (Ruiz Montero 2006: 113). En cualquier caso, el objetivo es el final feliz como premio a la virtuosidad moral de los protagonistas (García Gual 2009: 114; Hualde Pascual 2008: 364).

Amor y fidelidad son los ideales de los protagonistas, por ellos luchan y padecen múltiples aventuras (Miralles 1968: 59-60).[9] Y aun en los casos en que uno de los personajes acepta —aunque no con el corazón— algún requerimiento amoroso (p. ej., Clitofonte con Mélite, Dafnis con Licenión y Teágenes con Ársace), éstos son justificados por el autor, constituyendo una prueba más del amor hacia su pareja. De modo que Clitofonte libra de la muerte a Leucipa, Dafnis aprende el amor para enseñárselo a Cloe y Teágenes anula la forzosa boda de Cariclea con Aquémenes (López Martínez 1998: 200; Ruiz Montero 2006: 113).

Se ha dicho que los protagonistas novelescos son antihéroes (García Gual 1972: 119-125) porque su mérito consiste únicamente en cumplir su promesa de fidelidad para poder disfrutar al final de los placeres del amor junto a su pareja.[10] En esta cir-

2. Charito II 2, 8; 5, 4. X. *Eph*. I 12, 1-2. Hld. I 3, 6; III 4, 8.

3. X. *Eph*. II 9, 4. Hld. I 4, 3.

4. Charito I 1, 5-7; X. *Eph*. I 3, 1-3. Longus I 13, 2; 14, 2; 17, 2; 19; 32, 4. Ach. Tat. I 4, 4-5; 6, 2-5; II 7, 6-7. Hld. III 3, 4. También: *Herpilis*, *Calígone* y *Sesoncosis* (López Martínez 1998: 151, 152-153, 374).

5. Charito I 1, 7-10. X. *Eph*. I 4, 2-7; 5, 2-9. Longus I 13, 6; 17, 3-4. Ach. Tat. I 4, 5; 6, 2-3.

6. Hld. III 3, 4.

7. Se trata del *ordo artificialis*, esto es, la alteración del orden cronológico con fines artísticos. Se observa en Ach. Tat. III 22, 6.

8. Charito I 1, 16. X. *Eph*. I 6, 3-4; 8, 2-3; 9, 2-9. Longus IV 38, 2-4. Ach. Tat. VIII 19, 3. Hld. X 40, 2; 41, 2-4; Iambl., 2, 1.

9. Charito I 11, 3; X. *Eph*. I 11, 4-6; II 1, 4-5; IV 3, 3-4. Longus II 39, 2-6. Hld. I 8, 3; 25, 3; II, 1, 2-3.

10. Excepto en las escenas donde Quéreas (Charito VII 4-6), Clitofonte (V 7 2-3), Teágenes (Hld. I 29, 4; 30; IV 2-4; X 28-33), Nino y Sesoncosis (López Martínez 1998: 76, 370) demuestran su heroicidad. También Antía (X. *Eph*. V 7, 8) y Cariclea (Hld. I 25, 6) hacen gala de su inteligencia. El antecedente sería la Penélope de *Odisea*.

cunstancia se atisba el culmen de la modernización del héroe antiguo (García Gual 1972: 115-125), proceso que habría comenzado en la *Odisea* (s. VIII a. C.) (Rodríguez Adrados 2009: 58). Este poema, bastante alejado de la épica tradicional de la *Ilíada* (s. VIII a. C.) —atribuida igualmente a Homero—, muestra al héroe que valiéndose de la inteligencia regresa a su patria (Ítaca) tras un peregrinar de veinte años por la geografía griega para encontrarse de nuevo con su esposa y renovar su amor (Rodríguez Adrados 2009: 58-59).

Por tanto, el amor es el ideal que da pleno sentido a sus vidas y el eje sobre el que gira toda la trama (García Gual 1972: 112-113). La romantización se aprecia cuando los héroes piensan en el suicidio como única salida ante una vida que se vislumbra sin la presencia del ser querido (Miralles 1968: 61).[11]

Con todo, el amor alcanza en cada novelista diferentes niveles de concreción semántica. Caritón y Jenofonte enfatizan el idealismo romántico, pero en menor grado en el caso del segundo. La misma dirección sigue Jámblico, aunque introduciendo nuevos matices (magia, tenebrismo…). Aquiles Tacio incide en el erotismo, mientras que Longo muestra con exquisitez el nacimiento natural del amor y su aprendizaje en dos jóvenes pastores, reivindicando de esta manera su universalidad. Por último, Heliodoro lo impregna de religiosidad.

En cualquier caso, por su énfasis especial en el amor se ha dicho, acertadamente, que "son libros hechos para los jóvenes, o para quienes quisieran serlo aún" (Highet 1954: 262).

b) Las aventuras

El segundo tema son las aventuras de los héroes, que consisten en viajes a través de una geografía variada donde viven múltiples situaciones peligrosas llenas de suspense y emoción (García Gual 1972: 65, 171; Highet 1954: 261; Miralles 1968: 61-64). Estas aventuras son de dos tipos:

i. Las que amenazan la integridad física, como secuestros,[12] travesías marítimas, naufragios,[13] muertes aparentes,[14] luchas con fieras salvajes,[15] cautiverios,[16] sacrificios rituales[17] y torturas.[18]

11. Charito III 10, 4-5. X. *Eph*. II 4, 5-6. Longus II 22, 2-4. Hld. II 4, 3; X 19, 2. *Quíone* (López Martínez 1998: 291, 294).

12. Charito I 10. X. *Eph*., I 13. Longus I 28-32. Ach. Tat. III 9, 2-3. Hl. I 3, 5. También *Calígone* y *Teano* (López Martínez 1998: 151, 327).

13. Charito III 3 9-11. X. *Eph*. II 11, 10-11. Longus I 30, 3; II 13-14. Ach. Tat. III 1-5. *Herpilis*, *Travesía marina* (s. I d. C.) y *Tormenta* (s. IV d. C.) (López Martínez 1998: 116, 94-97, 399-400).

14. Charito I 4, 12; 8, 2-4. X. *Eph*., III 5-8. Ach. Tat. III 17, 7; V 5. Hld. II 7, 2-3; Iambl., 3, 16; 4, 17-21; 6. Posiblemente, en *Metíoco y Parténope* y en *Pánfilo y Eurídice* (López Martínez 1998: 138, 394). Sobre este tópico en la novela antigua, *vid*. Brioso Sánchez 2007 y Calero Secall 2001.

15. Charito VII 4-6. Ach. Tat. V 7 2-3. Hld. I 29, 4; 30; IV 2-4; X 28-33.

16. Charito III 7, 3; IV 2.X. *Eph*. III 12, 3. *Calígone* (López Martínez 1998: 151).

17. X. *Eph*. II 13. Ach. Tat. III 12. Hld. X 7-9.

18. Charito IV 2-3. X. *Eph*., II 6, 2-5; IV 2; 6, 2-4. Longus II 14, 3. Ach. Tat. V 23, 4-7. Iambl., 2, 3. Hld. VIII 6; 9.

ii. Las que ponen en peligro el amor y la fidelidad, como los requerimientos de los pretendientes.[19] Éstos suelen acarrear consecuencias negativas para los héroes, ya que, ante el rechazo, deciden vengarse a través de falsas acusaciones de adulterio, homicidio, violación y brujería,[20] episodios que generan escenas judiciales donde los novelistas demuestran su formación retórica.

A pesar todo, los héroes siempre consiguen salir airosos gracias a su ingenio,[21] a la aparición de sucesos milagrosos,[22] a la ayuda de los dioses,[23] a la intervención de amigos (Policarmo, Calasiris) (Brioso Sánchez, 1987) y por la compasión que suscitan en otros personajes (Dioniso, Lampón, Hipótoo).[24]

Por otro lado, el espacio geográfico también tiene gran importancia, ya que aporta diversos matices. Así, tenemos novelas de ambientación histórica, como *Quéreas y Calírroe*, *Nino*, *Metíoco y Parténope*, *Sesoncosis* y *Etiópicas*. Al contrario, hay novelas cuyo contexto geográfico es el real contemporáneo, como *Efesíacas*. Finalmente, otras se enmarcan en paisajes idealizados, como *Dafnis y Cloe*, o en lugares exóticos, como *Babiloníacas*.

1.1.2. Elementos compositivos y narrativos

Estas novelas presentan, *grosso modo*, una estructura similar que puede dividirse en cuatro fases:

a) Encuentro y enamoramiento (súbito o gradual) de los protagonistas.
b) Separación temporal (con mayor o menor extensión) de los amantes por diversas causas.
c) Búsqueda (mutua o individual) a través de una geografía variada padeciendo múltiples aventuras.
d) Reencuentro amoroso, regreso al hogar y final feliz.

Por tanto, se trata de una estructura circular y climática (Ruiz Montero 2006: 39-40). Ésta se observa en Caritón, Jenofonte, Aquiles Tacio y, parcialmente, en Heliodoro y Longo (García Gual 1972: 206, 210, 244; Ruiz Montero 1988: 84, 155, 251, 301).

Entre los recursos narrativos (Ruiz Montero 2006: 42-43) destacan tres tipos según su funcionalidad, a saber:

19. Charito II 8. X. *Eph*., I 14-15. Acht. Tat. IV 6-8. Iambl., 2, 1; 15, 63-64. Hld. V 28.
20. Charito I 2, 2-4. X. *Eph*. II 5; III 12, 6. Ach. Tat. VII, 1; 6-7. Iambl., 5, 22-23; 7, 29; 16. Hld. VIII 8, 2.
21. X. *Eph*. V 7, 4-6.
22. Longus I 30, 2. Hld. VIII 9, 13.
23. Charito VIII 1, 3; X. *Eph*. IV 2, 4-10.
24. X. *Eph*. II 9, 4. Acht. Tat. VI 7, 4-8. Hld. I 4, 3.

a) De anticipación: proemios[25], sueños[26], oráculos[27] y comentarios del narrador[28]. Todos adelantan y presagian futuros acontecimientos con más o menos certeza.

b) De actualización: recapitulaciones[29] efectuadas por el narrador y los personajes, que recuerdan de forma breve las aventuras acaecidas hasta el momento.

c) De resolución: con el motivo del reconocimiento —ἀναγνώρισις— (Cave 1988; Garrido Camacho 1999; Kennedy/Lawrence 2008)[30], uno de los recursos más importantes por sus implicaciones semánticas, estructurales y pragmáticas.

El reconocimiento fue un elemento compositivo esencial en la épica (Gainsford 2003; Murgnaghan 1987; Reboreda Morillo 2006; Zechin de Fasano 2000), la tragedia (López Férez 1998: 338, 352-405; Thiele 1944) y la comedia (García Gual 1972: 103, 290-291; García López 2000: 431-502; Ruiz Montero 1988: 185, 203). Su operatividad en la novela se proyecta en tres niveles: el semántico, el estructural y el pragmático.

Desde el punto de vista semántico, el reconocimiento provoca las escenas más emotivas de las novelas, como son los reencuentros de los héroes entre sí, o bien de éstos con sus padres, tras una larga y angustiosa separación. En este sentido se diferencian tres tipos (Ruiz Montero 2006: 50):

a) Reconocimiento amoroso, como en Jenofonte (Antía-Habrócomes (V 13, 2-3)) y en Jámblico (Ródanes-Sinónide). También podría aparecer en *Metíoco y Parténope* y en *Antía* (López Martínez 1998: 137-138, 305).

b) Reconocimiento paterno-filial, como en Longo (Dafnis-Dionisófanes y Clearista (IV 21, 3) / Cloe-Megacles (IV 35, 1-2). Posiblemente en *Estáfilo* (López Martínez 1998: 310-311).

c) Reconocimiento mixto que conjuga los dos anteriores. Se observa en Caritón (Quéreas-Calírroe (VIII 1, 6-11) / Calírroe-Hermócrates (VIII, 6, 7-9)), en Aquiles Tacio (Leucipa-Clitofonte / Sóstrato-Leucipa (VII 15-16)) y en Heliodoro (Teágenes-Cariclea (VII 7, 7) / Cariclea-Persina e Hidaspes (X 16, 1-2) / Calasiris-Tíamis y Petosíris (VII 7)). El antecedente se encuentra en la *Odisea* (Ulises-Penélope (XXIII, 188-201, 205-230) / Ulises-Laertes (XXIV, 345-349) (García Gual 2009: 12-113; Ruiz Montero 2006: 81).

Desde el punto de vista estructural, el reconocimiento se sitúa estratégicamente al final, contribuyendo decisivamente a la resolución del conflicto planteado por la trama —peripecia. Por tanto, cierra la estructura climática propiciando el final feliz.

25. Charito I 1. Longus I 1, 2-4. Ach. Tat. I 1, 2-12.

26. Charito III 7, 4-5. X. *Eph*. I 12, 4; II 8, 2. Longus II 30, 4. Ach. Tat. IV 1, 2-8. Hld. I 18, 2-5; 30, 4. También en *Sueño* (López Martínez 1998: 223-226).

27. X. *Eph*. I 6, 2; V 4, 10-11. Hld. II 35, 5.

28. Charito VIII 1, 45. Longus I 15, 4; 20, 4; 32, 4. Hld. V 19, 1; 24, 4.

29. Charito V 1, 1-7; VIII 1, 2-3; 7-8. Longus I 31, 2; II 30, 3-4. Ach. Tat. V 18, 3-4. Hld. II 14, 2; VI 2, 3-4.

30. Una excelente definición la encontramos en Beristáin 2001: 41-42.

Al mismo tiempo, el reconocimiento puede realizarse de varios modos: directamente a través de la mirada y la voz,[31] por claves secretas[32] o por la presencia de objetos.[33]

Finalmente, desde el punto de vista pragmático, el reconocimiento proyecta en el receptor una serie de emociones que permiten disfrutar del milagro artístico en términos de *empatía sentimental* (García Berrio / Hernández Fernández 2001: 197-215).

1.1.3. Otros tópicos

Otros elementos de gran relevancia son las cartas,[34] que enlazan intrigas, ofrecen información a los protagonistas y motivan la acción. También las escenas en que alguno de los personajes ingiere algún veneno o filtro amoroso,[35] así como los episodios de apariciones de fantasmales.[36]

2. *La princesa prometida* (1987), de R. Reiner

2.1. Resumen de la trama

Un niño se encuentra convaleciente en la cama cuando recibe la visita de su abuelo, que le trae como regalo un libro sobre "amores verdaderos y grandes aventuras". El anciano comienza la narración de *La princesa prometida*, de S. Morgernsten.

El relato se inicia con el enamoramiento de los protagonistas, Westley y Buttercup, en un paisaje pastoril donde se prometen amor eterno y fidelidad mutua. Más tarde Westley abandona el hogar para ir a América en busca de fortuna. Al cabo de los años Buttercup recibe la noticia de que el barco en el que Westley viajaba ha sido atacado por el pirata Roberts, que nunca dejaba supervivientes. Desolada por la muerte de su prometido, jura que nunca amará a otro hombre.

El malvado príncipe Humperdinck comenzaba los preparativos de su boda. Elige como esposa a Buttercup, que acepta con resignación. Días antes de la celebración nupcial, la futura princesa es secuestrada por tres bandidos: el español Iñigo Montoya, el gigante Fezzik y el ingenioso Viccini, que intentan provocar una guerra entre los reinos de Florin y Guilder.

Aparece un hombre enmascarado vestido de negro (Westley) que persigue a los tres malhechores, a los que alcanza y vence, llevándose a Buttercup. Ésta reconoce en el hombre de negro a su amado Westley, que seguía con vida, y se produce un

31. Charito VIII 1, 6-11; 6, 7-9. X. *Eph*., V 13, 2-3. Ach. Tat. VII 15-16. Hld. VII 7, 7.
32. Hld. VII 7, 7.
33. Longus IV 21, 3; 35, 1-2. Hld. X 16, 1-2.
34. Charito VIII 4, 2-3. X. *Eph*., II 5; 12; Ach. Tat. I 3, 6. Iambl., 11, 47; 17; 22. Hld. II 11.
35. X. *Eph*., III 5, 11. Ach. Tat. IV 17. Iambl., 7; 10. También *Descripción de poderes mágicos* (López Martínez 1998: 234).
36. Charito I 9, 4. Iambl., 3, 9-10; 5, 13; 6. Hld. VI, 14- 15.

emotivo reencuentro. Ante la llegada de Humperdinck, que los había seguido con su ejército, los amantes huyen. Llegan hasta el peligroso "Pantano de Fuego", donde viven diversas aventuras. Consiguen salir airosos, pero Humperdinck los captura provocando una nueva separación. El príncipe se lleva a Buttercup al castillo y el conde Rugen conduce a Westley hasta el "Foso de la Desesperación", una sala de tortura oculta en las profundidades del bosque. Allí es sometido a la "Máquina", que le succiona la vida y muere, aunque sólo aparentemente.

Iñigo y Fezzik, a quienes Westley había dejado con vida, se reencuentran y piensan en asaltar el castillo para matar al conde Rugen, quien asesinó al padre de Iñigo hacía veinte años. Encuentran a Westley en la sala de tortura, lo rescatan y lo llevan a casa de Max "Milagros", que, ante la insistencia de su esposa Valerie, lo hace revivir por medio de una píldora mágica.

Acceden al interior del castillo. Iñigo vence en un duelo a espada al conde Rugen. Westley se reencuentra con Buttercup y renuevan su amor. Fezzik consigue del establo del príncipe cuatro caballos blancos y juntos cabalgan hacia la libertad en un bellísimo amanecer. La película concluye con un final feliz realmente emotivo en el que Westley y Buttercup se funden en un beso apasionado.

2.2. Elementos temáticos

La princesa prometida contiene dos motivos temáticos esenciales: *a*) el amor y *b*) las aventuras.

a) El amor

Se cuenta la historia de amor entre Westley, "un joven granjero pobre y perfecto con los ojos color de mar embravecido", y Buttercup, "una joven de belleza y lealtad incomparables" (Goldman 2009: 77, 79, 91, 114, 115). El nombre de la protagonista es parlante, ya que alude a una planta con pétalos amarillos, y sirve para enfatizar su belleza, que provoca escenas de admiración popular donde la multitud se maravilla ante su presencia.

En la relación amorosa destacan, en primer lugar, el enamoramiento inicial de los héroes en un paisaje pastoril. Westley era el mozo de caballerizas de Buttercup y, cuando ésta le ordenaba realizar algún trabajo, él siempre le respondía: "Como desees". Buttercup pronto comprendió que esas palabras, en realidad, significaban: "Te amo". Después de que se confesaran su amor, los jóvenes vivieron días de pasión y felicidad. En segundo lugar, sobresale el reencuentro de los enamorados tras padecer múltiples aventuras, momento que supone la renovación del amor y el final feliz.

El amor es el ideal supremo que rige la vida de los protagonistas. Se observa cuando Westley se enfrenta a todo tipo de peligros sin miedo a morir con tal de recuperar a su amada, y también cuando el milagroso Max le pregunta por qué desea vivir y Westley le responde: "amor verdadero". Igualmente, Buttercup mantiene en todo momento la

esperanza del reencuentro con su amado y, cuando todo parece indicar que sus deseos no se cumplirán, prefiere suicidarse antes que vivir junto a Humperdinck.

b) Las aventuras

Las aventuras consisten en secuestros, piratería, travesías marítimas, persecuciones, torturas, venganzas, cautiverios, muertes aparentes, duelos de espada, luchas con gigantes y fieras salvajes.

Buttercup protagoniza muchas de ellas. Al comienzo es secuestrada por unos piratas, pero en la travesía marítima intenta huir arrojándose al mar, donde casi es devorada por las "anguilas chillonas". Atraviesa junto a Westley el peligroso "Pantano de Fuego" y padece los requerimientos amorosos del malvado príncipe Humperdinck. Es una heroína pasiva durante casi toda la película, pero demuestra su valor en varios momentos, por ejemplo: intenta huir del barco, se enfrenta al supuesto pirata Roberts, no teme morir por amor y prefiere entregarse al príncipe Humperdinck para salvar a su amado.

Westley presenta mayor implicación en la trama. Siempre sale victorioso de las aventuras, aunque, en ocasiones, gracias a la inestimable ayuda de sus compañeros. A las virtudes de la fuerza, el honor y la valentía en el combate, que demuestra cuando prefiere luchar antes que rendirse ante sus enemigos, se suma también la inteligencia. Westley es un héroe sentimental de cierta modernidad cuya única meta es salvar a Buttercup de los bandidos y del príncipe Humperdinck para disfrutar del amor. De este modo, persigue en barco a los piratas, escala los "Acantilados de la Locura", vence en un duelo al espadachín Iñigo Montoya, derrota en una pelea al gigante Fezzik y gana a Viccini en una batalla de ingenio. También protege a Buttercup en el "Pantano de Fuego", salvándola de las "Erupciones de Fuego", las "Arenas Relampagueantes" y los "Roedores de Aspecto Gigantesco". Finalmente, planea el asalto el castillo junto a sus compañeros y vence con astucia al príncipe Humperdinck.

Westley y Buttercup también reciben la ayuda de otros personajes, como Iñigo, Fezzik y el milagroso Max. Los dos primeros comienzan siendo agresores y después se convierten en auxiliares. Westley es agresor cuando, haciéndose pasar por el pirata Roberts, rapta a Buttercup. Pero, una vez descubierta su verdadera identidad, pasa a ser auxiliar. La intervención de Iñigo y Fezzik es decisiva para que Westley recupere a Buttercup. Primero le liberan del "Foso de la Desesperación", donde el conde Rugen le había torturado hasta la muerte, y más tarde le llevan a casa del milagroso Max, quien le hace revivir por medio de una píldora mágica.

La ambientación es histórica y recrea la Edad Media. Los espacios geográficos poseen una gran belleza paisajística y pertenecen a zonas localizables del Reino Unido e Irlanda. Asimismo, se mezclan los espacios naturales y los espacios arquitectónicos, los paisajes idílicos y los paisajes peligrosos.

2.3. Elementos compositivos y narrativos

El plano narrativo se divide en dos niveles: el "ficcional" y el "metaficcional".

La película comienza en el nivel ficcional con una escena donde aparecen un niño, que actúa como oyente, y el abuelo de éste, que lo hará como narrador del relato. Cuando el anciano comienza a leer *La princesa prometida*, accedemos al nivel metaficcional. Debido a este enfoque, las intromisiones del narrador en la trama son frecuentes, produciéndose una alternancia entre ambos niveles. Una vez terminada la narración literaria, la acción regresa al primer nivel y se cierra la estructura circular.

El argumento en el nivel literario se divide en cuatro fases:

a) Enamoramiento de los protagonistas.
b) Separación y búsqueda con múltiples aventuras.
c) Reencuentro y nueva separación.
d) Aventuras, reencuentro y final feliz.

En este sentido, conviene matizar que el amor de los héroes no surge súbitamente, sino de manera gradual. La búsqueda es individual (Westley busca a Buttercup), pero no recíproca, ya que Buttercup pensaba que su amado había muerto a manos del pirata Roberts. La estructura es climática, pero no circular. La intriga va *in crescendo* hasta la escena donde los héroes se reencuentran, se funden en un beso apasionado y comparten su felicidad. Pero no hay regreso explícito de los protagonistas al hogar; únicamente aparecen cabalgando hacia el horizonte bajo una preciosa puesta de sol.

Entre los recursos narrativos destacan el proemio expositivo, las recapitulaciones y el reconocimiento.

A modo de proemio funcionan los minutos iniciales de la película, donde el abuelo presenta el libro, cita el título y el nombre del autor y elabora un resumen del argumento para captar la atención. Asimismo, son frecuentes las recapitulaciones realizadas por los personajes, cuya función es recordar las aventuras sucedidas hasta el momento. Por último, también aparecen dos escenas de reconocimiento.

Desde el punto de vista semántico, los dos reconocimientos son de índole amorosa y conllevan el reencuentro de Westley y Buttercup tras haber permanecido largo tiempo separados viviendo diversas aventuras. El primero tiene mayor profundidad emocional debido al diálogo sentimental que mantienen los protagonistas. El segundo presenta más dramatismo porque supone la salvación de Buttercup del suicidio en el último momento y el reencuentro amoroso que propicia el final feliz.

Desde el punto de vista estructural, la primera anagnórisis se sitúa hacia la mitad de la trama y se produce a través de las palabras secretas ("Como desees") pronunciadas por Westley. En cambio, la segunda se sitúa al final y se realiza directamente por medio de la voz y la mirada. En ambos casos el reconocimiento es unidireccional: Buttercup reconoce a Westley.

Finalmente, desde la perspectiva pragmática, la anagnórisis cinematográfica apela a los sentimientos del espectador, cuyas emociones potencia debido al empleo de diversos códigos semióticos (música, imágenes en movimiento y oralidad).

2.4. Otros tópicos

Aparece el motivo del sueño, cuando Buttercup tiene una pesadilla en la que una anciana le recrimina haber abandonado a Westley. También son recurrentes las cartas para comunicar noticias. Asimismo, las escenas de magia, cuando Max "Milagros" revive a Westley a través de una píldora milagrosa; las escenas de envenenamiento, cuando Viccini muere en la batalla de ingenio tras haber ingerido el veneno de iocaína; y las escenas fantasmales, cuando Westley, Iñigo y Fezzik aparecen ante la Brigada Brutal que custodiaba el castillo simulando el espíritu del pirata Roberts.

3. A modo de conclusión

1. En este trabajo hemos observado las semejanzas temático-estructurales entre las antiguas novelas griegas y *La princesa prometida* (1987). De este modo, hemos evidenciado un fenómeno de tradición clásica, así como la relación pragmática entre el discurso literario y el discurso cinematográfico, ya que ambos provocan en el público un goce estético en términos de *empatía sentimental*.[37]

2. Desde el punto de vista temático, comparten los mismos elementos: el amor eterno de los héroes y las aventuras viajeras por diversos lugares geográficos.

Los héroes son jóvenes sentimentales, virtuosos y de belleza extraordinaria. Poseen nombres parlantes que idealizan sus características, por ejemplo: Antía ("Florida"), Cloe ("Brote de hierba") y Buttercup ("Flores amarillas"). Su relación se basa en la fidelidad, que mantienen incólume hasta el final, llegando a preferir el suicidio antes que aceptar los requerimientos de los pretendientes. Los héroes novelescos suelen pertenecer a una clase noble (p. ej., Quéreas y Calírroe); en cambio, Westley y Buttercup son pastores, como Dafnis y Cloe.

Las aventuras que padecen, juntos o en solitario, a través de una variada geografía consisten en viajes, secuestros, piratería, travesías marítimas, tempestades, cautiverios, muertes ficticias, desmayos, combates, envenenamientos y torturas.[38] Aunque en *La princesa prometida* no aparecen ni falsas inculpaciones de crímenes ni procesos judiciales. Por otro lado, es común que los héroes salgan airosos gracias a milagros y a la intervención de amigos. Por ejemplo, Cloe libera a Dafnis de su secuestro a través del sonido de una flauta mágica,[39] Cariclea se salva gracias a un anillo mágico que repele el fuego,[40] Iñigo y Fezzik rescatan a Westley del "Foso de la Desesperación" y Max "Milagros" lo devuelve a la vida gracias a una píldora mágica.

37. Una de las mayores aportaciones del comparatismo interartístico es que "permite constatar constantes *universales* en el efecto estético, más allá de las diferencias especificadoras propias de cada tipo de textos" (García Berrio / Hernández Fernández 2004: 380).

38. Existen semejanzas en episodios concretos: Hld. X 31-33 (Goldman 2009: 187-191) / Hld., VIII 9, 3 (Goldman 2009: 199).

39. Longus I 30, 2.

40. Hld. VIII 9, 13.

Los espacios geográficos son en ambos casos rurales y marítimos. Pero mientras en las novelas se muestra una ambientación mediterránea (Rodas, Siracusa, Lesbos), en cambio, en *La princesa prometida* aparece un decorado medieval situado en lugares del norte de Europa (Reino Unido e Irlanda).

3. Desde el punto de vista estructural, comparten, *grosso modo*, el mismo esquema: dos jóvenes se conocen y se enamoran súbita o gradualmente. Por diversas causas se separan físicamente, pero no en su amor. Comienzan un viaje de búsqueda, mutua o individual, durante el cual padecen múltiples aventuras que ponen en peligro no sólo su vida, sino también su fidelidad amorosa. Finalmente, se reencuentran en una escena llena de emotividad y se produce el final feliz.

Tanto en las novelas griegas como en *La princesa prometida* el enamoramiento de los protagonistas ocupa una posición inicial —excepto en Heliodoro debido a su comienzo *in medias res*—. Pero mientras en las novelas surge en el contexto de una fiesta religiosa y de forma súbita con la sola contemplación de la belleza —a excepción de *Dafnis y Cloe*—, en cambio, en *La princesa prometida* sucede gradualmente en el contexto de un paisaje pastoril. En *La princesa prometida* los protagonistas no se casan ni al comienzo, como sucede en Caritón, Jenofonte y Jámblico, ni al final, como en Longo, Aquiles Tacio y Heliodoro. Se produce, eso sí, una boda forzada entre Buttercup y Humperdinck, que finalmente no se consuma debido a que los personajes olvidan pronunciar el "sí quiero" que validaba el matrimonio.

La separación física de los enamorados se produce debido personajes agresores: el pirata Terón rapta a Calírroe,[41] el pirata Apsirto vende como esclava a Antía[42] y Quéreas, junto a unos piratas, rapta a Leucipa.[43] En *La princesa prometida* Westley y Buttercup se distancian cuando el héroe parte hacia América en busca de fortuna y su barco es apresado por el pirata Roberts. Más tarde se produce una segunda separación cuando el príncipe Humperdink secuestra a Westley y el conde Rogen a Buttercup.

A diferencia de las novelas de Jenofonte, Longo, Jámblico y Heliodoro, cuyo esquema argumental resulta más sencillo (Separación – Reencuentro final), en *La princesa prometida* aparecen dos separaciones y dos reencuentros (Separación – Reencuentro – Nueva separación – Reencuentro final), del mismo modo que sucedía en Caritón. Además, la estructura es circular y climática en Caritón, Jenofonte y Aquiles Tacio, pero parcialmente en Heliodoro y Longo. En *La princesa prometida* estamos ante una estructura climática, pero no circular, ya que la intriga va *in crescendo* hasta la escena donde los héroes se reencuentran y comparten su felicidad, pero no hay regreso explícito al hogar.

El proceso de búsqueda en *La princesa prometida* es individual, ya que sólo Westley (héroe buscador) trata de recuperar a su amada Buttercup (héroe víctima). En cambio, en las novelas encontramos la doble variante: una búsqueda individual, como en Caritón, Jenofonte y Jámblico; una búsqueda mutua, como en Heliodoro; o una

41. Charito I 10.
42. X. *Eph.* II 9.
43. Ach. Tat. V 7, 2-4.

búsqueda sentimental, como en Longo. Por otro lado, en el proceso de búsqueda los héroes cuentan con la ayuda de amigos, por ejemplo: Policarmo, Hipótoo, Menelao y Sátiro, Calasiris, etc. En *La princesa prometida* Iñigo y Fezzik ayudan a Westley. Estos personajes se dividen en dos tipos: los que son amigos desde el inicio (como Policarmo) y los que comienzan siendo agresores y luego se convierten en auxiliares (Hipótoo, Iñigo y Fezzik).

4. Aparecen los mismos elementos compositivos: el proemio, las recapitulaciones y, sobre todo, el reconocimiento, siendo éste el más importante por sus implicaciones semánticas, estructurales y pragmáticas.

En las novelas griegas aparecían, desde el punto de vista semántico, dos tipos de reconocimiento: amoroso y paterno-filial. En *La princesa prometida* sólo observamos el reconocimiento amoroso entre Westley y Buttercup. El reconocimiento se situaba en casi todas las novelas de modo estratégico al final, propiciando el reencuentro de los enamorados. En *La princesa prometida*, al igual que en Caritón, encontramos dos reconocimientos: el primero hacia la mitad y el segundo al final, siendo este último el que provoca feliz desenlace. En ambos discursos el reconocimiento dinamiza el relato, mantiene el suspense, logra el efecto sorpresivo e involucra afectivamente al receptor.

5. Aparecen los mismos tópicos: cartas, escenas de multitud, sueños, sucesos mágicos y apariciones fantasmales.

6. Entre la novela de W. Goldman y la adaptación cinematográfica de R. Reiner se produjo una proteica simbiosis cultural: la novela se potenció gracias a la expresividad del discurso audiovisual y el cine se enriqueció gracias a la literatura al adoptar diversos recursos narrativos, así como una historia fascinante con que deleitar al público.

7. Finamente, queremos manifestar una hipótesis interpretativa, que quedará abierta a una futura investigación. Aun reconociendo la falta de datos explícitos que nos permitan afirmar con seguridad que W. Goldman conocía las novelas griegas, existe un hecho evidente, y es que *La princesa prometida* comparte los mismos elementos temáticos, estructurales y narrativos que las novelas griegas. El que las coincidencias sean tan claras y numerosas nos conduce necesariamente a pensar que no pueden ser fruto de la casualidad, sino que se vislumbra en ellas una influencia del *corpus* novelístico griego, una imitación consciente por parte del escritor estadounidense. Otra cuestión interesante que podemos plantearnos es si dicha influencia ha sido posible por vía directa o mediada por alguna de las tradiciones literarias medievales y renacentistas, donde sabemos que los novelistas antiguos ejercieron como modelos. Asimismo, habría que tener en cuenta la influencia de la tradición popular o folklórica desde la propia Antigüedad. En cualquier caso, creemos haber evidenciado, desde una perspectiva histórico-comparada (Highet 1954: 11; Remak 1998: 89), la riqueza de aspectos literarios nacidos en la Grecia Antigua y su pervivencia en la novela moderna (Goldman) y en el cine (Reiner).

Bibliografía

a) *Estudios*

Baquero Escudero, A. L., «La novela griega: proyección de un género en la narrativa española», *RILCE: Revista de filología hispánica*, 6, 1 (1990), 19-45.

Beristáin, H., *Diccionario de Poética y Retórica*. México: Porrúa 2001.

Brioso Sánchez, M., «El personaje del "amigo" en la novela griega: Caritón», *Minerva: Revista de filología clásica* 1 (1987), 61-74.

—, «Un viejo motivo literario: la muerte ficticia», en: M. V. Utrera Torremocha / M. Romero Luque (coords.): *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*. Sevilla: Universidad de Sevilla 2007: 167-178.

Calero Secall, I., «La pérdida de la conciencia en la novela griega antigua: lugar común y pervivencia en Boccaccio y Shakespeare», *LOGO. Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación* 1 (2001), 61-74.

Cave, T., *Recognitions: A Study in Poetics.* Oxford: Clarendon Press 1988.

Gainsford, P., «Formal Analysis of Recognition Scenes in the *Odyssey*», *JHS* 123 (2003), 41-59.

García Berrio, A. / M. T. Hernández Fernández, *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*. Madrid: Cátedra 2004.

García Gual, C., *Los orígenes de la novela*. Madrid: Istmo 1972.

—, *Encuentros heroicos (seis escenas griegas)*. Madrid: FCE 2009.

García López, J., «La Comedia nueva. Menandro», en: J. A. López Férez (ed.): *Historia de la literatura griega*. Madrid: Cátedra 1998, 431-502.

Garrido Camacho, P., *El tema del reconocimiento en el teatro español del siglo xvi. La teoría de la anagnórisis*. Madrid: Támesis 1999.

Highet, G., *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la cultura occidental*. 2 vols. México: FCE 1954.

Hualde Pascual, P., «Longo. Dafnis y Cloe», en: P. Hualde Pascual / M. Sanz Morales (eds.): *La literatura griega y su tradición*. Madrid: Akal 2008, 361-389.

Kennedy, Ph. / M. Lawrence, *Recognition: The Poetics of Narrative. Interdisciplinary Studies on Anagnorisis (Studies on Themes and Motifs in Literature)*. Vol. 96. Berna: Peter Lang 2008.

López Férez, J. A., «Eurípides», en: J. A. López Férez (ed.): *Historia de la literatura griega*. Madrid: Cátedra 1998, 352-405.

Miralles, C., *La novela en la antigüedad clásica*. Barcelona: Labor 1968.

Murgnaghan, S., *Disguise and Recognition in the Odyssey*. Princeton: University Press 1987.

Reboreda Morillo, S., «Los reencuentros de Odiseo en Itaca», *Bitarte: Revista cuatrimestral de humanidades* 40 (2006), 49-68.

Remak, H. H., «La Literatura Comparada: Definición y función», en: M. J. Vega / N. Carbonell (eds.): *Literatura comparada. Principios y métodos*. Madrid: Gredos 1998, 89-99.

Rodríguez Adrados, F., «Sobre el sentido y orígenes de la *Odisea*», *Estudios Clásicos* 136 (2009), 57-70.
Ruiz De Elvira, A., «El valor de la novela antigua», *Emérita* 21 (1953), 64-110.
Ruiz Montero, C., *La estructura de la novela griega*. Salamanca: Universidad de Salamanca 1988.
—, *La novela griega*. Madrid: Síntesis 2006.
Sandy, G. N., «Ancient Prose Fiction and Minor Earliy English Novels», *Antike und Abendland* 25 (1979), 41-55.
Thiele, G., «Problemas de anagnórisis en la literatura griega», *AILC* 2 (1944), 61-179.
Zechin de Fasano, G., «*Anagnórisis* y *Anagnorismós*: proceso y resultado en los reconocimientos de *Odisea*. El caso de Odiseo y Penélope», *Praesentia* 2 (2000), 285-310.

b) *Obras*

Brioso Sánchez, M. / E. Crespo Güemes (introd. trad. y notas), Longo*, Dafnis y Cloe.* Aquiles Tacio*, Leucipa y Clitofonte.* Jámblico*, Babiloníacas*. Madrid: Gredos 1982.
Crespo Güemes, E. (introd. trad. y notas), Heliodoro*, Etiópicas o Teágenes y Cariclea*. Madrid: Gredos 1979.
Fernández Galiano, M. / J. M. Pabón (introd. trad. y notas), Homero*, Odisea*. Madrid: Gredos 1998.
Goldman, W., *The Princess Bride*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich 1973 (trad. esp.: *La princesa prometida*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca 2005).
López Martínez, M. P. (introd., ed., trad. y comentario), *Fragmentos papiráceos de novela griega*. Alicante: Universidad de Alicante 1998.
Mendoza, J. (trad. y notas), Caritón de Afrodisias*, Quéreas y Calírroe.* Jenofonte de Éfeso*, Efesíacas. Fragmentos novelescos*. Madrid: Gredos 1979.

c) Direcciones electrónicas

<http://blogs.ua.es/santiago/>
<http://griegoantiguo.wordpress.com/>
<http://www.filmaffinity.com/>
<http://www.imdb.com/>
<http://www.laprincesaprometida.com/>

d) *Obra cinematográfica*

Reiner, R., *La princesa prometida* (*The Princess Bred*) (1987).

ARTÍCULOS DE COSTUMBRES Y FISIOLOGÍAS LITERARIAS: ESPEJOS Y ESPÉCULOS DE LA SOCIEDAD (1830-1850)*

Ana Peñas Ruiz
Universidad de Murcia
prana@um.es

RESUMEN: El presente trabajo se ocupa de analizar algunos nexos entre el artículo de costumbres y las fisiologías literarias, en el marco de la emergencia de una literatura panorámica europea entre 1830 y 1850. El gran espacio discursivo de la ciudad moderna se repliega sobre sí mismo en un ejercicio crítico y reflexivo, que intenta dar cuenta de su propia identidad poliédrica mediante voces y perspectivas múltiples. En este contexto se sitúa la literatura panorámica, tanto los artículos de costumbres independientes como los que se publican dentro de una colección, así como las fisiologías literarias. Todas estas formas comparten un interés por las costumbres de la sociedad elevadas a tema artístico, además de ciertas técnicas estructurales y recursos estilísticos (carácter autorreferencial, taxonomía, mímesis costumbrista, descripción-disección social), entre otras cuestiones que se enfocan en estas páginas.

Palabras clave: artículo de costumbres, fisiologías, retrato urbano, literatura panorámica, autorreflexividad.

ABSTRACT: This paper deals with the analysis of the relationship between the *artículo de costumbres* (or "sketch of manners") and the literary physiologies in the context of the emergence of a European panoramic literature from 1830 to the 1850's. The broad, discursive space of the modern city withdraws into itself in a critical and reflexive exercise that tries to show its own polyhedral identity through multiple voices and perspectives. The panoramic literature, the *artículos de costumbres* (or sketches of manners, those published independently in journals as much as in a collection), as well as literary physiologies, are located in this context. All these forms share an interest in the social manners turned into artistic topics, certain structural techniques and stylistic resources (self-referenciality, taxonomy, *mímesis costumbrista*, social description-dissection), among other issues that are discussed in these pages.

* Este trabajo es resultado de la ayuda concedida por la Fundación Séneca-Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia en el marco del II PCTRM 2007-10. Asimismo, se inscribe en el proyecto de investigación "La interconexión genérica en la tradición narrativa" (FFI2008-03188/FILO), del Ministerio de Ciencia e Innovación (MICINN), del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica (2008-2011).

Key words: *artículo de costumbres*, physiologies, urban portraiture, panoramic literature, self-reference.

"No city exists apart from the multitude
of discourses that it prompts. Topography is textuality" (Parkhurst 1994: 38).

1. Reflejar/*textualizar* la ciudad

"Madrid es para mí un libro inmenso, un teatro animado, en que cada día encuentro nuevas páginas que leer, nuevas y curiosas escenas que observar" (Mesonero 1845: 368). Con estas palabras daba comienzo Ramón de Mesonero Romanos a su artículo de costumbres "Madrid a la luna", publicado en el periódico *Semanario Pintoresco Español* el 12 de noviembre de 1837. Esta afirmación es mucho más que una fórmula introductoria, es toda una declaración de intenciones con la que el autor guía al lector acerca de su propia práctica literaria, consistente en observar y tomar el entorno *urbano* como fuente de inspiración. Este programa literario no es novedoso ni por lo que respecta al contenido —la adopción de la realidad circundante como material primario, que le afianza en una tendencia de larga duración—, ni en su forma de expresión. La ciudad como "teatro animado" es una especificación del tópico clásico, de larga tradición y presencia universal, del *theatrum mundi*. Por otra parte, la ciudad como libro es una variante de la consideración totalizadora de la naturaleza o el mundo como libro, idea "ubicua y perdurable", en opinión de David Gareth (2008: 491), rastreable ya en el discurso cristiano, en Plotino y, posteriormente, en los místicos de la temprana Edad Media. El aspecto más interesante del juicio de Mesonero consiste en la consideración de Madrid como un "inmenso" texto del que extrae el material para sus artículos de costumbres, pues de ella ya no se desprenden connotaciones religiosas, espirituales ni morales, sino esencialmente estéticas. La ciudad asume por primera vez autonomía y validez como material poético, y en ello tiene mucho que ver su carácter de marco *civil*, de escenario de la *res publica* y metáfora, en definitiva, de la experiencia de la modernidad, que deviene en espectáculo de sí misma.

Los artículos de costumbres serán un valioso espejo reflector de la fisonomía de la urbe.[1] Tanto es así, tal es su poder sugestivo y evocador, su realismo, "color local", "sabor de época" y otras tópicas sinestesias que suelen convocarse, que a menudo se ha recurrido a la literatura costumbrista como fuente o complemento historiográfico de estudios de todo tipo.[2] Así, Chueca Goitia recordaba en su *Breve historia del urbanismo* que "no deben, pues, perderse de vista, al estudiar las ciudades, las valiosas fuentes que nos ofrece la literatura" (en Cortés 2003: 162); Laumeyer (1986) analizó la

1. Larra lo expresaba así: "El autor del *Panorama* ha puesto ante los ojos de nuestra sociedad un espejo donde puede tocarse y hacer desaparecer los lunares que la bondad de la luna debe presentar a su vista" (Larra 2000: 552).

2. Contra los peligros de esta práctica ya advertía en fecha lejana M. Artola (1974).

contribución del costumbrismo como motor configurador de nuevos espacios sociales y del desarrollo de la ciudad; Aranguren (1965) revisó la literatura costumbrista para su estudio de la estructura moral burguesa del XIX; mientras otros, como Ermanno Caldera (2001) o Álvarez Barrientos (1996), escudriñaron la escena y el ambiente teatral de la mano de los escritores costumbristas. Incluso, más recientemente, investigadores extranjeros y algún español entre ellos, como López Jiménez (2004), han tomado al autor del *Panorama matritense* como modelo para sus estudios sobre la ciudad y el paisaje urbano (Haidt 2005; Frost 2008).

Al erigirse la ciudad en centro del discurso artístico de la modernidad, los escritores buscan hacerse eco de aquello que caracteriza con más precisión la esencia de lo moderno, según la definición paradigmática de la modernidad que ofreció Charles Baudelaire: la dialéctica entre pasado y presente, lo fugaz y lo permanente.[3] Así, al tratar de lo moderno se suele convocar al mismo Baudelaire, o a Balzac, y sin embargo se soslaya que la literatura de costumbres europea, y con ella la española, asumió con anterioridad ese discurso. Un discurso que, en sus páginas, adquiere categoría de *leitmotiv* y que constituye uno de los elementos de su poética,[4] y que consistiría en plasmar los nuevos mecanismos sociales y culturales, los nuevos modos de producción y los ritmos de vida.

Cuando la ciudad moderna comienza a ser contemplada no sólo como un mero decorado en que situar la acción, gana protagonismo y se convierte en personaje autónomo; el escenario, podría decirse, se convierte en actor. Y en esta representación urbana moderna en la que se inscriben los tempranos artículos de costumbres españoles —y los *sketches of manners* ingleses o *articles de mœurs* franceses—, así como las posteriores colecciones panorámicas, desde la primera en 1843 a la eclosión de la segunda mitad de siglo, Europa tiene mucho que decir. Prácticamente cada ciudad europea tuvo su propia colección, reflejo de la vida pública y privada de la respectiva nación: *Heads of the people; or Portraits of the English* (1839-1840) y *Paris, ou Le Livre des Cent-et-un* (1831-1834) fueron pioneras. Después les seguirían *Les français peints par eux-mêmes* (1840-1842) y su saga de traducciones y adaptaciones, que llegarían incluso al mundo animal: *Scènes de la vie privée et publique des animaux. Les animaux peints par eux mémes et dèssinés par un autre. Etudes des moeurs contemporaines*, 1842; *Wien und der Wiener, in Bildern aus dem Leben* (1844) o *Nashi, spisannye s naturi russkimi* (*Los nuestros, pintados al natural por los rusos*, 1841-1842), todos ellos mencionados por Lauster (2007).

Ese gran espacio discursivo en que se convierte la ciudad post-industrial, se repliega sobre sí mismo en un ejercicio crítico y reflexivo, que busca dar cuenta de su propia

3. "La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable" (Baudelaire 1995: 92). La noción foucaultiana de *heterotopía* contraviene este discurso decimonónico, obsesionado por el tiempo y por el trazado experiencial a través del retrato urbano, por cuanto diluye las posibilidades de representación de ciertos espacios liminares, "ces espaces différents, ces autres lieux, une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons" (Foucault, en línea). El espejo es, precisamente, un ejemplo de heterotopía.

4. Como indica Losada, "este carácter moderno o, mejor aún, esta conciencia de la modernidad fundada en el carácter pasajero de cuanto nos rodea, forma parte indispensable de la poética costumbrista" (Losada 1998: 457).

identidad poliédrica mediante voces y perspectivas múltiples. Aquí se sitúan tanto los artículos de costumbres independientes como los que se compilan en colección, *literatura panorámica*, como la denominara W. Benjamin (1998: 171). Se trata en ambos casos de una prosa descriptiva, híbrido de ficción y ensayo, invención e inventario, y cuya difusión asimismo oscila entre dos formatos, el libro y el periódico, que compiten en popularidad gracias a los avances mecánicos, la serialización, la producción y reproducción masiva e industrializada.

Sin ser novedoso por completo,[5] de este "género" diría Larra (2000: 544) que "es enteramente moderno, y fue desconocido a la antigüedad", y ello en virtud de dos revoluciones esenciales. Una es la que se produce en el seno mismo de la representación literaria —el cambio, que han estudiado Escobar (1988) y Álvarez Barrientos (1990), conduce de la imitación universal a la particular, ya desde mediados del siglo XVIII—; otra, la transformación que vive la industria periodística en torno a las décadas de 1830 y 1840, gracias a los avances técnicos y tipográficos, que en su relación con el costumbrismo estudió en su día Fontanella (1982). El periódico es mucho más que un soporte mediático o una plataforma del artículo de costumbres; es un "motor de conocimiento social".[6] El papel de estos artículos en el sistema literario y en el imaginario visual de la cultura decimonónica ha sido captado con maestría por M. Lauster (2007), que señala la contribución de la industria del artículo de costumbres a la instauración de un "orden enciclopédico" (Lauster 2007: 251-307) que constituye uno de los rasgos definitorios de la "gramática de la modernidad".[7]

El artículo de costumbres, emulando los paradigmas de las ciencias empíricas en boga —la frenología, la fisiología, la zoología—, provee nuevos modos de aprehensión de la realidad, de análisis social, de aproximaciones al conocimiento, y ello mediante una síntesis entre modalidades literarias y técnicas científicas. No por casualidad la metáfora visual que Kenny Meadows utiliza en el frontis de la colección de tipos *Heads of the People, or Portraits of the English* (1839-1840), traducida pronto al francés (1840-1841) y al alemán (1840, 1843), muestra a un artista que, caracterizado con los atributos del frenólogo, toma las medidas del cráneo de una niña mientras

5. Hunde sus raíces en un mapa genealógico tan difuso como difícil de delinear con precisión, dada la amplitud de géneros y tradiciones que la crítica suele convocar, sin llegar a un acuerdo sobre sus orígenes. El mismo Larra traza una semblanza de la poética del género en su reseña al *Panorama matritense* de Mesonero (1836), cuya primera parte subtitula "Consideraciones generales acerca del origen y condiciones de los artículos de costumbres. Escritores franceses modernos que más se distinguen en este ramo de literatura" (2000: 544-549). *Vid*. asimismo Ucelay da Cal, "Orígenes y desarrollo" (1951: 21-62); E. Rubio, "Antecedentes españoles y europeos" (1996: 156-162); y un resumen en Romero Tobar, "El costumbrismo" (1994: 397-430), especialmente pp. 397-404.

6. "Since I intend to foreground the function of journalism as an engine of social knowledge, I approach sketches as a valuable cognitive resource" (Lauster 2007: 8), indica Lauster contra la tesis benjaminiana del *flâneur* como observador desapasionado. *Cf.* los capítulos que Nablow dedica a Mercier (Nablow 1990: 140-178) y a Jouy (Nablow 1990: 179-204).

7. "Yet the expression 'grammar of modernity' with regard to what sketches offer seems appropriate in that the modern tools of cognition are so emphatically turned upon the living body of society and on its smallest unity, the self of the observer" (Lauster 2007: 320).

es significativamente contemplado por el grupo que espera a ser retratado. Esta obra sirvió de modelo para la francesa *Les Français peints par eux-mêmes*, como demostró Hendrix en fecha lejana (1933), y que igualmente ofrece otro ejemplo de esa voluntad de identificar el discurso literario con el científico, al mostrar esta vez al artista en pleno campo, recogiendo a una serie de personajes diminutos —los tipos sociales de la propia colección—, que introduce en un cesto, como si de un entomólogo o naturalista se tratase. Tanto el anterior grabado de *Heads of the People* como éste de *Les français* resumen bien el espíritu de esta literatura basada en el análisis y la imitación, en un juego especular entre la representación y lo representado; juego que igualmente expresan Ortega y Alenza en un grabado de la colección panorámica española, al representar a los tipos que aparecerán en ella retratándose a sí mismos.

Heads of the People, vol. I (1840). Grabado de O. Smith sobre dibujo de K. Meadows.

Les français peints par eux-mêmes, vol. I (1840). Grabado de Pourret sobre un dibujo de Pauquet.

Los españoles pintados por sí mismos, vol. II (1844). Grabado de Ortega sobre un dibujo de Alenza.

La literatura de costumbres de este período eleva la técnica científica de la clasificación a recurso literario y estructural, ya que se convierte, en manos de estos autores, en mecanismo dispositivo del género, tanto en el eje sintagmático del texto aislado, como en el paradigmático de dicho texto inserto en un orden superior que los subsume —la colección—. Así, la estructura de estos artículos atiende a menudo a un orden taxonómico, mediante la catalogación y descripción del origen, características y propiedades, subclases, figura, organización y particularidades diversas del tipo analizado. Buen ejemplo de ello son los artículos de Larra, "La planta nueva, o el faccioso. Historia natural" (*Revista Española*, nº 116, 10-XI-1833), "El hombre-globo" (*Revista-Mensajero*, nº 9, 9-III-1835) o "Los calaveras" (*Revista-Mensajero*, nº 94, 2-VI-1835, y nº 95), verdaderas fisiologías al modo francés, las dos primeras certeros dardos de sátira política. Cuando los artículos de costumbres publicados con parcial autonomía en periódicos y revistas se reagrupan *a posteriori* en una colección, se distribuyen igualmente en un repertorio, al modo científico: el cesante, el médico, el torero, el elegante, el aprendiz de literato, etc.

De las ciencias toman los escritores de artículos de costumbres no sólo las técnicas, como se ha visto, sino también sus instrumentos. Tratándose de una literatura cuya base es la observación y el análisis, sus símbolos por excelencia no podían ser otros que el espejo y el espéculo. Por una parte, estos fragmentos efímeros de tipos y costumbres son espejos en los que la sociedad burguesa de la España del primer tercio del XIX se contempla y refleja, con los que se pinta a sí misma y busca perpetuarse;[8] de forma severa, frívola, satírica o moralista, elevan a clave estética la autorreferencialidad inherente a su época. Por otra, son verdaderos espéculos que forman parte del instrumental que disecciona las intimidades de la sociedad, su "anatomía". Pocos productos artísticos encarnan mejor el *espíritu del siglo*, si exceptuamos el panorama y el diorama, que, como el artículo de costumbres, participan del cambio de paradigma cognitivo de finales del siglo XVIII y principios del XIX, y cuya relación también se puede advertir a nivel estilístico y dispositivo, como ya apuntó Walter Benjamin a propósito de las misceláneas y colecciones francesas de literatura panorámica.

Esta relación interdiscursiva, a la que habría que dedicar más atención en otro estudio, justifica una vez más el hecho de que los trasvases entre arte, ciencia y tecnología no pueden quedar al margen del estudio de la literatura. Los escritores de artículos de costumbres, de literatura panorámica y de fisiologías, aportan desde el ámbito de las letras los mismos esquemas cognitivos que los artistas desarrollan en sus ilusiones ópticas, tanto a nivel de contenido —paisajes amplios, detallismo, ilusión de realidad— como de estructura —la distribución en escenas, las unidades superpuestas a los conjuntos; por ejemplo, el tipo y la nación, en un artículo; el grupo de personajes y el

8. "[…] car, malgré nous, nous qui vivons aujourd'hui, nous serons un jour la postérité", escribe Jules Janin (1840 vii), descubriendo el carácter moderno de esta literatura, pues la modernidad precisamente se caracteriza por ser un concepto contiguo al de progreso; como explica Calinescu, "la idea de modernidad sólo pudo concebirse en el entramado de una conciencia de tiempo específico, es decir, la de *tiempo histórico*, lineal e irreversible, caminando irresistiblemente hacia delante" (Calinescu 1991: 23).

escenario, en un fragmento de diorama—. Estas formas literarias y artísticas participan de un cambio de paradima visual que se produce en Europa ya desde 1820 y 1830, en virtud de distintos dispositivos de percepción, como ha estudiado Jonathan Crary (1993). Sin embargo, este proceso comenzó ya a finales del siglo XVIII, momento en que se produce un cambio en el concepto clásico de mímesis, desde 1760 en adelante, o en que el irlandés Robert Barker ensaya las primeras tentativas de panorama, hacia finales de la década de 1780, por citar dos acontecimientos con igual incidencia en literatura y en pintura. Todo ello permite replantearnos los conceptos de realismo y de modernidad que hereda, dándoles un impulso definitivo, el siglo XIX.[9]

2. Escalpelos literarios: fisiologías y artículos de costumbres

Ilustración coloreada a mano de Nicolas-Henri Jacob (1782-1871) para el *Traité complet de l'anatomie de l'homme, comprenant la médecine opératoire* de Jean-Baptiste Marc Bourgery (París: C. A. Delaunay 1831-1854). Portada de Crary (1993).

Si, como se ha visto, el artículo de costumbres se caracteriza por su "ambición, casi utópica, de volcar la representación hacia lo representado" (Pla 2001, en línea), distribuyendo su análisis del cuerpo social en una red de representaciones serializadas, a menudo metadiscursivas, idéntico *modus operandi* seguirá otro género que surge en Francia casi simultáneamente al artículo de costumbres —y no por casualidad—: la fisiología. Bajo este título se publicaron breves obras en prosa destinadas a describir la sociedad en sus más minúsculos detalles: tipos, profesiones, instituciones, pasiones o sentidos: todo cabía en el marco de un formato portátil. Las primeras fueron la *Physiologie des passions, ou Nouvelle doctrine des sentimens moraux* (1825) de J. M. Alibert y la *Physiologie du mariage, ou méditations de philosophie éclectique, sur le bonheur et le malheur conjugal, publiées par un jeune célibataire* (1829) de Balzac,

9. Complementa el estudio de Crary, aplicado al caso español, el libro de Luis Miguel Fernández (2006), donde dedica un apartado específico a la relación entre los dispositivos ópticos decimonónicos y la práctica literaria costumbrista —si bien hay que tener presente que algunos, como las linternas mágicas o las cámaras oscuras, venían usándose desde el siglo XVIII—. Actualmente la investigación en *visual studies* y *visual culture* vive su época dorada en España (*cf.* Rodríguez de la Flor 2007).

ambas traducidas al español con éxito en 1826 y 1841, respectivamente. Más tarde, el espectro de posibilidades se dilataría, escribiéndose fisiologías sobre casi cualquier cosa: nos han llegado fisiologías de objetos —el paraguas, el bastón, el cigarro—; de tipos —el abogado, el corrector de imprenta—, de espacios —el jardín, el teatro—, incluso metadiscursivas —de la prensa, del periodista—. En este sentido, amplían y complementan el foco de atención usual, los tipos y las escenas, a los objetos cotidianos y los procesos y producciones culturales dominantes.

Fragmentando la contemporaneidad en esas unidades mínimas de significación, las fisiologías celebran lo efímero de la experiencia moderna y, en sus bases estéticas, entremezclan los trasvases discursivos entre filosofía, arte y ciencia, al tiempo que convocan la herencia de los moralistas y pintores de costumbres, La Bruyère al frente. Esos pequeños volúmenes invadieron el París de la monarquía constitucional de Julio, adquiriendo tal fama y éxito que pronto salieron al extranjero; en España se puede hablar, con excepciones, de una literatura de fisiologías casi exclusivamente traducida. Algunas muestras de literatura fisiológica, si bien contenida en los estrechos límites del artículo, salieron de la pluma de los escritores de costumbres más acreditados, como Larra —buenos ejemplos son "La planta nueva, o el faccioso. Historia natural" (1833), "El hombre-globo" y "Los calaveras" (1835)— y Estébanez Calderón —"Gracias y donaires de la capa" y "Fisiología y chistes del cigarro" (1847)—.

Los límites entre estas dos formas literarias son difusos. Las fisiologías francesas, de cierta extensión, se solían publicar en volúmenes de pequeño formato, frente a la brevedad de los artículos de costumbres, supeditados en primera instancia al periódico. Sin embargo, ni el sistema de distribución ni el formato son rasgos diferenciales determinantes, puesto que en prensa se publicaron artículos breves que, con el título de fisiologías o sin él —los casos anteriores de Larra y Estébanez lo demuestran—, remedaban o actualizaban, para el panorama editorial español, el género francés; mientras que las fisiologías se consideraban "estudios de costumbres" en pequeños libros independientes.[10]

El vínculo ya lo subrayaba Pierre Larousse (1874: 915) en la segunda mitad del siglo XIX cuando definía la fisiología como el "etude d'un caractère considéré comme type, d'un état spécial et caractéristique"; e insistía más adelante: "études de mœurs décorées du nom de physiologies" (Larousse 1874: 916). Además de estudiar caracteres morales y físicos, artículos de costumbres y fisiologías coinciden en su génesis, pues ambas formas nacen al amparo de la alianza entre la industria periodística y las modernas artes mecánico-visuales de reproducción y representación; participan de un fundamento estético similar —el sistema semiótico basado en la interacción de códigos, el texto y la imagen—, así como del método analítico-descriptivo como instrumen-

10. Un listado de fisiologías publicadas en España a lo largo de la década de 1840, todas traducidas y/o adaptadas del francés, en Montesinos (1965: 103-104). Sin embargo, aún queda mucho que investigar en este campo, fundamentalmente a través del vaciado de la prensa de la época. Por ejemplo, sólo en el año 1844 *El Fénix* valenciano publicó dos fisiologías firmadas por Juan Belza, "El primo. Fisiología" (15-VI-1844) y "Fisiología del bastón" (13 y 20-VII-1844).

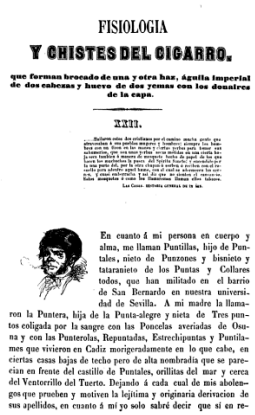
to de aprehensión de la realidad, a partir de una noción de mímesis compartida, la "costumbrista" (Escobar 1988). Además, se distribuyen en un mercado común para un público similar, siendo la publicación de fisiologías simultánea a la de las colecciones panorámicas, entre los años 1830 y 1850, y participando muy a menudo los autores en unos y otros proyectos —en el caso francés, pensemos en Balzac y Paul de Kock; mientras que en España quienes publican, adaptan o traducen fisiologías suelen ser escritores de artículos de costumbres, como Larra, Estébanez Calderón o Antonio Flores—. Al mismo tiempo, estas obras comparten con el costumbrismo ese paradigma epistemológico basado en la observación[11] que se erige como base de la literatura del siglo XIX, mucho antes de que irrumpieran en escena las escuelas naturalista y realista; comparten, asimismo, una metodología que amplía el sistema literario, abriéndose a órdenes periféricos, los de las ciencias, para dar cabida al análisis social.

Edmond Texier, *Physiologie du poëte* (1841), y detalle interior que representa al poeta de salón. Ilustraciones de Honoré Daumier.

11. El modelo podría ser, tomando la expresión de un artículo de costumbres inglés atribuido a William Cox (1833: 140), aquel del "scientific eye", el "ojo científico".

PHYSIOLOGIE
DU THÉATRE,
PAR
HIPPOLYTE AUGER.
TOME SECOND.
PARIS,
LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES,
OPRIMEURS DE L'INSTITUT,
1839.

Hippolyte Auger, *Physiologie du théâtre* (1839).


FISIOLOGIA
Y CHISTES DEL CIGARRO.
que forman brocado de una y otra haz, águila imperial de dos cabezas y huevo de dos yemas con los donaires de la capa.
XXIII.
En cuanto á mi persona en cuerpo y alma, me llaman Puntillas, hijo de Puntales, nieto de Punzones y bisnieto y tataranieto de los Puntas y Collares todos, que han militado en el barrio de San Bernardo en nuestra universidad de Sevilla. A mi madre la llamaron la Puntera, hija de la Punta-alegre y nieta de Tres puntos coligada por la sangre con las Poncelas averiadas de Osuna y con las Punterolas, Repuntadas, Estrechipuntas y Puntilamos que vivieron en Cadiz morigeradamente en lo que cabe, en ciertas casas bajas de techo pero de alta nombradia que se parecian en frente del castillo de Puntales, orillitas del mar y cerca del Ventorrillo del Tuerto. Dejando á cada cual de mis abolengos que prueben y motiven la lejitima y originaria derivacion de sus apellidos, en cuanto á mi yo solo sabré decir que sí en re-

Serafín Estébanez Calderón, «Fisiología y chistes del cigarro», en: *Escenas andaluzas* (1847).

En el ámbito de la crítica hispánica, la relación entre el artículo de costumbres y la fisiología es una alargada sombra presente en casi todos los estudios sobre el costumbrismo, aunque no existe a día de hoy ninguno que se haya detenido a observar sus correspondencias y diferencias.[12] Hendrix (1933) contrastó la "literatura de tipos" europea con el costumbrismo, sin referirse a las fisiologías; Ucelay da Cal (1951) sí repararía en ellas, pero considerándolas un subgénero del artículo de costumbres.[13] Poco después, Montesinos ya los analiza como productos diferentes y dedica varias páginas al género francés y a su recepción en España, recogiendo tanto originales y traducciones, que denomina "atrocidades ajenas e indígenas" (Montesinos 1965: 103). A pesar de esta lectura negativa, se acerca más a concepción originaria, que los veía como dos géneros autónomos: el mismo editor de *Les français peints par eux-mêmes*, L. Curmer, distanciaba estas colecciones de artículos de costumbres de las "efímeras" fisiologías (*Les Français*: 1842).[14]

12. No conozco ningún estudio específico. Las fisiologías francesas sí han sido ampliamente estudiadas por N. Preiss (1996), y las europeas, por M. Lauster (2007), donde traza las interconexiones entre la literatura inglesa, francesa y alemana. Su análisis demuestra cómo la figura del Cojuelo —Asmodeo en la versión de Le Sage—, fue fundamental para el posterior desarrollo de la literatura de observación europea. Algo que la crítica extranjera, con autores como W. S. Hendrix o Edwin B. Place, viene señalando desde principios del siglo xx, pero en lo que los estudios sobre costumbrismo no se han detenido apenas.

13. "A partir del año 1841, comienza a traducirse abundantemente un cierto tipo de publicación costumbrista […]. Se trata de las llamadas *fisiologías*: artículos de costumbres, dedicados al estudio detallado de un tipo —acompañados de sus correspondientes ilustraciones— que se ofrecían a los lectores, bien insertos en la prensa periódica, o bien —y esto era lo más frecuente— en cuadernos sueltos" (Ucelay da Cal 1951: 64).

14. "L'Angleterre, l'Allemagne, l'Italie et l'Espagne ont traduit les textes des *Français*. Les *Belges peints par eux-mêmes*, les *Hollandais peints par eux-mêmes*, les *Russes peints par eux-mêmes*, ont pris naissance au même berceau que les *Enfants peints par eux-mêmes*, les *Animaux peints par eux-mêmes*, et

Desde el punto de vista temático, tanto las fisiologías como los artículos de costumbres textualizan las prácticas culturales y artísticas de una sociedad, la del XIX, dividida entre la voluntad de representación y exhibición y la privacidad de la moral burguesa; entre el ofrecer la imagen de "cette chose qu'on appelle la vie privée d'un peuple", como reflexiona Jules Janin (1840 vii); y el respeto de un código implícito a la propia poética costumbrista, inherente también a la poética de la moral y de la sátira, según la cual el escritor de costumbres debía poseer "suma delicadeza para no manchar sus cuadros con aquella parte de las escenas domésticas cuyo velo no debe descorrer jamás la mano indiscreta del moralista, para saber lo que ha de dejar en la parte oscura del lienzo" (Larra 2000: 550).

Pese al carácter pretendidamente objetivo y realista de esta literatura, su focalización es restringida. Sin embargo, aun eludiendo la intromisión en las costumbres privadas, ya fuese por convención social, decoro o simple imposición estética, lo cierto es que un aspecto íntimo de la cultura y del arte de estas primeras décadas del siglo XIX queda reflejado ineludiblemente ante nosotros. Porque la metodología analítica, la del paradigma científico de moda, empleada en estas obras literarias indica de por sí cuáles son los fundamentos epistemológicos de los hombres que la utilizaron y, por tanto, nos habla de esos hombres, de su cultura y sensibilidad.

La importancia de esa metodología analítica, que actúa de forma similar en los artículos de costumbres y en las fisiologías, la señala Claudio Guillén cuando, aún sin relacionar explícitamente el artículo de costumbres con el género francés, apunta hacia una interesante filiación genética que ampliaría la red textual que estamos dibujando: la que se establece entre el costumbrismo y la *anatomía*[15] tal y como la entiende N. Frye; esto es, forma en prosa que ofrece "primarily intellectual patterns" (Guillén 1971: 123). Si la base de dichos patrones intelectuales es la voluntad de análisis mediante la disección, que se traduce en la página en el detallismo descriptivo, los inventarios y los catálogos o la extracción quintaesenciada de personajes —en los tipos— y escenarios, entonces el artículo de costumbres y la fisiología son dos clases de anatomías literarias, que quedan de este modo nuevamente conectadas.

También sería una *anatomía* según este concepto de Frye, además de emblema de la literatura de costumbres, por cuanto se refiere a la visión 'desde fuera' del mundo (*cf.* Guillén 2005: 202-203), *El diablo cojuelo* (1641) de Vélez de Guevara, con su afán por observar, extrayendo aquellas partes ocultas del carácter y el comportamiento de los distintos tipos humanos.[16] Esta figura del diablo observador, fisgón y crítico, cristalizó en el imaginario colectivo europeo a través de *Le diable boiteux* de Le Sage (1707), llegando a fundar una tradición en sí misma, la "asmodean tradition" (*cf.*

---

ces éphémères *Physiologies* aussitôt, mortes que nées, mais dont l'éclat passager a démontré combien était féconde la source ouverte par notre publication" (*Les Français* 1842: 460).

15. "[…] *costumbrismo* can be considered a version of the anatomy" (Guillén 1971: 124).

16. C. George Peale insiste en ello en su tesis doctoral: *La anatomía de* El Diablo Cojuelo*: deslindes del género anatomístico* (Chapel Hill: University of North Carolina Press 1977).

Lauster 2004; 2007), que repercutirá en la posterior historia de la literatura moral.[17] El papel que en ella tuvo la literatura española, tanto a través de este personaje literario, elevado a categoría de emblema estético, como en general mediante esa tendencia de larga duración que es el realismo hispánico, es algo que aún está por determinar. Asimismo habría que indagar más, por otra parte, en el papel de la prensa europea, concretamente de la literatura de costumbres inglesa y francesa, entre otras, para la configuración y desarrollo del artículo de costumbres en España. Parece imposible seguir postergando un estudio del costumbrismo español en el que no se entrelacen la dimensión nacional y la internacional. La propia dimensión del tema de los usos y costumbres es un primer puente que conecta los artículos de costumbres con las fisiologías; un tema universal, por lo demás, pero que aflora a comienzos del siglo XIX con especial significación, de la mano de éstos y otros géneros. El segundo enlace llega a través de ese andamiaje superior que sería el "patrón intelectual" al que antes hacía mención. Dado que en el tema también repercute la dimensión formal, habría que mirar de nuevo el costumbrismo desde la perspectiva de su estructura, y no tanto de su contenido, como se ha solido hacer hasta la fecha.

Portada de Grandville para *Le Diable à Paris* (1855), utilizada por Lauster (2007).

Los espacios que aparecen en los artículos de costumbres y en las fisiologías literarias trazan una cartografía de la ciudad moderna que permitía al escritor de entonces transitar de lo público a lo privado, del interior de casas y cafés a los paseos y los pasajes, de las romerías populares a los desfiles oficiales, del teatro de calle al de salón. Estos textos proporcionaban a sus lectores un código utilitario o manual de

17. Y, por supuesto, genera su propia fisiología: *Physiologie du diable*, de A. Depasse (Paris: Sergot 1842). El diablo es el elemento cohesivo y nuclear de la colección panorámica *Le Diable à Paris* (1855). Grandville le caracteriza, para la portada del libro, con los atributos del *colporteur* y el fotógrafo, síntesis de tradición y modernidad de las artes; situado, además, sobre un mapa de la ciudad de París, que revisa con su monóculo, prefigura la imagen que el lector encontrará al abrir el libro: retratos y visiones parisinas.

urbanidad —contramanual en los casos paródicos—, al tiempo que una guía urbana que el lector de hoy recupera, para poder transitar esos espacios de la ciudad antigua. Aquí habría que hacer un alto para incluir una segunda forma que vendría a sumarse, junto a la anatomía, a este mapa genérico del artículo de costumbres a comienzos del XIX: la guía,[18] forma híbrida entre la literatura y la Historia, establecida en Francia desde el *Tableau de Paris* (1789) de Mercier y que en España se publican ya en el XVII y XVIII, herencia que recibe Mesonero para su *Manual de Madrid* (1831) y su *Panorama matritense* (1836), guía física y moral de la capital española, respectivamente.

Si bien, como reconoce Escobar (1996: 125), "es evidente que el costumbrismo español y el costumbrismo francés configuran textualmente sociedades diferentes", estamos ante un mismo fenómeno literario, encauzado de diverso modo, según el contexto artístico previo y las condiciones histórico-culturales propias del marco en el que se inserta. La poética comparada de estas dos formas aún no se ha escrito, ni se ha trazado su itinerario en el mapa de la literatura europea del XIX, y, sin embargo, un análisis más detallado que el presente revelaría múltiples trasvases y conexiones que aquí sólo han sido superficialmente bosquejados. En este sentido, si para "historizar el fenómeno costumbrista", como planteó Escobar (1996: 118), es necesario volver "a sus auténticos orígenes histórico-literarios, poniendo de relieve, como pretendían los críticos y los propios escritores de costumbres del período romántico, su modernidad", justo es que empecemos a tener en cuenta, como aportación a esa poética no escrita, estas modernas disecciones "científicas" de costumbres que son las fisiologías.

Bibliografía

Aguilar Piñal, F., «*Las* guías de forasteros de Madrid *en el siglo XVIII*». Madrid: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (tomo XXXV, tirada aparte) 1995, 451-473.

Álvarez Barrientos, J., «Del pasado al presente. Sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español», *Nueva Revista de Filología Hispánica* XXXVIII (1990), 219-245.

—, «El ambiente teatral madrileño en la literatura costumbrista: sobre público, locales, representaciones caseras y actores», *Salina* 10 (1996), 135-147.

Aranguren, J. L., *Moral y sociedad: introducción a la moral social española del siglo XIX*. Madrid: EDICUSA 1965.

Baudelaire, Ch., *El pintor de la vida moderna*. Ed. de A. Pizza y D. Aragó. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos / Librería Yerba («Colección de Arquilectura», 30) 1995.

Benjamin, W., *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus 1998 [1972].

18. Género estudiado por Aguilar Piñal (1995) y por Parkhurst, para quien anticipa la "aesthetic of the street" (1994: 184) que recibirán Jouy y los posteriores escritores de costumbres. Los costumbristas españoles conocían bien la herencia de guías de avisos para forasteros, así como los manuales topográficos, especialmente Mesonero.

Caldera, E., *El teatro español en la época romántica*. Madrid: Castalia 2001.

Calinescu, M., *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia,* kitsch*, posmodernismo*. Madrid: Tecnos 1991 [1987].

Cortés García, J., «La construcción del concepto de ciudad a partir de la ideación literaria. Un ensayo antojadizo para reclamar la *diferencia*, la poética de la ciudad y la utopía literaria», en: H. Capel (coord.): *Ciudades, arquitectura y espacio urbano*. Almería: Caja Rural Intermediterránea 2003, 161-169.

Cox, W. [?], *Crayon Sketches, by an Amateur*, i. Ed. de T. S. Fay. Nueva York: Conner and Cooke 1833.

Crary, J., *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Massachusetts: MIT (Massachusetts Institute of Technology) 1993 [1ª ed. 1990].

Escobar Arronis, J., «La mímesis costumbrista», *Romance Quartery* xxxv (1988), 261-270.

—, «Costumbrismo: estado de la cuestión», en: Centro Internacional de Estudios sobre el Romanticismo Hispánico (ed.): *Romanticismo 6: El costumbrismo romántico*. Roma: Bulzoni 1996, 117-126.

Fernández, L. M., *Tecnología, espectáculo, literatura: dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos xviii y xix*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións USC 2006.

Fontanella, L., *La imprenta y las letras en la España romántica*. Berna: Frankfurt am Main 1982.

Foucault, M., «Des espaces autres (1967), Hétérotopies». *Des espaces autres* (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (octobre 1984), 46-49. [<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>, fecha de la consulta: 7-IX-10.]

Frost, D., *Cultivating Madrid. Public Space and Middle-Class Culture in the Spanish Capital, 1833-1890*. Lewisburg: Bucknell University Press 2008.

Gareth, D., «Sobre prisiones y sonetos: Francisco de Quevedo y Tommaso Companella. El mundo de los libros y el libro del mundo», en: I. Arellano / E. Cancelliere (coords.): *Actas del Congreso Internacional «Quevedo, Lince de Italia y Zahorí Español» (Palermo, GRISO y Universidad de Palermo, 14-17 de mayo de 2003). La Perinola: revista de investigación quevediana*, 8. Pamplona: Universidad de Navarra 2004, 485-497.

Guillén, C., «On the Uses of Literary Genre», en: *Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History*. Princeton: Princeton University Press 1971, 107-134.

—, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets, 2005 [1985].

Haidt, R., «Visibly Modern Madrid: Mesonero, Visual Culture, and the Apparatus of Urban Reform», en: S. Larson / E. Woods (eds.): *Visualizing Spanish Modernity*. Oxford / Nueva York: Berg 2005, 24-45.

Hendrix, W. S., «Notes on Collections of Types, a Form of *Costumbrismo*», *Hispanic Review* 1, 3 (Jul. 1933), 208-221.

Janin, J., «Introduction», *Les français peints par eux-mêmes. Enciclopédie moral du dix-neuviéme siécle*, vol. i, París: L. Curmer 1840, iii-xvi.

Larousse, P., *Grand dictionnaire universel du xixe siècle français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc*. 12. París: Administration du Grand Dictionnaire Universel 1874.

Larra, M. J. de, *Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*. Ed. de A. Pérez Vidal. Barcelona: Crítica 2000.

Laumeyer, U., *Costumbrismo und Stadtentwicklung. Mesonero Romanos und Madrid*. Frankfurt am Main / Nueva York: Lang 1986.

Lauster, M., «Following the Devil: Paths through the Nineteenth Century», en: H. Rasche / C. Schönfeld (eds.): *Denkbilder Festschrift für Eoin Bourke*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, 76-89.

—, *Sketches of the Nineteenth Century. European Journalism and its* Physiologies*, 1830-50*. Nueva York: Palgrave Macmillan 2007.

Les Français peints par eux-mêmes. Enciclopédie moral du dix-neuviéme siècle. Provinces, 3. París: L. Curmer 1842.

López Jiménez, L., *Mesonero Romanos ante Madrid (visión de la ciudad)*. Madrid: Imprenta Municipal 2004.

Losada Goya, J. M., «Costumbrismos y costumbrismo romántico», *Bulletin of Hispanic Studies* 75, 4 (1998), 453-467.

Mesonero Romanos, R. de, *Escenas matritenses, por el Curioso Parlante. Cuarta edición, corregida y aumentada por el autor, e ilustrada con grabados*. Madrid: Boix 1845.

Montesinos, J. F, *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*. Madrid: Castalia 1965 [1960].

Nablow, R. A., *The Addisonian Tradition in France. Passion, Objectivity in Social Observation*. Rutherford / Londres / Nueva Jersey: Farleigh Dickinson University Press / Cranbury / Associated University Presses 1990.

Parkhurst Ferguson, P., *Paris as Revolution. Writing the 19th-Century City*. Berkeley / Los Ángeles: University of California Press 1994.

Pla Vivas, V., «Manual de uso costumbrista. El proyecto de utilidad en la representación gráfica de viajeros y curiosos a mediados del siglo xix», *Acto. Revista de pensamiento artístico contemporáneo* (2001). Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna. [<http://webpages.ull.es/users/reacto/pg/home_revista.html>, fecha de la consulta: 7-IX-2010.]

Romero Tobar, L., *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid: Castalia 1994.

Rodríguez de la Flor, F., «El impacto de los *Visual Studies* y la reordenación del campo de disciplinas del texto en nuestro tiempo», *HIOL: Hispanic Issues Online*. Monográfico *Estudios Hispánicos: perspectivas internacionales* 2 (2007), 65-78. [<http://hispanicissues.umn.edu/assets/pdf/7-HIOL-2-5.pdf>, fecha de la consulta: 7-IX-2010.]

Rubio Cremades, E., «El costumbrismo», en: V. García de la Concha (dir.): *Historia de la literatura española, iv*. G. Carnero (coord.): *El siglo xix*. Madrid: Espasa-Calpe 1996, 153-167.

Ucelay da Cal, M., *Los españoles pintados por sí mismos, 1843-1844. Estudio de un género costumbrista*. México: El Colegio de México 1951.

FEMME FATALE. LAS ESTRELLAS DE CINE EN LA POESÍA HISPÁNICA CONTEMPORÁNEA

Antonio Portela Lopa
Università Ca' Foscari di Venezia / Universidad de Salamanca
toniportela@gmail.com

RESUMEN: Las estrellas de cine han despertado, desde los comienzos del arte cinematográfico, una atracción especial entre los poetas españoles. Resulta de especial interés comparatista comprobar cómo la poesía ha reflejado estos cambios retratando a la mujer del cine clásico a la luz de la tradición literaria de los mitos clásicos. Desde las vanguardias hasta nuestros días la poesía ha asistido a la creación de nuevos mitos que han funcionado de manera análoga a los antiguos heredados de la cultura clásica. Se encuentra, por ejemplo, el caso de Greta Garbo, cuyo influjo perdura en la poesía más reciente, o el de Marlene Dietrich, admirada por Pablo García Baena. De especial interés es el ciclo poético sobre la trágica muerte de Marilyn Monroe. En este artículo se propone un recorrido por esta misteriosa relación de la palabra con estas figuras inmortales del espectáculo del cine.

Palabras clave: mito, poesía hispana, cine, actrices.

ABSTRACT: Movie stars have awakened special interest among Spanish poets since the beginning of film art. It is of special interest in comparatist terms to prove how Spanish poetry has reflected these changes by depicting classic film's woman in the light of the literary tradition of classical myths. From vanguards to these days, poetry has contributed to the creation of new myths that have worked in a similar way to the antique myths inherited from the classic culture. A good example is the case of Greta Garbo, whose influx remains in recent poetry; or the case of Pablo García Baena's admired Marlene Dietrich. Especially interesting is the poetic cycle about the tragic death of Marilyn Monroe. This article aims to cover the mysterious relation between the word and these spectacle of cinema's inmortal figures.

Key words: myth, Hispanic poetry, film, actresses.

El mito toma formas inesperadas. Se resiste a desaparecer. Cuando se creía que había sido definitivamente arrinconado al cajón de la erudición literaria, que su función social y educativa no tenía validez, se adaptó sorprendentemente a nuevas realidades. El siglo XIX, por ejemplo, alumbró el mito del Estado, y, posteriormente, se puso al servicio de movimientos políticos y funestos totalitarismos. Pero el siglo XX le reservaba otra mutación, ésta de dimensiones hasta ese momento desconocidas. El desarrollo de la cultura de masas, en su variedad de sus manifestaciones, trajo la creación de nuevos discursos míticos que serían objeto artístico y poético. De esta cara amable del mito hablaré en este artículo.

Desde la instauración del *star-system* norteamericano, que se puede datar en las décadas de 1920 y 1930, las grandes actrices han ejercido una fascinación especial. La nueva forma de estrellato incitó la curiosidad por la vida de aquellas damas dentro y fuera de las pantallas. Poco difiere de la actualidad. El cine sigue aliado con distintos modos de persuasión, tanto endógenos (técnicas propias del lenguaje fílmico) como exógenos (campañas publicitarias lanzadas con cada estreno; ecos sociales sobre la vida privada de las estrellas plasmadas en la prensa *light*…). Sería tentador explicar, aludiendo sólo a la energía económica de esta industria del entretenimiento, que esa particular atracción que se manifiesta entre el público y las actrices se debe únicamente a razones publicitarias.

La cultura de masas y la alta cultura han mantenido relaciones especiales. Si bien se comercializa la imagen de las actrices como "héroes del consumo" (Dyer 2001: 32), su concreción cultural no puede ser explicada sólo en términos publicitarios. Un particular grupo de espectadores de cine, dotados de una condición singular, no se ha detenido en aquella manipulación superficial de la imagen femenina promovida por la industria cinematográfica, y ha visto en las estrellas de cine signos de distinta índole que han merecido su atención. Se trata de los poetas, que han valorado otros aspectos del espectáculo cinematográfico superiores al dinero invertido, como la belleza y la libertad de sus estrellas, o la tragedia personal. Y éstas son, entre otras, las condiciones del mito femenino del cine, signo bajo el que los poetas que mencionaré han leído a esas grandes estrellas.

La mujer en la gran pantalla fue retratada en el cine clásico con frecuencia como ser liberado en lo moral y en lo sexual. Y esta circunstancia supone, en una perspectiva social, una subversión de los modelos de conducta establecidos que no ha pasado desapercibida para los creadores y artistas. El papel femenino en el cine adelantó socialmente lo que tardó en llegar en la vida real, actuando como eco de libertades, con una magnitud incomparable a cualquier movimiento de protesta organizado. En las actrices se ha realizado el ideal del cine como "función modernizadora de liberador de costumbres e incitador erótico" (Gubern 1999: 78). Y, unidos a ese motor liberador, se encuentran otros impulsos que no conviene obviar, como la belleza de aquellas mujeres del cine, cuyo influjo a menudo se omite. Ha nacido así un nutrido *corpus* en torno a lo femenino y a lo mítico, a lo bello y a lo excepcional, tratado de una manera análoga a la que guardaban los poetas de otros siglos con los mitos grecorromanos. Estrellas como Greta Garbo, Marilyn Monroe o Marlene Dietrich han ocupado

las creaciones de los poetas como en otro tiempo la ocuparon los mitos femeninos legados por la tradición literaria occidental, que han abastecido de numerosos temas y lugares comunes a las letras universales.

No me extenderé en la delicada cuestión idiomática de si el término "*mito*" es aplicable a las estrellas de Hollywood. Hay quien lo considera una banalización del concepto promovida por la propia cultura de masas. Una revisión contemporánea del vocablo a la luz de modernas teorías humanísticas arrojará claridad al asunto. Son muchos los que reservan la palabra "*mito*" a la cultura grecorromana, o a narraciones tribales maravillosas que explican la *physis*, y lo ven como un fósil del pensamiento atrapado en la conciencia pre-científica. Conviene recordar que algunos teóricos del mito sentencian rotundamente que "el mito es lenguaje, pero lenguaje que opera en un nivel muy elevado" (Lévi-Strauss 1995: 233), y que, en cuanto tal, es modulado por los poetas en sus funciones retóricas y funcionales. Así lo ve Van Der Leeuw: "El mito no es sino la misma palabra […]. Es una palabra pronunciada que, repitiéndose, posee una fuerza decisiva" (Sagrera 1967: 179). Si aún estas bellas aproximaciones a la esencia del mito no bastaran para zanjar esta cuestión, recurriré a la autoridad y citaré la última edición del *Diccionario de la Real Academia*, que recoge ya en el lema correspondiente las acepciones con las que trabajo aquí: "Historia ficticia o personaje literario o artístico que condensa alguna realidad humana de significación universal" y "Persona o cosa rodeada de extraordinaria estima". Podemos definir el mito, en conclusión, como aquello que la literatura *recibe* como mito, esto es: el lenguaje repetido que trasciende el tiempo y el espacio.

El poeta se ha encontrado frente al mito cinematográfico femenino con un horizonte nuevo, y ha sido adecuado al horizonte de expectativas que le había sido legado por la tradición literaria. Ha construido el nuevo mito desde los antiguos. Para ilustrar esta circunstancia, tomo ejemplos tempranos. El poema de Antonio Espina "Venus Cynelya" (1927) (Conget 2002: 60) se detiene en el renacimiento de la diosa que se produce en la pantalla: "Venus ha nacido otra vez. Ha nacido en la espuma del haz luminoso y tomado carne lunar en la pantalla". El autor detecta, sin embargo, las diferencias que alejan esta diosa actualizada y su imagen antigua, y la dota de la temporalidad a cuyos designios escapaba antes: "Pero ya no es Afrodita helénica. Olímpica, es una blonda "girl" norteamericana, relativamente inmortal". El poema enumera una larga lista de diosas grecorromanas, construyendo el mito cinematográfico con los atributos de la Afrodita antigua, pero constata las diferencias entre aquélla y la moderna. Es decir, el horizonte literario de la tradición es válido para interpretar la nueva realidad, pero la ironía, propia de la distancia temporal que separa ambos universos mitológicos, establece una separación insalvable. Entre ambas Afroditas hay una distancia irónica, y el adverbio "relativamente" apunta a la condición efímera de la segunda.

Dos poemas de Francisco Ayala de la misma época, "A Circe cinemática" y "La sirena de los trópicos" (1929), juegan con las mismas referencias míticas de la literatura. El primero describe la escena de un baño al aire libre en un film: "escucha Circe al viento enamorado" (Conget 2002: 95), y evoca el viento favorable que la diosa envió a Odiseo en su partida, pero focalizando la escena antigua en el momento erótico del

aseo: "Y antes que consuma / su regreso tronchado la caricia / […] nuevo periplo con la esponja inicia" (Conget 2002: 96). La elección del mito de Circe imprime connotaciones mágicas, ya que era conocida por sus hechizos. El poeta se está retratando como un Odiseo enamorado, fruto de un encantamiento que parte de la contemplación de esta anónima diosa cinematográfica. El segundo poema está dedicado a Josephine Baker, actriz y cantante de quien dice el poeta que era "una sirena con ojos de almendra" (Ayala 1996: 41). Sus poderes provenían no ya de su canto, como las sirenas de la *Odisea,* sino de su sensualidad descarnada, "capaz de hacer perder la cabeza a cualquier Holofernes de opereta" (Ayala 1996: 41). Con la referencia bíblica el autor inserta a esta actriz también en la tradición cristiana, lo que logra perturbar al lector de moral conservadora.

Hay ejemplos más recientes que mencionan directamente el mito clásico. Es el caso de "Palas Atenea dirigida por Ingmar Bergman" (1992), de José Luis Clemente (Conget 2002: 295). "No eres una diosa al uso", le dice el poeta a la diosa en el primer verso, para rememorar después la ambigüedad sensual de la de "los ojos glaucos", que obedece a "extraños impulsos / ininteligibles desde el punto de vista del deseo". El poema subvierte el orden de la jerarquía mitológica: Atenea, si viviera en nuestros días, tendría que ser actriz de cine, es decir, que el Olimpo de Hollywood es superior al griego. Pero en el poema, no obstante, esta Atenea mantiene intactas sus cualidades, como la pureza sexual y una "majestuosa frialdad de Atenea" que "tiene vocación de eternidad" (Goñi Zubieta 2005: 93), alejadas del desenfreno erótico propio de otros mitos, como el de Afrodita. Así Clemente canta a Atenea: "Nunca he podido comprender / cómo fuiste capaz / de galopar entre cadáveres" (Conget 2002: 295).

Los poemas citados tienen una presencia directa del mito antiguo, que funciona como código heredado. En otros poemas, en cambio, las estrellas de cine son retratadas de forma más sutil, y consiguen un mejor equilibrio literario entre referencias clásicas y el nuevo lenguaje del mito cinematográfico. Es el caso de Greta Garbo, a quien se le ha dedicado un ciclo poético especialmente fecundo en nuestras letras, centrado en la época de las vanguardias. Se ha retratado hasta la saciedad el enigma de la "Divina" mediante repetidos epítetos y nuevos lugares comunes sobre su enigmática figura. Vistos en conjunto, los poemas dedicados a Greta Garbo han conformado un lenguaje cerrado, constante. Funcionaron de manera análoga a los que Homero plasmó en sus obras. Esta serie de textos ha sido ya estudiada en profundidad. Concretamente, hay varios análisis detallados de los distintos poemas que la Generación del 27 dedicó a la actriz: son los de Pérez Bowie (1998), Amorós Guardiola (2000) y Portela Lopa (2003).

Me detengo, sin embargo, en uno de esos poemas para avanzar con mi exposición. La adoración por la actriz de origen sueco no fue veneración sagrada, como tempranamente mostró Rafael Porlán Merlo en su poema "Juicio final de Greta Garbo" (1929) (Conget 2002: 104). El autor consideró que muchas otras estrellas de cine la superaban en misterio, belleza y transgresión, y enumera en este poema un catálogo —procedimiento homérico— de actrices superiores. Entre ellas cita a Clara Bow, que representa lo "irracional". Clara Bow, actriz de renombre en las primeras décadas del siglo XX, es vista como la personificación del espíritu liberal, liberado, que propugna-

ba la gran pantalla, a través de unas cualidades morales transgresivas, liberalizadoras. Funcionaba como estímulo de rebeldía, ya que no dudaba en aparecer ante la cámara en ropa interior, en clara oposición al pudor burgués que las vanguardias intentaron quebrar. Esa revolución moral y sexual que ha latido en ellas ha actuado, en palabras de Pérez Bowie, como "escuela de comportamiento amoroso" (Pérez Bowie 1996: 117). El desparpajo erótico de la actriz recorre "Sexo metalizado", de Tomás Seral y Casas (1929) (Seral y Casas 2003: 320), y se evoca en el arranque del poema: "Clara Bow de barrio chino / la de las trenzas bermejas / la de las caderas pandas". Clara Bow representaba el modelo rebelde de actriz, abiertamente sexualizada, y confrontada a modelos andróginos de otras estrellas de cine de su época, como Marlene Dietrich o Greta Garbo. Podría ser el correlato contemporáneo de la Afrodita clásica, ya que en el poema de Seral y Casas se concentra desde el título la parte de la anatomía femenina que era atributo principal de la diosa. La sintaxis del poema, por otra parte, tiene ecos del epíteto homérico empleado para los protagonistas de la *Ilíada* y la *Odisea*.

Más ambigua fue la imagen que proyectó Marlene Dietrich, a quien Pablo García Baena profesa auténtica devoción cinematográfica. La primera epifanía en su obra de la actriz de origen alemán se da en la "Oda a Gregorio Prieto" (1948). En este poema rememora el tiempo de la infancia a través de los cromos de Marlene Dietrich, "que sonreía ambigua fumando entre sus plumas / en un café con nieblas de estación o de puerto". El perfilado retrato de la actriz apunta ya los rasgos esenciales que más tarde aparecen desarrollados en "Mayo", que veremos a continuación: el humo del tabaco en el escenario de alguna de sus películas o la sonrisa ambigua de la actriz. Este último detalle de su rostro fue una de las señas de identidad, fuente de su irradiación maravillosa y compleja.

El cuadernillo *Calendario* (1992) recoge una selección de poemas en prosa, forma poco frecuentada por el autor. Se puede datar con exactitud, aunque se presente con el genérico título de "Mayo" (García Baena 2008: 391), la fecha exacta de la composición de este texto: 6 de mayo de 1992, día en que se apagó el intenso brillo de Marlene Dietrich mortal. Queda al conocimiento del lector desvelar a quién corresponde el retrato trazado, pues no se especifica ningún nombre. Sólo si se tiene conocimiento previo de la pasión del poeta por la actriz podrá adivinarse que va dedicado a ella. O bien, podrían reconocerse los fragmentos de los guiones que se reproducen. En cualquier caso, es un texto de comprensión cerrada, de desciframiento reservado a los cinéfilos y a paulófilos.

El poema está plagado de referencias a lo divino para trazar el retrato de Marlene Dietrich. Emplea sustantivos y adjetivos de la esfera de lo mágico, como "tenebrosas", "secta", "magia", "ensoñación", "penumbra" —vocabulario que, dada la estirpe estética del poeta, procede del caudal romántico—, y que presentan el escenario en donde se produce la epifanía de la actriz. Lo interesante del texto es la manera de resolver el tópico literario de la proyección en las salas, un lugar común desde el invento del mismo. La actriz, imbuida de atributos divinos, comparece en la pantalla como una totalidad, un mito nacido ante los ojos del poeta entre el humo de su propio cigarrillo. Lo demuestra, por ejemplo, cuando dice: "La magia especial del juego de la luz y

la penumbra iba formando de la niebla, como del barro creador, una figura lunar de cabellos en halo casi celeste, de flotantes pasos cadenciosos". Este pasaje recuerda al nacimiento de los dioses míticos paganos y de algunas narraciones cristianas, como la de la primera mujer. Marlene Dietrich, para Pablo García Baena, no era de este mundo, y en este texto lo confirma cuando dice que "Sólo la voz era rotunda, grave, humana en aquel ídolo de cultos secretos". Puede establecerse una conexión lejana con la diosa pagana Ártemis, con la que comparte alguno de sus atributos. Por ejemplo, "una boca que no era sensual". Ártemis era el ideal de pureza, la castidad, la "taimada ingenuidad", pero, a la vez, encendía el deseo en aquellos que la contemplaban, tal como sucede con Marlene Dietrich. Por último, ambas son, además, diosas lunares.

El poeta no detiene su retrato en la prosopografía e incorpora el discurso fragmentado de la actriz: "«ya no tienes destino» o «todo está en la arena» o «yo hice una estatua con el fuego de mi ser»", tres sentencias de belleza inolvidable que pertenecen, respectivamente, a *Sed de mal*, *El jardín de Alá* y *Cantar de los cantares*. El poeta detectó en su momento en estos mensajes lo sublime, o una forma de lo sagrado. Son palabras como proferidas por boca de un oráculo, sentencias misteriosas, apoyadas en la *gravitas.* Al ser destacadas, adquieren para el poeta un cariz terrible de incertidumbre. Finalmente, el poeta levanta el acta de la defunción de Marlene Dietrich a modo de moderno mitógrafo: "Son las cuatro de la tarde y dan la noticia…". Ésta es una tarea para el poeta: en la mortalidad y la inmortalidad, constatar la muerte de la persona y el nacimiento del mito. Así ha sucedido desde el comienzo de la cultura Occidental.

José Mateos propone un tono más apagado que el de Pablo García Baena para hablar de la Dietrich. En "El ángel azul" (1990) (Conget 2002: 291) recuerda su carácter mutable y sórdido: "Tú siempre al lado de la vana escoria / susurrando palabras que se olvidan". Sin embargo, se detectan concomitancias entre los textos de García Baena y el de Mateos, ya que ambos retratan a la actriz entre el "humo" que siempre la rodea o el escenario en que sucede la epifanía del mito (estaciones, puertos, paisajes industriales…). La concreción literaria del mito de Marlene Dietrich responde al prototipo cinematográfico de mujer audaz. Como se puede observar, esta lectura está condicionada por el propio código del texto fílmico, que mediante determinados escenarios, diálogos y planos intenta dirigir los lugares de indeterminación que los poetas más tarde plasman.

En contraposición con los roles arquetípicos de mujer fatal que encarnan Greta Garbo, Marlene Dietrich o Clara Bow, también se hallan en la poesía ejemplos de mujeres caracterizadas por su delicadeza y su belleza. Fue el caso de Janet Gaynor, que despertó la simpatía de Francisco Ayala en su poema en prosa de 1929 "Perfil de Janet Gaynor". Según el autor, representaba "un sentido idílico del cinema". La castidad —no exenta de cierta sensualidad— fue la nota predominante de esta fugaz estrella del cine norteamericano: "la duda de su desnudo corpóreo —e incorpóreo—, que en la obra no se dejaba ni siquiera aludir" (Ayala 1996: 36).

Otra dulzura aún más delicada, la de Marilyn Monroe, ha sido captada con una intensidad análoga a aquella con que se poetizó el mito de Greta Garbo. Sin embargo, con la actriz norteamericana se construye un mito desde una mirada muy distinta, ya

que su muerte ha producido más poemas que su vida, como si su desaparición despertara la conciencia poética sobre la condición humana sujeta a la muerte, buscando una explicación al fenómeno extraño del mito —al que se le supone inmortalidad— y a la muerte —que sólo afecta a los mortales—. Gravita sobre estos poemas una meditación general sobre la muerte y sobre el exceso. Este acercamiento difiere del de otros mitos, como se ha visto. En términos mitológicos, la muerte de Marilyn Monroe y su reflejo en los poemas produjo definitivamente su catasterismo, pero dejando constancia de que la eternidad a la que parecía apuntar el mito cinematográfico estaba finalmente sujeta a lo efímero de lo humano.

Jorge Guillén, en su poema "Cuerpo a solas" (1967) (Conget 2002: 195), se enfrenta a la tumba de la actriz norteamericana. Evoca su vida, condicionada por el público y la propaganda en torno a su persona: "la hermosa actriz ha muerto / ay, de publicidad", y constata que su paso hacia la otra vida aliviará su desdichada existencia: "libre, por fin, a solas". El tono desencantado, como se puede observar, está lejos del lúdico usado en poemas sobre otras actrices. Rafael Guillén también se había sentido fascinado por el influjo sensual de Marilyn Monroe, como demuestra en "Poema para la voz de Marilyn Monroe" (1963) (Conget 2002: 183). Allí evoca la dulce sonoridad de la voz de la actriz desde una perspectiva erótica y melancólica al mismo tiempo, dado que lo escribe tras su desaparición. El poema trasciende la frontera entre Eros y Tánatos a través de la pantalla: "Oigo tu voz carnal, y me pregunto / qué pasa aquí. Si acaso es esto un nuevo pecado, o un castigo". La aparición de la noción de 'pecado' y el sentimiento de culpa ante el mito entabla una relación con la esfera cristiana. Quizá se halle la resaca de lo trivial.

Antonio Martínez Sarrión, en "Requisitoria general por la muerte de una rubia" (1970), exhibe una panorámica general desolada sobre el mundo el día de la muerte de Marilyn Monroe, en el que se incluye el propio poeta hacia el final de su creación: "ráfagas / de terror en los ojos enormes de mi amor / aferrada a su sucio frasco de nembutal" (Conget 2002: 223), en una clara alusión a la forma en que murió la actriz. El término jurídico del título condiciona la lectura: el poeta está actuando como un juez que emitiera el parte de defunción de Marilyn. De tono parecido, aunque más turbio, es el acercamiento que propone Leopoldo María Panero en "Marilyn Monroe's negative" (1973) (Conget 2002: 249). Comienza con una alusión al mito platónico para constatar que el mundo de las sombras del cine son también vanidad: "Cabellera rubia que en la nada se extiende / viva tan sólo en las cavernas".

La sensación de que la falsedad de la cultura de masas subsumió en la tragedia a la actriz es compartida por Ernesto Cardenal en "Oración por Marilyn Monroe" (1967), de cuya vida dice que "fue irreal como un sueño que un psiquiatra interpreta y archiva" (Cardenal 1972: 7). Pero, para el poeta, Marilyn Monroe es depositaria de toda la humanidad y del sufrimiento: "El templo —de mármol y oro— es el templo de su cuerpo / en el que está el hijo de Hombre con un látigo en la mano". En el retrato de Marilyn Monroe, no se sabe si, como *altera Maria* o como *alter Christus*, aparece la dimensión escatológica del mito, inédita en la literatura sobre cine hasta esos años:

> Perdónala, Señor, y perdónanos a nosotros
> por nuestra 20th Century
> por esa Colosal Super-Producción en la que todos hemos trabajado.
> Ella tenía hambre de amor y le ofrecimos tranquilizantes.

Más recientemente, Ana Isabel Conejo esboza un retrato doméstico del mito de Marilyn Monroe, propio ya de la posmodernidad y efecto de haberlo recibido desde la distancia. El mito llega condicionado y debilitado por la literatura acumulada. En "Marilyn Monroe", publicado en *Rostros* (2007), leemos: "No compadezco a Marilyn: supo bien lo que hacía. / No quería encontrarse con cincuenta y dos años y el lavaplatos roto llamando a un fontanero, / o en zapatillas, sola, viendo el televisor" (Conejo 2007: 58).

Cabe destacar, en el "Preámbulo" a *Rostros*, que Ana Isabel Conejo aplica con firmeza poética el sustantivo que uso en este artículo: "Un mito es lo que queda de una estrella cuando ya no se puede conversar con su luz / […]. Y un rostro es lo que queda de un mito cuando toda su carga de verdad se disuelve" (Conejo 2007: 9). Que el libro se titule de tal manera resulta ser aclarador, ya que demuestra que la poesía sobre estas actrices hace una lectura divina del rostro. Sin embargo, se asocia al rostro femenino con frecuencia un *glamour* promovido por la industria: "El *glamour,* en primer lugar, se generaliza en el entorno del filme, en la fotografía, en la publicidad. Refuerza el mito naciente de la estrella" (Aumont 1998: 66). El rostro de estas actrices son "máscaras, no rostros" (Aumont 1998: 66), y esta incorporeidad es un rasgo que lo acerca al mito definitivamente, ya que pierde uno de los rasgos esenciales de la *humanitas*. Cito las palabras de Roland Barthes, que entre sus *Mitologías* recogía "El rostro de Greta Garbo": "pertenece a ese momento del cine en que el encanto del rostro humano perturbaba enormemente a las multitudes" (Barthes 2005: 71). Una de las mágicas relaciones que guarda el poeta que lee el cine es la que se establece entre él y el rostro de la estrella proyectada en la pantalla. Potenciado sobre todo en el cine mudo, el rostro cinematográfico ha mantenido intacta la fascinación que siempre ejerce una gran dimensión en un momento dramático. Mario Pezella, que apunta a la dimensión onírica en que se halla el rostro cinematográfico, recoge una interesante reflexión de Balázs que intenta explicar esta fascinación: "frente a un rostro aislado no nos sentimos en el espacio" (Pezzella 2004: 116).

Las estrellas de cine, en especial las femeninas, ocupan el lugar que en otro tiempo tenían Atenea o Venus, porque, como dice Leenhardt, quien "ha roto con los antiguos mitos se encuentra desprovisto del apoyo que ellos le ofrecían, y tienen necesidad de encontrar el empuje de un nuevo mito que dinamice su marcha" (Sagrera 1967: 215). Dotan de motivos nuevos a la poesía, modelados sobre el antiguo lenguaje que se usaba para los mitos, como de un eco lejano que permanece en el fondo de la poesía. Porque la poesía necesita los mitos para seguir siendo palabra más allá del tiempo, así como los mitos reclaman la poesía para trascender la temporalidad. Se trata, en definitiva, de que el mito siga siendo, por decirlo con palabras de Vodička, "parte viva de la literatura" (Vodička 1989: 77).

El poeta detecta el último reducto mítico en el séptimo arte. Belleza, libertad y tragedia se han sumado para alumbrar este conjunto de manifestaciones poéticas en las que se muestra este fenómeno desde diversos ángulos. Le corresponde a él indagar en esa pulsión más honda que excede la anécdota y busca, en definitiva, la trascendencia. Esa relación particular que se da entre el individuo dotado de unas cualidades excepcionales —la estrella del cine, con la belleza de su rostro o sus cualidades interpretativas— y los poetas ha conformado un nuevo entramado de temas e idiomas que actualiza el concepto de lo mítico hacia direcciones contemporáneas.

Los poetas que han interpretado la imagen femenina en la pantalla han adaptado el nuevo paisaje cinematográfico a su horizonte de expectativas literario, formado por el bagaje mitológico heredado de la tradición. Estos singulares lectores de cine y creadores de literatura han fusionado estos horizontes de manera natural desde los primeros contactos. En el plano fenomenológico, los poemas estudiados tienen el interés cultural de dejar constancia directa de los efectos provocados por la lectura de un film en el ánimo estético de estos poetas. Y, a su vez, han derivado en nuevos discursos que mantienen una relación dialógica con el arte que ha desencadenado este proceso. Estas concreciones, estas lecturas personales, se desarrollan mediante el conocimiento cultural previo al descubrimiento del texto fílmico. De este modo, se incorpora el mundo de los mitos al nuevo mundo de las estrellas cinematográficas, con intención de construir una nueva mitología que llene el vacío cultural y antropológico.

La experiencia estética del fenómeno cinematográfico observado desde el hecho literario, y, más concretamente, poético, borra cualquier rasgo efímero, tanto los de la persona como los de la obra cinematográfica. La cultura de masas, al ser incorporada a la alta cultura literaria, garantiza la eternidad e inmortalidad de manera más segura: la que se había demostrado eficaz para mitificar milenariamente.

Bibliografía

Amorós Guardiola, A., «Polar, estrella: Greta Garbo y los escritores del 27», en: J. Cobos (ed.): *Las generaciones del cine español*. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio 2000.

Aumont, J., *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós 1998.

Ayala, F., *El escritor y el cine*. Madrid: Cátedra 1996.

Barthes, R., *Mitologías*. Madrid: Siglo xxi 2005.

Cardenal, E., *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura 1972.

Conejo, A. I., *Rostros*. Madrid: Hiperión 2007.

Conget, J. M., *Viento de cine: el cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)*. Madrid: Hiperión 2002.

Dyer, R., *Las estrellas cinematográficas: historia, ideología, estética*. Barcelona: Paidós Ibérica 2001.

García Baena, P., *Rama fiel*. Salamanca: Universidad de Salamanca 2008.

Goñi Zubieta, C., *Alma femenina: la mujer en la mitología*. Madrid: Espasa-Calpe 2005.

Gubern, R., *Proyector de luna: la generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama 1999.

Lévi-Strauss, C., *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós 1995.

Pérez Bowie, J. A., *Materiales para un sueño: en torno a la recepción del cine en España 1896-1936*. Salamanca: Librería Cervantes 1996.

—, «Greta Garbo y las vanguardias», en: A. Navarro *et alii* (eds.): *Mitos: Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica (Investigaciones Semióticas VII)*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1998, 188-99.

Pezzella, M., *Estética del cine*. Madrid: A. Machado Libros 2004.

Portela Lopa, A., «Greta y los poetas (la generación del 27 y un mito del cine)», *Clarín* 47 (2003), 11-18.

Sagrera, M., *Mitos y sociedad*. Barcelona: Labor 1967.

Vodička, F., «La concreción de la obra literaria», en: R. Warning (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Visor 1989.

Seral y Casas, T., «Sexo Metalizado», en: J. Herrera Navarro: *La poesía del cine*. Málaga: Litoral 2003.

LA COMUNICACIÓN TEATRAL: TEXTO ESPECTÁCULO, TEXTO LITERARIO PARA EL TEATRO

Maria Grazia Profeti
Universidad de Florencia
m.profeti@tiscali.it

RESUMEN: Se vuelven a examinar las teorías semióticas relativas a la comunicación teatral, que subrayan la fuerza y la importancia del público en el espectáculo; este primer sondeo teórico permite concluir que la relación entre espectáculo y público es diferente dependiendo de el tiempo y lugar en que esta se produce, y actúa justo en la dimensión constitutiva del hecho teatral. Se subraya así la importancia de estudios de tipo comparatista, y no solo en lo que se refiere a la circulación de argumentos teatrales o de técnicas de representación, sino también en lo concerniente a la diferente fruición del espectáculo en tiempos y lugares distintos. Se examinan después los usos nacionales relativos a la edición de textos teatrales en España y en Italia: las prácticas escénicas y editoriales, divergentes entre las dos penínsulas hermanas, no solo nos hablan de la circulación de un "producto" (las reescrituras italianas de textos españoles), sino que nos permiten subrayar las *quidditas* de las diversas producciones nacionales: la teoría y la historia del teatro llegan así a conclusiones análogas.

Palabras clave: texto espectáculo, texto literario para el teatro, teorías semióticas del teatro, edición de textos teatrales en España e Italia.

ABSTRACT: We go back to examine the semiotic theories relative to the theatrical communication, that underline the strength and the importance of the public in the show; this first theoretical survey also indicates that the relationship between spectacle and audience is diverse in different times and places, and acts just in the constitutive dimension of the theatrical fact. This underlines the importance of such comparative studies, not only in regard to the movement of theatrical arguments or techniques representation, but also with regard to the different enjoyment of the show at distinct times and distinct places. We examine, afterwards, the national uses relative to the edition of theatrical texts in Spain and in Italy: performing and publishing practices, differing between the two peninsulas sisters, not only tell us about the movement of a "product" (Italian rewriting of Spanish texts), but that allow us to underline the quidditas of the diverse national productions: the theory and history of the theater come then to similar conclusions.

Key words: show text, literary text to the theater, theater semiotic theories, editing plays in Spain and Italy.

1. Semiótica del teatro

Finalizaba la década de los setenta, cuando en Italia apareció un pequeño volumen, editado por Alessandro Serpieri, que reflexionaba sobre la *quidditas* del teatro (Serpieri 1978). El mismo frontispicio nos lanzaba un mensaje visual, ya que autores y títulos se espejaban, se reflejaban mutuamente. Colaboraban en el volumen Romana Rutelli, Paola Pugliatti, Keir Elam, Marcello Pagnini, Roberto Guiducci: nombres que han marcado la reflexión semiótica sobre el teatro; y, en efecto, *Semiótica del teatro* titularon sus ensayos Keir Elam (1977) y Marco de Marinis (1982); *Semiótica del texto*, Ruffini (1978).[1] Por aquellos años se desarrollaba también un diálogo en la revista *Versus*;[2] la característica peculiar y casi extraliteraria del texto teatral constituirá después una base para las reflexiones de Cesare Segre (1984), que pone la novela y el teatro frente a frente. Incluso ensayos que se presentaban de forma menos orientada metodológicamente (Molinari/Ottolenghi 1979), de hecho no podían prescindir de las "nuevas" claves.

En esta línea, Sito Alba (1984) propuso el concepto de "mimema", o "unidad mínima teatral", cuyos elementos serían: 1) el conjunto autor-director, 2) el texto literario y los códigos complementarios, 3) los personajes, 4) el espacio, 5) el tiempo, 6) el público. Por mi parte, reajusté esta sistematización, como sigue: 1) quién muestra (actor, director), 2) quién o qué se muestra (actor, objetos escénicos), 3) dónde, 4) cuándo, 5) a quién, 6) para qué (qué significa el mostrar y qué de hecho comunica). La interacción de los primeros cinco elementos constituiría el sexto, o sea el sentido del mensaje (Profeti 1984). Juegos de una pasión "semiótica", que intentaba analizar "científicamente" el hecho literario.

En la colección dirigida por Marco de Marinis la "naturaleza" peculiar y profunda del teatro representaba la clave de una nueva manera de encararse con el hecho teatral; la "historia" del teatro se entendería no como historia de los textos literarios para el teatro, sino como historia del edificio teatral, de la venta del espectáculo, de los actores y de su forma de actuar. Por esto, al presentar mi *Introducción al estudio del teatro español* (Profeti 1994a: 11), subrayaba, polémicamente, la falta de documentos, bibliografías o historias del teatro en España. Tiempos prehistóricos; hoy podemos consolarnos con un desarrollo impresionante de datos, textos, estudios, sobre todo acerca del teatro áureo; pero no sé si nuestra actitud mental ha cambiado mucho. Por lo tanto, me parece útil volver a proponer dos reflexiones, una sobre la fuerza y la importancia del público teatral en el espectáculo; la otra sobre el texto escrito, el texto literario para el teatro.

1. En cambio J. M. Díez Borque y L. García Lorenzo (1975) titularon su antología *Semiología del teatro*.
2. «Teatro e semiotica», *Versus* 21 (1978); «Teatro e comunicazione gestuale», *Versus* 22 (1979).

2. El público como espectáculo

Esta primera se podría considerar una reflexión "política", con todas sus limitaciones. Pero es también una reflexión que subraya la complejidad del signo "teatro", añadiendo a los esquemas comunicativos de Cesare Segre análisis que atestiguan cómo la historia orienta inexorablemente el texto. Como se recordará, Segre (1984: 5, 11) proponía unos esquemas que marcan la diferencia entre el texto narrativo y el texto teatral, y, además, subrayaba la que denominaba "comunicación oblicua" entre personajes y espectadores.

Para efectuar un sondeo, merece la pena concentrarse en la fiesta española de palacio del siglo XVII, donde un escritor y un ingeniero-escenógrafo (quien muestra), montan una fábula escénica muy sofisticada (lo que se muestra), empleando maquinarias teatrales, con efectos musicales, en el espacio de la corte (donde), en ocasión de particulares recurrencias (cuando), delante del rey y la familia real, la corte, los nobles, los embajadores (a quien se muestra). Los argumentos puestos en escena son mitológicos o caballerescos; un tipo de representación que se conoce ahora con mayores detalles.

Sabemos, por ejemplo, de qué forma se pusieron en escena los espectáculos, durante el período del duque de Lerma, en los jardines del privado: para la *Gloria de Niquea* de Villamediana, representada el 8 de abril de 1622, la escenografía se debió a Giulio Cesare Fontana, actuaron las damas de la corte y los propios príncipes; hasta la reina representaba a Venus y bailó en la danza final; en *El vellocino de oro* de Lope (Profeti 2007), previsto para pocos días después, actuaron igualmente las damas, hasta que un incendio interrumpió la representación. Sucesivamente, con la llegada de Cosimo Lotti a Madrid, en 1627, se pone en escena *La selva sin amor* (Profeti 1999b); y el propio Lope subraya que fue enteramente cantada; la escena móvil se montó, primero, en la Casa de Campo y, luego, en uno de los salones de Palacio, como cuentan con detalles los embajadores florentinos. Después será el Salón Dorado el lugar de las representaciones palatinas (Rich Greer 1991: 83)[3] y, por fin, a partir de 1640, durante la hegemonía de Calderón, el Coliseo del Buen Retiro (Neumeister 2000).

Ahora bien, incluso en un ambiente tan controlado como puede ser la corte, hay en España una permeabilidad entre espectáculo y espectadores, que la *loa* se encarga de tejer e incrementar (Profeti 1994a: 156-158);[4] y hay un reflejarse del espectáculo en el público, subrayado por la presencia del retrato del Rey y de la Reina en el escenario durante la puesta en escena de *Fieras afemina amor* (Neumeister 2000: 301). Es evidente, además, una dicotomía en el público: los reyes y la alta nobleza miran la representación de su grandeza y, al mismo tiempo, muestran a la baja nobleza y a los embajadores su propio prestigio: dicho de otra forma, un público "menor", un público B, asevera y atestigua la grandeza del público A.[5]

3. *Vid.* bibliografía en Profeti 1994a: 153 ss.

4. *Vid.* también Neumeister 2000: 129-130, donde se subraya la función de Juan Rana en la puesta en escena de *Andrómeda y Perseo*, "como mediador entre ficción y realidad".

5. En Profeti 1992: 96, puede verse el esquema de este cruce de miradas.

Pasamos ahora a un tipo de teatro que podemos definir "burgués". Así lo caracteriza Szondi (1973: 10-11):

> Lo spettatore assiste al dialogo drammatico in silenzio, con le mani legate, paralizzato alla vista di un secondo mondo. Ma la sua totale passività (e su ciò si basa l'esperienza drammatica) deve rovesciarsi in un' «attività» irrazionale; lo spettatore viene trascinato nel gioco drammatico, diventa egli stesso parlante, beninteso per la bocca di tutti i personaggi. Il rapporto spettatore-dramma conosce solo la completa separazione o la completa identificazione, ma non l'intrusione dello spettatore nel dramma o il rivolgersi del dramma allo spettatore.

Sobre un escenario, que representa el saloncito de una casa burguesa, se reproducen historias de pasiones cotidianas; el público las mira y las reconoce como suyas y se identifica con ellas: a través de la "pared caída", como se ha dicho, la burguesía muestra sus problemas a sí misma. Lo que se dice y se representa es la ilusión de la realidad; tanto es así que en este tipo de teatro no sería posible, como en el teatro áureo, la ruptura de la ilusión escénica, con la apóstrofe directa de los actores al público. Para que esto se produzca, Pirandello tendrá que ratificar la muerte del espectáculo burgués y del tipo de estructura social que lo origina. Pero en los momentos de "descanso", cuando cae la tensión ilusión-identificación, la corriente prospéctica más fuerte se determina dentro del mismo patio.[6] Es decir: el público proyecta sus conflictos en el escenario y, al mismo tiempo, aplaca sus conflictos auto-ostentándose en los descansos. La mirada se dirige alternativamente hacia adelante (durante el espectáculo) y circularmente (durante el descanso): la ilusión (mirada hacia adelante) lleva a la autoaprobación (circularidad de la mirada). Larra había comprendido bien este carácter consolatorio del teatro, cuando manifestaba cierta difidencia, considerándolo capaz de alejar a la gente de intereses más esenciales, como los políticos:

> Cuando los hombres, reconociendo sus derechos y ocupándose en adelantarlos, pueden discutir en alta voz en paseos, casas, cafés, la realidad no tarda en ocupar el lugar de la ficción; la escena verdadera del mundo real en que cada uno es llamado a ser actor, y a hacer tarde o temprano un papel, debe interesarnos mucho más que la representación en cabeza ajena de las virtudes y de los vicios (Larra 1960: 157).

Llegamos ahora a un tipo de teatro de difícil definición; y recuerdo la representación de *Utopia* de Ronconi, preparada para el Festival del periódico comunista *L'Unità,* que tuvo lugar en Florencia en 1975. El espacio escénico cubría la entera plaza Santa Croce, con una serie de maquinarias teatrales, un espacio ovalado delimitado por 300 asientos, donde tenían que acceder 300 "intelectuales" invitados; exteriormente una serie de vallas tenía que delimitar una muchedumbre de difícil definición: ¿ciudadanos?, ¿trabajadores?, ¿estudiantes?, ¿"pueblo"? Es evidente lo que se pretendía comunicar: la fantasía como ruptura de las estructuras existentes. Un público A, el mítico intelectual,

6. *Vid.* el esquema en Profeti 1992: 97.

que mira y delimita el dilatarse del espacio teatral, que se muestra como productor de fantasía y utopía, pero que también mira hacia un público B, subrayando la necesidad de comunicar con una "base", algo descentrada, marginada por las vallas, pero presente y vital.[7]

Mirada doble: el público A mira el espectáculo y se exhibe como productor de fantasía subversora, pero mira también al público B; el público B mira el espectáculo por encima del anillo formado por el público A. Y, a lo mejor, el público B tendría que atestiguar su vitalidad, identificándose con la fantasía en el poder, rompiendo las vallas e invadiendo el cerco de la utopía. Si la hipótesis había sido esta, los resultados fueron misérrimos, y no solo porque un aguacero impidió la representación, sino porque, después, otros aguaceros políticos nos han mojado a todos.

La primera conclusión es, por lo tanto, que la relación entre espectáculo y público es distinta en tiempos y lugares distintos; y actúa justo sobre la dimensión constitutiva del hecho teatral. Una primera conclusión, que no puede sino subrayar la importancia de estudios de tipo comparatista, y no sólo relativos a la circulación de argumentos teatrales o de técnicas de representación (lo que se ha hecho, en lo que se refiere al teatro áureo, sobre todo en lo concerniente a las relaciones Italia/España/Italia),[8] sino también relativos a la distinta fruición del espectáculo en tiempos y lugares distintos.

3. La recepción "desviada": el texto literario de teatro como lectura

Desde esta perspectiva centrada en el espectáculo, la importancia del texto escrito parecería marginal; pero aquí también es muy interesante establecer una comparación entre varias prácticas nacionales, relativas a la edición de textos teatrales en los Siglos de Oro, edición que, en efecto, lega a épocas sucesivas el "recuerdo" del teatro de un período determinado; y, en España, la "duda del texto literario" constituye una característica constante.

En Italia se consolida pronto la costumbre de imprimir los textos teatrales; hasta a través del robo de los papeles de los actores, como sucede con la *Cassaria* de Ariosto, que se publica hacia 1510:

> Nella mente di molti scrittori italiani la scena è sentita molto presto e molto spesso come palcoscenico della poesia e dell'imitazione dei classici, e dai classici trae modello per stampare se stessa (Riccò 2008: 37).[9]

En España el proceso será más largo y alternante; si olvidamos la publicación de los textos teatrales de Encina en su propio *Cancionero*, que obedece a una lógica distinta

7. Como muestra el esquema en Profeti 1992: 98.

8. *Cf.* Profeti 1996; AA.VV. 1996; 1997; 2000; 2007; 2009; Profeti 2009.

9. En este monumental volumen puede verse la referencia a la situación inglesa, bastante parecida a la española.

(Profeti 1992: 3-20), vemos que, hasta fechas bastante tardías, la praxis no prevé que los comediógrafos impriman directamente su obra (Profeti 1994b). Naharro sí publica su *Propalladia* en Nápoles, en 1517, pero a imitación de los italianos; en cambio, los textos de Diego Sánchez de Badajoz, por ejemplo, los publica póstumos su sobrino; y es Timoneda quien reúne e imprime las obras de Lope de Rueda, sometiéndolas, además, a una interesante operacion de censura. En la "Epístola al lector" que precede a *Las primeras dos elegantes y graciosas comedias (Eufemia y Armelina)*, Valencia 1567, él afirma:

> Por este respecto se han quitado algunas cosas no lícitas y mal sonantes, que algunos en vida de Lope [de Rueda] habrán oído (Rueda 1967: 50).

Y en la "Epístola… al considerado lector" de *Las segundas comedias (Los engañados y Medora)*, Valencia 1567, advierte de nuevo:

> Escribiéndolas [es decir preparándolas para la impresión] (como su autor no pensase imprimirlas), por hallar algunos descuidos, o gracias, por mejor decir, en poder de simples, negras o lacayos, reiterados, tuve necesidad de quitar lo que estaba dicho dos veces en alguna de ellas, y poner otros en su lugar. Después, de irlas a hacer leer al teólogo que tenía deputado para que las corrigiese y pudiesen ser impresas (Rueda 1973: 4).

Como se ve, existe una costumbre que prevé cambios y adaptaciones de los textos literarios para el teatro en el momento de imprimirlos: el primer tipo de intervención responde a exigencias «morales», como subraya Timoneda al hablar de la revisión del censor oficial, encargado de la aprobación necesaria para la impresión ("después de irlas a hacer leer al teólogo…"). Pero más interesante es el segundo tipo de intervención, que procura eliminar las repeticiones de las "gracias y donaires" que las varias representaciones toleraban perfectamente, pero que habrían chocado en el momento de la lectura. Timoneda aparece muy consciente del recorrido que efectúa el texto literario, hacia el tablado y de aquí a la prensa: dos medios de fruición distintos (representación-lectura); utilizando la terminología semiótica, el texto impreso aparece muy claramente como post-texto. La primera conclusión atañe a la conciencia que llamaría "teórica" del texto literario para el teatro; al mismo tiempo, los textos impresos aparecen poco "fiables" o, por lo menos, distintos de los representados.

Pero, sin llegar a estos extremos, a veces los recopiladores se dan cuenta, al imprimir los textos, de desajustes y lagunas, e intentan sanarlos, a lo mejor manipulándolos todavía más. Merece la pena volver a llamar la atención sobre las declaraciones de un "Amigo de Lope", que se dirige "al lector" en los preliminares de la *Parte XXII* espuria, impresa en Zaragoza por Pedro Verges en 1630.[10] El prólogo atestigua la fama excepcional que rodeaba a Lope hacia el término de su vida; se le llama "príncipe de los poetas", famoso, "no solamente [en] España, sino también [en] lo restante del

10. *Parte Veinte y dos de las comedias del Fénix de España, Lope de Vega Carpio*. En Zaragoza, por P. Verges, 1630, f. 3+1*v* de los preliminares. Editado en Profeti 1988.

Orbe", "Minero rico y fértil Vega", que produce "en vez de versos oro acrisolado", "varias y tan divinas flores". Y, al mismo tiempo, se subraya el estado precario de los textos que llegaban a los impresores ("culpa del que trasladó los originales"), a través de peripecias bien conocidas y que habían ocasionado las quejas del mismo Lope;[11] de Rojas Zorrilla al imprimir su *Segunda Parte*;[12] de Alarcón; de Calderón, que presenta en su *Parte IV* un listado de comedias que se le habían atribuido falsamente y vuelve a instistir sobre las erratas, los cortes, los "hurtos de la prensa".[13]

La edición de las comedias de Lope empieza de forma bastante problemática, como he subrayado varias veces;[14] y también los dramaturgos valencianos se editan en fecha tardía: en 1609 la primera parte, en 1616 la segunda (Profeti 1987). Así se expresa el *Prólogo al lector* de la *Primera parte* de Lope*:*

> Anda en nuestros tiempos tan valida el arte cómica, y son tan recebidas las comedias, que habiendo llegado a mis manos estas doce de Lope de Vega, las quise sacar a luz y comunicarlas con los que por ocupaciones o por dificultad de no llegar a sus pueblos representantes, dejan de oírlas en los públicos teatros, para que, ya que están privados de lo uno, puedan gozar en lectura lo que le es difícil por otro camino. Recibe pues, o lector, mi ánimo; y si viere que este volumen fuere bien recebido, ofrezco otro de todos los más graves autores que en esta materia han escrito.[15]

Hacia 1603, pues, el texto impreso se propone como sustituto del texto espectáculo. Será útil también llamar la atención sobre el hecho de que en ediciones sucesivas de la misma *Parte primera* este prólogo desaparece: a lo mejor, indicio de que se empezaba a apreciar de por sí el texto impreso.

Sólo en 1617 Lope logra publicar directamente sus comedias: con el título orgulloso de *Doce comedias de Lope de Vega Carpio, sacadas de sus originales por él mismo*, aparece la *Parte novena*, con un significativo prólogo del "Teatro", "a los lectores":

> Estas comedias, que aquí te presento, puedo afirmar como testigo de vista que son las mismas que en mí se representaron, y no supuestas, fingidas, ni hurtadas de otros, donde hay un verso de su autor y trescientos del que dice, que de verlas en mí las toma de memoria y las vende a estos hombres que sin licencia del Supremo Consejo las venden con rétulos públicos, en afrenta de los ingenios que las escriben, en que

11. Algunas de las quejas de Lope se recogen en Restori 1927: 47-50.

12. *Segunda parte de las comedias de F. de Rojas Zorrilla*. Madrid: F. Martínez 1645, f. q2+2*r* de los preliminares. Lo menciona también J. Moll (1979).

13. *Parte IV de las comedias de Calderón de la Barca*. Madrid: J. Fernández de Buendía 1672, ff. qq2*r-v* de los preliminares (*cf*. Profeti 1983, 249-254).

14. Las *Seis comedias de Lope* aparecen en 1603 en Madrid o Lisboa (Profeti 1975: 119, n. 12); también en 1603 un misterioso Bernardo Grassa reúne e imprime doce comedias, que titula *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio*: se trata de la que hoy conocemos como *Primera parte de las comedias de Lope.* Pero se tendrá que esperar hasta 1609 para la *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega*; y la dudosa *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores* es probablemente de 1612 (Profeti 1993. Y ahora véase el trabajo hecho por el equipo de Prolope, al publicar las *Partes* del Fénix).

15. *Prólogo al lector,* en *Primera parte*. Zaragoza: A. Tavano 1603-1604, f. [3]*v* de los preliminares.

> hay tantos caballeros, letrados y hombres doctos. Leerlas puedes seguramente, que son de los borradores de Lope, y no de la pepitoria de estos zánganos, que comen de la miel que las legítimas abejas en sus artificiosos vasos labran de tantas y tan diversas flores; que te prometo que si benignamente las reciben, no llegue a mis manos comedia ingeniosa de las muchas que cada día escriben tantos ingenios, que no te la presente, no hurtada, sino con gusto de sus dueños, para que el tuyo tenga en su casa, o recogimiento con su familia, lo que no todos pueden ver, y los que lo hubieran visto puedan considerar (Case 1975: 14-15).

Los prólogos y las justificaciones se reiteran en las partes sucesivas, con el recuerdo del pleito que Lope había intentado, y perdido, contra Francisco de Avila (González Palencia 1921; Salazar 1942). Me limito a recordar el de la *Parte XVII* (Madrid, 1621):

> Dos veces se les puso pleito a los mercaderes de libros para que no las imprimiesen, por el disgusto que les daba a sus dueños ver tantos versos rotos, tantas coplas ajenas y tantos disparates en razón de las mal entendidas fábulas y historias; vencieron, probando que una vez pagados los ingenios del trabajo de sus estudios, no tenían acción sobre ellas… (Case 1975: 16).

Entretanto, Lope se había dedicado a valorar, desde un punto de vista de escrito artístico, el texto literario para el teatro, y había redactado hasta un manifiesto teórico de su manera teatral, el *Arte nuevo*, que yo leo desde este punto de vista como revindicación de la naturaleza "literaria" del texto, de su dignidad "artística" (Profeti 1999a; 2010).[16] Llamaré a este propósito la atención sobre el hecho de que también Juan de la Cueva, al intentar imprimir directamente sus textos, reflexiona análogamente sobre la naturaleza de la comedia en el *Ejemplar poético,* que es de 1606 y 1609.

Es decir, cuando los escritores empiezan a darse cuenta de que los textos literarios para el teatro puede tener un buen "mercado", intentan imprimirlos, pero la operación no era nada fácil, como atestiguan las escaramuzas de Lope con los impresores. Así, los escritores tienen constantemente que subrayar que la comedia no es obra de todos, o de muchos (compañía, impresores, etc.), sino que, al ser obra *literaria*, es propiedad "moral", digamos, del que la compuso.

Sin embargo, un dramaturgo no podía publicar un texto que se siguiera representando, para no quitarle novedad e interés al espectáculo. Buena prueba de ello es el caso de *La confusa* de Cervantes. En 1614, en la adjunta en prosa al *Parnaso,* Cervantes (1990: 183) afirma haber redactado varias comedias:

> Mas la que yo más estimo y de la que más me precio fue y es de una llamada *La confusa*, la cual, con paz sea dicho de cuantas comedias de capa y espada hasta hoy se han representado, bien puede tener lugar señalado por buena entre las mejores.

16. Para la diferencia con la praxis italiana, *cf.* Profeti 1998. A la bibliografía que en su momento señalé será imprescindible añadir Riccò 2004: las características «literarias» de los textos orienta también, en Italia, el debate sobre los "géneros".

Y, en efecto, en 1627 *La confusa* formaba todavía parte del repertorio de Juan Acacio (Ezquerdo 1981); así que, al reunir en 1614 sus textos para imprimirlos, Cervantes no incluye la comedia en su colección, condenándola al olvido.

En los prólogos preparados por los autores aparece otro dato de gran interés: la absoluta conciencia de los escritores de que, al ser impreso, el texto cambia de categoría. Así reza el prólogo que Juan Pérez de Montalbán redacta en 1635 para su *Tomo primero de comedias*:

> Para desengañar a los curiosos y desmentir a los que profanan nuestros estudios, me reduje a imprimir las mías, empezando por estas doce, que es el tomo, lectores míos, que os consagro, para que las censuréis en vuestro aposento, que aunque parecieron razonablemente en el tablado, no es crédito seguro, porque tal vez el ademán de la dama, la representación del héroe, la cadencia de las voces, el ruido de los consonantes, la suspensión de los afectos suelen engañar las orejas más atentas, y hacer que pasen por rayos los relámpagos, porque como se dicen aprisa las coplas, y no tiene lugar la censura para el examen, quedan contentos los sentidos, pero no satisfecho el entendimiento.[17]

Ya Lope había hablado de dos diferentes maneras de ponerse en contacto con el texto literario para el teatro ("para que el tuyo tenga en su casa, o recogimiento con su familia, lo que no todos pueden ver, y los que lo hubieran visto puedan considerar"), y Montalbán subraya la oposición *sentidos/entendimiento* que corresponde a dos lugares de fruición distintos (*tablado/aposento)*; imprimir el texto literario, por lo tanto, implica un tipo de operación donde se pierde el texto-espectáculo, cuyas características el escritor áureo dibuja muy bien, con una metodología parecida a la de la semiótica de la representación: véanse los que hoy llamamos *signos kinésicos* ("ademán de la dama, representación del héroe"), la dicción ("la cadencia de las voces, el ruido de los consonantes"), y la interacción del destinatario ("la suspensión de los afectos"); mientras al imprimir la pieza se trata de hablar al *entedimiento*: el salto de categoría del texto queda bien evidente.

Si el texto literario impreso aparece expuesto a una serie de cambios en el momento de imprimirse, no hay que descartar un "arreglo literario" del mismo escritor, en el caso de textos impresos directamente (por lo que se refiere a Lope: *Partes IX-XX*). Un ejemplo: hacia 1601, Lope escribe una comedia que titula *La comedia de los jacintos o el celoso de sí mismo,* la vende a una compañía, y la comedia va a parar a Córdoba, donde Antonio Sánchez la "recopila" junto a otras dos del mismo Lope y a las *Firmezas de Isabela* de Góngora, y el librero Francisco Cea imprime las cuatro piezas en 1613. Pero algunos años después, en 1623, Lope decide publicar directamente la comedia y la reelabora profundamente para incluirla, bajo el título *La pastoral de Jacinto* (Vega 1997), en la *Parte XVIII*: le añade fragmentos de más esmerada elaboración literaria, incluye sonetos, es decir *cambia* el texto ya representado (y a lo mejor *adaptado* por las compañías teatrales que lo habían puesto en escena) para darle mayor dignidad literaria.

17. J. Pérez de Montalbán, *Prólogo largo*, en: *Tomo primero de las comedias*. Madrid: A. Pérez 1635, f. qq*r*.

Ahora bien, un dato de extraordinario interés lo constituye justo la presencia de un "público de lectores de teatro", que lo convierten en género popular, tanto que se tendrá que prohibir como dañino para las actividades laborales: la junta de Reformación el 6 de marzo de 1625 propone la suspensión de las licencias para "imprimir libros de comedias, novelas, ni otros deste género", y el Consejo de Castilla, en efecto, las suspende; la actividad editorial de textos teatrales se tendrá que trasladar, hasta 1634, a Zaragoza, a Sevilla, a Barcelona; y los autores volverán a quejarse de los cambios, los añadidos, los "hurtos de la prensa" (Profeti 1988: 6).[18] Hasta que, con la representación palaciega, el texto impreso otorga una dignidad y una grandeza nueva al texto espectáculo mismo, como demuestra Neumeister (2000: 126-133) al subrayar la elegante impresión de *Andrómeda y Perseo,* promocionada por la propia corte en 1653.

Si comparamos este panorama con el italiano, nos damos cuenta de las diferencias y de la consideración literaria "alta" en que en Italia se ha tenido el texto teatral, editado en muchos casos de forma independiente de su puesta en escena. También un "género" nuevo como el *libretto* de ópera se afirma brillantemente en letra de molde: los espectadores lo tendrán en las manos en el momento del estreno de la ópera, a veces con los cambios y las arias "nuevas", introducidas durante los ensayos. Así, las prácticas teatrales y editoriales divergentes entre las dos penínsulas hermanas no solo nos hablan de la circulación de un "producto" (las reescrituras italianas de textos españoles), sino que nos permiten subrayar las *quidditas* de las varias producciones nacionales. Es un regalo que nos ofrece la mirada comparatista.

Bibliografía

AA.VV., *Tradurre, riscrivere, mettere in scena* = vol. II de *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*. Florencia: Alinea 1996.

—, *Percorsi europei* = vol. III de *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*. Florencia: Alinea 1997.

—, *Spagna e dintorni* = vol. IV de *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*. Florencia: Alinea 2000.

—, *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia* = vol. V de *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano.* Florencia: Alinea 2007.

—, *Commedia e musica tra Spagna e Italia* = vol. VI de *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*. Florencia: Alinea 2009.

Case, T. E., *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*. Madrid: Hispanófila/ Castalia 1975.

Cervantes, M. de, *El viaje del Parnaso*. Ed. de V. Gaos. Madrid: Castalia 1990.

De Marinis, M., *Semiotica del teatro*. Milán: Bompiani 1982.

Díez Borque J. M. / L. García Lorenzo, *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta 1975.

18. El primero en llamar la atención sobre este importante acontecimento fue J. Moll (1974: 98).

Elam, K., *The Semiotics of Theater and Drama*. Londres / Nueva York: Methuen 1977 (ed. italiana, Bologna: Il Mulino 1988).

Ezquerdo Sivera, V., «Acerca de *La Confusa* de Cervantes», en: *Cervantes. Su obra y su mundo*. Madrid: Edi-6 1981, 243-247.

González Palencia, A., «Pleito entre Lope de Vega y un editor de sus comedias», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo* III (1921), 17-26.

Larra, M. J., *Teatros*. Madrid: Rivadeneyra («Biblioteca de Autores Españoles», cxxviii) 1960.

Molinari, C. / V. Ottolenghi, *Leggere il teatro*. Florencia: Vallecchi 1979.

Moll, J., «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla. 1625-1634», *Boletín de la Real Academia Española* liv (1974), 97-103.

—, «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia española* lix (1979), 49-107.

Neumeister, S., *Mito clásico y ostentación*. Kassel: Reichenberger 2000.

Profeti, M. G., «Una collezione milanese di Lope de Vega», *Quaderni Ibero Americani* 45-46 (1975), 226-230.

—, «*Los empeños de un acaso* de Pedro Calderón / *Los empeños que se ofrecen* de Juan Pérez de Montalbán», en: *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro (Madrid 8-13 de junio de l981)*. Madrid: CSIC 1983, 249-254.

—, «Guardare/Fare*:* lo spettatore come spettacolo», en: R. Tomasino (ed.), *Semiotica della rappresentazione*. Palermo: Flaccovio l984, 277-284 (después en: Profeti 1992, 93-99).

—, «I *Poetas valencianos*: due raccolte teatrali», en: *Homenaje a José Simón Díaz*. Kassel: Reichenberger 1987, 561-567.

—, *La collezione «Diferentes autores"*. Kassel: Reichenberger 1988.

—, «Un *amigo de Lope* parla *al lector* nel l630», *Quaderni di lingue e letterature* 13 (1988), 156-167.

—, *La vil quimera de este monstruo cómico*. Kassel: Reichenberger 1992.

—, «Los textos literarios para el teatro: recensión bibliográfica y problemas ecdóticos», *Trabajos de la Asociación Española de Bibliografía* 1 (1993), 261-274.

—, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*. Collana diretta da M. De Marinis. Florencia: La Casa Usher 1994a.

—, «Comedias representadas/textos literarios: los problemas ecdóticos», en: Lope de Vega: *Los donaires de Matico*. Ed. de M. Presotto. Kassel: Reichenberger 1994b, ix-xvii (después en: *Teatro, historia y sociedad. Seminario Internacional sobre Teatro del Siglo de Oro*. Universidad de Murcia / Universidad Autónoma de Ciudad Juárez 1996, 207-216).

—, *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. i = *Materiali, variazioni, invenzioni*. Florencia: Alinea 1996.

—, «*Dal buon gusto col tempo affinato nascono le buone regole:* Iacopo Cicognini tra teoria drammatica e prassi del rappresentare», en: *Echi di memoria. Scritti di varia filologia, critica e linguistica in ricordo di Giorgio Chiarini*. Florencia: Alinea 1998, 448-460.

—, «Introduzione», en: L. de Vega, *Arte Nuevo de hacer comedias*. Nápoles: Liguori 1999a, 1-13.

— (ed.), Lope de Vega, *La selva sin amor*. Florencia: Alinea, 1999b.

— (ed.), Lope de Vega, *El vellocino de oro*. Kassel: Reichenberger 2007.

—, *Commedie, riscritture, libretti: La Spagna e l'Europa* = vol. VII de *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*. Florencia: Alinea 2009.

—, «'Me llamen ignorante Italia y Francia'», en: *El* Arte Nuevo de hacer comedias *en su contexto europeo*. Almagro: Universidad de Castilla la Mancha 2010, 55-73.

RESTORI, A., *Saggi di bibliografia teatrale spagnola*. Ginebra: Olschki 1927.

RICH GREER, M., *The Play of Power*. Princeton: Princeton University Press 1991.

RICCÒ, L., *"Ben mille pastorali". L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*. Roma: Bulzoni 2004.

—, *"Su le carte e fra le scene". Teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*. Roma: Bulzoni 2008.

RUEDA, L. DE, *Eufemia. Armelina.* Ed. F. González Ollé. Salamanca: Anaya 1967.

—, *Los engañados. Medora.* Ed. F. González Ollé. Madrid: Espasa-Calpe («Clásicos Castellanos», 181) 1973.

RUFFINI, F., *Semiotica del testo. L'esempio teatro*. Roma: Bulzoni 1978.

SALAZAR BERMÚDEZ, M. D., «Querella motivada por la venta de unas comedias de Lope de Vega», *Revista de Bibliografía Nacional* 3 (1942), 208-216.

SEGRE, C., *Teatro e romanzo*. Turín: Einaudi 1984.

SERPIERI, A. (ED.), *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*. Milán: Il Formichiere 1978.

SITO ALBA, M., «Funzionalità dei mimemi nell'analisi semiotica di un testo teatrale», en: R. Tomasino (ed.): *Semiotica della rappresentazione*. Palermo: Flaccovio 1984, 21-35 (presentado anteriormente en el *Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980).

SZONDI, P., *Teoria del dramma moderno*. Turín: Einaudi 1973 (3ª ed.), 10-11.

VEGA, L. DE, *La pastoral de Jacinto.* Ed. P. Ambrosi. Kassel: Reichenberger 1997.

LA ÓPERA: ESPECTÁCULO Y TEXTO LITERARIO. *EL CASTILLO DE BARBAZUL*, DE BÉLA BALÁZS Y BÉLA BARTÓK, Y *ARIADNA EN NAXOS*, DE HUGO VON HOFMANNSTHAL Y RICHARD STRAUSS

David Pujante
Universidad de Valladolid
david@fyl.uva.es

RESUMEN: La ópera es el más complejo espectáculo teatral que existe en Occidente. Ha servido durante el siglo XX para representar los temas más profundos del imaginario humano y también ha servido como marco para la teoría literaria de géneros. Lejos de infravalorar el texto y potenciar el resto de los elementos del espectáculo, la ópera del siglo pasado sitúa el texto al mismo nivel que la música e incluso introduce reflexiones teórico-dramáticas. Se ejemplifica la propuesta con *El castillo de Barbazul*, de Béla Balázs y Béla Bartók, y *Ariadna en Naxos*, de Hugo von Hofmannsthal y Richard Strauss.

Palabras clave: ópera, espectáculo, texto literario, géneros literarios.

ABSTRACT: Opera is the most complex stage show in the Western culture. In the twentieth century it served to represent the more profound issues of the human imaginary and also became a framework for gender literary theory. Twentieth-century opera did not highlight staging to the detriment of the text: the lyrics are, in fact, just as important as the score and even voice considerations on dramatic theory. This idea is illustred by two operas: *Bluebeard's Castle* by Béla Bartók and Béla Balázs, and *Ariadne auf Naxos* by Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss.

Key words: opera, stage representation, literary text, literary genres.

1. La ópera, un espectáculo teatral complejo con temas arquetípicos y teorías críticas

Siguiendo la primera de las propuestas temáticas a desarrollar en el XVIII Simposio de la SELGYC (es decir, la relación entre literatura y espectáculo), me interesa reflexionar sobre esta importante relación en el caso concreto de la ópera, un espectáculo teatral

complejo donde fraguan texto teatral con música, danza y sofisticadas escenificaciones (la escenografía operística ha tomado enorme relevancia en nuestro siglo XX, protagonizada por abundante nómina de pintores que han querido producir los escenarios operísticos: desde los figurines de Oskar Kokoschka para *Die Zauberflöte* (Spielmann 1969) hasta la reciente escenografía de Bill Viola para *Tristan und Isolde* (Riding 2005)).

La ópera se ha mostrado, a partir de la segunda mitad del siglo XX y durante lo que va del presente, con una gran capacidad de implantación social, como un extraño fenómeno que no tiene paralelo en el resto de los espectáculos: habiendo pocos nuevos creadores de ópera (aunque hay más de lo que se suele creer), esta música para escena, nacida de la "Camerata Fiorentina" con su nuevo *drama en música* y culminada por la teoría del *drama musical* de Wagner, se ha revitalizado a partir de la segunda mitad del siglo XX. Ha habido un interés generalizado de las nuevas generaciones de jóvenes por la producción operística, gracias a muy variadas circunstancias: desde la aparición mediosecular de voces como la de Maria Callas, que fueron definitivas para el renacimiento del *bel canto*, hasta el reciente asentamiento del interés por los instrumentos de época, que ha consolidado el gusto por toda la producción musical barroca, lo que también ha llegado a la ópera, con la recuperación de facetas desconocidas de músicos como Vivaldi, cuya obra operística se ha rescatado en las últimas décadas con verdadero entusiasmo.

Parte del peso de la revitalización de la ópera se encuentra en los nuevos escenógrafos y en el interés mostrado por pintores y creadores de instalaciones. En la relación literatura/espectáculo que sustenta la ópera podemos señalar multitud de facetas, y resulta imposible abarcarlas en un trabajo de esta índole. Mi reflexión actual intenta centrarse en el hecho de que no hemos de creer que la potenciación del *espectáculo* neutraliza los aspectos más complejos de lo literario. En ópera se muestran temas profundamente complejos de la historia de la literatura y las artes, e incluso se teoriza con *metadiscursos* muy interesantes sobre el género dramático.

La idea que acabo de exponer, más que formular una propuesta, lo que intenta es eliminar un prejuicio. Hoy el concepto de '*espectáculo'* (lejos de la clásica definición de la *Poética* de Aristóteles (Aristóteles, *Poética*: 147, 50a10)) suele entenderse en oposición a '*texto*' (tenemos una amplia y reciente experiencia al respecto en la historia del teatro mundial de las últimas décadas del siglo XX) (Salvat 1983; Bobes Naves 1994; 1997). Intentaré poner de manifiesto que el espectáculo operístico no sólo no quita valencias a los textos dramáticos, sino que los potencia, e incluso es marco de teorizaciones. Lo ejemplificaré con las óperas *El castillo de Barbazul*, de Béla Balázs y Béla Bartók, y *Ariadna en Naxos*, de Hugo von Hofmannsthal y Richard Strauss, un par de óperas de las producidas ya en el siglo XX. Elijo estas dos obras porque en ellas encontramos la inhabitual y perfecta asociación de una gran expresión literaria con una música de extraordinario valor; y, para incremento de nuestro interés, esta fascinante simbiosis se realiza con temas que han sido clave obsesiva en la literatura y el arte del siglo XX, como el problema de la relación entre sexos (de fondo, la mítica de Eros y Tanatos). En el caso de la *Ariadna*, nos encontramos además con una interesante reflexión sobre los géneros teatrales. Son, ambos, textos de dos grandes dramaturgos

centroeuropeos: uno húngaro y otro austriaco, a los que pusieron música espléndida dos de los más importantes músicos de los comienzos del siglo xx. Por tanto, estamos ante una notoria excepcionalidad: no tenemos en estos dos casos el problema que había sido habitual en las óperas decimonónicas, tanto de la tradición germana como italiana (pensemos en los fallidos libretos de dos magníficos ejemplos musicales como son la *Euryanthe* de Weber o *I Puritani* de Bellini); y de alguna manera recuperamos así la alta cima que representó el mundo de Monteverdi en el siglo xvii.

Una generalidad evidente (que se manifiesta de inmediato en cualquier estudio de literatura comparada occidental europea de finales del siglo xix y principios del xx) es la importancia que tiene toda la producción artística que se lleva a cabo en la Europa central, donde cuajan obras pioneras de todas las tendencias que van a constituir el *ser creador* de todo el siglo xx. Pensemos en toda la ensayística y la novelística austriaca y alemana, en la música propuesta por la Segunda Escuela de Viena, en la pintura expresionista alemana y de todo el ámbito del que fue Imperio Austrohúngaro. Basta una referencia bien conocida para confirmar este aserto: la lectura de *El Danubio* de Magris, un especialista singular en esos espacios y en esos tiempos.

En este ámbito cultural, tan obsesionado por lo moderno,[1] fue clave el tema de la destructiva relación pasional entre hombre y mujer (la misteriosa unión de Eros y Tanatos) en todas las manifestaciones artísticas. En literatura, pienso, a modo de significativo ejemplo, en un caso como el de Arthur Schnitzler (1862-1931), por cuya figura se ha vuelto a profesar especial interés en los últimos tiempos, y que sintió una fuerte atracción por la muerte y por el anhelo de la muerte. Así se muestra en su novela *Sterben* (*Morir*), de 1895, un libro enfermo, cansado, blando, donde la despedida de la vida es la base. Sin duda, a esta obsesión mortuoria ayudaban los vislumbres del ocaso de la alta burguesía *fin de siècle*, que estaba muy próximo (Obermaier 1993: 56).

Béla Balázs fue un poeta de importancia en la literatura húngara (Lesznai 1973: 53), y escribió un significativo texto para la ópera de Bartók, de gran fuerza dramática y de poderoso simbolismo. Respecto a Hofmannsthal, huelga su presentación. La importancia que tuvo en la Europa finisecular decimonónica y en los comienzos del siglo xx es suficientemente conocida.[2] Y su colaboración con el músico Richard Strauss produjo importantísimas manifestaciones del teatro musical, como es el caso de *Der Rosenkavalier* y también el de esta *Ariadne auf Naxos*, que, en su segunda versión, representa una de las cumbres de toda la ópera del siglo xx. Hofmannsthal demostró desde el comienzo de su labor con Strauss una rápida compenetración con los problemas musicales, por lo que el éxito del trabajo en colaboración prometía ser duradero y lo fue en realidad (Marek 1985: 224-237).

Ambas obras tienen una gestación en torno al año 1911. En mayo de 1911 Hofmannsthal le envía a Strauss el primer bosquejo del texto dramático (Marek 1985:

1. "El único mandamiento en que se resume toda la Ética dice: ser moderno. Pero no basta con ser moderno, sino que hay que serlo siempre". Estas palabras de Hermann Bahr en *Zu Kritik der Moderne* (Zúrich, 1890) las recoge Walter Obermaier en «Sobre la literatura de fin de siglo» (Obermaier 1993: 51).

2. Sus aportaciones como teórico han tenido también gran trascendencia. *Cf.* Hofmannsthal 1981.

227), y en 1911 compone Bartók su ópera *El castillo del duque Barbazul*, aunque no la estrena hasta 1918 (Budapest, 24 de mayo de 1918) (Lesznai 1973: 191). Igualmente, la versión definitiva de *Ariadna en Naxos*, ya con su brillantísimo prólogo, no será compuesta hasta los veranos de 1915 y 1916, después de una interrupción en este trabajo de tres años y medio (Marek 1985: 233). La comunidad de fechas nos muestra el paralelismo de intereses entre estos artistas del ámbito austrohúngaro, un lugar que, además, como acabamos de decir, fue el germen de todas las grandes ideas artísticas de la contemporaneidad, tanto en literatura como en arte, en música y hasta en cine.

2. *Ariadna en Naxos*, mito de amor y muerte, con una metateoría teatral

La *Ariadna en Naxos*, de Hofmannsthal y Strauss, no pone simplemente una vez más en escena la antigua historia de Ariadna abandonada en la isla de Naxos por su amante Teseo, sino que, tomando como base esta vieja historia clásica, nos propone la relación entre el amor y la muerte como producto de una actitud trágica ante la vida, a la que se le puede oponer otra actitud más sensata, fruto de un mejor conocimiento del sentir humano, de su relativismo, de su volubilidad, y que opta por el olvido del amor frustrado y la entrega a todos los nuevos amores que sin duda aguardan todavía.

En la expresión literaria y musical (es decir, en la máxima expresión artística, a la que Wagner llamaba *drama musical* y Nietzsche asimilaba a la vieja tragedia griega),[3] esta doble alternativa vital está estrechamente relacionada con la teoría de géneros; y Hofmannsthal aprovecha la ocasión para hacer una reflexión sobre este tema capital de la teoría literaria. Estamos ante uno de los magnos ejemplos de metateoría teatral sin menoscabo de la hermosura artística.

Sin duda, el siglo xx se ha caracterizado por la escritura literaria que habla sobre la propia literatura, sobre la propia creación. Se ha dado mucho en poesía, uno de los lugares que en principio podía parecer menos propicio a la teorización, por su singular carácter emotivo y de expresión pura del sentimiento. Sin embargo, ya recorrido el siglo xx en su integridad, la meta-poesía ha sido un bastión importante. También el ensayo de todo tipo (por lo que también el literario) ha constituido parte de la novelística del siglo xx. Quizás uno de los ejemplos señeros sea el de Thomas Mann (Karst 1974; Mayer 1984; Trías 1988; Reich-Ranicki 1989; Krüll 1992). Este fenómeno no ha sido tan habitual en la expresión dramática, y menos aún en un texto para musicar. Por lo que esta *Ariadna en Naxos* es, en dicho particular, una preciosa joya casi única.

3. Respecto a la conferencia que Nietzsche pronunció en Basilea el 18 de enero de 1870, *Das griechische Musikdrama*, nos hace notar Sánchez Pascual, en nota a su traducción del texto *El nacimiento de la tragedia*, que «Nietzsche usa con toda intención la expresión *Musikdrama* [drama musical], que entonces se aplicaba únicamente a las obras musicales de Wagner. Con ello pretendía poner en paralelismo la tragedia griega y las creaciones de Wagner» (Nietzsche 2005: 273, n. 226). *Cf.* también Pujante 1997: 149).

Sin embargo no es única en el quehacer de Strauss. No debemos olvidar su *Capriccio*. En esta obra, que Strauss escribió en la vejez (1941), con inicial libreto de Zweig[4] (en el que intervinieron también Krauss y el propio músico) y con base en un libreto de Casti para una ópera de Salieri titulada *Prima la musica e poi le parole*, también se teoriza. El tema a debate es la mayor o menor importancia de las palabras a la hora de ponerles música.[5] Transcurre la acción en el siglo XVIII. Dos hombres enamorados de una condesa, un poeta y un músico, escriben la letra y la melodía para un soneto que le ofrecen describiendo su amor. La mundana protagonista, Madeleine, no es capaz de decantarse hacia el poeta o hacia el músico. Sin duda, este asunto interesa mucho a los creadores de música, sobre todo de música vocal, y pone siempre en guardia a los escritores. Pero no es un tema tan teórico-literario como el de *Ariadne auf Naxos*.

En *Ariadne* se dirime la futilidad de los límites entre lo serio y lo festivo, la vacua pretensión de que lo trágico sea superior a lo cómico, y la posibilidad de un género mixto, que es lo que acaba siendo la ópera. Junto a todos estos problemas a dirimir durante el propio desarrollo dramático, se pone en solfa la dignidad del autor, se evidencia la relación del poder con las artes y su necesario doblegarse ante las exigencias del público, así como la inexistente razón profunda de una forma definitiva e inalienable para la creación artística, que viene en muchos casos determinada, modificada, alterada por exigencias espurias.

En lo que respecta a la paralela historia de los géneros literarios de Occidente y la evolución temática de la relación erótico-tanática, sin duda estamos con *Ariadne* ante un hito importante. Recordemos que la novela moderna se había encargado de transmitirnos los problemas sociales con los que se enfrentan los enamorados y cómo estas dificultades habían propiciado el surgimiento del amor-pasión (Rougemont 1999; 2003). Por otra parte, la idealización de la amada, en un intento de eliminación del problema entre Eros y Destrucción, había provocado el río caudaloso de la poesía lírica que surgía con los trovadores y se desarrollaba con el *dolce stil nuovo* y el petrarquismo de extraordinaria suerte en siglos posteriores (Santayana 1993). Precisamente el siglo XIX representa, en cuanto al teatro, la fragua del modo burgués del entendimiento amatorio: el *ménage à trois* configurado en el subgénero de la *pieza bien hecha*, que nos dio el *vaudeville*, la alta comedia y todas las formas del teatro burgués europeo.

En ningún caso nos encontramos, en los textos dramáticos de la expresión del teatro de la burguesía imperante tras la revolución francesa, los planteamientos profundos del sentir humano. Los problemas de la preceptiva se muestran en textos especiales, en tratados, que están a veces en verso, pero que no se pretenden literarios en el más alto sentido de la palabra. Y ni siquiera en esos tratados se muestra la relación directa entre el modo del sentimiento y el modo de la escritura. Habría que llegar a Hegel para ello, pero con una canalización romántica de la emotividad hacia un exclusivo género, el de la lírica. Tenemos que situarnos al lado de Northrop Frye y considerar

4. No olvidemos la importante relación que hubo entre músico y literato. *Cf.* Strauss / Zweig 1965.
5. *Cf.* una breve genealogía del asunto en Marco 1978: 20.

con él que es imprescindible al hablar de géneros unir la naturaleza y en especial la vida humana con la simiente genérica.[6] *Ariadne* asume desatenciones centenarias.

La *Ariadna en Naxos*, de Hofmannsthal y Strauss, se lleva a cabo en el palacio de un nuevo rico que da una fiesta y ha encargado un espectáculo para entretener a sus invitados (Batta 1999: 606-611). A tal efecto, un joven compositor ofrece su *opera prima*, una reflexiva y moderna revisitación del mito de Ariadna abandonada en la isla de Naxos. En la versión definitiva de la ópera de Hofmannsthal y Strauss nos encontramos con un prólogo espléndido de factura, tanto literaria como musicalmente. Dicho prólogo se desarrolla en una sala del palacio donde se ultiman los preparativos de la función, y donde, de manera inesperada, el señor del palacio hace saber a los intérpretes y al autor que tras la tragedia encargada se interpretará (según una primera decisión) una farsa; y luego, tras una modificación de esa primera decisión y para mayor consternación de todos, que ambas, la tragedia y la comedia, se representarán a un mismo tiempo. Las reacciones no se hacen esperar desde el principio:

COMPOSITOR[7] *(insistente)*: ¿Quién es esa encantadora muchacha?

MAESTRO DE MÚSICA: Espero que te guste pues
es Zerbinetta.
Cantará y bailará con cuatro compañeros
una alegre farsa,
en cuanto tu ópera finalice.

COMPOSITOR *(retrocediendo afectado)*:
¿Tras mi ópera?
¿Una alegre farsa?
¡Danza y trinos, arrogantes gesticulaciones
y frases con doble sentido tras mi Ariadna!
¡No es posible!

MAESTRO DE MÚSICA *(temeroso)*:
¡Cálmate, por favor!

[…]

MAESTRO DE MÚSICA: ¡Cálmate!

COMPOSITOR *(furioso)*: ¡No quiero calmarme!
¡Una alegre farsa!
¡Un paso hacia la ordinariez!

6. *Cf.* Frye 1991 (el cuarto ensayo sobre la teoría de géneros); también Hernadi 1978: 102-118 y García Berrio / Huerta Calvo 1992.

7. Se ha eliminado, por razones de límite de caracteres para el artículo, el texto original, aunque se hace referencia a él. Puede consultarse en la siguiente dirección de Internet: <http://www.opera-guide.ch/libretto.php?id=354&uilang=de&lang=de>.

¡Estos descerebrados quieren construir un puente
desde mi mundo hasta el suyo!
¡Oh, mecenas!
¡Esta experiencia
contaminará mi alma para siempre!
¡Nunca más volveré
a concebir una melodía!
¡En este mundo ninguna melodía
es capaz de levantar el vuelo!

La reacción del joven compositor entra dentro de la tradicional distinción jerárquica entre tragedia y comedia: la primera más noble. Tras la ópera no se puede interpretar la farsa; sería "¡Un paso hacia la ordinariez!". A través de la tragedia le llega al público "el secreto de la vida" y ellos (los espectadores del palacio y el propio dueño) prefieren una farsa alegre con la que olvidar los profundos sentimientos que les ha despertado la tragedia.

Cuando el mayordomo anuncia que la tragedia de Ariadna se representará definitivamente junto a la mascarada, y que el modo de hacerlo es cosa de los propios actores y del autor ("Wie Sie es machen werden, das ist natürlich Ihre Sache"), surge el gran tema de la unión posible o imposible de lo trágico con lo cómico.

Se enfrentan dos mundos, el del señor del palacio y el del creador. El primero está ajeno a los problemas de la preceptiva artística, sólo desea agradar a sus invitados; y le parece que una ópera en una isla desierta, con una mujer abandonada lamentándose constantemente y buscando la muerte, no es apetecible. Los únicos argumentos válidos para él son: que es el que paga y que desea divertir con el producto de su dinero a sus comensales. En esto no hay negociación posible y el mayordomo que transmite las órdenes del señor del palacio es taxativo al respecto.

El compositor opta en principio por abandonar: "Fort, was haben wir hier verloren?" ('Vamos. ¿Qué se nos ha perdido aquí?'). Pero pronto se impone la necesidad, el vil metal, y el recuerdo de que otros muchos compositores y artistas han tenido que sucumbir en sus deseos primeros a los de sus mecenas para que sus obras fueran conocidas y reconocidas del público.

A partir de este momento surge el problema estético: cómo conseguir unir los dos registros, el trágico y el cómico. Entonces es cuando se manifiesta con toda claridad que responden a dos visiones distintas de la vida ante el amor. Una visión trágica, la de Ariadna, que una vez dejada por su amante no ve más que muerte; y la de la cómica Zerbinetta, que es realista y considera que una mujer abandonada es una puerta abierta a otros amantes. Se desarrolla la idea en el brillantísimo diálogo entre el maestro de danza, Zerbinetta, el maestro de música y el compositor:

Maestro de danza: Ella se consume…
y desea una pronta muerte.

Zerbinetta: ¿La muerte?… Eso es lo que hay que decir,
pero lo que en realidad desea es otro amante.

MAESTRO DE DANZA: Naturalmente, y así sucederá.

COMPOSITOR *(orgullosamente se aproxima)*:
¡No, señor, así no sucederá!
Porque, señor mío, ella es su esposa
y durante toda su vida le pertenece,
o de él o de nadie más.

ZERBINETTA: ¡Ja!

COMPOSITOR *(mirándola perturbado)*:
Sólo será de la muerte.

ZERBINETTA *(saliendo)*: La muerte no le llegará,
sino que por el contrario, la dejará en paz.
Tal vez puede que le llegue un joven pálido
y de mirada oscura como tú.

MAESTRO DE MÚSICA: Usted está en lo cierto.
¡Será el dios de la juventud, Baco,
quien llegue junto a ella!

ZERBINETTA *(alegremente burlona)*:
¡Como si no lo conociéramos!
Ella tendrá cerca lo que más necesita.

COMPOSITOR *(muy ceremonioso)*:
Ella creerá que es el dios de la muerte.
A sus ojos, a su alma, le parece que es así
y por eso… sólo por eso…

ZERBINETTA *(desde la puerta)*:
Eso es lo que ella necesita creer…

COMPOSITOR: Sólo por eso subirá con él… ¡a su barca!
¿Ella burlará la muerte?
No, ella morirá en verdad.

ZERBINETTA: ¡Bla, bla!
¡Pretendes enseñarme cómo somos las mujeres!

COMPOSITOR: ¡Ella no es como tú!
(Gritando) Tal y como yo la imagino… ¡ella morirá!
(Bajito) Ariadna es una entre millones,
ella es la Mujer, no faltará a su deber.

ZERBINETTA *(caminando afuera)*:
¡Sois como un niño!

(Ella se gira de espaldas a él; a sus cuatro compañeros, que se acercan a ella)

Atended: actuaremos en la obra Ariadna en Naxos.
Esta pieza trata de lo siguiente:
una princesa ha sido abandonada por su novio
y no tiene cerca ningún admirador, de momento.
El escenario representa una isla desierta.
Nosotros somos un alegre grupo que,
por casualidad, llega a la misma isla.
Estad preparados y atentos a mí.
Tan pronto llegue una ocasión:
¡salimos al escenario
y nos mezclamos en la acción!

Cuando se inicie el acto único de la ópera, comenzará con los lamentos de Ariadna, pero pronto intervendrá Zerbinetta para ofrecer no sólo una de las más hermosas y complicadas arias de la ópera contemporánea, sino para poner el contrapunto realista, biófilo a la historia de cualquier mujer abandonada, pues, aunque Ariadna sea una princesa, todas las mujeres abandonadas son la misma mujer:

Zerbinetta: Gran y poderosa princesa.
Ellos no comprenden
que la tristeza
de tan ilustre
y eminente persona,
no puede medirse
con el mismo rasero
que la del resto de los mortales.
Sin embargo…

(Se acerca un poco hacia Ariadna quien no le presta atención)

… ¿no somos las dos mujeres?
¿No late en nuestro pecho
un imprevisible corazón?

(Nuevamente se acerca, con nueva reverencia; Ariadna, para no verla, oculta su rostro)

¿No es dolorosamente dulce
que hablemos mutuamente
de nuestras debilidades?
¿Y no palpita nuestro seno en ello?
Veo que no deseáis escucharme…
Tan hermosa, arrogante e inmóvil,

como si fuerais la estatua
de vuestra propia tumba.
¿No deseáis confiar en otro ser
que no sean las peñas y las aguas?

(Ariadna retrocede hacia la entrada de su gruta.)

Princesa, escuchadme…
vos no sois la única, sino otra más…
¡ay, todas!…
¿Qué mujer no ha sido traspasada
por estos mismos sufrimientos?
¡Abandonada! ¡Desesperada!
¡Sin ayuda!
¡Ay, como en una isla desierta estáis
entre los innumerables humanos!…
Yo misma, he habitado a menudo en esas islas
y aún no he aprendido
a maldecir a los hombres.

(Ariadna desaparece dentro de la gruta,
Zerbinetta continúa con sus lamentaciones
dirigidas a una ausente Ariadna)

¡Ellos son infieles!
¡Monstruosos, sin medida!
Una breve noche, un día frenético,
un soplo de aire, un gesto furtivo,
¡trastocan su corazón!
¿Pero acaso somos nosotras inmunes
a las crueles, cautivadoras
e inexplicables transformaciones?
Aún creo estoy unida a alguien
con el que me siento segura.
Siento en mi corazón
un sentimiento confuso
de libertad ahogada,
de un amor clandestino.
Todo me es auténtico y a la vez falso,
soy fiel y al mismo tiempo maliciosa.
Todo se ve bajo cristales deformados,
estoy consciente y a la vez deliro,
le engaño pero…
¡aún le amo!
Siempre que me creo segura,
nace en mi corazón,
dulce, bello y enloquecedor,

un nuevo y furtivo amor.
¡Así me sucedió con Pagliacho y Mechetín!
¡Después fue Caviquio, luego Buratín,
y después Pascuarielo!
¡Ay, y algunas veces,
me parece que eran dos al mismo tiempo!
¡Pero nunca fue por capricho,
siempre por obligación!
Siempre un nuevo descubrimiento.
¡Cómo será posible que un corazón
sea tan desconocido para una misma!
Como un dios llegaba
y al oír sus pasos quedaba expectante,
¿Besará mis mejillas y mis labios?…
¿Seré por el dios capturada?…
¡Y me dejaba vencer!

A partir de aquí podemos decir que la ópera retoma los viejos cánones y se inserta en la tradición wagneriana, tanto en el registro dramático como en el canoro. Sin duda, esta obra maestra del siglo XX pierde algo hacia su final, precisamente por desatender los consejos de Zerbinetta, la gran intérprete de la modernidad, de la mixtura, de la ironía como único elemento salvífico tras tantos siglos de muertes de amor.

3. *El castillo de Barbazul*, visión temprana de la tragedia entre los sexos

El texto de Béla Balázs para la única ópera de Bartók (quien fue más bien un compositor instrumental: tenemos un paralelismo con Beethoven, también él con una única ópera) es un texto que se encuentra inmerso en el simbolismo (simbolismo podemos llamar a lo que otros llamaron modernismo o arte *fin de siècle*). El fondo es una balada popular donde se recupera un asunto que viene de antiguo y que ya había tenido una espléndida realización operística en el *Lohengrin* de Wagner, pero que nos remite mucho más atrás, a un delicioso cuentecito de la época romana, que conocemos inserto en *El asno de oro* de Apuleyo, el de los amores de Eros y Psique. Un cuentecillo iniciático, que narra unos amores frustrados por la envidia y la curiosidad. La curiosidad de la amada (quien no respeta el pacto de silencio, ni en el original romano ni en la leyenda de Lohengrin, quien le dice a Elsa que no debe preguntarle jamás por sus orígenes) vuelve una vez más a inestabilizar el precario equilibrio de la felicidad en pareja.

Ilustrada por una música nada romántica, con un claro referente en el *Pelléas et Mélisande* de Debussy, con referencias en el folclore húngaro y con unos motivos tan gráficos que incluso en las representaciones de concierto llevan al espectador a una excitante fantasía visual, *El castillo de Barbazul* nos introduce en el tenebroso castillo del duque, quien viene acompañado por su reciente esposa Judith, que ha abandonado

a su familia por seguirle. Allí descubre la joven siete puertas negras y silenciosas que se empeña en ir abriendo. En este caso, no nos encontramos con una mujer sumisa, como en la tradición occidental anterior, sino que esta Judith (su nombre no es casual) se muestra combativa, de igual a igual con el hombre, dispuesta a imponer su voluntad sin añagazas, sin astucias, sino directamente, claramente. Sin escuchar las advertencias de Barbazul, Judith se lanza contra la primera puerta y la golpea. Así se inicia un proceso ritual de apertura de las puertas, una tras otra:

JUDITH:[8]	Sí, oí un suspiro de angustia. Vamos a abrir, los dos juntos. ¿O seré yo quien abra sola? Lo haré con sumo cuidado, suavemente, suavemente, con cuidado. ¡Oh, mi Barbazul, entrégame las llaves! ¡Dámelas, por el amor que te tengo!
BARBAZUL:	Benditas sean tus suaves manos, Judith.
JUDITH:	¡Gracias, gracias! Barbazul, permíteme abrir ahora.

La primera esconde la cámara de tortura; la segunda, la armería del duque; la tercera, el tesoro; la cuarta, el jardín encantado. La quinta puerta muestra la totalidad de sus dominios. Voluntariamente, tras sus ruegos, Barbazul le ofrece las llaves hasta la quinta:

BARBAZUL:	Tres llaves más te doy. Mira, mas no preguntes. Míralo todo, pero no hagas preguntas.
JUDITH:	¡Entrégame las llaves!

Judith va abriendo todas las puertas y Barbazul está dichoso de poder ofrecerle su oro y sus dominios todos; pero la curiosidad de Judith y su empeño ponen el peligro en la relación de amor y de entrega del apasionado duque:

JUDITH:	Hay aún dos puertas sin abrir.
BARBAZUL:	Esas dos puertas deben permanecer cerradas.

8. El texto original puede consultarse en la siguiente dirección de Internet: <http://www.supercable.es/~ealmagro/kareol/obras/barbazul/libreto.htm>.

Ahora, en mi casa sonará la música.
Ven, amor mío, déjame besarte.

Judith: Tenemos que abrir
esas dos últimas puertas.

Barbazul: Judith, Judith, bésame.
Te aguardo, Judith, bésame.

Judith: ¡No, sin abrir esas dos puertas!

Barbazul: Niña mía, pediste…
rogaste la luz del día…
¡Mira mi casa,
invadida ahora por el sol!

Judith: Ninguna de esas puertas
debe permanecer cerrada para mí.

Barbazul: Bien mío, ten cuidado,
cuidado, con mi castillo.
No permitas que se pierda
este resplandor.

Judith: Ni aun la muerte temo,
Barbazul.

Barbazul: ¡Judith, Judith!

Judith: ¡Abre, abre esas dos puertas,
Barbazul, poderoso Barbazul…!

Barbazul: ¿Por qué te empeñas?
¡Judith! ¡Oh, Judith!

Judith: ¡Abre, abre!

Barbazul: Toma, te concedo otra llave.

A pesar de las advertencias, Judith abre la sexta puerta, la que da al estanque del llanto. Cada vez más entregado a su amor, Barbazul quiere quitarle de la cabeza su obsesión, su deseo de saber un pasado que será la destrucción:

Barbazul: Bésame, bésame,
tú que eres la luz de mi castillo,
pero no me preguntes.

JUDITH: Dime, dime, Barbazul,
¿a quién has amado antes que a mi?

BARBAZUL: Bésame, bésame,
tú que eres la luz de mi castillo,
pero no me preguntes.

JUDITH: ¿Qué amabas en ellas? ¿Eran hermosas?
¿Las quisiste más,
más de lo que me quieres a mí,
Barbazul?

BARBAZUL: Ámame, Judith, pero no preguntes.

JUDITH: Dime la verdad, Barbazul.

BARBAZUL: Quiéreme Judith, pero no preguntes.

Ante una insistencia de piedra, Barbazul entrega la última llave, tras la que Judith vislumbra todo el pasado amoroso del duque: sus tres esposas, "los corazones a los que amé." Al penetrar en el reino de la memoria, al hacerlo de nuevo real, Judith no puede soportar tal peso y renuncia:

JUDITH: Perdóname, Barbazul, perdóname.

BARBAZUL: Tuya es la corona de diamantes.

JUDITH: ¡Perdóname,
Barbazul, es demasiado pesada!

BARBAZUL: Tuya es la riqueza de mi reino.

JUDITH: ¡Perdóname, Barbazul,
pesa demasiado!

BARBAZUL: Hermosa, por siempre hermosa,
serás eternamente reina
de todas mis mujeres,
¡la mejor, la más hermosa!

(Se miran a los ojos. Judith sigue los pasos de las otras esposas hasta la séptima puerta que se cierra tras ella)

El castillo de Barbazul se sume de nuevo en la oscuridad y el duque en la desolación y en la soledad. La ópera acaba, pues, como ha empezado, en la penumbra. Es una

visión temprana de la lucha de los sexos que tanta importancia va a tener en el arte del siglo xx. La pasión amorosa, que atrae a un hombre hacia una mujer, inevitablemente va a destruirse por cualquiera de los múltiples fantasmas que la unión amorosa desarrolla: los celos, el egoísmo, la mezquindad, los temores. El acercamiento de dos espíritus es en principio un regocijo de reconocimiento de territorios ignorados, llenos de interés, pero pronto el abismo que se vislumbra en el otro convierte el gozo en desolación, la luz de amor en penumbroso camino de desconciertos y desencuentros. La noche será eterna, eterna.

En esta pieza llena de sugerencias, hija de su siglo, nos encontramos con la encarnación de los contrarios, de un hombre pasivo, pesimista, inmóvil en la oscuridad, frente a una mujer dinámica y activa, atrevida, dispuesta. A pesar de esa impasibilidad masculina que vemos en el duque, su potencial masculino, representado en la quinta puerta, todo el esplendor de su reino, ciega a la mujer y la ensordece. Esta Judith entra dentro del largo número de criaturas femeninas que aparecen en la literatura, en las artes plásticas, en el cine, fascinantes pero inquietantes para el hombre, destructoras a la vez que las más cercanas al magma primigenio del que surge la vida. Se diría que de nuevo en el siglo xx, cuando hace crisis el racionalismo, el hombre puede recuperar un lenguaje mítico complejo, retomado de antiguo, que reformula la gran complejidad de la vida humana, representada arquetípicamente en las mujeres, de nuevo diosas madre, de nuevo seres inalcanzables, protectoras y destructoras, a las que el hombre no acaba nunca de comprender y de las que no puede prescindir, a la vez que desea huir de ellas.

Quizás la ilustración mejor de esta idea la encontremos en las artes plásticas, aunque se haga presente en toda la literatura con rasgos de mayor modernidad y en el cine, el nuevo arte del siglo xx.

Bibliografía

Aristóteles, *Poética*. Ed. trilingüe por V. García Yebra. Madrid: Gredos 1974.

Batta, A., *Ópera. Compositores. Obras. Intérpretes*. Madrid: Könemann 1999.

Bobes Naves, M. C., «El teatro», en: D. Villanueva (coord.): *Curso de Teoría de la Literatura*. Madrid: Taurus 1994, 241-266.

—, *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros 1997.

Frye, N., *Anatomía de la crítica*. Venezuela: Monteávila Editores 1991.

García Berrio, A. / J. Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia. (Una introducción)*. Madrid: Cátedra 1992.

Hernadi, P., *Teoría de los géneros literarios*. Barcelona: Antoni Bosch 1978.

Hofmannsthal, H. von, *Carta de Lord Chandos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1981.

Karst, R., *Thomas Mann. Historia de una disonancia*. Barcelona: Barral Editores 1974.

Krüll, M., *La familia Mann*. Barcelona: Edhasa 1992.

Lesznai, L., *Bartók*. Londres: J. M. Dent & Sons Ltd. 1973.

Marco, T., *Historia general de la música. El siglo xx*. Madrid: Istmo 1978.

Marek, G. R., *Richard Strauss, vida de un antihéroe*. Buenos Aires: Javier Vergara 1985.
Mayer, H., *Thomas Mann*. Francfort: Suhrkamp 1984.
Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza 2005.
Obermaier, W., «Sobre la literatura de fin de siglo», en: VV.AA.: *Viena 1900*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 1993.
Pujante, D., *Un vino generoso. (Sobre el nacimiento de la estética nietzscheana: 1871-1873)*. Murcia: Universidad de Murcia 1997.
Reich-Ranicki, M., *Thomas Mann y los suyos*. Barcelona: Tusquets 1989.
Riding, A., «In Pursuit of a Total Art, the Paris Opera Adds Video to *Tristan und Isolde*», *New York Times* (14 de abril de 2005). [<http://www.nytimes.com/2005/04/14/arts/music/14tris.html?ref=bill_viola>]
Rougemont, D. de, *Los mitos del amor*. Barcelona: Kairós 1999.
—, *El amor y Occidente*. Barcelona: Círculo de Lectores 2003.
Salvat, R., *El teatro como texto, como espectáculo*. Barcelona: Montesinos 1983.
Santayana, G., *Interpretaciones de poesía y religión*. Madrid: Cátedra 1993.
Spielmann, H., «La obra de Kokoschka para *La flauta mágica*», en el libreto de la grabación de Georg Solti para Decca en 1969, edición vinilo.
Strauss, R. / S. Zweig, *Epistolario*. Barcelona: Plaza & Janes 1965.
Trías, E., *Thomas Mann. Goethe*. Madrid: Mondadori 1988.

EL ANÁLISIS INTERDISCURSIVO EN CONTEXTO (HISTÓRICO): ADAPTACIONES A LA NOVELÍSTICA CORTA POPULAR DE CINE Y SERIALES RADIOFÓNICOS EN LOS AÑOS 50*

Carmen Pujante Segura
Universidad de Murcia
carmenpujante @um.es

RESUMEN: El análisis interdiscursivo se erige como una herramienta crítica valiosa para el estudio comparado de textos literarios, en este caso, de novelas cortas que resultaron de la adaptación de discursos no literarios como el cinematográfico o el radiofónico, formas de espectáculo populares en los años 50 en España. En detrimento de las divergencias intrínsecas entre estas clases discursivas, en tanto que discursos artísticos enfatizaremos sus semejanzas marcadas primordialmente por la proyección discursiva de unos componentes cuya incidencia se pretende relacionar aquí con el concepto de poliacroasis, con lo "popular" o "paracultural" y con un contexto histórico particular. El éxito de estas manifestaciones esencialmente interdiscursivas supuso una coyuntura cultural que aprovechó *La Novela del Sábado*, la colección de novelas cortas más popular entonces, donde se publicó la adaptación, entre otras obras, de la película *Bienvenido, Mister Marshall* o del serial radiofónico *La última dicha.*

Palabras clave: análisis interdiscursivo, adaptación literaria, cultura popular, discurso radiofónico, discurso cinematográfico.

ABSTRACT: The interdiscoursive analysis places itself as a valuable critical tool for the comparative study of literary texts. In this case, it is useful for the study of the short novels derived from the adaptation of non-literary discourses such as the film or radio discourses, different types of shows that were popular in Spain in the fifties. At the expense of the intrinsic divergences among such discursive types, we will emphasise their similarities as artistic discourses whose impact is intended to be related here to the concept of 'polyacroasis', to the 'popular' or 'paracultural' and to a particular historical context. The success of such naturally interdiscoursive signs meant a cultural juncture used by *La Novela del Sábado* (The Saturday Novel), the then most popular collection of short novels where, among other works, the adaptation of the film

* Este trabajo es resultado de la investigación realizada en el proyecto de I+D+i de referencia HUM2007-60295, financiado por la Secretaría de Estado de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación

Bienvenido, Mister Marshall (Welcome Mr. Marshall!) or the serial *La Última Dicha* (The Last Joy) were published.

Key words: interdiscoursive analysis, literary adaptation, popular culture, radio discourse, film discourse.

1. Planteamiento

Mientras el serial radiofónico español alcanzaba su punto álgido, pero también su fecha de caducidad, en los años 50 (Balsebre 2001: 277-280), el cine lograba zafarse triunfalmente de esa extinción y hasta del poder censorio (VV.AA. 2005: 280-293), además (o a pesar) de constituir ambos no sólo discursos artísticos al servicio de otro discurso político-ideológico, sino también formas de espectáculo exitosas y populares durante esa década. Hasta tal punto es así que se vio en su adaptación al discurso literario un éxito asegurado bajo esa otra forma de consumo, la lectura, la que vendió semanalmente *La Novela del Sábado* entre 1953 y 1955, una de las últimas colecciones de la estirpe literaria que se remonta a *El Cuento Semanal* (1907-1912) (Magnien 1983; VV.AA. 2006) y la más popular en esos años (Fernández Gutiérrez 2004).

Entre los cien números de *La Novela del Sábado*, vieron la luz las adaptaciones de las películas *Bienvenido, Mister Marshall*, *Los últimos de Filipinas* y *La guerra de Dios*, o del serial radiofónico *La última dicha*, género popularizado que también contó con su adaptación teatral. Por ello, podemos dilucidar sin agotarlas algunas de las estructuras cotextuales y contextuales que hicieron de esas expresiones interartísticas un éxito popular entonces, así como analizar esas adaptaciones desde una perspectiva interdiscursiva favorecida por la maleabilidad intrínseca del género novelístico breve puesta al servicio de la transducción. Estos propósitos comportarían, por un lado, la consideración inexcusable del determinismo del contexto histórico (y de su discurso retórico oficial) ejercido sobre la proyección también discursiva de estas manifestaciones culturales, al mismo tiempo que la reivindicación crítica de ese componente contextual histórico en el seno del prisma analítico interdiscursivo, y, por otro lado, la incidencia y conveniencia del concepto de 'poliacroasis' y de su potencial relación con la cultura oral y con un arte popular, e incluso con una "paracultura" en unos determinados términos.

Los presupuestos propios del análisis interdiscursivo mostrarían su eficacia crítica a la hora de considerar el acercamiento o parentesco de textos literarios en particular, pero también, en general (Albaladejo 2009a: 95), de

> textos no literarios, junto a discursos de muchas clases: publicitarios, periodísticos, jurídicos, históricos, científicos, religiosos, políticos, digitales, traducciones, etc., entre los que hay relaciones de interdiscursividad tanto si existen relaciones objetivas entre los discursos, presencia de unos en otros, interferencias entre unos y otros, como si la relación se limita a que están unos junto a otros en la galaxia de la comunicación contemporánea. Por ello, el conocimiento del texto literario será más exhaustivo gracias a su comparación con otras clases de textos.

2. Análisis interdiscursivo en contexto histórico: formas populares de espectáculo en los años 50

Las clases discursivas cinematográfica, radiofónica y narrativa literaria en la España de los 50 gravitaron en un mismo contexto y en una misma galaxia de discursos. Si bien desde el análisis interdiscursivo se puede incidir en el estudio inmanente o intrínseco, no se ha desestimar su complementación mediante el análisis del factor contextual y referencial, con el fin de advertir en nuestro caso no sólo las semejanzas discursivas entre los textos literarios propuestos —novelas cortas— y otros discursos artísticos —como el cinematográfico y el radiofónico—, sino también el componente histórico, contextual y hasta discursivo-ideológico que contribuye convergentemente a emparentar estas construcciones culturales bajo una misma aura de éxito coetáneo.

El "decenio bisagra" (Nicolás 2005: 223) que representan los años 50 por su desenvolvimiento histórico (el afianzamiento del franquismo como tal régimen político —dictatorial— paralelo a su occidentalización o aperturismo, incluso hacia el mundo estadounidense) ofrece un terreno abonado para esas formas de espectáculo y ejerce innegablemente sobre ellas y sobre cierta literatura su "determinismo histórico" (Pujante Segura 2009), digno de consideración en el análisis interdiscursivo. En la coyuntura de esa fase del franquismo, además de firmar por ejemplo la entrada en la ONU, España estableció con EE.UU. una serie de acuerdos más o menos cumplidos, como el conocido Plan Marshall, recordado gracias a una magistral versión fílmica.

El argumento original de esa versión en el cine, *Bienvenido, Mister Marshall,* se debe a J. A. Bardem y a L. García Berlanga, quien la dirigió contando con M. Mihura para el guión de esta obra que posee su versión novelada a cargo de L. E. Calvo-Sotelo, publicada en el número 29 de *La Novela del Sábado* a finales del mismo año de su estreno, 1953. Esta cuestión alertaría, entre otras cosas, sobre el éxito beneficioso e inmediato de unas obras también inmediatas, inmediatas respecto a la contemporaneidad del referente contextual-histórico con su implicación correspondiente en el aspecto semántico-intensional de la propia obra, sus temas, personajes, tratamientos, estilos, etc. Por esos años se filman, además, películas sobre espectáculos típicamente españoles, como el taurino, que igualmente cuenta con representación entre esas novelas cortas con *De oro y azul*, de Josefina Carabias. En ese discurso cinematográfico "oficial" tenía cabida lo religioso —de gran popularidad entre los ciclos populares españoles después del "cine con niño"—, lo político y lo bélico, en armonía en este caso con el siguiente ciclo fílmico más celebrado entonces, el del cine de adoctrinamiento, eminentemente anticomunista (VV.AA. 2005: 281). La continuidad respecto a la década autárquica la representarían la comedia y el musical folclórico (destaquemos, por ejemplo, lo cómico de *Bienvenido, Mister Marshall* y el peso de lo musical de ésta y de las otras dos adaptaciones aludidas), sustituido a finales de la década de los 50 por el ciclo del cuplé, a la vez que desaparecerá el dramón rural en favor del drama urbano realista con resonancias italianas, una tendencia paralela, por otra parte, a la de algunas novelas cortas publicadas en dicha colección.

Por ello, se ha de insistir en la convivencia y hasta connivencia tanto de esta serie de componentes discursivos, en este caso del cine, como de aquélla con la disidencia

gracias al continuismo en ese contexto histórico y artístico, una problemática que ilustraría ejemplarmente la película de Bardem y Berlanga, así como la misma heterogeneidad de los números de la colección literaria escogida. Desde esta perspectiva, asimismo, sería interesante aludir a otro discurso, el "discurso de la censura" (Neuschäfer 1994: 10).[1] Sin embargo, oficialmente prima el discurso continuista, como demostrarían las otras dos adaptaciones fílmicas publicadas en *La Novela del Sábado*: *Los últimos de Filipinas* (nº 39, 16 de enero de 1954; su versión original cinematográfica data de 1945 y es dirigida por Antonio Román con guión curiosamente radiofónico de quien consta en la versión novelada como autor, Enrique Llovet) y *La guerra de Dios* (nº 43, 13 de febrero de 1954; el film es también reciente, de 1953, con Rafael Gil como director y con Vicente Escrivá como guionista, quien consta junto con Ramón D. Faraldo como autor en la adaptación a la novela corta).

Para estas obras volveríamos a destacar la recurrencia temática y léxico-semántica en torno a lo melodramático, lo religioso y lo patriótico, entre otras propiedades compartidas por otro discurso, el radiofónico, representado aquí por el texto escrito al alimón por Guillermo Sautier Casaseca y María Luisa Alberca, célebres voces de la radio española desde los años 40: *La última dicha* (nº 58, 29 de mayo de 1954),[2] "novela corta", tal y como se hace constar en dicho número, que no es sino "la versión literaria de la comedia que, con el mismo título, ha sido estrenada recientemente en Madrid".

Estas transducciones e interdiscursividades[3] vendrían avaladas no sólo por la propia idiosincrasia de los discursos artísticos tratados, sino también por hechos como la asidua y polifacética participación de los autores en cada uno de ellos, como, por ejemplo, la de colaboradores de *La Novela del Sábado* como Concha Espina o Josefina Carabias, también voces radiofónicas que, como la de Luisa Alberca, coautora de dicho serial, destacaron igualmente por su contribución a la generación de señas de identidad especialmente en el primer franquismo (Sánchez Álvarez-Insúa 2006). El éxito de taquilla de *La última dicha* como obra de teatro —y de sus autores— avalaría así también el del serial, y éste con seguridad el de la adaptación novelística,[4] ya que la radio gozó

1. Para el citado Neuschäfer en su estudio de las censuras —en plural— y la autocensura, de sus tácticas de camuflaje y disimulo, de ese fenómeno causa-efecto siempre activo, no resultaría casual que fuese la novela, seguida del teatro y, por último, del cine, la que primero se hiciera con ese discurso o lenguaje propio, entre otros motivos, por su reducción a lo privado de la lectura, en oposición a lo público o masivo o hasta *poliacroático* —añadiría— de los espectáculos teatral y cinematográfico, a los que se podría añadir el radiofónico, hecho al que se acercaría el de las tiradas de este tipo de colecciones literarias o revistas.

2. Fueron todos estos números publicados en *La Novela del Sábado* por Tecnos, hasta que, a partir del número 47, pasó a manos de Cid, ambas editoriales sitas en Madrid.

3. Nos referimos de manera general a "adaptación", aun no descartando el término allegado por Lubomír Doležel de "transducción" o el de "traducción intersemiótica" de Jakobson, sin replantear dicha problemática en este estudio. De ese modo, seguiremos la línea del propio teórico de la interdiscursividad, Tomás Albaladejo, quien también señala en sus trabajos la inclusión de la intertextualidad en dicha interdiscursividad.

4. En la contraportada se nos ofrece una aclaración, un avance o incluso un reclamo publicitario al informar de que se trata de una "versión literaria" efectuada a partir de una "comedia". La aclaración de "literaria" se referiría a lo propiamente "textual", a lo destinado a ser publicado según unas convenciones y al margen de lo "espectacular" del teatro; mientras que la de "comedia", de manera ampliamente genérica, lo haría al "hecho teatral" (ya que, sin embargo, esta obra *literaria* terminará, a pesar del *feliz* reencuentro,

de enorme popularidad sobre todo hasta 1956, momento en que la televisión llegó a nuestro país: los mismos componentes cotextuales y contextuales de la década de los 50 que favorecieron el despunte de ciertos discursos artísticos ya massmediáticos explicarían también el declive de otro tipo de discursos, cuestión que además haría honor a la productividad teórica del estudio interdiscursivo para otros enfoques.

De la misma manera como se han acercado cotextual y contextualmente el discurso de la adaptación literaria y el cinematográfico, se ha destacar pues el débito del serial radiofónico y de su adaptación a la novelística breve para con el teatro, débito comprobable, por ejemplo, mediante los numerosísimos diálogos que llegan a constituir escenas teatrales en *La última dicha*, que permiten a los personajes sacar a la luz polifónicamente las ambigüedades de sus sentimientos a pesar de subsistir una interpretación única y zanjada que parece tomar forma de moraleja o moralidad explícitamente dirigida, que otorgan a esta historia una carga melodramática o "rosa" y que, además, hacen de este discurso literario-radiofónico-teatral un discurso fundamentalmente poliacroático.

También en esta versión literaria de *La última dicha* destaca un ferviente componente religioso, que pasa a un primer plano desde el mismo comienzo con la escena de la procesión del Santo Sepulcro, esa escena primera que es ralentizada, casi de un modo cinematográfico, para darle si cabe mayor dramatismo al silencio que reina en el inicio del relato. Desde estas claves ha de leerse, por otra parte, un firme repudio del suicidio y hasta la reivindicación de un modelo femenino, todo ello acorde con planteamientos ideológicos propios del discurso nacional-católico que encuentran su expresión en ciertos campos léxico-semánticos recurrentes como el religioso (por ejemplo, en ese comienzo, la protagonista femenina es presentada directamente en la procesión, enferma y enajenada, pero arrepentida y mártir). Se trata de destacar, pues, tan sólo algunos componentes compartidos por estos discursos en forma de novelas cortas, componentes tanto retóricos como ideológicos, cotextuales y contextuales que inciden en su acercamiento interdiscursivo en esa coyuntura histórica.

---

en un lecho de muerte). También el título posee esa doble dirección connotativa: aunque sea la última dicha vivida por los personajes, Fernando y Carmen, tras su separación antes de la muerte de la protagonista femenina, resulta un relato *dichoso* (y moralizante): "una última dicha: la de saberse comprendido al fin por aquel que tanto daño hizo con su incomprensión". Las expectativas así lanzadas, como en los mejores seriales, se verán cumplidas. Por otra parte, en lo referente al teatro, se ha de considerar su estructuración en dos componentes, el literario —el texto propiamente— y el espectacular —la representación—, la suma de los cuales conforma el hecho teatral, entendido éste, pues, como una forma de comunicación, imaginaria y compleja, que consta de dos fases asociadas a cada una de las partes detectadas en él, texto y representación (Bobes Naves 1997). Por ello, nos limitamos en definitiva al análisis de una novela corta, sin por ello obviar la potencialidad de un estudio interdiscursivo propiamente intrínseco que compaginara ambos componentes a partir de esta obra en particular, que alberga pasajes que resultan verdaderas escenas teatrales y que, entre otras características, contribuiría a poner el acento de nuevo sobre la cuestión de la cultura oral y la poliacroasis.

3. La maleabilidad discursiva de la novela corta al servicio de la adaptación y la cultura popular y oral

Estas consideraciones tienen como causa-consecuencia la incidencia y la revitalización de la maleabilidad propiamente discursiva de un género escurridizo como la novela corta, explotado por y para la adaptación, un género narrativo cuya esencia se podría calificar de interdiscursiva y "comparatible". Ejemplar es la tendencia a comparar y situar la novela corta *entre discursos* o entre géneros como el cuento o la novela por parte de la teoría (Baquero Goyanes 1949) y por la de la práctica tal y como se está comprobando, problemática que encuentra parte de su expresión en la propia oscilación terminológica y/o conceptual al referir dicho género literario. En cuanto a esa "intergeneridad" intrínseca, se vería favorecida, igual que por el carácter proteico señalado por Bajtin (1989) para la novela en general, por ese experimentalismo propiciado por la novela corta. Sin embargo, en el devenir evolutivo de los géneros literarios narrativos, los cruces no sólo no son ineludibles, sino también necesarios incluso para la propia supervivencia; es más, esas propiedades narrativas y discursivas en general, variables en el uso y el abuso, conseguirían hacerse con una especificidad tal que, continuando con la terminología de García Berrio y Huerta Calvo (1992), conseguirían dar a luz un nuevo y radical miembro, el antigénero o incluso el contragénero, un *bastardo* que sólo se despegaría de lo ideológico pero no de lo formal.

Así, revalorizando el mestizaje discursivo, sólo habría cabida para lo plurigenérico, o, si se prefiere, lo intergenérico y hasta lo interdiscursivo. En este sentido, el género de la novela corta se vería "prostituido" por sus congéneres, calificándolo de "exógeno" y hasta de "mass-mediático" (Martínez Arnaldos 1993: 14). Pero, como para los otros discursos artísticos analizados, se reclama su dimensión histórico-sociológica, que "exigirá la visión de la *novela corta* como producto de una involución a partir del sentido crítico de Cervantes, tanto desde el punto de vista formal como desde el ideológico" (Rodríguez Cuadros 1996: 35), en este caso haciendo depender este género de la cultura también autoritaria de los siglos XVI y XVII. Además, ya en el seiscientos, las novelas cortas tenían mucho de teatral (Baquero Goyanes 1983), igual que las de finales del XIX y principios del XX, momento del éxito de las novelas cortas teatrales (Martínez Arnaldos 1975: 108-111).

Esta cuestión nos conduce a otra de las implicaciones de este estudio, la preeminencia de una proyección discursiva de lo propiamente oral sobre el arte popular en general, que relacionaremos una vez más con el género narrativo de la novela corta que favoreció esas adaptaciones ya en su época dorada en el primer tercio del siglo XX, relacionadas con la corriente también popular de espectáculos como el boxeo o el music-hall, además del naciente cine y el popularísimo teatro (como analiza M. Martínez Arnaldos en el estudio incluido igualmente en este volumen o U. Lada al relacionar desde la interdiscursividad el carácter espectacular que otorga la oralidad al texto narrativo). Otro éxito lo supuso la vinculación con el cuplé, como estudia Rivalan-Guégo (2007), quien concluye, precisamente destacando la relevancia de la cultura oral, que dicha relación formaría ya parte de un bien cultural propiamente español (sin negar

las influencias cosmopolitas), tal y como demostraría un amplio abanico de temas recurrentes entre estos dos discursos, temas que junto a otros componentes pasarían a la cultura escrita y, por ende, a otro código y otro discurso, sin dejar de enfatizar su poder cultural y hasta mediático.[5]

4. Poliacroasis y función fática de lo particular

Se ha referido una serie de componentes discursivos genéricos (Albaladejo 1999) compartidos, en absoluto de manera casual, sino históricamente, por las clases de discursos escogidas. En este caso, literatura de quiosco, películas de cine, seriales radiofónicos y hasta obras teatrales comparten un espectro temático que tiende a lo melodramático o lo "rosa" —fusionado con lo bélico, lo religioso y lo político—, un continuismo o un tradicionalismo también estilístico y temático alternado con una disidencia artística e ideológica, técnicas retóricas que contribuyen a acentuar el suspense de manera similar a los folletines decimonónicos, cierta teatralidad o preeminencia de los diálogos, etc., todo ello con consecuencias "externas" como, por ejemplo, la profesionalización y emancipación de un nuevo tipo de artista o escritor o como la periodización a la que es llamado su público (un día de la semana o una franja horaria que se relaciona con las tácticas massmediáticas que ya se venían ensayando).

En cuanto a la poliacroasis (Albaladejo 2009b), no sólo ésta se hace presente en el discurso propiamente retórico, sino también en el literario o en el artístico en general; de hecho, aproximaría discursivamente las clases cinematográfica, radiofónica y literaria (así como la teatral), sin obviar el componente visual y espectacular del cine o el teatro frente a lo solitario de una lectura literaria, aunque nos refiramos a colecciones literarias populares de numerosas tiradas; sólo algunos ejemplos: en las películas *Bienvenido, Mister Marshall* y *Los últimos de Filipinas* sobrevuela una voz narradora, no encarnada en ningún personaje, que se dirige a los espectadores mientras hila la historia en cuanto relato y también en cuanto discurso con una interpretación orientada (especialmente en la segunda). Ejemplo de poliacroasis también lo ofrecería el discurso ya célebre en la historia del cine español del alcalde de Villar del Río en la primera película, en la que, además, esa voz *en off* que no disimula la primera persona del singular también dirige el relato de la versión literaria. En ese primer capítulo, «El

5. "Al pasar del espacio de la cultura oral a la cultura escrita se produce un cambio significativo: la transformación del cuplé y de la cupletista en modelos estereotipados. La cupletista se convierte en el prototipo de mujer liviana, metida en asuntos de amor capaces de apasionar al público. Lo mismo pasa con los lugares que pierden su autenticidad para convertirse en tópicos de la geografía novelesca y, desde un punto de vista literario, contribuyen a la economía del relato de manera muy interesante. Basta con mencionar el Apolo para que, inmediatamente, se abra en la mente del lector un espacio de representación que permite al narrador ahorrarse descripciones que alargan el relato y cansan al lector. […] El cuplé anuncia el paso de una cultura "activa" a una cultura "pasiva" y, más aún, de una cultura del texto a una cultura del sonido (y de la imagen). Su responsabilidad cultural e ideológica en todas estas evoluciones capitales no ofrece la menor duda" (Rivalan-Guégo 2007: 70).

pueblo», prima la narración al introducir e informar, pero en otros como el tercero, «European Recovery Program», destaca el diálogo, propio del cine y también del teatro y hasta de la radio, como se aprecia en la versión novelada del serial. La poliacrosis externa es poderosa retóricamente y también espectacularmente, popularmente, lo que podría ser alegado como una causa del éxito de ciertos discursos como el radiofónico, hecho que invitaría a su vez a la adaptación literaria impregnada de poliacrosis interna (sin negarle el papel de la pragmática interna al primero ni de la externa a la segunda).[6]

Esos componentes vinculados aquí con la poliacroasis se podrían relacionar a su vez con una retórica del *delectare* y con la variedad que reclama cierto público de discursos artísticos populares: por ejemplo, entre otros motivos, por su proyección retórica discursiva salvando las diferencias de código, por la variedad que exige y busca el entretenimiento, por su cercanía al público que se "engancha" a esas formas de espectáculo o de consumo y que exige agilidad a relatos ya sean fílmicos, radiofónicos o literarios, etc., propiedades que se yuxtapondrían discursivamente sobre todo en contextos pretendidamente homogéneos desde la ideología, contextos que favorecerían al mismo tiempo una retórica también homogénea, convincente, atrayente, poder que no entraría en contradicción con la polirrecepción del fenómeno poliacroático.

Interesa reclamar el concepto de 'poliacroasis' para esta aplicación teórico-analítica de la interdiscursividad por su vinculación justamente con una retórica cultural, en cuya amplitud se enmarcarían los discursos analizados dentro del contexto histórico concretado: se podría hablar de una retórica cultural, ideológica, política propia del franquismo, a la que respondería declaradamente un amplio espectro cultural, emparentado con las obras cinematográficas *La guerra de Dios* o *Los últimos de Filipinas*, en el que, con todo, no cabrían generalizaciones, como nos advierte *Bienvenido, Mister Marshall*. Esas mismas generalizaciones han de ser evitadas a toda costa en otra cuestión traída aquí a colación como es la problemática de lo popular o lo paracultural.

Del mismo modo que hablamos de esos componentes discursivos comunes, optamos por referirnos ya no a una paraliteratura o una paracultura, sino a unos criterios paraliterarios (Couégnas 1992), cuya proyección discursiva externa e interna, considero, explicarían en gran parte ese amplio territorio interdiscursivo compartido por las clases analizadas. Así, cabría hablar de una preeminencia de esos rasgos paraculturales, en detrimento de una paraliteratura o una paracultura al margen de un discurso retórico cultural amplio o canonizado. Aunque Couégnas se centre en la ficción novelesca, considera que "le champ paralittéraire (ou "paraculturel") dans son ensemble est donc beaucoup plus vaste que l'objet" (Couégnas 1992: 24). Y entre esas propiedades que aquí allegamos en tanto que componentes discursivos destacan algunos de los compar-

6. "Y es precisamente la recursividad de la pragmática la clave de la comunicación que aparece representada en el objeto lingüístico, literario y no literario, en el que hay comunicación interna, comunicación dentro del texto, además de la comunicación externa en la que se sitúa el texto como objeto de producción, transmisión y recepción" (Albaladejo 2009b: 5). Se podría vincular con la recursividad observada en cada una de las obras analizadas a la reflexividad, a lo metalingüístico, a la relación entre el enunciado y la enunciación, a las alusiones a lo oral indirectamente al referirse al "relato" o a la "historia"…; en definitiva, a lo que se cuenta y cómo se cuenta, ya sea por el narrador literario, cinematográfico o radiofónico.

tidos por nuestras clases discursivas, como el predominio de la acción en el relato, el recurso a los estereotipos y hasta la preocupación por cierta transparencia del lenguaje o de la polarización propiamente ideológica, características de ese modelo paraliterario —y, como tal, abstracto— a las que más adelante se añadirá, siguiendo el esquema jakobsoniano, el énfasis en la función fática, conativa y referencial, que aquí queremos relacionar, para terminar con la poliacroasis en la representación literaria como componente de la retórica cultural.

Bibliografía

Albaladejo, T., «Los géneros retóricos: clases de discurso y constituyentes textuales», en: I. Paraíso Almansa (coord.): *Téchne Rhetoriké. Reflexiones actuales sobre la tradición retórica*, Valladolid: Universidad de Valladolid 1999, 55-64.

—, «La lingüística del texto y el análisis interdiscursivo en la literatura comparada», en: A. Penas / R. González (eds.): *Estudios sobre el texto. Nuevos enfoques y propuestas.* Frankfurt am Main: Peter Lang 2009, 89-113.

—, «La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la retórica cultural», *Castilla. Estudios de Literatura* 0 (2009), 1-26.

Balsebre, A., *Historia de la radio en España (1874-1985)*. 2 vols. Madrid: Cátedra 2001.

Baquero Goyanes, M., *El cuento español en el siglo xix*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas 1949.

—, «Comedia y novela en el siglo xvii», en: VV.AA.: *Serta Philologica Fernando Lázaro Carreter*. Madrid: Cátedra 1983, 13-29.

Bajtin, M., *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus 1989.

Bobes Naves, M. C., *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco Libros 1997 (2ª edición corregida y ampliada).

Couégnas, D., *Introduction à la paralittérature*. París: Seuil 1992.

Fernández Gutiérrez, J. M., *La Novela del Sábado (1953-1955). Catálogo y contexto histórico-literario*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas 2004.

García Berrio, A. / J. Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra 1992.

Magnien, B. *et alii*, *Ideología y texto en El Cuento Semanal (1907-1912)*. Madrid: Ediciones de la Torre 1983.

Martínez Arnaldos, M., *La novela corta española en el primer tercio del siglo xx. Teoría y práctica*. Murcia: Universidad de Murcia 1975.

—, *La novela corta murciana. Crítica y sociología*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio 1993.

Neuschäfer, H.-J., *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura: novela, teatro y cine bajo el franquismo.* Barcelona/Madrid: Anthropos / Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas 1994.

Nicolás, E., *La libertad encadenada. España en la dictadura franquista*. Madrid: Alianza Editorial 2005.

Pujante Segura, C., «El determinismo de la historia sobre la literatura: *La Novela del Sábado* (1953-1955). Novelas cortas, escritoras y franquismo», en: F. Carmona Fernández / J. M. García Cano (eds.): *La Literatura en la Historia y la Historia en la Literatura. In honorem Francisco Flores Arroyuelo*. Murcia: Universidad de Murcia 2009, 291-308.

Rivalan Guégo, C., «El cuplé, la cupletista, el escritor y el lector. Presencia de la cultura oral en las colecciones de novelas cortas de gran divulgación (1907-1933)», *Cultura escrita y sociedad. "Cien años más tarde. Las colecciones literarias de gran divulgación y la cultura escrita en la España de principios del xx"* 5 (2007), 52-72.

Rodríguez Cuadros, E., «La novela corta del Barroco español: una tradición compleja y una incierta preceptiva», *Monteagudo* 1 (1996) (3ª época), 27-46.

Sánchez-Álvarez Insúa, A., «Luisa Alberca y la generación de señas de identidad en el primer franquismo», *Arbor* 720 (2006), 469-487.

VV.AA., *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra 2005 (5ª edición).

VV.AA., «Centenario de *El Cuento Semanal*», *Monteagudo* 12 (2007) (3ª época).

HOMERO "*TRANSFORMER*": IDEOLOGÍA Y ESPECTÁCULO. LA DIMENSIÓN SOCIAL DE LA GUERRA

José Manuel Querol Sanz / Aurora Antolín García
Universidad Carlos III
jquerol@hum.uc3m.es
aurora_antolin@hotmail.com

RESUMEN: Este trabajo pretende hacer un ejercicio de literatura comparada poniendo de relieve la finalidad propagandística e ideológica del género épico como fenómeno sociológico-literario que tiene elementos comunes con los instrumentos retóricos básicos de la literatura pensada para la lectura pública y retransmisión a través de medios de comunicación de masas tales como la radio. En este sentido, la reescritura de la *Ilíada* hecha por Baricco para la lectura pública y difusión por la radio italiana constituye un ejemplo de espectáculo ideológico en el marco de la tradición literaria de la épica homérica. El discurso épico se concebía como un acontecimiento público, un espectáculo que tenía como finalidad la construcción de un estado de opinión ante un suceso de relevancia política y social. Al mismo tiempo era un instrumento educativo, un generador ideológico para el público que desarrollaba los elementos sistémicos básicos sobre los que se edificaba la sociedad y el pensamiento civilizador. La guerra, como actividad humana inherente al desarrollo histórico se convierte en el discurso épico en la idea alrededor de la cual gira la existencia humana. Homero convierte el leit motiv de la *Ilíada* en un proceso educativo civilizador a través de la actualización de la Historia hecha por los aedos; Baricco presenta una *Ilíada* deconstruida en términos de modernidad, en la que subyace la ideología contemporánea de la guerra, tan diferente de la de Homero. Pretendemos establecer las pautas ideológicas que reúnen y separan el comienzo de nuestra cultura occidental con nuestro presente y la pervivencia de los elementos básicos de la concepción de la épica en la actualidad como género transmisor de valores, sometidos ahora a entropía semántica.

Palabras clave: Homero, épica, guerra, *Ilíada*, Baricco.

ABSTRACT: This work is an attempt to make an exercise of Comparative Literature emphasizing the ideological and propaganda intention of epic genre as literary and sociological phenomenon which has got many common elements with the rhetorical instruments of literature intended for public reading and broadcasting by mass media such as radio. In this sense, the *Iliad*'s rewriting made by Baricco for its public reading and broadcasting by Italian radio is an example of ideological performance which fits in the frame of literary tradition of Homer's epic. The epic

speech was conceived as a public event, a spectacle that took as a purpose the construction of a state of opinion before an event of political and social relevancy. At the same time it was an educational instrument, an ideological generator for the public which was developing the systemic basic elements on which the society and the civilizer thought was built. The war, since human activity inherent in the historical development, transforms the epic speech into the idea around which the human existence turns. Homero makes the leit motiv of the *Iliad* like an educational process across the update of the History done by the aedos; Baricco shows an deconstructional *Iliad* and a modern sense and ideological sense of the term *war*. We are trying to establish the ideological guidelines that assemble and separate the beginning of our western culture with our present and the survival of the basic elements of the sense of the epic at present as vehicular genre of values, submitted now to semantic entropy.

Key words: Homer, *Iliad*, war, epic, Baricco.

Hómeros didáskalos, Homero el educador. El aedo que recitaba ante un auditorio la *Ilíada* transmitía los valores sociales entreverados en la descripción de la cólera del pélida Aquiles; la *aristeia*, la Historia como *pólemos*, la interactividad de Eros y Thánatos como motor del mundo, de la vida, la *fatalidad* como premisa de nuestros actos, como violenta advertencia de nuestro destino, el *pathos* como camino, como acto heroico purificador mediante el cual el pueblo quedaba redimido… tantas cosas… Y el aedo cantaba para un público necesitado de esas enseñanzas para poder sobrellevar su vida y para tener un modelo ético, un referente modélico (aquello que mucho más tarde, otro griego, Aristóteles, llamó *mímesis*, *kátharsis*, los principios rectores, la finalidad de la Literatura); ideología en definitiva que, en el caso de la épica, educaba al pueblo en los valores de la excelencia (la *aristeia* ya mencionada) y en la finalidad social y naturalidad de la guerra (la guerra como padre de todas las cosas que anunciaría también Heráclito).

Pero los textos no son piedras que el viento no mueva, sino obras de los hombres, productos sociales que se desarrollan, que son interpretados, reescritos, traducidos, utilizados a lo largo de su trayectoria; mientras haya un lector, habrá una interpretación del texto, eso que se llama deconstrucción. La 'Historia Textual' de la *Ilíada* no ha sido nunca ajena a la exégesis, al cambio, al uso ideológico, al vaivén político y al adoctrinamiento moral del pueblo; lo fue ya en la Grecia clásica, y buena parte de los estudios sobre la épica antigua aceptan como verosímil el hecho de que fuera Pisístrato, tirano de Atenas entre el 561 y el 528 a. C., o su hijo y sucesor Hiparco, quien impulsara la primera fijación por escrito de los poemas homéricos[1] con el fin de que fueran recitados durante la celebración de la fiesta de las Grandes Panateneas. De que, en efecto, *Ilíada* y *Odisea* eran recitadas en la más grande festividad de Atenas cada cuatro años, y de que se celebraban competiciones entre los rapsodos encargados de

1. Entre la numerosísima bibliografía que defiende esta postura *vid.* Murray 1949: 308; Page 1955: 135; Skafte Jensen 1980 y González García 1997: 107, 110.

ello tenemos noticias muy fiables;[2] el tirano era en verdad dado a utilizar la propaganda, casi en sentido moderno, para conseguir el poder y asegurar su permanencia en él,[3] y pudo emplear las narraciones homéricas para reivindicar los viejos valores del glorioso pasado griego y, al mismo tiempo, poner al alcance de todo el pueblo congregado lo que antes quedaba reducido al ámbito aristocrático del banquete.[4] Además, también se ha creído que la inclusión de Atenas y Salamina en el famoso catálogo de las naves en un momento de la historia del poema responde igualmente a motivaciones de propaganda política, a la necesidad de que esta polis hubiera participado en la gran gesta mítica del pueblo griego y como medio para garantizar sus derechos sobre la isla, atribuyéndose también esta inclusión al propio Pisístrato, y por los mismos motivos (González García 1997: 110).

Los textos homéricos, *Ilíada* y *Odisea*, son el eje sobre el que bascula la cultura occidental, autófaga y endógena, y, al amparo de su dogma, revelación de un universo cultural endémico occidental, han sido espejo y doctrinal de príncipes, acicate de nacionalismos y referencia de libertades individuales, han cuajado la Historia de Europa con sus versos, unas veces entendidos, otras no tanto, unas veces sirviendo a una ecuación política y otras a otra, como si Homero fuera garante de todo aquello que es bueno y es bello (haciéndole decir incluso lo que nunca dijo).

Nuestro propósito en estas líneas es tender un puente de análisis entre dos Ilíadas, dos recitados históricos, espectáculos al fin y al cabo: uno que suponemos el recitado a un auditorio de la *Ilíada* homérica por parte de un aedo, y otro, la retrasmisión radiofónica del texto que Alessandro Baricco escribió teniendo como base la misma *Ilíada*, intentando examinar en este breve tiempo las diferencias ideológicas, la entropía de significados y la emergencia de valores divergentes en dos sociedades muy alejadas en el tiempo, pero que presentan, a nuestro juicio, aún las mismas marcas de identidad, que están insertas en la misma tradición cultural y que conjugan un *continuum histórico* que pone frente a ellas un problema irresoluble, al menos por el momento, sobre el que nunca se ha dejado de pensar: la naturaleza de la violencia, el *pólemos*, la guerra.

En cierto sentido, Baricco pretende mostrar continuidad con Homero, actualizar el modelo de forma paralela a cómo lo hace con la propia transmisión, construyendo un punto de activación más de la Historia Textual de los textos homéricos, como hicieran en su momento Virgilio, Fénelon, Joyce y tantos otros, si bien Baricco, además, pretende reconstruir el propio acto del aedo, pretende ser homérico por cuanto no sólo glosa y reescribe el texto, en vez de interpretarlo o establecer recurrencias más o menos significativas, sino que también da forma a la propia actuación oral, pretende recuperar al aedo y el valor didáctico del discurso épico tanto como el propio sentido

2. Las fuentes antiguas que lo atestiguan, entre otros testimonios epigráficos y literarios, son, sobre todo, el *Hiparco* y el *Ion* de Platón. G. Nagy se ha ocupado especialmente del estudio de estas recitaciones; *cf.*, por ejemplo, Nagy 1999.

3. Un caso muy claro de ello es su apropiación de la figura de Heracles (Boardman 1972; 1975; 1989).

4. *Vid.* Zatta 2010 para el uso por Pisístrato de la imaginería de la edad de oro.

de lectura/recitado público, de oralidad y representación que la *Ilíada* debió de tener en la Antigüedad.

La *Ilíada* de Baricco fue retrasmitida por la RAI a lo largo de tres días de septiembre de 2004, y más de tres mil personas fueron congregadas en la sala más grande del Auditorio de Roma para asistir a la dramatización de la *Ilíada* por él (Manguel 2010: 218),[5] y quizás cabe preguntarse: ¿Era un experimento? ¿Qué sentido tiene reescribir la *Ilíada* y recitarla en público en nuestros días? ¿Tal vez vanidad extrema de Alessandro Baricco queriendo ser como el de Quíos? ¿Tiene la *Ilíada* actualidad suficiente para justificar el hecho? ¿Qué hace Baricco con el texto homérico, lo divulga, lo pervierte, le da un sentido nuevo? ¿Qué cosas desaparecen, o cambian, qué cosas nuevas que no están en Homero aparecen en esta *nueva Ilíada*? ¿Baricco es homérico o traviste al aedo, lo transforma, juega al pastiche postmoderno con él y da lugar a una *Ilíada* de valores muy diferentes a la original?

El propio autor italiano da algunas claves que permiten recorrer el camino y jugar al juego de las diferencias en su prólogo a la edición del texto y en el epílogo en el que habla de la guerra y la belleza.

Advierte Baricco, en primer lugar, que le pareció algo hermoso leer la *Ilíada* en público, pero que enseguida comprendió que, en realidad, tal y como estaba el texto, era ilegible; se requerían cuarenta horas y un público muy paciente, de modo que decidió intervenir en el texto para convertirlo en un proyecto viable (Baricco 2005: 7). La viabilidad del proyecto, pues, dependía de un análisis sociológico del público a quien iba dirigida la narración, que pasaba, primero, por "practicar una serie de cortes para reconducir la lectura a una duración compatible con la paciencia del público moderno" (Baricco 2005: 8), de modo que, en sus palabras: "me limité, en lo posible, a eliminar las repeticiones, que en la *Ilíada* son numerosas, y a aligerar un poco el texto" (Baricco 2005: 8).

Sin embargo, Baricco, que decide no cortar nunca escenas completas para no mutilar el discurso homérico, hace una excepción a nuestro juicio importante, y es cortar todas las apariciones de los dioses. Baricco lo explica así:

> Como se sabe, los dioses intervienen bastante a menudo en la *Ilíada* para encarrilar los acontecimientos y sancionar el resultado de la guerra. Son tal vez las partes más ajenas a la sensibilidad moderna y a menudo rompen la narración, desaprovechando una velocidad que, en caso contrario, sería excepcional. De todas maneras no las habría quitado si hubiera estado convencido de que eran necesarias. Pero —desde un punto de vista narrativo, y sólo desde ese punto de vista— no lo son. La *Ilíada* tiene una fuerte osamenta laica que sale a la superficie en cuanto se pone a los dioses entre paréntesis.

5. Maguel da la fecha de 2005, pero, como el propio Baricco refiere, la primera audición pública fue en el otoño de 2004 en Roma y Turín (Baricco 2005: 10-11). Creemos que Maguel confunde el año con el de la publicación del texto.

Y en este punto nosotros creemos que se manifiesta una entropía significativa que se corresponde con una comprensión, a nuestro juicio muy pobre, del papel que los dioses juegan en el mundo homérico, además de una interpretación moderna de las relaciones del hombre con el fenómeno religioso que no tiene sentido en Occidente sino a partir de la Revolución Francesa, cuando la religión pasa a ser patrimonio de la intimidad del individuo, y, más allá, en la propia formulación final de Baricco, a partir del pensamiento nietzscheano. No era así para los griegos.

Es posible que a nuestra mentalidad le cueste dar sentido a las intervenciones divinas en la *Ilíada*, e incluso es muy probable que los dioses griegos parezcan exabruptos sin sentido y figuras difícilmente creíbles incluso para los propios griegos. La pertinencia o no de las intervenciones de los dioses debe ser atendida, sin embargo, en el marco histórico en que éstas se producen, pero, y además, en este caso, y desde nuestro punto de vista, no son en modo alguno en la *Ilíada* interpolaciones de bajo perfil motivadas por una necesidad extraliteraria, sino que Homero suelda la vida de los hombres a la de los dioses por motivos muy concretos, cuyo significado parece que no ha entendido Baricco, al que quizás le pasa como a Eurípides cuando quiso convertir en un suceso dramático el mito de las Bacantes.

En realidad, el universo de las relaciones entre dioses y hombres es muy complejo y muy polémico, quizás por ser el reflejo de los diversos estadios evolutivos del pensamiento religioso que no discutiremos aquí. Pero, en cualquier caso, nada más lejano de la mentalidad homérica que esa *osamenta laica* a la que se refiere Baricco. Entre la autosuficiencia del hombre homérico por él propuesta y su incapacidad para tomar una decisión por sí mismo, argumentada por algunos otros estudiosos (Snell 1928), debiéramos quizás intentar entender la interrelación que existe entre el héroe y las divinidades de acuerdo con el propio pensamiento del aedo. Los dioses de la *Ilíada* tienen la misión de garantizar el orden decretado por el destino ineluctable, y para ello motivan en ocasiones las acciones humanas, mientras que otras veces son los hombres quienes toman las decisiones libremente o manifiestan, al menos, cierta resistencia a cumplir lo dictado por los dioses, y no es menos verdad que también se nos presentan situaciones en que la motivación es doble. Como decía Lesky (1989: 96), en los poemas homéricos la voluntad humana y los planes divinos se hallan totalmente entrelazados; se complementan o se contraponen según los casos, pero intentar separarlos es ignorar completamente al hombre homérico. No olvidemos, además, que los dioses desencadenan la guerra y toman partido en ella aun cuando sean los hombres los que luchen, se equivoquen y mueran en el combate; pero el destino y la muerte no son siquiera prerrogativa de los dioses, sino que están más allá incluso de su alcance en manos de la Moira, y el héroe es libre en sus acciones, Aquiles lo es, pero no es ajeno en el devenir de la guerra a las decisiones divinas.

Como dice el propio Baricco, suprimir a los dioses no es un buen sistema para comprender la civilización homérica, pero sí un sistema para recuperar una historia trayéndola a la órbita de las narraciones contemporáneas; el problema es que en ese traslado se pierde quizás una de las enseñanzas más importantes que Homero deja en la *Ilíada*, la comparación entre el duro destino de los hombres y la fácil vida de los

dioses; el trabajo, el esfuerzo, el *pathos* heroico, tiene sentido sólo ante la contemplación pasmada de la facilidad de las vidas de los olímpicos, de la naturalidad de una vida sin sufrimiento, imperfecta (también la de los dioses) pero inmortal, esto es, sin consecuencias.

Hay otras intervenciones en el texto que Baricco acomete y que nosotros no vamos a discutir aquí (Baricco 2005: 9 y ss); si estuviéramos analizando los elementos estructurales de la narración, la dramatización que Baricco ejecuta, dando voz a los héroes en cada uno de los capítulos, podría discutirse como transducción significativa o como mera actualización, al margen de la valoración del hecho de que los diferentes actantes no consigan tener una personalidad relevante, diferenciada, y que por tanto la dramatización aquí quede desleída en un discurso uniforme en el que es Baricco el único que habla; pero nuestro propósito tiende a subrayar los elementos de transformación que la *Ilíada* sufre a manos del autor italiano, y no para establecer una comparación valorativa, sino, sobre todo, para comprender los mecanismos del diálogo de la contemporaneidad con los textos clásicos y la distorsión (entropía, cambio de significados, interpretación, como se quiera) que se produce de la imagen perceptiva en la reescritura y/o transducción contemporánea de la narración homérica. Y en este sentido, las adiciones e interpolaciones a las que Baricco somete al texto no son relevantes desde el punto de vista de la variación significativa en términos textuales, al menos aparentemente, pero sí lo son, sin embargo, en dos aspectos que nos gustaría comentar al hilo de la concepción "moderna" de la *Ilíada*. Se trata de la inclusión del pasaje de la destrucción de Ilión, contado por Demódoco, que constituye una amalgama textual de síntesis con la *Odisea* y, por otro lado, pero conectado íntimamente con éste, la ideología que pesa sobre la idea de la guerra (sobre todo la explicación que da el italiano sobre la concepción de la misma en Homero) contenida en el *excursus* sobre la belleza de la misma.

La inclusión de la destrucción de Troya aparece por primera vez en la Historia de la Literatura en la *Odisea*, no en la *Ilíada*; es contada por el aedo feacio de Alcinoo y da lugar a las lágrimas de Odiseo que provocan su reconocimiento y todo el cuerpo central del texto (*Odisea*: Canto VIII, vv. 485 y ss.),[6] la narración del periplo del héroe. Los griegos no necesitaban del relato de la destrucción de Ilión; no es que la *Ilíada* esté incompleta al finalizar con el funeral de Héctor. La *Ilíada* es la narración de la cólera de Aquiles, y ésta tiene su resolución en la piedad mostrada a Príamo y en la reparación por medio de ella de un mundo en desorden, puesto que la guerra, el sufrimiento, ha acabado con el principio de civilización para los griegos, la piedad, el respeto, y éste se ve restaurado en los juegos funerarios en honor a Héctor aun en medio de la guerra.

Es muy común encontrar en la *Ilíada* gestos en los que la civilización, la piedad y las leyes de la hospitalidad, tan importantes para un mundo con ausencia de un de-

6. Desde aquí hasta el final del Canto VIII el texto refiere la narración de Demódoco y las lágrimas de Ulises, que hacen rogar a Alcinoo que le diga su nombre y su linaje, con lo que se cierra este Canto. Ulises da su nombre y comienza su narración en el comienzo del Canto IX.

recho de gentes que lo regulase (Querol 2008: 269-270), se manifiestan en un contexto radicalmente violento, en medio de la batalla, como el caso de Glauco y Diomedes (*Ilíada*: Canto VI, 119- 235),[7] algo que hoy sería impensable después del giro que dio la propia concepción de la guerra a partir de las campañas napoleónicas y, especialmente, desde la experiencia de guerra total de la I y II Guerras Mundiales, donde la piedad, la compasión, fueron actores ausentes en el bombardeo de ciudades, en los progromos, deportaciones masivas y exterminio de pueblos enteros y en el uso de armas químicas y bacteriológicas. El *pueblo en armas* se convirtió en el enemigo más salvaje y cruel de los demás pueblos y la compasión se alejó del combate haciendo de la guerra un acto bárbaro, incivilizado.

Sin embargo, el lector moderno de la *Ilíada* no puede sustraerse al episodio virgiliano del caballo de Troya; el tema de la narración no es, para el lector contemporáneo, la cólera de Aquiles. No es capaz de entenderlo como motivo literario porque no está en su esquema social ni en su concepción ética, y por eso traslada el tópico narrativo central a la destrucción de la ciudad, esto es, a la *Odisea* y, más allá, al recuerdo cristalizado de la *Eneida*.

En cierta manera esto acaba por pervertir y desalojar de significado todo el texto homérico; si la función del tópico nuclear de la narración queda desplazado hacia su co-texto literario en el imaginario cultural posthomérico (y nos atreveríamos a decir moderno), la entropía semántica queda tan evidenciada que las unidades de información textual dejan de tener relevancia, siendo sustituidas por la imagen arquetipada de la lectura contemporánea de Homero; esto es, el texto, deconstruido, se reedifica sobre la amalgama textual de una imagen que no tiene nada que ver con el propio texto homérico, dejándose seducir por la imagen tópica del auditorio medio que nunca leyó la *Ilíada*, y que tiene en su mente, quizás únicamente, el tópico del caballo de madera y la destrucción de la ciudad como mitema irrenunciable asociado al archilexema "Ilíada"; de modo que si Baricco no lo consignase, quedarían frustradas las expectativas sobre la narración. Esto es, en cierto modo, la perversión mayor de la imagen textual; se trata del fenómeno postmoderno de la lectura cultural por ósmosis, filtrada, no del ejercicio de leer. Muy poca gente ha leído realmente la *Ilíada* al completo, sino que beben de lo que otros textos, sus profesores, las películas o el propio Baricco han dejado en la imaginación popular sobre la narración homérica. Por eso, por ejemplo, no importa mucho que en la versión fílmica más moderna de la *Ilíada* —*Troya* (2004), de Wolfgang Petersen— Agamenón muera en la costa Anatolia, en vez de a su regreso, eliminando así en un fotograma casi toda la tragedia ática, o que Patroclo sea el sobrino inexperto de Aquiles, y, más allá, que el mundo homérico se traduzca como la inversión de los valores heroicos reduciéndose al repliegue de los valores del individuo enfrentado al estado que amenaza su supervivencia.

Pero no por ello debemos, sin embargo, olvidar que la guerra está presente en la *Ilíada*, que la violencia desmedida, el furor guerrero, el sufrimiento, las víctimas,

7. Para el estudio de la hospitalidad, *vid*. Rodríguez Adrados / Fernández Galiano / Gil / Lasso de la Vega 1984: vol. II, 383-386.

los vencidos y los vencedores tienen voz en el poema, y que la guerra constituye una totalidad, convirtiéndose en el universo que habitan Aquiles, Hector, Andrómaca, Briseida, Príamo, Casandra y hasta los dioses que viven a través de ellos su propio periplo vital. La *Guerra*, además, no cualquier guerra, no se trata de un conflicto, sino del *Conflicto*, y en él se expresa la civilización y la barbarie, porque hay barbarie en la guerra, pero también, eso piensa Homero, hay civilización, porque la guerra no es para él una aberración, sino más un ecosistema donde el ser humano habita, o eso pretendemos hacer notar.

¿Es la *Ilíada* un monumento a la guerra, como dice Baricco (Baricco 2005: 180)? ¿Es la guerra algo hermoso para Homero? ¿Lo es para alguien? Situémonos primero en el contexto de una sociedad depredadora, como diría la nueva historiografía (con la duda enorme de si lo es más o menos que la nuestra); esto es, la de los aqueos, como otras sociedades indoeuropeas, cuyo modo de vida era precisamente la guerra.

No entraremos en detalles sobre las razones del incendio del séptimo nivel de la Troya de los arqueólogos, ni siquiera en consideraciones sobre la posición geoestratégica de Ilión en el siglo VIII antes de Cristo. Baricco tiende un puente con la contemporaneidad; estamos en guerra, dice, y podríamos discutir sobre la posición geoeconómica y estratégica de Oriente Medio y del Golfo Pérsico, pero eso no aclararía nada sobre la raíz que encauza una y otra posición sobre la violencia.

Las adiciones de Baricco al texto homérico, como él dice, estructuras de acero y cristal sobre una fachada gótica, que pretenden, según él, sacar a la luz, hacer evidente el pensamiento de Homero sobre la guerra que subyace en los versos de la *Ilíada*, no son, de hecho, inocentes restauraciones, sino que guardan ideológicamente un posicionamiento no homérico, sino muy contemporáneo y occidental, de lo que es la guerra. De las veinticuatro adiciones que aparecen editadas en cursiva, y, por tanto, propiedad intelectual de Baricco, al menos dieciséis de ellas contienen alguna idea, más o menos sutilmente formulada, que subraya la noción contemporánea de la guerra: como locura, como sinrazón, como desastre. Entre las más llamativas, por citar solamente alguna, cuando Héctor describe la llegada de las temibles naves aqueas y cómo los troyanos comenzaron a arrojarles piedras desde la orilla, dice: "Mil naves y nosotros con nuestras piedras" (Baricco 2005: 117). Y al lector contemporáneo es difícil que, aun subliminalmente, no le recuerde este pasaje a titulares periodísticos sobre la Intifada palestina y que no quede el poso en su retina de la imagen de un invasor y la debilidad del invadido que toma partido ideológicamente en el conflicto contemporáneo que, en el fondo, está glosando.[8]

Baricco dice que la guerra es bella, desgraciadamente. ¿Eso es lo que piensa Homero? El primer verso de la *Ilíada* dice qué es lo que canta Homero: *la cólera del Pélida Aquiles*; éste es un canto a los héroes, no a la guerra, a su fama inmortal, como le profetizó al mirmidón la diosa, su madre, en modo de advertencia. La guerra en el

8. Las dieciséis interpolaciones que a nuestro juicio manifiestan una toma de postura ideológica sobre la guerra pueden verse en las siguientes páginas: 21, 23, 33, 44, 68-69, 71, 72, 95, 96, 104, 117, 120, 121, 131, 137 y 141.

pensamiento griego homérico no es sino algo natural, algo a lo que el ser humano no puede sustraerse, como en el aforismo de Heráclito que hemos ya citado: "la guerra es el padre de todas las cosas", y en la *Ilíada* se describe ésta como la actividad de los héroes, una actividad en la que se dan todos los matices de la humanidad: la crueldad, la entrega, el sacrificio, la generosidad, la maldad, la traición; es el destino por boca de los dioses, la Moira, la fatalidad, quien rige el destino de los héroes, sometidos a él como guerreros ¿Es la guerra hermosa para Homero? No, la guerra es natural; a veces los héroes avanzan como dioses, a veces son despedazados brutalmente, a veces son dignos de piedad; otras brillan las lanzas y los escudos, los yelmos haciendo competencia al sol. El lenguaje puede estimular la belleza de las imágenes, pero no hay que confundir la belleza del lenguaje con la belleza de la guerra.

La guerra sólo es bella a los ojos románticos y para los hijos trasnochados del Romanticismo, nosotros; es bella como medio de liberación, como idea liberadora de hombres y pueblos, y la muerte que da luz a la idea, a la patria, hace del acto heroico un hecho hermoso; pero no era bella la guerra para la Grecia ática; no lo es para Eurípides o para Aristófanes; la Atenas del siglo v es ya consciente de la bondad de la paz, ha encontrado modos alternativos a la guerra para su subsistencia, y la guerra es una necesidad de defensa frente al persa o un desarrollo político inútil. Pero esa Grecia tampoco es la homérica; el de Quíos no se pregunta algo tan "moderno"; acepta la realidad en la que vive y escudriña el comportamiento humano en ese contexto, devolviéndonos a la ética de los modelos, porque los héroes practican la *aristeia*, como dijimos; son el modelo de lo mejor, y eso es lo que debe perdurar eternamente.

No hay ninguna alabanza a la guerra en Homero, ni tampoco un obstinado amor a la paz, que dice Baricco al confundir la compasión con un alegato de los vencidos; son nuestros ojos educados en el Romanticismo los que ven la belleza en la imagen del guerrero corriendo al combate con el sol a su espalda; son nuestros sentidos cristianizados los que entienden la compasión como caridad cubierta de piadosa pena por el que sufre. Un oscuro crítico del periodo helenístico, el Pseudolongino, fue más sutil que Baricco, y hablaba de lo "sublime", que es una categoría prudentemente alejada de la belleza, pues un naufragio puede ser sublime como el de aquel cuadro de Gericaux. Creemos que Baricco ha ejercido el habitual juego del pastiche postmoderno, travistiendo a Homero, convirtiéndolo en un juguete "*transformer*", lo mismo monstruo que camión, bajo la influencia de la miserable sensibilidad de nuestra contemporaneidad, donde el juego semántico de conceptos acaba por diluir los objetos en grandes contenedores donde cabe casi cualquier cosa, cualquier significado que convenga a cada momento, bajo los auspicios de la corrección política y moral, más una cuestión de hipocresía hipermetrópica occidental, que se estira y se contrae a nuestro antojo organizando el mundo en conflictos locales, en acciones punitivas amparadas (a medias siempre) por las Naciones Unidas, reconvertidas en misiones humanitarias y estableciendo cuantos vocablos puedan ser necesarios para no herir la sensibilidad de una sociedad opulenta a la que le horroriza saberse tan depredadora como la aquea.

Hay que buscar una belleza mayor que la de la guerra; eso quiere Baricco: busca la feminidad de la *Ilíada* en las voces de las mujeres, y se pierde en una búsqueda de

algo que no llega a nombrar, una belleza más hermosa que la guerra, una experiencia igual de absoluta pero sin el riesgo del sufrimiento y la muerte (quizás una experiencia guerrera virtual, quién sabe, un sucedáneo, no hemos sido capaces de descifrarlo); pero, e insistentemente afirmándolo, él canta a la guerra como bella, advirtiendo a los pacifistas de su error al no detenerse en ese rasgo, y considera la *Ilíada* un monumento a la guerra tal y como él, modernamente, la concibe, advirtiendo que no es baladí leer en público la *Ilíada* en estos tiempos. Pretende construir con la *Ilíada* una crítica a la violencia, convertirla en un alegato de paz al mostrar rutilante la sangría y el horror hermosamente dibujado ¿Es el arte el que imita a la naturaleza o bien al contrario, como en la vieja pregunta que se hizo Hegel? ¿Es hermoso el verso homérico porque ensalza al guerrero o es hermoso el guerrero porque es ensalzado por el verso homérico? La respuesta quizás sea el final de la propia narración del de Quíos, que no es la destrucción de Ilión, sino uno de los conceptos básicos en la épica al que hemos hecho referencias sesgadas aquí, y que casi nunca se explica, y no se hace porque nuestra modernidad perdió su significado en las trincheras del Somme y Verdún, en los campos de concentración nazis, en el napalm de Vietnam, en el agente naranja del Golfo: la *éleos*, la compasión purificadora, el rasgo verdaderamente heroico de Aquiles apiadándose de Príamo, honrando a su enemigo, Héctor, alcanzando así la paz interior del guerrero, acabando así la historia que comenzaba pidiendo a la musa que cantara *la cólera del Pélida Aquiles*.

Bibliografía

Baricco, A., *Homero, Ilíada*. Barcelona: Anagrama 2005.

Boardman, J., «Heracles, Peisitratus and Sons», *R.A.* 72 (1972), 57-72.

—, «Heracles, Peisistratus and Eleusis», *JHS* 95 (1975), 1-12.

—, «Heracles, Peisistratus and the Unconvinced», *JHS* 109 (1989), 158-59.

Gil Fernández, L. (ed.), *Introducción a Homero*. Barcelona: Labor 1984.

González García, F. J., «¿Por qué Mnesteo?: la entrada ateniense del Catálogo de las Naves (*Ilíada* ll. 546-556) y la edición pisistrática de los poemas homéricos», *Gerión* 15 (1997), 87-110.

Homero, *Ilíada*. Madrid: Akal 1985.

—, *Odisea*. Madrid: Gredos 1986.

Lesky, A., *Historia de la Literatura Griega*. Madrid: Gredos 1989.

Manguel, A., *El legado de Homero*. Barcelona: Debate 2010.

Murray, G., *The Rise of Greek Epic*. Londres: Clarendon Press 1949.

Nagy, G., «Homer and Plato at the Panathenaiai: Synchronic and Diachronic perspectives», en: Th. M. Falkner / N. Felson / D. Konstan (eds.): *Contextualizing classics: ideology, performance, dialogue*. Maryland: Rowman and Littlefield Publishers Inc. 1999.

Page, D. L., *The Homeric Odyssey*. Oxford: Clarendon Press 1955.

Querol, J. M., *La mirada del otro. Textos para trabajar la educación intercultural y la diferencia de género*. Madrid: La Muralla (Arco Libros) 2008.

Rodríguez Adrados, F. / E. Fernández Galiano / L. Gil / J. S. Lasso de la Vega, *Introducción a Homero*. Barcelona: Labor 1984.

Skafte Jensen, M., *The Homeric question and the oral-formular theory*. Copenhague: Museum Tusculanum Press 1980.

Snell, B., *Aischylos und das Handeln in Drama*. Leipzig: Philologus Spp. xx 1 1928.

Zatta, C., «Making History Mythical: The Golden Age of Peisistratus», *Arethusa* 43 (2010), 21-62.

LITERATURA Y ESPECTÁCULO: *EL CIRCO* (1917), DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Antonio Rivas Bonillo
Université de Neuchâtel (Suiza)
antonio.rivas@unine.ch

RESUMEN: Un repaso de la obra de Ramón Gómez de la Serna revela la presencia de la temática del espectáculo ya desde bien temprano. Empieza con la escritura de pantomimas o danzas dentro de sus obras teatrales primerizas y continúa con un ensayo dedicado a un fenómeno como el circo, hecho que no podemos desvincular de la renovación teatral en España. En *El circo* (1917), Gómez de la Serna estudia este espectáculo como una suspensión temporal de la cotidianidad en la que domina lo inverosímil, lo carnavalesco o la maravilla. Así, el texto pretende plasmar la emoción de los diferentes números, trasladando a la prosa el ambiente lúdico que emana del espectáculo. Por otra parte, Gómez de la Serna extrae otras lecciones que se asientan definitivamente en su estética, como el concepto tragicómico del humor, la dimensión lúdica del arte o la necesidad de mezclar la literatura con otros lenguajes artísticos.

Palabras clave: Gómez de la Serna, pantomima, espectáculo, renovación teatral, circo.

ABSTRACT: A review of Ramón Gómez de la Serna's works reveals the presence of some themes related to the shows already at the early stages of his literary career: it begins with the writing of pantomimes and dances in his early theatrical work. Afterwards he pays attention to a phenomenon such as the circus, fact that is necessarily related to the renovation of the Spanish stage. In *El circo* (1917), Gomez de la Serna studies this show as a temporary suspension of the daily routine, in which dominates the incredible, the carnavalesque or the marvellous. Thus, this text pretends to reflect the emotion of the different acts, transferring to the prose the playful ambiance that emanates from the show. On the other hand, Gómez de la Serna learns some lessons which are to be definitely established in his aesthetics, such as the tragicomic concept of the humour, the playful dimension of the art and the necessity to mix literature with other artistic languages.

Key words: Gómez de la Serna, pantomime, show, theatrical renovation, circus.

Una de las razones que hacen de la obra de Ramón Gómez de la Serna una muestra representativa de su tiempo yace en la preocupación por mezclar disciplinas y lenguajes artísticos (Gómez de la Serna 1931: 7), dentro de los cuales se encuentran diversas variedades del mundo del espectáculo. Éste es un tema aquí inabarcable por la amplitud de referencias que podríamos aducir, y que van desde la fascinación por el mundo de los toros, exhibida en novelas y pequeños relatos, hasta el interés e inquietud que le pudo suscitar el incipiente desarrollo del cine.[1] En consecuencia, nos ha parecido conveniente acotar nuestra aproximación a sus reflexiones en torno al circo.

Con todo, antes de ocuparnos de la monografía circense, cabe considerar una manifestación ramoniana de interés por el espectáculo que hallamos en sus primeras tentativas teatrales. A este respecto, hay que recordar que Gómez de la Serna estuvo implicado durante los años iniciales de su carrera literaria en actividades y empresas renovadoras del arte escénico, lo que se puede comprobar, por ejemplo, en la línea editorial de la revista *Prometeo* (1908-1912)[2] —partidaria del llamado *teatro artístico*— (Muñoz-Alonso López / Rubio Jiménez 1995: 13 y ss.; Herrero Vecino 1999: 134). Así, las primeras obras dramáticas del joven Ramón se encuentran dentro de una tendencia general, muy influida por el simbolismo,[3] decidida a dotar de mayor plasticidad el drama y a socavar tanto el ilusionismo como la importancia de la palabra propios del teatro realista. Dentro de este conjunto de piezas, nos interesa destacar las danzas y las pantomimas, por cuanto con ellas el por aquel entonces joven Gómez de la Serna muestra un temprano interés por unas determinadas formas de espectáculo.

Un texto de 1908 («La opereta inglesa», *La Región extremeña*, 24-VI-1908 (Gómez de la Serna 1996: 1045-1047)) es una buena prueba de dicha inquietud. En este breve artículo, escrito por un veinteañero Ramón (Gómez de la Serna 1996: 1046), se expresa un rechazo del teatro que dominaba las tablas y, a su vez, un entusiasmo por géneros poco convencionales —en este caso, la opereta—, pero que favorecen la espectacularidad de la escena. El artículo se presenta como un diálogo entre dos personajes (César y Dacio) —que en el fondo parece una reseña encubierta—, cuyo objetivo es reivindicar el valor artístico de la opereta:

> [M]e enamoró el espectáculo; es por lo humano de su espíritu, en el que todo integra una albura femenil, cándida, buena, algo superficial, pero arrebatadora. En el drama

1. Basta recordar aquí la novela *Cinelandia*, de 1925 (Gómez de la Serna 1997: 47-204), o *Chiffres*, guiones cinematográficos publicados originariamente en francés en *La Revue du Cinéma* (Gómez de la Serna 2001: 1103-1119). *Vid.* Mainer 1999.

2. La mayoría de las piezas teatrales ramonianas se publicaron por primera vez en dicha revista para luego ser recuperadas en libros como *Tapices* (1912) o parcialmente en las *Obras completas* de 1956. *Vid*. Muñoz Alonso-López / Rubio Jiménez 1995: 137-139 y Fernández 1996: 1172-1173.

3. En este sentido, Muñoz-Alonso López y Rubio Jiménez destacan las vinculaciones del teatro ramoniano con la obra de Maeterlinck, pues, a su juicio, ambas dramaturgias comparten "un común interés por crear una determinada atmósfera, tan importante para la significación del drama como la acción o los parlamentos de los personajes. Para ello, en consonancia con la nueva concepción del teatro que habían traído los simbolistas, recrea en sus acotaciones los múltiples matices que en una hipotética puesta en escena deberían tenerse en cuenta" (Muñoz-Alonso López / Rubio Jiménez 1995: 37). *Vid.* también Herrero Vecino 1999: 135.

> siempre hay un elemento ponzoñoso que crea el conflicto, en la comedia la malicia, una malicia acentuada, da dureza al cuadro, y en el *género chico* una perversidad o un cinismo chillón son la nota detonante, corporizada, de sus obras. Algún matiz siempre descompone la espiritualidad del espectáculo. En la opereta inglesa, por el contrario, todo es esfumado, todo es etéreo, y a través de sus escenas y de sus palabras ininteligibles, hay una unidad inconfusa [*sic*], la cordialidad y la diafanidad de un discreteo contento, superfluo e íntimo.
>
> Las mismas bailarinas que aparecen en escena un momento para reaparecer y que elevan las preciosas piernas hasta sus bucles, tienen una ingenuidad desconocida de esas bailarinas que solo remueven prudentemente la rizosa cascada de sus bajos.

En este fragmento parece que el autor nos esté describiendo sus propias pantomimas y danzas; a éstas recuerdan la concepción del espectáculo bajo "una unidad inconfusa" que discurre en una atmósfera donde "todo es esfumado" y etéreo, o, retomando un valor que se repite dos veces en el pasaje, "espiritual". Se anuncia, por lo tanto, un espectáculo de sensaciones que recrea un mismo sentido unitario, libre del "conflicto" o enredo del drama, y, por ende, dentro de una atmósfera vagarosa. No es casual, por otra parte, la mención de las bailarinas, ya que ello también nos advierte de otro rasgo fundamental de sus danzas: la centralidad del cuerpo femenino ("albura femenil"), cuyo movimiento mezcla sensualidad e "ingenuidad desconocida" y cuya contemplación es base fundamental del texto.

En principio, las pantomimas y las danzas ramonianas, escritas entre 1909 y 1911, se concibieron con el objeto de ser representadas, esto es, como las instrucciones de uso para un espectáculo ausente de diálogo y compuesto de música, danza, movimiento e iluminación. El origen de estos textos cabe buscarlo, por un lado, en la autobiografía del propio Gómez de la Serna: en concreto, en el impacto que sobre nuestro autor tuvieron las danzas y demás espectáculos que presenció durante sus primeras estancias en París (1906 y 1909), que le dieron la oportunidad de conocer, entre otros eventos, las actuaciones de Colette Willy o de la bailarina conocida como La Polaire, de lo que nos ha dejado testimonio el propio autor en «Revelación», prólogo a las tres pantomimas de «Accesos del silencio» (Gómez de la Serna 1995: 503-510). Por otro lado, y muy ligado con lo anterior, hay que señalar que el género de la pantomima experimentó una recuperación desde mediados del siglo XIX, cuando fue reivindicado y dignificado por eminentes figuras del panorama literario francés para llegar a España hacia finales del siglo XIX gracias en buena medida a la labor del dramaturgo Jacinto Benavente (Peral Vega 2008: 13-57).

Los críticos que se han ocupado de las piezas ramonianas coinciden en señalar el esquematismo de la acción y los personajes, así como la correspondencia entre gestualidad, música y luz, base de la creación de una atmósfera (Muñoz-Alonso López / Rubio Jiménez 1995; Herrero Vecino 1999; Le Vagueresse 2004; 2005; Peral Vega 2008: 58-73). A su vez, el silencio, el mimo y la danza acrecientan sobremanera el simbolismo de la representación, cuyo tema fundamental proviene de un erotismo muy fin de siglo, en el que la sensualidad se yuxtapone con la religión y la muerte a través del baile y el movimiento de un cuerpo femenino. En suma, un espectáculo que, por decirlo con

las palabras del propio Gómez de la Serna, reúne "una sombra de misticismo, un lado de perversión y una ingenuidad gris perla" (Gómez de la Serna 1999: 475).

Dicho erotismo decadente se vehicula mediante una estética literaria renovadora, que Gómez de la Serna había preconizado ya en «El concepto de la nueva literatura» (1909) o en *Morbideces* (1908), donde, como apunta Navarro Domínguez, el carácter problemático del lenguaje pretende simular "el conflicto general entre cuerpo y pensamiento sobre el que se construye la obra" (Navarro Domínguez 2003: 231; Le Vagueresse 2004: 24), aspecto que implica una correlación entre estilo y temática en una prosa donde, como apunta Herrero Vecino, "la liberación del lenguaje y la ruptura de la coherencia lógica se acompasan perfectamente con el ritmo desenfrenado de la mayor parte de estas danzas" (Herrero Vecino 1999: 141). Por esta razón quizá cabe pensar que, pese a todo lo mencionado, estas obras contienen tanta o más literatura que teatralidad. De hecho, si ensayamos una aproximación dramatúrgica a estos textos, se hace difícil imaginar la transducción en el escenario de todas y cada una de las descripciones y evocaciones presentes. Además, éstas se caracterizan por su indeterminación, por su "visión del mundo analógica" (Muñoz-Alonso López / Rubio Jiménez 1995: 46), así como por la libertad con la que el autor se deja llevar por la digresión, modo discursivo de escasa o nula funcionalidad escénica. Es lógico, pues, que, por ejemplo, Ioana Zlotescu observe que al "dinamismo natural del espectáculo se sobrepone, en todas las pantomimas, el dinamismo de la mirada del autor", donde el narrador se convierte en un espectador más (Le Vagueresse 1995: 125); nótese, dicho sea de paso, que en el término que la propia crítica usa para designar la voz resuena la hibridez del texto ramoniano.

Esta merma de la teatralidad o la espectacularidad se ve refrendada desde los prólogos de las pantomimas y las danzas, salpicados de notas autobiográficas que explican el origen de los textos y con los que dialogan dichos dramas (véase el caso, por ejemplo, de «Revelación»). Asimismo, se nos antoja difícil que Ramón pensara en subir a las tablas «Los otros bailes», pieza compuesta de una galería de danzas, contraejemplos de sus propias coreografías. A todo esto cabría añadir el carácter metaficcional (Le Vagueresse 2004: 127) de estas obras, por cuanto a menudo Gómez de la Serna integra en la ficción los componentes del arte escénico (emplazamiento en un teatro, presencia y participación del público, uso de personajes relacionados con el mundo del espectáculo…) que sugieren lecturas allende de las meramente dramáticas.

En las pantomimas y danzas ramonianas, en suma, tenemos algo más que el soporte para una función, pues el aprovechamiento de soluciones nuevas que aportan plasticidad a la escena (y de las que no dudamos) se encuentran dentro de una composición literaria artificiosa, en la cual el estilo trata de sugerir o contagiarse de las sensaciones que emanan del espectáculo. A nuestro entender, se persigue simular una representación *in actu*; de ahí que se incluyan las visiones y reacciones del espectador, como ejemplifica un pasaje de «El garrotín» en cuyo movimiento final la danza "Ha resuelto muchos misterios en el espectador, con un misterio mayor, saciándonos así en lo posible. Ha creado la palabra insospechable y ha mostrado cómo el espíritu de la decadencia puede ser lúcido y definitivo como ningún otro" (Gómez de la Serna 1995: 558).

Es esta dimensión reflexiva la que realza el papel de la bailarina, de cuya centralidad y dimensión erótica da buena cuenta la crítica. Sobre ella converge el impacto y el enigmático hechizo del espectáculo. Por otra parte, "En la bailarina [nos recuerda el autor] se quiebra esa continuidad lógica y trascendental con que se grava la vida" (Gómez de la Serna 1995: 480). Además de suponer una ruptura de la rutina, otros valores (al margen, insisto, de todos aquellos señalados por los estudiosos del teatro ramoniano) caracterizan a la bailarina, como la inocencia y la fragilidad, ya que, aunque inherentes a la condición de la danzante, tales rasgos enfatizan su indefensión frente a la mirada del público y, al cabo, su sacrificio. Así, por ejemplo, alrededor de «La bailarina leve» se construye un paralelismo entre su movimiento y el ave y su vuelo (emblema tópico del ideal poético, una resonancia más del simbolismo), porque su danza es "frágil vuelo" que hace de ellas personajes "osad[os] sobre lo más frágil y lo más accidental" (Gómez de la Serna 1995: 487). La vulnerabilidad de tal artista desemboca incluso en el sacrificio, como vaticina el autor para Colette Willy, quien "morirá de eso, es verdad, que bien merece ese pequeño sacrificio el espectáculo" (Gómez de la Serna 1995: 502). En esa misma línea se describe el baile de «El garrotín», cuya agonía "divulga el secreto de la mujer" (Gómez de la Serna 1995: 557). De otro lado, el baile final del personaje de «El nuevo amor», al tiempo que sugiere una poética muerte por amor, puede entenderse como consunción física y metafórica también producto del baile. En resumen, los primeros experimentos parateatrales de Gómez de la Serna señalan caminos de renovación del arte escénico, en efecto; pero, a su vez, se desprenden de éstos unas primeras reflexiones en torno al espectáculo cuyos componentes —artista, dinámica público-escena, plasticidad…— interaccionan con el propio texto literario.

Seis años más tarde de la publicación de su última pantomima, el escritor madrileño arma una monografía titulada *El circo* (Gómez de la Serna 1998: 259-528),[4] en un período particularmente prolífico, pues ese mismo año también lleva a la imprenta *Senos*, otra monografía, así como la colectánea de piezas breves, *Greguerías*. Todas estas obras demuestran que, a la altura de 1917, la literatura de Gómez de la Serna se ha alejado del imaginario finisecular y ha engendrado la prosa que en adelante caracterizará su escritura. Asimismo, *El circo* supone una nueva aproximación al mundo del espectáculo y a otras formas de entretenimiento popular. De acuerdo con el propio autor, esta obra pretende "mezclar la literatura a la noche del circo" (Gómez de la Serna 1998: 523). El espectáculo circense se convierte, pues, en un objeto de aprendizaje; como nos advierte Gómez de la Serna, "convencido de que la vida es una cosa grotesca, [entiendo] que donde se exhibe mejor es donde lo grotesco se armoniza y adquiere expresión artística, arrebatadora: en el circo" (Gómez de la Serna 1998: 525). Juicio a todas luces exagerado e irónico pero que explicita la reivindicación de tal espectáculo, que no se limita, por otra parte, a la exposición de lo grotesco, y que movió a nuestro autor a recrearlo literariamente.

4. Cuatro ediciones en vida del autor: 1917, 1924, 1943 y 1957. La definitiva es la de 1943, pues las posteriores a ésta no introducen apenas cambios (Zlotescu 1998: 813).

No nos debe extrañar, en consecuencia, que el origen de este libro, como tantos otros en el haber del creador de las *Greguerías*, se encuentre en sus colaboraciones periodísticas; de hecho, el primer artículo que hemos podido documentar se publicó en el diario *La Tribuna* con el título «El circo eterno» el 3 de abril de 1915, esto es, dos años antes de la edición de la monografía; a esta primera aproximación le siguió «El circo inefable», el 22 de abril de 1916, y «El circo glorioso», el 9 de abril de 1917, textos que aparecerán refundidos en el preámbulo, «El circo eterno, glorioso e inefable. Bajo el sombrero de copa irónico» (Gómez de la Serna 1998: 285-288), y ampliados en el grueso de la entrega de 1917. Una vez editado, Gómez de la Serna continuó publicando columnas circenses no sólo en *La Tribuna*, sino también en *El Liberal* (donde empezó a colaborar al menos desde 1919), trabajos que irían engrosando las ediciones sucesivas de *El circo*. Ello no quiere decir, empero, que el resultado haya sido una recopilación de recensiones; por el contrario, la monografía se compone de una serie de prosas misceláneas en la temática y en la forma con los que Gómez de la Serna pretende dar cuenta de la cornucopia circense, incluyendo tipologías de circos, clases de números y una galería de artistas, así como una recordación breve de algunos eventos. En general, se pretende plasmar la emoción y la maravilla que suscitan los continuos clímax del espectáculo y, al mismo tiempo, marcar vagamente el periodo que va de la inauguración hasta la clausura de las temporadas, ciclo anual que ritma la vida de las ciudades.

Una fascinación auténtica determina la escritura del libro, y prueba de ello son la larga variedad de números que el autor testimonia haber presenciado, el elenco de celebridades artísticas que conoció en un momento u otro o la lista de circos que confiesa haber visitado, méritos, en definitiva, para autoadjudicarse el título de "cronista del circo" (Gómez de la Serna 1998: 285). Consecuentemente, el conjunto de piezas que componen *El circo* superan los horizontes de la crónica o la recensión para alcanzar la enjundia de un verdadero ensayo, por muy asistemático y literario que éste sea, retomando así su antigua inquietud por las pantomimas y por la plasticidad en el escenario. A su vez, el ensayo sobre el circo conecta con los experimentos dramatúrgicos propiciados por las corrientes teatrales más renovadoras en España, como la incorporación del ballet y otras coreografías, el cultivo del teatro de marionetas, muñecos y títeres o la modernización de la escenografía (Muñoz-Alonso López 2003: 18-35). Tal conexión atestigua Walter Benjamin, quien, al reseñar la traducción francesa de 1927,[5] afirma que "la crisis del teatro europeo ha iluminado de un modo distinto todas las formas parateatrales" (Benjamin 1991: 70) y, de ahí, prosigue con gran lucidez, proviene la reivindicación de los eventos más populares de entretenimiento, la recuperación de las más antiguas formas de espectáculo o la recreación de sensuales atmósferas circenses por parte de un Seurat o un Picasso. En definitiva, *El circo* va más allá de la descripción y apreciación de números y piruetas porque, como veremos, el autor madrileño expone, *en passant*, la esencia del circo, sus leyes y el estado en que se sumerge el

5. Traducida por la editorial Simón Kra: París 1927. *Vid*. Zlotescu 1998: 826.

espectador. A su vez, estudia al artista como figura dual, atribulado por el contraste entre su vida dentro y fuera de la arena, en cuyo gremio el *clown* es quien le merece mayor atención. Por último, el libro ofrece una lectura metaliteraria indisociable de lo anteriormente dicho, una dialéctica entre tema y autor, entre escritura y espectáculo.

Como buen ensayista, Gómez de la Serna ambiciona captar la totalidad del mundo que se inaugura una vez que empieza la función, pues "el cronista del circo debe ver el espectáculo desde todas las localidades" (Gómez de la Serna 1998: 287), y, por ello, desde sus múltiples asedios a la arena circense logra divisar, sin pretenderlo, la naturaleza antropológica de este fenómeno. Así, como ya indicaba años antes a propósito de la danza, el circo implica una suspensión transitoria de la cotidianidad o la normalidad ("una ruptura de la lógica"), para reemplazarla por un tiempo de juego y fiesta en el que domina lo inverosímil, lo estrafalario o el prodigio. No es casual, a nuestro entender, que el segundo texto que compone la monografía sea «Inauguración anual» (Gómez de la Serna 1998: 288-296), con lo que, dicho sea de paso, el libro simula el inicio de una función y una temporada. A partir de este momento principia ese tiempo excepcional en el que reina "la diversión por la diversión". Es por ello por lo que, con un resabio de nostalgia, la experiencia del circo participa de la visión infantil del mundo, porque "Todos estamos como en el fondo del lago encantado, en ese salón lleno de luz y pedrerías en que, leyendo los cuentos del niño o yendo al circo, nos hemos sentido muy lejos de la tierra" (Gómez de la Serna: 289). Con la función, el espectador entra en un estado de inocencia, similar al pensamiento ingenuo del niño; de ahí que, al mismo tiempo, el circo suscite un sentimiento de melancolía, toda vez que nos recuerda que esa etapa de credulidad pertenece al pasado, como indica el propio ensayista (Gómez de la Serna 1998: 394):

> [L]os niños casi recién nacidos que asisten al espectáculo ponen una gran cara de extrañeza, pues les sorprende que el mundo pueda ser esa francachela con que se les presenta al asomarse al circo. "¡Lo que nos vamos a divertir si es éste el mundo!, se dicen los mamoncillos, completamente engañados.

El circo, en definitiva, nos devuelve a un estado de inocencia, porque en él se encuentra "toda la paradisíaca candidez […] anterior a la hoja de parra" (Gómez de la Serna 1998: 448). Así, si el circo nos retrotrae hasta la edad ingenua de la infancia, desde un punto de vista histórico se impone una consiguiente analogía con el momento de inocencia del hombre, el génesis: tiempo de "la gracia primitiva y edénica" (Gómez de la Serna 1998: 290).[6] De este modo se explican las continuas alusiones al paraíso terrenal para referirse a la arena circense. Por otra parte, la propia naturaleza de la función propicia ese retorno a un tiempo originario y mítico: por la inverosimilitud de los números de gimnastas y contorsionistas; por el desfile de animales exóticos como

6. No está de más recordar aquí que ese estado de gracia prehistórico e inocente ya había sido asociado a la pantomima en la que resonaba "la simplicidad de la tabla primitiva" («Las danzas de pasión» [1911] [Gómez de la Serna 1995: 546]).

elefantes, leones o focas; o por la simulación de lo sobrenatural gracias a ilusionistas, prestidigitadores y magos. No sorprende que Gómez de la Serna acompañe las reseñas de los números con referencias bíblicas (por eso, los animales del circo son los mismos que navegaron en el arca de Noé) o mitológicas para describir actuaciones y figurantes, lo cual se corresponde, por otra parte, con un discurso de suyo hiperbólico. Inclusive, la naturaleza fabulosa del espectáculo inspira al propio autor la imagen de "el circo ideal", repertorio circense de invención ramoniana en el cual "Estamos esperando el centauro o alguna otra cosa así. Hasta que no sucede estaremos esperando. Sospechamos que en los más antiguos circos se exhibían centauros, sirenas, ondinas, etc., etc., etc." («Fantasías» (Gómez de la Serna 1998: 337)). Sin duda, el autor madrileño percibe en el ensueño sugerido por el circo un pensamiento maravilloso adormecido y latente, el mismo que en otro tiempo y en otra cosmovisión engendró centauros, sirenas y ondinas, utopía de fantasía y credulidad que se recupera mientras dura el programa.

Consecuentemente, el final de la función significa la clausura de las leyes de ese mundo y, por ende, el regreso, entre el desconcierto del público, a la lógica y al prosaísmo de la rutina; por eso "se sale con una melancolía profunda, casi con una rabieta inconsolable ante lo breve de la estancia en este mundo lunar, despreocupado y lleno de una levadura de feminidad mundana, demasiado sincera y diáfana. ¡Triste salida del Paraíso!" (Gómez de la Serna 1998: 452). En efecto, el público acude al circo para abandonar momentáneamente una existencia mediocre, lo cual casa con su caracterización negativa, pues Gómez de la Serna presenta la concurrencia como una masa vulgar que contrasta con la magia de la pista y que el artista contempla "como mar lleno de tiburones" (Gómez de la Serna 1998: 444). En el imaginario ramoniano, ésta no es la única amenaza que acecha al artista. De hecho, su existencia está acuciada por la precariedad, la explotación y, sobre todo, por la desolación que se apodera de él una vez abandona la arena, ya que "La vida de los artistas es lóbrega, nada les revela cuando ellos van al teatro, y a veces causa verdadera pena verles salir vestidos de luto, después de haberles visto vestidos de rosa" (Gómez de la Serna 1998: 358). La dicotomía luto/rosa no es más que otra forma bajo la cual Gómez de la Serna formula la dualidad del artista. Así, el *clown*, con diferencia el personaje al que se presta mayor atención, constituye, sin duda, el mejor reflejo de dicha dualidad, y por ello será punto de referencia cuando Gómez de la Serna elabore su famosa teoría del humorismo.

Pero antes de llegar a dicha teoría reparemos en la imagen de esta figura tal y como aparece en el artículo «*Clowns*», texto ya presente en la edición de 1917 (Gómez de la Serna 1998: 308-319). A juicio de Gómez de la Serna, el *clown* constituye el centro del espectáculo del circo ("es el que sostiene el circo y sostiene la vida" (Gómez de la Serna 1998: 308)), "es el rey" (Gómez de la Serna 1998: 313) de la función, ya que los *clowns* "están investidos de la mayor categoría del mundo, la categoría que se ha desprendido de prejuicios y de su pesadez" (Gómez de la Serna 1998: 315), lo que estriba, claro está, en su indumentaria, su muñequización y cosificación, su absurdo y patético comportamiento; en fin, todo aquello que lo convierte en un personaje "conmovedor y grotesco" y que lo aleja de la formalidad o la seriedad del ser social. Por otra parte, Gómez de la Serna detecta en su actuación algo de perenne y atemporal,

porque el *clown* es "un poco el artista anónimo" (Gómez de la Serna 1998: 312) que se confunde con el resto de sus compañeros de gremio ("es el espectro de los otros *clowns*, de todos los *clowns* que han existido" (Gómez de la Serna 1998: 312)). Esa esencia transhistórica reside en la propia plástica del personaje, en el espectáculo que constituye en sí mismo merced a su gestualidad exagerada y a sus movimientos hilarantes, base de su comicidad y de su patetismo, lo cual, no lo olvidemos, conecta al payaso con el arte de la pantomima. Por eso, Gómez de la Serna reconoce en el *clown* un Pierrot fracasado, en tanto en cuanto "se ha salvado a su melancolía superior de un modo elevado y sabio". Pierrot, gran protagonista de la recuperación del género de la pantomima (Peral Vega 2008: 24-35), ve su figura encarnada y distorsionada en la arena del circo. A todo ello el autor madrileño añade un componente dramatúrgico, a saber, la proximidad entre las leyes de la pantomima y el lenguaje corporal y verbal del payaso, infundidos ambos de plasticidad y atavismo. Por esta razón, un número como "el entierro del *Clown*", que termina con la resucitación del falso difunto, es "el *Hamlet* del circo. Esa pantomima que inventó el primer *clown* que existió es, por decirlo así, la pantomima rupestre. Nunca el contraste de la vida y de la muerte ha estado mejor llevado que en esa pantomima" (Gómez de la Serna 1998: 316). Por consiguiente, es la fusión de lo trágico o luctuoso con lo cómico el motivo de mayor encomio del payaso.[7] Lo corrobora en su célebre ensayo de 1930 «Gravedad e importancia del humorismo» (Gómez de la Serna 1988: 203-227), donde insiste, precisamente, en la condición paradójica, tragicómica, del humor,[8] tan importante para su literatura. El humorista es el parangón literario del *clown*, así como Charlot es su avatar cinematográfico (Gómez de la Serna 1988: 226), asociación que desarrollará ampliamente en uno de los ensayos de *Ismos* («Charlotismo» (Gómez de la Serna 1931: 256-263)),[9] cuya presencia en la literatura ramoniana no podemos comentar aquí. Baste con recordar que Gómez de la Serna le dedicó a Charlot, amén del breve ensayo antes mencionado, una opereta hacia 1932 (Gómez de la Serna 2002: 745-795; García Ober 2005), en la cual la encarnación en celuloide del viejo Pierrot pantomímico (Peral Vega 2008: 111-126) se debate entre abandonar o no su arquetípica mudez.[10]

7. "El *clown*, para ser más triste y más alegre, produciendo mejor esa turbación que es su especialidad, se pinta un poco la cara como una calavera e imita muchas veces los rasgos profundos de la calavera. Consigue así dar el aspecto de la muerte, y sin embargo hacer reír" (Gómez de la Serna 1998: 319). La asociación de este personaje con la muerte reaparece también en alguna greguería: "El secreto de la gracia de los *clowns* es que se caracterizan de calaveras" («Greguerías 1913-1919» (Gómez de la Serna 1980: 284)).

8. "El humor parece que va a excitar a la risa, y después aduerme en lo sentimental. Presenta a su héroe como un dislocado y acaba por conmoverse con él y hacer cierta y profunda su tragedia, al parecer, grotesca" (Gómez de la Serna 1988: 205).

9. Escrito originalmente en 1924 (García Ober: 146).

10. En un trabajo muy bien documentado, García Ober (2005) resalta la visión ambigua que Gómez de la Serna arroja sobre la figura de Charlot, al tiempo que señala el diálogo intertextual entre la opereta ramoniana y la filmografía de Chaplin, artista que, entiende García Ober, Ramón representa como un ser escindido, un medio ser.

Por último, es necesario referirse al contagio entre la actitud lúdica, divertida y jovial que emana del espectáculo con la prosa del texto, aspecto que el propio autor (Gómez de la Serna 1998: 288) sintetiza en las primeras notas del libro:

> Estas páginas deben estar escritas con la cabeza cubierta por un sombrero de copa ladeado sobre una ceja para más completa hilaridad de las palabras y para que el chusco sombrero insista con buena sombra sobre los pensamientos. Todo lo que escribimos debiera estar pensado bajo este sombrero de copa irónico y así no perderíamos la justa ecuanimidad que nos corresponde.

Asimismo, la imagen del escritor se contamina de la propia hilaridad del espectáculo, convirtiéndose él también —irónicamente— en figurón de circo. De ahí que el homenaje merecido que recibió Gómez de la Serna, tributo del circo a su más célebre apologeta («El circo me refrenda» (Gómez de la Serna 1998: 523-528)), sea la conclusión lógica del talante del autor hacia la literatura y el arte. En esta iconoclasta actitud lúdica el autor (Gómez de la Serna 1998: 525-526) compromete la otrora aura conspicua del artista para fundirse en un abrazo con el espectáculo del circo:

> Yo soy así —es la única disculpa que se me ocurre. Yo amo y siento esto, convencido de que la vida es una cosa grotesca, que donde se exhibe mejor es donde lo grotesco se armoniza y adquiere expresión artística, arrebatadora: en el circo.
>
> El circo, además, está más cerca del arte puro y nuevo que el teatro al uso, creencia antigua en mí que ahora he visto reflejada en París viendo cómo la firma de los grandes *clowns*, los Fratellini, figura como una cabriola necesaria en el conjunto de un álbum que inicia Picasso —y en el que no figura ningún actor—, así como también los mismos Fratellini dan lecciones de circo en Le Vieux Colombier, donde solo hay cátedras de arte puro. […]
>
> Yo quiero emplear con viable coexistencia las dos substancias: la de la seriedad y la de la broma, creyendo que toda credulidad hay que mezclarla con cierto escepticismo, siendo por eso al mismo tiempo que cronista del circo cronista de los muertos.

Este pasaje resume el aprovechamiento que Gómez de la Serna hace del circo, así como las consecuentes pretensiones de su pensamiento literario. En primer lugar, porque advierte del fondo escéptico del que nace el ideario del autor, convicción que gira sobre sí mismo obligándole a asumir la condición existencial de muñeco tragicómico. A su vez, tal escepticismo rebaja la seriedad académica de la literatura, y, por tanto, la abre a cualquier asunto o lenguaje hasta contagiarla de la plasticidad de la pantomima o del melancólico ilusionismo del circo.

Bibliografía

Benjamin, W., «Le cirque» (1927), en: W. Benjamin: *Gesammelte Schriften*, vol. 3. Ed. de H. Tiedemann-Bartels. Frankfurt: Suhrkamp 1991, 70-72.

Fernández, P., «Fichas bibliográficas», en: R. Gómez de la Serna: *Obras completas*, vol. I. Ed. de I. Zlotescu. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores 1996, 1171-1174.

García Ober, J. R., «Chaplin visto por Gómez de la Serna: un libreto de ópera para un protagonista mudo», en: M. Albert (ed.): *Vanguardia española e intermedialidad.* Madrid / Frankfurt: Latinoamericana / Vervuert 2005, 139-161.

Gómez de la Serna, R., *Ismos*. Madrid: Biblioteca Nueva 1931.

—, *Greguerías*. Ed. de R. Cardona. Madrid: Cátedra 1980.

—, *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*. Ed. de A. Martínez-Collado. Madrid: Tecnos 1988.

—, *Teatro muerto*. Madrid: Cátedra 1995.

—, *Obras completas*, vol. i. Ed. de I. Zlotescu. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores 1996.

—, *Obras completas*, vol. x. Ed. de I. Zlotescu. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores 1997.

—, *Obras completas*, vol. iii. Ed. de I. Zlotescu. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores 1998.

—, *Obras completas*, vol. xiii. Ed. de I. Zlotescu. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores 2001.

—, «Charlot (Libreto de ópera en tres actos)», en: R. Gómez de la Serna: *Obras completas*, vol. xiii. Ed. de I. Zlotescu. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores 2002, 745-795.

Herrero Vecino, C., «Las pantomimas de Ramón Gómez de la Serna: Ritual y danza», en: É. Martin-Hernandez: *Ramón Gómez de la Serna*. Clermont-Ferrand: Centre des Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines 1999, 133-143.

Le Vagueresse, E., «Algunos apuntes sobre intermedialidad y vanguardismo en el teatro de Ramón», *Boletín RAMÓN* 9 (2004), 24-39.

—, «La intermedialidad en las danzas y pantomimas de Ramón Gómez de la Serna», en: M. Albert (ed.): *Vanguardia española e intermedialidad.* Madrid / Frankfurt: Latinoamericana / Vervuert 2005, 117-139.

Mainer, J. C., «El espejo inquietante: Ramón y el cine», en: C. Peña Ardid: *Encuentros sobre literatura y cine*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses 1999, 109-134.

Muñoz-Alonso López, A., «Introducción crítica», en: A. Muñoz-Alonso López: *Teatro de Vanguardia*. Madrid: Castalia 2003, 9-87.

Muñoz-Alonso López, A. / J. Rubio Jiménez, «Introducción», en: R. Gómez de la Serna: *Teatro muerto*. Madrid: Cátedra 1995, 9-135.

Navarro Domínguez, E., *El intelectual adolescente: Ramón Gómez de la Serna (1905-1912).* Madrid: Biblioteca Nueva 2003.

Peral Vega, E., *De un teatro sin palabras. La pantomima en España (1890-1936).* Barcelona: Anthropos 2008.

Zlotescu, I., «Notas a la edición», en: R. Gómez de la Serna: *Obras completas*, vol. iii. Ed. de I. Zlotescu. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores: Barcelona 1998, 811-819.

LA PRÁCTICA LITERARIA COMO ESPECTÁCULO: DE LA PRODUCCIÓN MULTIMEDIA DE MAX AUB AL FALSO ESCRITOR SABINO ORDÁS

María Rosell
Universitat de València
maria.rosell@uv.es

RESUMEN: Al carácter espectacular de la concepción literaria de Max Aub —siempre atenta a la recepción que las obras apócrifas podían tener entre el público— hay que añadir la vocación experimental de la última obra pictórica del catalán Jusep Torres Campalans, que consiste en un artefacto lúdico: la baraja de naipes conocida como *Juego de Cartas* —que puede considerarse una auténtica (¿anti?)novela de artista, una obra abierta o incluso una novela virtual—. Considerando estos factores, en esta comunicación se valorará la producción aubiana a partir de una visión integradora de la literatura como espectáculo, como práctica interdisciplinar que exige la cooperación de los espectadores o receptores. Asimismo, se estudiará la huella que dejó entre los jóvenes narradores de los setenta, a partir de la figura de un autor apócrifo, Sabino Ordás, fruto de la colaboración de Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez y José María Merino.

Palabras clave: Max Aub, Sabino Ordás, apócrifo, juego, naipes.

ABSTRACT: To the spectacular character of Max Aub's literary vision —always attentive to the reception that the fake works could take between the public— Its is necessary to add the experimental vocation of the last pictorial work of catalan Jusep Torres Campalans, which consists in a playful object: the deck of cards known as *Juego de Cartas* —that can be considered as a genuine (anti?) novel, an open novel or even a virtual novel virtual—. Taking into account these factors, in this communication is to be appraised Aub's production, thinking in literature as spectacle, as a practice of interdisciplinary that requires the cooperation of the spectators or receivers. Also, it shall examine the scar left among young storytellers of the 1970S, who created the figure of a fake author, Sabino Ordás, fruit of the collaboration between Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez and Jose Maria Merino.

Key words: Max Aub, Sabino Ordás, fake, game.

1. EL FALSO LITERARIO COMO ESPECTÁCULO DEL "YO"

1.1. Dos falsos contemporáneos: de Jusep Torres Campalans a Sabino Ordás

Al abordar el asunto de la práctica literaria desde la dimensión escénica o espectacular, parece lógico atender, especialmente, a las manifestaciones teatrales producidas por un determinado autor. El horizonte de expectativas de cualquier lector se vería defraudado si, dispuesto a adentrarse en una investigación sobre la vertiente teatral de Max Aub, apareciera ante él una propuesta poco vinculada a su faceta como escritor dramático. Aunque sus obras han alcanzado una amplia difusión —mayor entre profesionales de la literatura que desde las tablas—, en la actualidad se hace visible la escasez de puestas en escena de unos textos sin duda emblemáticos.

Sin embargo, a pesar del interés de su dramaturgia, por una parte, y del tema que concentra las aportaciones de este congreso, por otra, me permito focalizar mi texto en un aspecto que, aunque se vincula íntimamente al objeto de estudio de estas actas, lo hace apartándose de lo escénico entendido como práctica programada para ser expuesta ante un público en un medio específicamente teatral.

Para ello, propongo una revisión interdisciplinar, dinámica y diacrónica de la visión lúdica, exhibicionista, interactiva y mediática de un grupo de escritores entre los que destacaré, en primer lugar, a Max Aub, puesto que resulta una de las pocas personalidades de las letras peninsulares del siglo XX que ha representado a lo largo de su trayectoria el complejo papel de "One-man Art Show" (Irizarry 1984: 72).

El escritor —con la multiplicidad de vertientes que desarrolló alrededor del proceso creativo— protagonizó en su vida diversas tareas implicadas en la industria del cine, del teatro, de la pintura y de la literatura. Pero es al inventar en 1958 al pintor cubista Jusep Torres Campalans —acompañante de aventuras barcelonesas y parisinas de Pablo Picasso— cuando culmina un costoso proceso vital, iniciado en los años treinta, por el que su obra se adscribía a una larga y fructífera tradición: la del falso o apócrifo artístico, paradigma, en su caso, de un experimento que había radicalizado Fernando Pessoa: proyectar la identidad, propia o ajena, como si se tratara de la de un actor que representara el papel de su vida.[1]

De Pessoa a Max Aub, pasando por Antonio Machado y sus complementarios, o por Federico García Lorca y su poeta protofalangista Isidoro Capdepón (Capdepón Fernández 1995), la panorámica hispánica de la literatura contemporánea recoge un nutrido conjunto de supercherías, parodias y pastiches cuyos resultados —que oscilan entre lo crítico y lo lúdico— se revalorizan al contemplarlos bajo el prisma de su carácter espectacular.

En esta misma órbita se sitúa el segundo autor del que se hablará aquí, el leonés exiliado Sabino Ordás, interesante ilustración del apócrifo colectivo, creado en 1977

1. Para una visión panorámica de la obra apócrifa de Max Aub, comparada con otras tradiciones literarias, *vid.* mi artículo «Aproximaciones al apócrifo en la órbita de Max Aub: del modelo francés a las últimas manifestaciones peninsulares» (Rosell 2009).

por Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez y José María Merino, quienes publicaron sus artículos en el diario *El Pueblo* entre 1977 y 1979, además de algún prólogo y otros escritos hasta la actualidad. En la compilación de sus escritos, *Las cenizas del Fénix*, los tres autores, en calidad de editores, publican una nota preliminar en la que explican las peripecias del descubrimiento y recuperación de Ordás (Ardón 1905), a través, sobre todo, de una larga charla con Ricardo Gullón. A los editores les extrañaba, según explican, la ausencia del ilustre leonés en *El exilio español de 1939*, de José Luis Abellán (Ordás 2002: 9), por lo que deciden investigar sobre su existencia, hasta hallar su paradero en su pueblo natal.

Nadie, claro está, podía conocer a quien había pasado sus últimos tiempos impartiendo clases de escritura creativa en la Universidad de Arkansas o en Puerto Rico. Del autor de, entre otros títulos relevantes, *Genealogía y rescate de desfamados* (1948) y de la tesis doctoral *La expresión literaria de los pueblos del Astura* —dirigida por Ramón Menéndez Pidal–, da las primeras noticias su amigo Ricardo Gullón, así como Dámaso Santos, director del suplemento *Pueblo Literario* (Rosell 2009: 557-560).

Sin embargo, existe una versión de los hechos que contradice la expuesta en *Las cenizas del Fénix*, más paradójica si tenemos en cuenta que la ofrece a los lectores el propio Juan Pedro Aparicio en un acto-homenaje a Ricardo Gullón (Aparicio 1994). Se trata del texto que explica el encuentro entre los jóvenes escritores y Sabino Ordás de modo justo inverso al expuesto aquí: no es Gullón quien les habla de la existencia de un eminente profesor exiliado en América, sino que es el propio Sabino Ordás quien expresa a los novelistas la necesidad de presentarles a Ricardo Gullón.

Tomando en cuenta una u otra versión, que en poco afecta a la recepción de la obra, lo cierto es que el apócrifo leonés nació como una tentativa de ofrecer un sustento teórico al ejercicio literario de los escritores, que trataron, con él, de crear su propio maestro imaginario, en la línea del Juan de Mairena machadiano (Rosell 2009: 557-561). A diferencia de Jusep Torres Campalans, de Sabino Ordás no se conserva obra creativa, sino una serie de 45 artículos breves, a modo de notas personales, en los que sorprende tanto la variedad de los asuntos tratados como el tono empleado para exponer sus opiniones sobre literatura y actualidad. En este sentido, me aventuro a emparentarlas con las glosas que Eugeni d'Ors puso en boca de otro ilustre apócrifo del siglo XX, Octavi de Romeu, polifacético, polémico e inaprensible, en definitiva, como los autores que trataremos.

1.2. Más allá de las tablas: la poética de la exhibición en la práctica de Max Aub

Octavi de Romeu, el heterónimo dandi, surgido en 1902, al que Eugeni d'Ors había envuelto en un aura de misterio que acabó consagrándolo como emblema de la libertad de acción y de palabra, vino muy bien a su inventor para exponer su ideología en las formas más extremas; en la misma sintonía, la presentación pública del apócrifo aubiano se asentó sobre un complejo engranaje, no sólo intelectual y programático, sino mediático, que convirtió a Aub, además de en el pintor de la obra del cubista, en el

actor y director de escena que —con un gran golpe de efecto realizado en las galerías Excelsior de México en 1958— presentó en sociedad su mistificación (Fernández 1996).

No conformándose con hacer pasar los cuadros, pintados por Aub, como ajenos, el catálogo-libro de la exposición como real y la vida y obras del catalán como probables, Aub pasea al apócrifo por Europa y América, hasta llegar a la Bodley Gallery de Nueva York, donde se habían exhibido obras de artistas relevantes como Andy Warhol o Max Ernst.

Al más puro estilo quijotesco, con *Jusep Torres Campalans* (1958) Aub pretendía expulsar simbólicamente de las bibliotecas estas nuevas novelas de caballerías en que habían devenido algunos pretenciosos libros de arte, condenando al olvido una buena cantidad de títulos que no consideraba más que prospectos de propaganda impresos para la venta de ciertos productos de falsificación. Éstos y otros asuntos se expresaron a través de múltiples aforismos, reflexiones e intuiciones personales concentradas en un *Cuaderno verde,* donde Campalans y, por extensión, Aub daban rienda suelta a sus teorías pictóricas y literarias.

Acertadamente, el pintor Antonio Saura señala que, a la manera de Leonardo con su *Tratado de pintura*, Campalans contrastaba ambas artes para llegar a la conclusión de la dificultad de acceder a la materialidad de un lenguaje plástico que exige, para manifestarse, el artificio de una escritura bien diferente a la literaria (Saura 1999: 93). Más lejos todavía, Saura reconoce que, a pesar de la cuidada presentación, la pintura de Torres Campalans es mejor a través de lo que se nos dice de ella que "de cuanto se ofrece a la mirada, nublándose el relato en la tentación de proseguir la mixtificación en un terreno en donde los signos son inflexibles y la grafología traicionera" (Saura 1999: 93).

Al carácter espectacular de su concepción literaria —siempre atenta a la recepción que las obras apócrifas podían tener entre el público— hay que añadir la vocación experimental de la última obra pictórica del catalán Campalans, que no consiste en una colección de lienzos o una memoria de artista, sino en un artefacto lúdico pensado para ser disfrutado como un objeto: la baraja de naipes conocida como *Juego de Cartas* —que puede considerarse una auténtica (¿anti?)novela de artista, una obra abierta o incluso una novela virtual— (Santiáñez-Tió 1995; Valcárcel 1996; Rodríguez 2006; Valles Calatrava 2007; Rosell 2010).

Así, de vuelta a la capital mexicana después del periplo europeo y americano, se pronunciaba de nuevo el pintor apócrifo para presentar esta obra de compleja definición, publicada con el formato de una baraja de naipes en colaboración con el *partenaire* principal de toda la obra pictórica del catalán: Max Aub. El escritor se encargó de firmar el conjunto de epístolas al compás de su heterónimo pictórico, autor de una serie de ilustraciones al reverso de cada una de ellas.

Al recuperar la figura del artista, Aub persistía en el empeño de no disimular la ficcionalidad de su aportación literaria, pertinaz en la búsqueda de los efectos que sus experimentos podían causar en el público. Mientras que el protagonista de la novela era capaz de emitir juicios poco ortodoxos —como Juan de Mairena, Octavi de Romeu o Sabino Ordás— y de despertar el recelo de la crítica que asistió a la revelación de

la falsedad del artista —una vez vendidos algunos cuadros y escritas varias críticas (Fernández 1996)—, con la baraja de naipes se evitaba herir cualquier susceptibilidad, conocida ya desde hacía años la "verdadera" identidad de quien firmaba las ilustraciones. Por lo tanto, *Juego de Cartas* aportaba una novedad a su producción apócrifa: diluyendo la carga crítica y combativa, Aub se recreaba en la noción de ficción, de experimento y de juego, presentando a los lectores su visión personal de la literatura en tanto que espectáculo a través del cual exhibir y exhibirse como escritor en permanente reconstitución, consciente, además, de la tradición en la que se integraba la obra.

Más allá del golpe de efecto inmediato que efectuó Jusep Torres Campalans ante los espectadores atónitos que asistían a su descubrimiento como si se tratase de uno de los grandes acontecimientos artísticos del siglo xx, de su noción de la instancia autorial —como un "yo" necesariamente proyectado en un "tú"— se generan no sólo las obras referidas, sino también algunas menos conocidas que merecen mayor atención. Me refiero especialmente a un conjunto de escritos que escapan de lo puramente ficcional, entendido como relato o novela, de lo poético y de lo dramático, a pesar de la profunda carga espectacular que contienen. Así, la vertiente multimedia de Aub se acentúa si añadimos a su versatilidad como periodista, autor de guiones cinematográficos o director radiofónico, el haber inventado el falso noticiario navideño *El correo de Euclides*, que llevaba el nombre de la calle, número cinco, donde vivía en México.

De *El correo de Euclides. Periódico conservador* aparecieron nueve números unifoliados (se desconoce cuántos ejemplares) que publicaba el suplemento cultural de la revista mexicana *Siempre*, desde el 31 de diciembre de 1959 a 1968, aparte de un número extraordinario del 15 de julio de 1967, dedicado a la guerra árabo-israelí, con el titular «La solución del conflicto árabo-israeliano», que se había producido entre el 5 y el 10 de junio de 1967. Además, años más tarde, en 1971, otro número extraordinario cambió el rumbo del periódico dando a conocer no ya una noticia increíble, sino el falso discurso de ingreso en la Academia Española de Max Aub, que hacía posesión de su silla junto a una nómina de escritores entre los que se contaba con Federico García Lorca o Juan Chabás, como si la guerra civil española nunca hubiese existido, o como si se tratara de un apócrifo de la historia.

El interés actual de esta publicación —que completa la edición valenciana de las *Obras Completas de Max Aub*, dirigida por Joan Oleza— radica en su capacidad de concentrar el imaginario aubiano, en el que la poética del falso se combina con un humor amargo y desilusionado sobre la actualidad española e internacional, que proporciona una personal lectura de la historia contemporánea.

Como si asistiéramos al espectáculo de una dimensión desconocida, Aub propone un universo casi desquiciado, a través de su lectura paródica de la realidad, mediante una voz narrativa dominada por la hipérbole y el histrionismo, en contraste con la supuesta objetividad periodística. Para captar el alcance de la sensibilidad aubiana ante los sucesos internacionales que estaban acelerando el proceso de la postmodernidad, puede realizarse el ejercicio sugerente de contrastar *El Correo de Euclides* con los titulares de los diarios más importantes de la época. Así se valora la ironía del primer número: "La Tierra, Satélite artificial lanzado hace 6.532, 687 Años y 20 días por el

planeta 23878-M-418", "noticia exclusiva radiada por nuestro enviado especial en la Vía Láctea"; teniendo en cuenta que uno de los méritos de la publicación es que sus noticias son exclusivas, se debe valorar su esmerada presentación, por la que un titular, situado en posición superior del texto, se va desarrollando a lo largo de una serie de titulares inferiores impresos en diferentes tipografías que amplían la información, muchas veces volviéndola, si cabe, más alocada.

Aub cuenta, además de con la complicidad de sus destinatarios, con el efectismo inmediato de los datos aportados, sopesando el poder de la letra impresa, de la tipografía, del lenguaje periodístico, radiofónico e incluso cinematográfico para la configuración de este regalo navideño. Se trata, como siempre en su obra, de exponer y exponerse, exhibir y exhibirse en un juego de máscaras en el que, confeccionado el *Periódico*, Aub asume el papel de cronista de un universo familiar pero más cercano a la ciencia ficción que a lo fáctico.

Delirante en su concepción, la noticia del número de 1968 sintetiza el amargo sentido del humor aubiano, cuando se informa de que "Dios creó la Tierra por un informe equivocado de la C.I.A"; o la de 1963, que revelaba la inquietante noticia de que "El Futuro, Pasado. Nuestro Pasado es el Mañana", "La Expansión del Universo. Espejismo", "Vivimos al revés", "El caos es nuestro porvenir", y así hasta completar la portada del periódico, que se amplía en un "suplemento de última hora" en el que se desarrolla la información: "El observatorio de Monte Palomar confirma: los cálculos del sabio Gabones: la izquierda derecha. La derecha izquierda", "El tiempo al revés", "La cámara oscura, llave del mundo", "Nos veíamos y no veíamos que nos veíamos al revés", "No nos vemos como nos ven. La culpa de los espejos: los dioses nos miran a la cara, al contrario de cómo nos vemos. Nuevos espejos correctos desde el mes próximo".

Aub, al enviar cada año nuevo a sus amistades este diario construido a base de noticias inverosímiles, no parte de un vacío cultural, ya que estaba siguiendo la estela de ilustres falsificadores de la realidad, como Orson Welles; como se sabe, el actor y realizador fue el ideólogo del experimento radiofónico, seguido con interés y polémica, del 30 de octubre de 1938, alrededor de una supuesta invasión marciana en Nueva York que el actor retransmitía leyendo la novela *The War of the Worlds* de H. G. Welles. Como inauguración de su prometedora carrera, Welles había elegido adentrarse en el universo del *fake*, como Aub, adaptando al formato clásico del boletín de noticias una obra literaria que sería recibida por los radioyentes como una información real, justo cuatro años después de que un Max Aub treintañero, desde una discreta ciudad de la costa mediterránea, se iniciara en la práctica apócrifa con la publicación de la *Vida y Obra de Luis Álvarez Petreña*, el relato de las primeras peripecias de su antihéroe más pusilánime, surgido en la Valencia de 1934, y recuperado en dos versiones ampliadas, donde incluso se le resucita, de México (1965) y Barcelona (1971) respectivamente.

Considerando lo dicho hasta aquí, conviene, pues, valorar la producción aubiana a partir de una visión integradora de la literatura como espectáculo, como práctica interdisciplinar que exige la cooperación de los espectadores. Al igual que Eugeni d'Ors, Aub se vale desde muy temprano de las estrategias de la representación más allá de

los escenarios para erigirse y desdoblarse en personajes, en general antagónicos, de sí mismo, cultivando un juego incesante de multiplicaciones destinado a afirmarse con una voz literaria personal (Ors 2003: xiii).

2. mascarada literaria como parodia del "yo"

2.1. El poder de la imagen (falsa)

Al crear a sus falsos heterónimos, Aub y el trío de escritores leoneses también se preocuparon por nutrir cada detalle para que aportara ilusión de realidad a su invento. Para ello, una de las tretas empleadas fue el testimonio visual, que en el caso de Aub se materializó en un famoso montaje fotográfico en el que el supuesto pintor conversa con Picasso en la Barcelona de 1902 (Aub 1999: 101).

Además, el escritor se esmeró en aportar otras informaciones, como las imágenes de los progenitores del cubista, que incluyó en su libro-catálogo *Jusep Torres Campalans* de 1958. Aparte del legado de la propia imagen, los documentos visuales más valiosos que, evidentemente, posee el lector de hoy en día en el libro son los lienzos de Torres Campalans, en los que de manera casi caricaturesca se pretende emular al cubismo, del que él es fundador, según una crítica de Miguel Gasch Guardia (Aub 1999: 82-87).

En un ejercicio inverso, en el caso de Sabino Ordás la documentación visual no incluye documentos fotográficos sobre el protagonista, pero sí se despliega en retratos realizados, supuestamente, por algunos de los pintores más representativos de las vanguardias hispánicas. Este hecho, que podría parecer inocente, resulta cuanto menos sugerente. Al no haber declarado abiertamente la firma "real" de los cuadros, que en parte se encuentran hoy en posesión de Juan Pedro Aparicio, el misterio y el secretismo impregna la obra del leonés. Sin embargo, existen rumores de que la autoría de dichas pinturas corresponde a un familiar muy cercano de Juan Pedro Aparicio, lo que en su momento de aparición no tuvo mayor trascendencia, ya que se sabe que los lectores de *El Pueblo* creyeron firmemente en la existencia corpórea del maestro generacional venido de tierras americanas después de un exilio silencioso (y silenciado).

Interpretamos, al tratar con perspectiva las obras aludidas, que en el origen se encuentra un mismo motor, el del juego, un juego serio que dignifica las técnicas de la parodia, incluyendo las de la autoparodia, como vía privilegiada de representación del "yo"; en el caso de Ordás, se trataba, desde León, de representar la colectividad de un "yo" arraigado a la idiosincrasia leonesa y a formas narrativas por entonces en los márgenes de la oficialidad.

No es casual, y por ello tratamos en conjunto estas obras, que el nombre de Max Aub figure en la "Galería de personajes citados por Sabino Ordás a lo largo de sus artículos y especialmente vinculados a su vida" (Aparicio 2002: 214), donde los autores indican que "Sabino Ordás fue uno de los promotores, en México, de la exposición pictórica de Jusep Torres Campalans, y que colaboró con él escribiendo la presentación para el programa de la misma". Evidentemente, este hecho es a todas luces imposible.

Imposible pero revelador, puesto que uno de los méritos de la postmodernidad ha sido su empeño por acabar con lo que podemos llamar "ideología de la originalidad", que desde época postromántica ha impuesto la urgencia de la autenticidad, la genialidad y la singularidad del artista y de su creación. Sin embargo, privilegiando la parodia o el pastiche —términos que designan tanto un producto como un proceso creativo—, el escritor postmoderno ha ilustrado una lección sintetizada por una sencilla idea de Linda Hutcheon: "to be second is not to be secondary" (Hutcheon 2006: XIII), del mismo modo que aparecer en primer lugar no comporta necesariamente la originalidad o autoridad en una materia.

Este hecho lo han representado a la perfección los autores estudiados a través de sus supercherías, así como múltiples artistas que, a lo largo del siglo XX, se han valido de modelos heredados para adaptaciones o versiones. En este sentido es representativa una obra de Laurent de Brunhoff —expuesta en "The Morgan Library" de Nueva York del 19 de septiembre de 2008 al 4 de enero de 2009—, dedicada a parodiar a los grandes maestros de la pintura universal tomando como personajes al entrañable elefante Babar y a su familia (Brunhoff 2003).

En sintonía con los propósitos de Brunhoff, tanto Max Aub emulando al cubismo como Sabino Ordás al ser pretendidamente retratado por Dalí, Moreno Villa, Picasso, Gutiérrez Solana o el, apócrifo también, Torres Campalans, han reelaborado la tradición con sus propios medios para conseguir unos fines que fluctúan entre el sentido homenaje y la crítica más corrosiva.

Pero, ante todo, es necesario aclarar que lo que consideramos "parodia" no es la ridiculización de la imitación de las teorías estándar y definiciones que tienen su origen en las ideas del siglo XVIII sobre el ingenio. La práctica actual sugiere su redefinición como una repetición con distancia crítica que permite la irónica señalización de la diferencia en el corazón de la similitud. En la metaficción historiográfica, en el cine, en la pintura, en la música y en la arquitectura, esta parodia, paradójicamente, promulga el cambio, así como la continuidad cultural, siguiendo la etimología del prefijo griego "para", que significa tanto "contra" o "en contra" como "cerca" o "al lado" (Hutcheon 1995: 26)

Al tratar en su contexto la parodia modernista de Luis Álvarez Petreña, la cubista de Jusep Torres Campalans o las pinturas sobre Sabino Ordás, se percibe cómo esta práctica surge en momentos históricos que se rigen por un claro intento de subvertir una autoridad dominante; este hecho queda demostrado por los escritos y obras de arte surgidos en las latitudes latinoamericanas —desde donde se manifiestan los dos apócrifos que tratamos—, alrededor de acontecimientos como la Revolución Cubana en 1959, los movimientos estudiantiles en las universidades estadounidenses y latinoamericanas entre 1960 y 1970, la Guerra de Vietnam, entre 1965 y 1975, o las dictaduras en América Latina, la presidencia de Salvador Allende o el golpe de Estado en Chile de 1973 (Herrero-Olaizola 2000: 12).

El recurso paródico es tan relevante para las historias culturales porque, aunque ha formado una especie de anticanon para los manuales de literatura, es un canal de expresión libre, y en muchos casos popular, que desafía discursos autoritarios y

dominantes, al tiempo que invita a una revisión de los mismos, convirtiéndose en un ejercicio "discursivo y perturbador" (Herrero-Olaizola 2000: 12).

Según esta perspectiva, al involucrarnos en un acto paródico como oyentes, lectores o espectadores, nos convertimos en una especie de analistas o críticos sociales, políticos, culturales e históricos; de ahí el interés por la escenificación del juego vanguardista en la obra de Aub, o por las reivindicaciones generacionales, con golpes de efecto mediáticos que motivaron la visita de lectores a Ardón, adonde había regresado Sabino Ordás tras su exilio. Un interés que todavía hoy, en el siglo XXI, suscitan este tipo de experimentos surgidos en las postrimerías de los años setenta, cuando Aparicio, Merino y Mateo Díez defendían un nuevo modelo de realismo alejado de las posiciones más beligerantes o de las pseudovanguardias más vacuas. Y es que, como explica Juan Pedro Aparicio, la persona y la obra de Ordás "eran capaces de suplir con generosidad cuantas carencias echábamos de menos, que no eran pocas: autenticidad, inteligencia, sabiduría y honradez" (Aparicio 1994: 190-191).

2.2. De Torres Campalans a Sabino Ordás: visiones de la sociedad del espectáculo

Como se ha comprobado, hay constancia de la admiración de la tríada leonesa por Max Aub en el explícito homenaje a sus apócrifos mediante la creación de Sabino Ordás. Con todos ellos —sin olvidar a Pessoa y a Machado— se llega a la conclusión de que asistimos a una tradición literaria peninsular de singular carácter, en la que historias y personajes se barajan como si de un juego de cartas se tratara, llegando a la inquietante conclusión de que no hay un solo Machado o un solo Aub, pongamos por caso, sino tantos como posibilidades combinatorias del juego de ficciones, ya que se nos sitúan ante una especie de "drama em gente" que, a la manera pessoana, viene a cubrir una necesidad vital: la de los que, conscientes de la amplitud de su "yo" poliédrico, se proyectan en otros "yo" posibles que, a modo de contertulios, amigos, amantes o compañeros generacionales de ficción, inician una aventura literaria emblemática de la modernidad: la indagación en el "yo" épico y en el "yo" dramático.

Contagiados por la onda expansiva daliniana y por el histrionismo del juego con los *Ismos* de Ramón Gómez de la Serna, Jusep Torres Campalans y Sabino Ordás perfeccionan la técnica artística de la fragmentación que logró representar al individuo moderno, radicalmente desmembrado, migrado, polarizado en diferentes facetas de la vida, entre las cuales destaca a grandes rasgos la faceta de lo público y de lo privado que vemos luchar en Máximo Ballesteros,[2] protagonista latente de las epístolas de *Juego de Cartas*, así como en el pintor catalán o en otros de los héroes novelescos aubianos.

En definitiva, *Juego de Cartas*, por un lado, nació bajo una dinámica mistificadora que se adaptaba perfectamente a las derivas de la sociedad del espectáculo a la

2. Máximo Ballesteros es el protagonista de *Juego de Cartas*: muere en circunstancias turbias y sus allegados intercambian cartas tratando de descubrir las causas del fallecimiento, que oscilan entre el suicidio y el asesinato.

que asistía Aub como atento observador y activista cultural. Gestada en los mismos años en que Aub/Campalans actuaban por Europa y América con el montaje teatral que exhibía al apócrifo, retomaba las inquietudes que habían preocupado al escritor durante años, conciliando el espíritu crítico y combativo que motivó su primera novela hasta las últimas antologías poéticas apócrifas: *Antología Traducida* (1963), *Versiones y subversiones* (1971) e *Imposible Sinaí* (1982).

Por otro lado, en plena postmodernidad se recuperó, desde círculos literarios poco dominantes, la afición por la falsificación personificada en Torres Campalans, al que su entrañable amigo y colaborador, Sabino Ordás, daría eco en *Las cenizas del Fénix*, vivo emblema de unos valores literarios que debían resurgir del estéril, árido y arrasado panorama dejado por los desastres de la postguerra. Para transmitir su poética, Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez y José María Merino evitaron proclamar un manifiesto oficial, optando, en cambio, por expresarse a través de un vehículo tanto o más efectivo: la escenificación de sus inquietudes mediante Ordás, emblema del patriarca, del maestro generacional y figura mediúmnica, en definitiva, atravesada por las voces de estos tres jóvenes que años después han figurado entre los escritores más destacados de la modernidad peninsular.

Bibliografía

Aparicio, J. P., «Ricardo Gullón o la paradoja del apócrifo verdadero», en: J. P. Aparicio: *La escuela leonesa de Astorga*. León: Ayuntamiento de Astorga / Diputación de León 1994.

Aub, M., *Juego de Cartas*. México: Alejandro Finisterre 1964.

—, *Jusep Torres Campalans*. México: Tezontle 1958.

Brunhoff, L. de, *Babar's Museum of Art.* Nueva York: Harry N. Abrams, Inc. 2003.

Capdepón Fernández, I., *Poemas*, en: F. García Lorca: *Antología moderna*, *precedida de los poemas de Isidoro Capdepón Fernández*. Granada: Comares 1995.

Fernández, D., «La leyenda de Jusep Torres Campalans», en: C. Alonso (ed.): *Actas del Congreso Internacional «Max Aub y el laberinto español». València 13-17 de diciembre de 1993*, vol. 2. Valencia: Ayuntamiento de Valencia 1996, 825-858.

Herrero-Olaizola, A., *Narrativas híbridas: Parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*. Madrid: Verbum 2000.

Hutcheon, L., *A Theory of Adaptation*. Nueva York / Londres: Routledge 2006.

—, *A poetics of postmodernism*. Nueva York / Londres: Routledge 1995.

Irizarry, E., *Writer-Painters of Contemporary Spain*. Boston: Twayne Publishers 1984.

Ordás, S., *Las cenizas del Fénix, de Sabino Ordás*. Ed. de Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez, José María Merino. Pról. de Sabino Ordás. Biografía de Asunción Castro Díez. Madrid: Calambur 2002.

D'Ors, E., *Glosari 1910-1911*, en: E. D'Ors: *Obra Catalana d'Eugeni d'Ors*. Ed. de Xavier Pla. Barcelona: Quaderns Crema 2003.

Rodríguez, J., «*Juego de Cartas*, novela virtual», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub* 1 (2006), 311-334.

Rosell, M., «Aproximaciones al apócrifo en la órbita de Max Aub: del modelo francés a las últimas manifestaciones peninsulares», *Revista de Literatura* lxxi, 142 (2009), 525-563.

Santiáñez-Tió, N., «Max Aub, *homo ludens*», en: VV.AA.: *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional. Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995*, vol. ii. Sant Cugat del Vallès: GEXEL / Associació d'Idees 1995, 187-198.

Saura, A., «El pintor imaginario», en: I. Soldevila / D. Fernández (dirs.): *Max Aub: veinticinco años después*. Madrid: Editorial Complutense 1999, 91-110.

Torrente Ballester, G., *Yo no soy yo, evidentemente*. Madrid: Punto de Lectura 2008.

Valcárcel, C., «Los juegos y las cartas. Aspectos lúdicos en la composición e interpretación de *Juego de Cartas* de Max Aub», en: D. Villanueva / F. Cabo (eds.): *Paisaje, juego y multilingüismo. Actas del x Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. ii. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela 1996, 269-288.

Valles Calatrava, J. R., «Los juegos narrativos de Max Aub en *Juego de Cartas*», *Revista de Literatura* lxix, 138 (2007), 543-557.

INTERDISCURSIVIDAD ENTRE LA COMUNICACIÓN LITERARIA TEXTUAL Y LA CINEMATOGRÁFICA: *EL DIARIO DE NOAH**

María del Carmen Ruiz de la Cierva
Universidad CEU San Pablo de Madrid
rcierva.ihum@ceu.es

RESUMEN: Esta comunicación trata de realizar un estudio comparativo entre el texto de la novela *El cuaderno de Noah* de Nicholas Sparks y la traducción intersemiótica, realizada por el director cinematográfico Nick Cassavetes, *El diario de Noah.* El cambio de discurso producido por la diferente comunicación de un mismo tema y una misma historia origina una serie de elementos entre los que se produce una clara interdiscursividad, tanto por las semejanzas como por las diferencias y resulta muy interesante observar cómo esa interdiscursividad existe a pesar de que una lectura lineal produce una experiencia estética muy diferente de una vivencia simultánea, con sus ventajas y sus inconvenientes. La narración se convierte en representación y la relación entre unos discursos relatados y otros representados está estrechamente vinculada con la consideración de la literatura leída y la literatura espectáculo vista y oída.

Palabras clave: interdiscursividad, narración, cinematografía, espectáculo, traducción intersemiótica.

ABSTRACT: This paper tries to make a comparative study between the text of the novel *The Noah´s Notebook* by Nicholas Sparks and the intersemiotic translation made by the director Nick Cassavetes *The Noah's Diary*. The change of discourse produced by the different communication of the same subject and a common story creates a number of factors among which it is produced a clear interdiscursivity, because of the similarities and the differences and it is very interesting to note that the interdiscursivity exists although a linear reading produces an aesthetic experience quite different from a simultaneous experience, with its advantages and disadvantages. The narrative becomes a representation and the relationship between discourses told and others represented is closely linked with the consideration of the read literature and literature show seen and heard.

Key words: interdiscursivity, narration, film, entertainment, intersemiotic translation.

* Este trabajo es resultado de la investigación realizada en el proyecto de I+D+i de referencia HUM2007-60295, financiado por la Secretaría de Estado de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación.

El profesor Albaladejo Mayordomo ha profundizado, en sus investigaciones, sobre el comportamiento de una realidad discursiva múltiple que no puede entenderse ni explicarse adecuadamente sin tener en cuenta la continua relación de unos discursos con otros dentro de un mismo tipo o entre las diversas clases de discursos. Por ello ha llegado a la conclusión de que los discursos no se presentan aislados y a esta realidad ha llamado "interdiscursividad", y a su estudio "análisis interdiscursivo" (Albaladejo Mayordomo 2005: 28). El ser humano participa como emisor y como receptor (van Dijk 2000)[1] en una producción múltiple y diversa de discursos de tipo retórico, literario, periodístico, publicitario, jurídico, científico, filosófico, ensayístico, digital, etc., que se relacionan entre sí precisamente porque una de las características de la comunicación humana es la interdiscusividad, relación estrecha tanto por las semejanzas como por las diferencias entre unos tipos de discurso y otros.

También el profesor Albaladejo Mayordomo ha propuesto, a propósito de la comunicación dentro y fuera de la Retórica, el concepto de "cenestesia comunicativa" para explicar la conciencia que todo emisor debe tener de las posibilidades de su discurso en cuanto al espacio en donde se crea y se proyecta, y a los destinatarios que pueden compartirlo o no, e incluso agradar o molestar con su texto.

La cenestesia comunicativa está relacionada con la operación retórica de *intellectio,* a pesar de que es diferente de ésta. De la cenestesia comunicativa forma parte también la conciencia de que se está participando en la comunicación de un discurso que es distinto de otros discursos y que pertenece a una clase de discurso que se distingue de otras clases de discurso. La conciencia del propio discurso, de lo que es y de lo que no es, forma parte de la comunicación retórica y desempeña una función imprescindible en el control de la propia comunicación y del propio discurso por quien lo pronuncia. La cenestesia comunicativa se transmite en la comunicación al oyente, que adquiere la correspondiente conciencia del discurso que recibe. La interdiscursividad es uno de los fundamentos de la cenestesia comunicativa (Albaladejo Mayordomo 2005: 29-30).[2]

Este planteamiento inicial de tipo teórico nos conduce al análisis interdiscursivo de los discursos

> que se basa en una observación, en una descripción y en una explicación de la realidad discursiva que no sólo no dejan al margen las relaciones entre los discursos, sino que les dan una gran relevancia; asimismo, se basa en los distintos instrumentales teórico-analíticos que se ocupan de los discursos, en un planteamiento pluridisciplinar. […] La Retórica, a partir de su tratamiento comunicativo de la interdiscursividad, puede aportar al análisis interdiscursivo su larga experiencia en la conciencia de la existencia de distintos géneros de discurso, así como su instrumental teórico-analítico que, por su organización como sistema, ofrece unos parámetros comunicativos y textuales fundamentados en la discursividad que presentan la máxima utilidad para abordar diferentes clases de discursos y distintos especímenes discursivos. El análisis

1. Cfr. a propósito de las variaciones de unos discursos y otros.

2. Cfr., para la explicación de las operaciones retóricas en general y la *intellectio* en particular, Albaladejo Mayordomo 1993: 65-71.

> interdiscursivo no deja fuera de su alcance ninguna de las posibles relaciones entre diversas formas de discurso y de comunicación, desde las propiamente literarias y las estrictamente oratorias a las plásticas y multimediales. […] El análisis interdiscursivo se presenta de este modo como uno de los planteamientos que se derivan de la consideración conjunta de la Lingüística y el lenguaje, de la Retórica como teoría y como praxis y de la Teoría Literaria y la literatura (Albaladejo Mayordomo 2005: 30-33).

La concepción de una Retórica General, tal como la propone el profesor García Berrio, convierte a la Retórica en una Ciencia General del texto, en especial como ciencia de la expresividad humana (García Berrio 1984: 7-59).

Por tanto, los conceptos de interdiscursividad y de análisis interdiscursivo son conceptos originales que, procedentes de las investigaciones del profesor Albaladejo Mayordomo (2005: 7-33), han sido propuestos por el equipo del proyecto de investigación de referencia HUM2007-60295, a partir de su experiencia en el estudio de la Poética, la Retórica, la Literatura, los discursos retóricos, los textos de la comunicación periodística y los discursos de configuración digital, es decir, los que se construyen y comunican en el espacio cibernético (Internet, correo electrónico, hipertextualidad digital), así como sobre la traducción como actividad comunicativa e interdiscursiva.

Es conveniente, antes de continuar, puntualizar y concretar una definición de *interdiscursividad*. La interdiscursividad es una cualidad de los discursos; se trata de la relación entre discursos y entre clases de discursos, así como entre las disciplinas que se ocupan del estudio, producción e interpretación de los mismos. Es distinta de la intertextualidad, fenómeno consistente en el paso de elementos temáticos, literales y estructurales de unos textos a otros. La interdiscursividad es más amplia que la intertextualidad, de manera que los casos de intertextualidad forman parte de la interdiscursividad, pero solamente algunos casos de interdiscursividad son casos de intertextualidad (aquellos que entran plenamente dentro de la definición de intertextualidad, pero no los demás, por ejemplo los correspondientes a las relaciones entre textos que no han estado en contacto entre sí, entre un discurso fiscal como el famoso discurso de acusación pronunciado por el poeta y fiscal Juan Meléndez Valdés en 1798 en Madrid en el juicio de un caso de parricidio y la novela *A sangre fría* de Truman Capote). Mantenemos, por tanto, en este estudio esa distinción entre interdiscursividad (que es la base del análisis interdiscursivo) e intertextualidad.

También es oportuno dar una definición de *análisis interdiscursivo.* El análisis interdiscursivo consiste en estudiar textos de distintas clases con el fin de explicitar sus semejanzas y sus diferencias, así como en una reflexión sobre las propias disciplinas que estudian los textos, con el fin de ponerlas en relación e intentar que se establezcan o se refuercen líneas de cooperación entre ellas. Dicho análisis se puede ocupar, en consecuencia, de la relación, en tal sentido, entre los discursos literarios y los discursos retóricos, así como entre la Poética (Teoría Literaria en su dimensión histórica y actual) y la Retórica. Realiza un estudio comparado o contrastivo de discursos de distintas clases, tanto literarias como no literarias, en su textualidad concreta, y también se

ocupa de las diferentes clases de discursos en el nivel abstracto y de las disciplinas que estudian cada tipo de discurso.[3]

El análisis interdiscursivo se caracteriza por una constante interacción teórica y crítico-analítica, ya que todas las perspectivas y todos los planteamientos que intervienen en él son a la vez instrumento y objeto de reflexión a partir del propio análisis y están abiertos a modificaciones desde los resultados del mismo. De tal modo, se consigue el enriquecimiento de los distintos planteamientos teórico-críticos en el ámbito de los estudios de los textos literarios y de los textos retóricos, y su proyección a los estudios de otras clases de discursos.

En esta investigación nos vamos a ocupar de la interdiscursividad existente entre un texto literario escrito y su transformación en una película. Se trata de una "creación" en ambos casos, de una comunicación de arte. La interdiscursividad no se produce, por tanto, entre diferentes tipos de discursos sino en el modo y el medio distintos de su comunicación. El profesor García Berrio (García Berrio / Hernández Fernández 2004: 344) comenta en este sentido:

> Abundando Umberto Eco en la homología entre Literatura y Cine, la reclamaba fundándose en la condición de ambos como 'artes de la acción', precisamente en el sentido dramatúrgico que daba Aristóteles al término *acción*. Por eso resulta factible plantear una crítica solvente sobre el análisis comparado entre ambas modalidades de arte, teniendo en cuenta que son muchos más los elementos comunes que los diferenciales entre la narratividad teatral y el relato cinematográfico. La Historia del Arte es la historia de una continua readaptación, una ilimitada cadena de préstamos e intercambios; por eso resulta inevitable y consecuente estudiar el modo en que la Literatura y el Cine comparten actualmente instrumentos y objetivos.

La primera observación es que la recepción inicial del texto escrito se transforma en texto representado y, así, el receptor de ese primer discurso literario que es una novela, se convierte en emisor de un segundo discurso literario que es el guión de la película. Es un proceso de traducción intersemiótica (Jakobson 1975: 69)[4] por el

3. En el proyecto de investigación citado, empleamos como sinónimos los términos 'texto' y 'discurso', si bien empleamos el término 'texto' cuando queremos enfatizar sus aspectos constituyentes de índole estructural, y el término 'discurso' cuando queremos enfatizar sus aspectos dinámico-comunicativos. Con 'discursos literarios' o 'textos literarios' nos referimos a las obras literarias y con 'discursos retóricos' o 'textos retóricos' nos referimos a los discursos de configuración retórica, como los discursos oratorios y también aquellos que poseen una organización retórica (editoriales periodísticos, ensayos, etc.), no aplicando dicha denominación a cualquier texto, aunque pueda tener una finalidad pragmática que pueda ser considerada ampliamente como retórica. Sin embargo, la utilización de 'discurso' refuerza la conciencia que tenemos de una tradición comunicativa retórica que no debemos dejar de lado. En este trabajo tanto el uso del término *texto* como el uso del término *discurso*, se refiere al texto o discurso literario porque tanto la novela como el guión de la película lo son.

4. Albaladejo Mayordomo (2007: nota 2) recoge la cita de Jakobson que escribe textualmente: "La traducción intersemiótica o transmutación [*transmutation*] es una interpretación de los signos verbales mediante los signos de un sistema no verbal". No obstante, esta idea de Jakobson puede ser ampliada, en opinión del profesor Albaladejo, en el sentido de entender la traducción intersemiótica como toda interpretación de un

cambio de signo que elabora el creador de la adaptación cinematográfica (Albaladejo Mayordomo 2007: 61-75; Ruiz de la Cierva 2004; Bobes Naves 1973). Es necesario realizar unos diálogos y otra serie de indicaciones semejantes a las que ejecuta el director de una obra de teatro. Esta transformación de novela en película requiere más cambios que la realización de una película partiendo de una obra de teatro, como aludía el profesor García Berrio en la cita anterior, por su formato ya dialogado y por todo lo que supone el espectáculo (decorados, movimientos, gestos, música, ambientación, etc.) que incluye las indicaciones que el propio autor realiza al escribir la obra para su representación. De tal manera que la traducción intersemiótica supone una reproducción de la obra original narrativa que da lugar a un nuevo objeto textual adaptado a la representación cinematográfica, que es una recreación espectacular válida para ser representada en un escenario.

Por otra parte, el cine narra historias, las cuenta y es inevitable que utilice para ello procedimientos prestados de la novela: "fragmentación del film en episodios, intensificación del discurso, descripción y focalización, utilización de ciertos elementos espacio temporales, etc." (García Berrio / Hernández Fernández 2004: 342-343).[5]

En el caso de la relación interdiscursiva de la novela que vamos a comentar con el guión resultante, lo más relevante de esa transformación es una marcada intención exagerada de la parte irracional de los sentimientos del ser humano. Se trata de una novela de amor, una historia fuera de la lógica y de lo establecido por la sociedad. En el primer texto, el narrativo, el encuentro de los protagonistas es más natural, los jóvenes se conocen en un verano y desde ese momento salen siempre juntos, a pesar de que Allie (la protagonista) ya tenía novio, sin ningún tipo de oposición por parte de ella. Todo el verano es una especie de introducción sin hacer hincapié en los detalles y comienza la historia cuando Noah (el protagonista) ya está trabajando en la casa que soñó, la plantación Windsor, y Allie llega al pueblo al enterarse de que Noah había reformado la casa. Han transcurrido ya catorce años y, por fin, se produce el encuentro que los une definitivamente. En la película la relación inicial está muy determinada por lo inexplicable, por una conducta totalmente fuera del sentido común y la sensatez.

Si es cierto que ambos discursos, el de la novela y el de la película, discurren paralelamente, no es menos cierto que la película exagera enormemente las facultades de los sentimientos, tanto los típicamente románticos por su irracionalidad y rebeldía, como los típicamente realistas por las limitaciones que las enfermedades producen. Así es el inicio que vamos a ver dentro de un momento en la pantalla: Noah se cuelga de la noria para conseguir que la chica salga con él con grave peligro de un accidente; Noah convence a Allie para tumbarse en medio de la calzada delante de un semáfo-

---

texto construido con signos de un sistema de signos mediante los signos de otro sistema; es así como toma en consideración la traducción intersemiótica en su trabajo citado y como la entendemos también en éste.

5. Del mismo modo que el cine usa procedimientos prestados de la novela, es lógico, como contrapartida, que haya influido poderosamente en los novelistas de nuestro tiempo como espacio mítico recreado o invocado; así comenta el profesor García Berrio (2004: 343), por ejemplo, pensando sólo en autores españoles: Terenci Moix, Umbral, Manuel Puig, Juan Marsé, Muñoz Molina, etc.

ro exponiéndose a no tener tiempo de levantarse ante la llegada de un coche, como modo de demostrar que puede hacer lo que se le ocurra, o la escena en la que Allie le dice a Noah en la playa: "Di que soy un pájaro" en señal de libertad, todas ellas absolutamente absurdas e irracionales.

En esta misma línea transcurre la película. La intensidad de los sentimientos no decrece a medida que transcurre la proyección y Noah no necesita estar ingresado por su enfermedad como ocurre en la novela. Está para atender, acompañar y cuidar de su mujer; está con ella para leerle cada día ese diario y para esperar que ocurra un milagro de reconocimiento. La emoción se mantiene de principio a fin.

Ambos discursos conectan en la creencia de que algo mágico y al margen de la ciencia puede ocurrir. El discurso racional se sobrepasa en ocasiones para llegar a esperar lo increíble que, en momentos puntuales y aislados, efectivamente ocurre. Sin embargo, esta irracionalidad y creencia en lo espiritual no explicable, en la mano de Dios, es mucho más acusada en la película que en la novela.

Un rasgo que comparte el discurso escrito con el representado es la influencia e importancia de la naturaleza en los sentimientos y vivencias de Noah y Allie: el lago, las aves, la lluvia, la tormenta, los olores, los árboles, el paisaje. Motivos idénticos pasan de la novela a la película con rasgos muy claros de escenas transversales que dan muestra de su intertextualidad dentro de su interdiscursividad.

Resulta muy digno de destacar el interés que ambos tienen por el arte, él por la poesía y ella por la pintura. Noah no es un hombre culto y, sin embargo, lee poesía y su experiencia estética es importante en la forma de enfocar su vida. Allie vive en un mundo en el que se valora el trabajo y el dinero más que el arte y en donde no encuentra ni tiempo ni espacio para pintar. Lo realiza al abandonar ese mundo y volver con Noah; así llega a convertirse en una pintora famosa. En este sentido, se puede afirmar que tanto el amor como el arte pueden conseguir que las diferencias sociales y económicas se anulen como ocurre en el caso de los protagonistas. Desde el principio se observa un aspecto intertextual que queda reflejado en la importancia del intercambio de enseñanzas de uno a otro, por ejemplo, Noah enseña a pescar a Allie en la película y ella le enseña a él a bailar en la narración. También en la película Noah enseña a Allie a conducir. Cuando Allie conoce su enfermedad y antes de perder la memoria, escribe una carta a Noah explicándole su historia durante los años que no estuvo con él y pidiéndole paciencia para soportar su ausencia cuando la enfermedad avance. Siempre hay un apoyo, una ayuda, un intercambio de mensajes de compañía, por encima de la realidad y más allá de ella.

Podemos observar claramente diferentes mundos realizados en la creación que se combinan y se comunican sin violencia narrativa a pesar de pertenecer a niveles muy diferentes: la realidad y la irrealidad son aceptadas con naturalidad (Albaladejo Mayordomo 1998: 74-91). No se trata de un mundo ficcional o imaginario. Los acontecimientos transcurren dentro de una realidad con un punto de referencia evidente, pero se juega magistralmente con lo irracional que rompe las normas establecidas para producir un sentimiento de libertad de actuación, de no sometimiento a lo controlado. Por ejemplo, el hecho de tumbarse en el suelo en medio de la calle no es una ficción,

es una rebeldía y, si acaso, una estupidez o una chiquillada. El hecho de querer ser un pájaro no es una ficción, es simplemente una ilusión de libertad. Es el concepto de poder actuar siguiendo lo que apetece o lo que se quiere hacer, sin reglas fijas. Esto, que en el verano de juventud se puede considerar una postura infantil, desaparece con la edad, con la serenidad que se adquiere al pasar los años y con la necesidad de afrontar las enfermedades, pero permanece en la creación, receptiva por parte de él respecto de la poesía y activa por parte de ella respecto de la pintura, en ambas facetas no dejan de expresarse con total libertad, sin reglas, sin normas, sin ningún sometimiento a dictados establecidos.

En realidad, los discursos se encuentran y conectan perfectamente en su creación estética de tipo romántico mezclada con un realismo fuerte pero bien aceptado, tanto por los protagonistas como por los receptores en general, y se separan en las formas de manifestarse ese romanticismo mucho más exagerado e irracional en la película que en la novela. En consecuencia, la enfermedad de Noah está mucho más marcada en la novela para justificar su permanencia en la clínica. Noah debe estar ingresado y así se admite como una necesidad su compañía a Allie. En la película no hay esta necesidad y sólo su generosidad le hace permanecer al lado de su mujer sin que ella lo reconozca, junto a su convencida esperanza en la realización de algunos milagros puntuales en momentos concretos. Los sentimientos son mucho más acusados en la película que en la novela, aunque en ambas conforman el eje central de todos los acontecimientos que ocurren entre los protagonistas. Noah dice que es un hombre corriente, que es un hombre normal y que su única faceta destacada sobre el resto de los hombres, es su profundo enamoramiento de una mujer a la que ha dedicado toda su vida y con la que se siente totalmente correspondido.

Se plantea en ambos discursos el amor como un sentimiento sobrehumano, más allá de la enfermedad y más allá de la vida, hecho que no es nuevo en la literatura. Recuérdese, por ejemplo, el famoso soneto de Quevedo "Amor constante más allá de la muerte", aunque en este caso no hay un superviviente que sigue amando tras el óbito del ser querido, sino que la fuerza del amor consigue el milagro de que se reconozcan a pesar de la enfermedad que lo impide, el alzheimer, y de que abandonen esta vida a la vez.

El discurso lineal de la narración es mucho más sereno, más tranquilo y más sencillo que el discurso simultáneo de la representación vista y oída. Es probable que las exageraciones iniciales del encuentro de los protagonistas no se hubiesen aceptado con tanta naturalidad de producirse en la comunicación de la novela con el mismo desajuste de la realidad, porque la recepción simultánea de un conjunto de mensajes es más amplia y menos detallada que la recepción sucesiva en la que no se "escapa" ningún elemento, precisamente porque se perciben poco a poco y no todos a la vez en una visión de conjunto, que, además, también transcurre en imágenes igualmente sucesivas.

El final es la muerte como acabamiento de la vida por ley natural como consecuencia de la enfermedad, sin violencia y con una aceptación resignada que produce un sentimiento de ternura y de tristeza a la vez. El discurso narrativo y el cinematográfico coinciden plenamente en este final sereno y lleno de melancolía pero de amor

y de compañía. No hay soledad porque se marchan de este mundo juntos, tal como ambos deseaban.

En la cinematografía actual se produce, sin embargo, una información complementaria por parte del director de la película con observaciones y escenas diversas alternativas que no se han dejado en la versión definitiva por diferentes motivos, pero que podrían haberse proyectado y se ofrecen a los receptores separadas de la versión elegida. Igualmente ocurre con el final que, si se desea, puede ser modificado por otro no coincidente con el desenlace de la película proyectada. Estas posibilidades de realizar algunos cambios suelen ser explicadas por el director justificando el porqué de una elección en lugar de otra al tiempo que expone las alternativas no elegidas.

Esto no ocurre en ninguna novela. El autor escribe su narración y decide lo que le parece oportuno, cambia en sus correcciones y termina con un final sin opción a ninguna posibilidad diferente de la decidida por él. No hay finales alternativos (salvo en al creación de narrativa digital que existe la posibilidad de interacción entre autor y receptores y, en consecuencia, la posibilidad de cambios diversos "opcionales" en la evolución de los sucesos y en su conclusión).

A lo largo de la recepción de ambos discursos, el narrativo y el cinematográfico, se percibe algo no controlado que determina los acontecimientos y su desenlace. Es lo que tradicionalmente se ha llamado destino o casualidad. Es el azar el que decide el desarrollo de los hechos y su desenlace. Si la casualidad no hubiera permitido que Allie viera el periódico con la foto de Noah delante de la casa que habían soñado reconstruir para vivir en ella en el verano que se conocieron, jamás se hubiera producido el reencuentro. Fue el destino quien permitió que se realizara la historia de amor que da contenido a la novela y la película que comentamos. Sin embargo, no se trata de un destino fatal, no hay nada obligatoriamente impuesto, se produce un azar que permite a los protagonistas cambiar su vida, pero es la decisión voluntaria de cada uno quien elige y se inclina finalmente a seguir los sentimientos sobre la razón. Frente a la lógica de lo establecido por una sociedad tradicional, prevalece la libre actuación del corazón que guía la conducta por unos sentimientos intensos y duraderos hasta la muerte y más allá de ella. Y, además de un destino 'caprichoso', por encima de la ciencia y superándola, está Dios.

La película, en general, es una buena adaptación de la novela de Nicholas Sparks, aunque exagerada en algunos aspectos que se refieren a los signos del romanticismo. Por ello trata de romper las diferencias entre las clases sociales, así como es irracional en algunos momentos, especialmente cuando discuten y rompen y antes de un segundo se vuelven a reconciliar. Todo es intenso y vivido con densidad. Pero, sobre todo, lo que más se puede resaltar en ambos discursos es el amor de los protagonistas y el espíritu de Noah, ese espíritu enamorado que lucha por recuperar a su esposa cada día, a pesar de la enfermedad y de la imposibilidad que aconseja la ciencia y que es burlada de algún modo por el poder del amor y la intervención de algo sobrenatural.

Bibliografía

Albaladejo Mayordomo, T., *Retórica*. Madrid: Síntesis 1993 (1ª ed. 1989).

—, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante 1998.

—, «Retórica, Comunicación, Interdiscursividad», *Revista de Investigación Lingüística* viii (2005), 7-33.

—, «Semiótica, traducción literaria y análisis interdiscursivo», en: M. A. Garrido Gallardo / E. Frechilla Díaz (eds.): *Teoría/Crítica. Homenaje a la Profesora Carmen Bobes Naves*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas 2007: 61-75.

Bobes Naves, C., *La Semiótica como teoría lingüística*. Madrid: Gredos 1973.

Cassavetes, N., *El diario de Noa*. 2005. Película basada en la obra de N. Sparks *El cuaderno de Noah*.

Dijk, T. A. van (comp.), *El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso, I. Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa, 2000; *El discurso como interacción social. Estudios sobre el discurso, ii. Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa 2000.

García Berrio, A., «Retórica como ciencia de la expresividad. (Presupuestos para una Retórica General)», *Estudios de Lingüística* 2 (1984): 7-59.

— / M. T. Hernández Fernández, *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la Literatura*. Madrid: Cátedra 2004.

Jakobson, R., «En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción», en: R. Jakobson: *Ensayos de lingüística general*. Trad. de J. M. Pujol y S. Cabanes. Barcelona: Seix Barral 1975: 67-77.

Ruiz de la Cierva, M. C., «La traducción en la sociedad digital», en: F. Garrido (coord.): *Actas electrónicas del 2º Congreso ONLINE del Observatorio para la Cibersociedad. ¿Hacia qué sociedad del conocimiento?* Barcelona: Generalitat de Catalunya / Diputació de Barcelona / Cornellà Net / dd Media 2005. [<http://www.cibersociedad.net/congres2004/index_es.html>]

Sparks, N., *El cuaderno de Noah*. Trad. de M. E. Ciocchini Suárez. Barcelona: Salamandra 2007 (1ª ed. 1996).

RECLAMOS EXTRALITERARIOS: COMENTARIOS SOBRE LA ELECCIÓN DE TEXTOS DRAMÁTICOS EN LA RECIENTE PRODUCCIÓN TEATRAL ESPAÑOLA

Rafael Ruiz Pleguezuelos
Universidad de Granada
obstat@hotmail.com

RESUMEN: En la producción teatral española contemporánea, con más y más frecuencia se elige producir adaptaciones de obras cinematográficas de gran éxito, que ofrecen un fuerte reclamo publicitario adicional. Ello implica a menudo que los adaptadores no tomen como referencia un texto literario original (si lo hubiere), sino que hagan uso directo del film como conjunto, alterando de una manera evidente el proceso de creación dramático. El resultado común es que el montaje teatral parece ser más una práctica de representación cinematográfica en vivo que una experiencia teatral auténtica. Con este foco de interés, el artículo analiza la manera en que esta tendencia cambia la experiencia del espectador en el teatro, así como la relación de productores, directores y actores con el texto dramático.

Palabras clave: teatro, cine, crítica dramática, adaptación.

ABSTRACT: In contemporary theatre in Spain, it is becoming more and more popular to produce adaptations of cinema blockbusters, as they can offer the stage producer an additional promotion. This implies that adaptors do not often take the original literary text (if there is one) as a framework but the film as a whole, evidently altering the dramatic creation process. The result is that the product is more a cinematographic live show than an authentic theatre experience. The article focuses on the way this tendency changes our theatre experience as audience, as well as on the relationship between producers, directors and actors with the theatrical text.

Key words: theatre, cinema, theatre criticism, adaptation.

Un simple vistazo a la producción teatral reciente evidencia un fenómeno que, sin ser exclusivo de España, sí que ha alcanzado un auge significativo en la última década en nuestra escena: los productores teatrales eligen producir piezas que ofrecen un fuerte reclamo publicitario adicional, propiciado normalmente por constituir adaptaciones de

obras cinematográficas de gran éxito. Ello implica que, con frecuencia, no tomen como referencia un texto literario original, sino que hagan uso de adaptaciones directas del guión del film, alterando de una manera evidente el proceso de creación dramático. Además, resultan especialmente significativas las ocasiones en las que, existiendo una obra teatral o novela previa bien conocida, la producción para nuestra escena elige trabajar sobre las opciones tomadas en su momento por la adaptación cinematográfica de la que se pretende absorber la publicidad, y no sobre la obra literaria original. El trabajo de los actores sigue un camino idéntico: su caracterización recuerda y *debe recordar* al del actor de cine que se encuentra instalado en el imaginario colectivo.

Resulta realmente sencillo encontrar ejemplos al respecto, ya que, como he dicho anteriormente, el fenómeno está llegando a ser tremendamente popular. En la cartelera madrileña de 2010, la exitosa adaptación de *Ser o no ser* que el director Álvaro Lavín realizó (de un texto escrito originalmente por Melchor Lengyel como relato y convertido en un film clásico en la dirección de Ernst Lubitsch) es buena muestra de la intención del comentario del presente artículo, cuando aún tenemos el recuerdo reciente del éxito de público de *Misterioso asesinato en Manhattan*, dirigido por Francisco Vidal. La obra de Jordi Galcerán *El método Grönholm,* por ofrecer un ejemplo más, también ofrece un viaje textual más que reseñable, con sus idas y venidas desde la escena al cine y de vuelta a los escenarios.

Tomemos como ejemplo concreto la oferta madrileña de enero de 2010. Llama la atención de manera inmediata que, entre las obras instaladas en los teatros más populares, apenas hay tres obras que provienen de manera directa de textos literarios: el *Auto de los Reyes Magos, Arte*, de Yasmina Reza y *Vamos a contar mentiras,* de Alfonso Paso. Dejando aparte el reciente reinado de los musicales, fenómeno que, por sí solo, exigiría un artículo, encontramos en el resto de los locales de teatro principales un gran número de obras que proceden de una manera más o menos directa de exitosos productos cinematográficos. En esa primera semana de enero, el Teatro Marquina albergaba *El pisito,* clon, casi me atrevería a decir, reducido en pretensiones, de la película de Marco Ferreri e Isidoro Martínez Ferry,[1] bajo la dirección de Pedro Olea. El Teatro Alcázar alternaba *Ser o no ser* con un espectáculo que responde a la relativamente reciente fiebre de los espectáculos de monólogos cómicos (el *stand-up comedy* norteamericano) que la televisión ha popularizado. El *show* que ofrecía el Alcázar se titulaba *Los monólogos que te dije.*

La revisión de la situación un año antes, en enero de 2009, presenta idénticos resultados: los textos literarios en este caso estarían constituidos por *Las sillas* de Ionesco, en el Círculo de Bellas Artes, y *La venganza de Don Mendo*, en un sitio tan apropiado como el Teatro Muñoz Seca. De nuevo las adaptaciones de éxitos cinematográficos mandan: *El señor Ibrahim y las flores del Corán*, texto de una película francesa dirigida por François Dupeyron*, Se infiel y no mires con quién*, obra popu-

1. Conviene precisar que la primera forma del texto de *El Pisito* fue la novela, publicada en 1957, de la que tenemos una edición de 2005 con el texto remozado en la editorial Cátedra. De cualquier forma, la versión teatral, a todos los efectos, toma como modelo la celebérrima película.

larizada por la película de Fernando Trueba, en el Teatro Amaya, la adaptación del espectáculo de los cómicos británicos Monty Python *Spamalot,* una comedia musical tibiamente basada en la película *Los caballeros de la mesa cuadrada* (Monty Python and the Holy Grail, 1974) y, por supuesto, la ración de monólogos pertinentes en el Arenal con *3 Monólogos de risa*.

Echar un vistazo a los años inmediatamente anteriores nos lleva a constatar hallazgos similares. En la historia de la escena reciente hay muchos éxitos empresariales más que son igualmente adaptaciones de obras cinematográficas de gran popularidad: *Primera plana, La extraña pareja, Descalzos por el parque* (aunque también una obra de teatro antes que un film)*, La cena de los idiotas* (con idéntica situación) o *Doce hombres sin piedad*, dirigida en 1957 por Sidney Lumet, que, por cierto, fue escrita por Reginald Rose como guión para televisión, luego la adaptó al teatro y después al cine.

Ratifico entonces este fenómeno que, por producirse de una manera constante en un número de años más que suficiente (me atrevería a decir una década), se puede hablar ya de tendencia y no de simple hecho aislado, moda pasajera o coincidencia de una temporada. Aunque no me cabe duda de que el análisis empresarial y cultural del fenómeno sería interesantísimo y daría para un debate acerca del presente y futuro del teatro en nuestro país, mi atención en el presente artículo se centra fundamentalmente en la forma en que esa tendencia afecta la experiencia teatral, es decir, la manera diferente en el que, mediante esta fórmula, el mensaje llega al destinatario en el espacio dramático.

No entraré en la polémica sobre el hecho de que el teatro literario sea el único teatro posible o el mejor teatro posible, sino que pongo por delante que este comentario nace de la preocupación por la disminución concreta en la oferta del teatro específicamente literario. Si ya se produjo en el agitado siglo XX el paso de un espectáculo teatral *logocentrista* a un teatro *escenocentrista*,[2] con la pérdida de peso específico de la obra literaria origen para ofrecer una atención mayor al trabajo actoral o a la puesta en escena, el siguiente estadio basa la intención expresiva y comunicativa en el éxito previo de la pieza en otro formato artístico.

Pese a que se han escrito miles de páginas sobre la adaptabilidad de uno y otro medio, y de que se insiste continuamente en la capacidad de mutación de cine y teatro, lo cierto es que la producción que se basa en un éxito cinematográfico anterior es una experiencia de teatro que entiendo *diferente* y que merece un análisis depurado. Y es una experiencia diferente, en primer lugar, porque actúa en el espectador en una primera pulsión (la de acudir al teatro a ver la obra), de manera fundamental, por el recuerdo de la obra cinematográfica y, en segundo lugar, porque esa memoria de la representación anterior (que en el caso de grandes éxitos cinematográficos está absolutamente grabada a fuego en la mente de los espectadores) actúa de manera trascendente cuando el espectador se sienta en la platea y (conscientemente o no) compara la obra representada con la célebre película.

2. Siguiendo la terminología de José Luis García Barrientos en *Teatro y Ficción* (2004).

No sirve de mucho debatir acerca de lo evidente, y es que el empresario teatral (privado, se entiende) está como es lógico mucho más interesado en que el público asista al teatro que en que *vea teatro*. Tampoco sobre el hecho de que la oferta se llene de *pseudoteatro*, en las numerosas variantes musicales o de comedia monologada. Lo que planteo, por tanto, es que, tras el paso del teatro literario al teatro escénico, con la revolución que los ismos trajo, en la reinvención del teatro comercial está irrumpiendo lo que propongo llamar el *teatro mediacéntrico* o *teatro pop*. Por teatro mediacéntrico entiendo aquél que toma como atractivo fundamental el halo mediático que la obra en la que se encuentra basada la propuesta escénica posee.

La primera de las precisiones que quiero realizar acerca de las características de este *teatro pop* es que la obra dramática que se toma como material a adaptar en el espectáculo que se pretende montar no es el texto dramático original o el guión literario de la película en concreto. Por el contrario, se parte de la película como signo completo, es decir, el film con su interpretación, con su labor de dirección, con su propuesta de atrezo, etc. En los casos concretos que han llamado mi atención para esbozar estos apuntes teóricos, la casuística de los viajes de ida y vuelta de estos textos es muy variada. Es popular el texto que fue originalmente una obra dramática, que después produjo una obra cinematográfica de éxito y que ha vuelto a nuestra cartelera con el referente cinematográfico como reclamo (*Descalzos por el parque* o *Un tranvía llamado deseo*, por ejemplo). En el caso extremo se encuentran las adaptaciones que toman de manera casi literal el modelo cinematográfico, entendiendo el film como signo único a transportar. El caso más evidente al respecto sería el montaje de *Misterioso Asesinato en Manhattan,* dirigido por Francisco Vidal y presente en la escena madrileña en el 2006. En estos casos parece especialmente destacable, en relación con lo que intento transmitir, el interés de los responsables de estas adaptaciones por asegurar al público que la representación de la obra va a tener muy poco de teatral y mucho de cinematográfico. Reproduzco a continuación un extracto de la nota de prensa emitida con motivo del estreno de *Misterioso Asesinato en Manhattan*:

> Con pequeñas reminiscencias a *La Ventana Indiscreta,* la obra guarda una estructura curiosa: pese a ser un texto aparentemente lineal, mantiene al espectador perplejo, sin ocultar información tramposa y sin extraños giros del argumento.
>
> Hemos hecho continuas referencias al texto para hacer constar que ni un ápice de toda esta trama y diálogos se han perdido en la versión teatral, absolutamente fiel al original. Y a partir de toda esta genialidad vamos a hacer todo lo necesario para no defraudar en esta arriesgada aventura de concentrar en un escenario lo que podemos ya considerar un "clásico".

Nótese, en el extracto reproducido, la referencia a otro éxito cinematográfico como *La Ventana Indiscreta*, pero, sobre todo, a la exaltación del original y la insistencia en no defraudar a esa parcela de la memoria del espectador a la que me he referido anteriormente. La cita es aún más curiosa si consideramos que prácticamente entra en colisión con las palabras que, en otra parte del dossier de prensa, ofrece el propio director de la obra, más consciente del respeto debido a las tablas:

> Difícil prueba. ¿Cómo le voy a enmendar la plana a Woody Allen? ¿Le copio?, No. Lo que ha tratado de hacer es centrarme en su texto, en su "libreto", en intentar traducirlo al teatro con el diferente lenguaje que le corresponde. Con un placer enorme por su mundo, sus personajes y su sentido del humor. Y tratar de pasarlo muy bien en el trabajo y que el público lo pase aún mejor.

Creo destacable la alusión al "diferente lenguaje" por parte del director, que revela, al menos, la intención del autor de "teatralizar" la representación. Sin duda, las palabras del director apuntan a la línea que yo también entiendo razonable y que llegarían a un teatro que mantiene una experiencia dramática tradicional y no un *teatro pop* que se acerca más a la experiencia de ver cine en directo, que es a lo que parece dirigirnos esta tendencia, en definitiva. Lamento decir al respecto, además, que los que pudimos ver el montaje de *Misterioso Asesinato en Manhattan* nos inclinaríamos de manera evidente a afirmar que ha triunfado la pretensión del primer extracto que he reproducido, y que prácticamente no hubo rastro de ese "diferente lenguaje" del teatro al que se alude.

Siguiendo con el rastreo de los materiales escritos que se producen para publicitar y ofrecer un análisis de estos montajes teatrales, uno encuentra que, con mucha frecuencia, las declaraciones de los artistas del medio que han emprendido la adaptación de éxitos cinematográficos suelen insistir con gran entusiasmo en la afinidad existente entre cine y teatro: José Ramón Fernández (2002: 4), en su artículo "Fronteras de Aire. *Atraco a las 3*, del cine al teatro", afirma:

> Las fronteras entre cine y teatro son de aire. Desde sus inicios, estos dos géneros, el texto teatral y el guión cinematográfico, se han visto gozosamente mezclados en un continuo juego de vasos comunicantes, hasta el punto de que hoy cuesta saber si el origen de una película es una obra de teatro o el origen de una obra de teatro es una película, pues ese camino se recorre muy a menudo en las dos direcciones, una y otra vez, hasta perder el recuerdo del punto de partida. El recorrido por la cartelera teatral de hoy, por ejemplo, nos lleva a evocar al menos media docena de películas de Hollywood que nos divirtieron, o nos emocionaron. Aquellas películas partían de textos teatrales, es decir, el teatro era la causa. Pero, con el tiempo, aquellas películas borraron, en muchos casos, la memoria de las obras que las provocaron, de modo que, hoy, el teatro pasa de ser causa a efecto.

En su análisis, José Ramón Fernández pasa muy por encima de ciertos detalles que considero fundamentales: en primer lugar, no todas las obras cinematográficas partían de un texto teatral, pero, sobre todo, como he dicho anteriormente, el adaptador contemporáneo de este teatro *mediacéntrico* no toma como material de trabajo el texto dramático sino el film como producto unitario. En segundo lugar, existe una diferencia de peso en la relación entre el teatro y el cine desde los comienzos del arte cinematográfico hasta el momento actual, que constituye además otra de las ideas que considero nucleares al hablar del uso de los reclamos extraliterarios en la escena española contemporánea. En los comienzos del cine, el hecho de que éste pusiera su mirada en la técnica y la capacidad de fabular del teatro le hizo ganar la altura y solidez que

forjaría la cinematografía moderna como industria de la proyección de historias. En este primer estadio, el teatro "prestaba" su prestigio y oficio a ese curioso divertimento que irrumpía en el mundo del espectáculo. El traspaso de prestigio se producía del teatro al cine. En la situación actual, con un cine que, si bien puede encontrar amenazado su reinado por otras formas de entretenimiento (llámese videojuegos, internet, o cualquier otro medio novedoso), sigue dominando de manera evidente en el oficio de contar historias, es ahora el teatro el que intenta tomar prestado, de manera fundamental, la capacidad para convocar al público del cine.

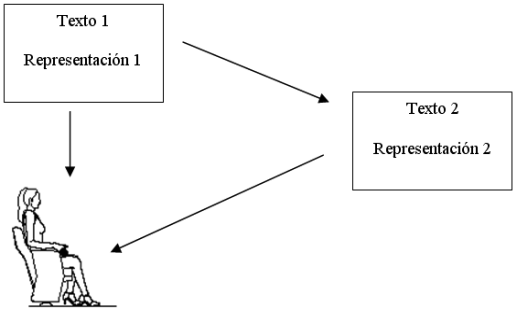
El crítico Feodor A. Stepun, autor de la magnífica obra *El Teatro y Cine* (1953), nos habla de la importancia que para la representación tiene la figura del que él llama el oyente, al que yo particularmente prefiero referirme como el espectador. Stepun (1953: 62) nos dice que "El oyente es mucho más para el actor que para el orador, y el conjunto escénico depende, en gran manera, del conjunto de los oyentes […]". Con la convicción personal de la importancia de las palabras de Stepun, entiendo que el bagaje cultural previo de los oyentes o espectadores tiene de manera ineludible una consecuencia importantísima en el resultado final del espectáculo y en la experiencia teatral.

Si pensamos en la representación de una obra literaria muy popular, como pueda ser el *Hamlet* de Shakespeare, para intentar analizar la experiencia en el teatro de un espectador concreto ante un montaje determinado, debemos tener en cuenta, como no puede ser de otra forma, el conocimiento que del texto literario original (el *texto escrito*) tengan los espectadores y, apurando aún más, el recuerdo que tengan de representaciones previas a las que han asistido. En una representación de *teatro logocentrista*, las posibilidades de que exista un fondo común entre los espectadores al respecto de la primera de las situaciones (la del conocimiento de la obra literaria), efectivamente, puede crear un número de expectativas coincidentes que deben tenerse en cuenta, pero que nunca llegarán a la homogeneidad del cine, con un signo único (el film) que conocen la práctica totalidad de los asistentes y con el peso de unas representaciones que se encuentran grabadas a fuego en el imaginario colectivo. El número de personas que hayan accedido al guión original de la película es realmente escaso, por supuesto. Asimismo, las posibilidades que hay de que varias personas de la audiencia tomen como modelo común representaciones teatrales anteriores de la obra son realmente remotas. Estos detalles son otro de los aspectos que hacen de la asistencia a un montaje *pop* una experiencia teatral diferente. Y es que en ello radica de manera fundamental la diferencia de la representación teatral de obras *mediacéntricas* con respecto a aquellas en las que la pieza eje es el texto literario o la propuesta estética de la compañía: en que el público de la pieza mediática comparte un tronco común homogéneo de conocimiento del signo de origen, cuya representación del mismo se encuentra además fijada. Debo hacer notar, además, que, con demasiada frecuencia, críticos del fenómeno teatral han dedicado mucho más esfuerzo a debatir la adaptabilidad de las obras y a la comunicación entre cine y teatro centrando el debate en el texto, cuando la verdadera revolución al respecto se encuentra en cómo la percibe el espectador. Siguiendo con el ejemplo anterior, se podría argumentar que, al ver *Hamlet*, uno no puede menos que recordar la actuación en escena de un actor

particularmente querido. Pero la diferencia fundamental es que la actuación del teatro es efímera, no fijada como en el cine, y las posibilidades de coincidencia del modelo en memoria entre los distintos espectadores es infinitamente menor.

Esta presión ejercida por los modelos anteriores fijados, los cinematográficos, explica, sin duda, la insistencia de productores y directores de estas obras *mediacéntricas* en afirmar que, con la representación teatral, no se ha defraudado al original. Si uno se para a pensar, llega, además, a la conclusión de que difícilmente un productor de una obra *logocéntrica* en la escena contemporánea insistiría en afirmar que la representación que pueden acudir a ver no defrauda el texto literario. Sobre todo cuando lo cierto es que los amantes del teatro, por otra parte, estamos realmente cansados de que con tanta frecuencia se traicione a la obra literaria original al ser puesta en escena. La presión a la que aludo actuaría, por consiguiente, en dos direcciones: sobre los propios adaptadores (director y actores), en primera instancia, y sobre los espectadores, en segunda instancia. Y estaría ejercida de manera fundamental por tres recuerdos: el del texto original, el de la dirección cinematográfica original y de el trabajo actoral original.

Represento estas ideas en el siguiente esquema:



En la representación de obras de teatro directamente basadas en las obras cinematográficas de éxito, resulta además sencillo encontrar apoyos de producción "robados" a la industria cinematográfica y reutilizados para conseguir ese refuerzo publicitario adicional al que me refería al principio (presentación y cartelería, elección de vestuario "sospechosamente" similar al del film, etc.). En los espectáculos *mediacéntricos* hay mucho de homenaje al cine, con múltiples guiños al espectador cinéfilo. La mejor muestra de ello que conozco correspondería al montaje de *39 Escalones* (*39 Steps*, 1935) que el Criterion Theatre mantiene en Londres. El grueso de la representación es un largo homenaje al cine de Alfred Hitchcock, en el que la obra de Buchan tiene que ceder continuamente su espacio a juegos con el espectador que recuerdan desde *Psicosis* a *El hombre que sabía demasiado*.

El *teatro pop* que pretendo definir comparte además con la posmodernidad el gusto por el pastiche y la mezcla de géneros. Estos montajes recurren además, con frecuencia, a explotar la nostalgia del espectador y sus ganas de recordar los hitos culturales de su

juventud. Los musicales han sabido en ese aspecto seguir muy bien las posibilidades comerciales de ese sentimiento de nostalgia que puede albergar el espectador. *Atraco a las 3* o *El Pisito* tenían mucho de homenaje nostálgico a nuestros mayores, incluidos los actores del film original.

No debemos, no obstante, pensar que todas las adaptaciones de obras cinematográficas que hacen uso de estos reclamos extraliterarios toman un camino fácil a la hora de pasar de la imagen en movimiento a las tablas del escenario: uno de los trabajos más serios teatralmente hablando se ha podido ver en la temporada pasada en Madrid, en la acertada adaptación del *Glengarry Glen Ross* de David Mamet a cargo de Daniel Veronese, que presentaba una experiencia teatral genuina con un trabajo actoral individual y más que pensado con respecto al producto original.

La cuestión final es, una vez definida esta tendencia, intentar adivinar cuál puede ser su futuro. Si el origen del fenómeno, en mi opinión, no es otro que el empleo de un recurso empresarial ante la separación del espectador de los teatros, mientras esa separación exista, el *teatro pop* va a seguir extendiéndose. Establecido como una vía intermedia entre el atractivo de los musicales y los monólogos cómicos, este teatro mediático y fuertemente respaldado por el recuerdo de éxitos cinematográficos archiconocidos, ofrece una gran llamada que no ha dependido de manera exclusiva de la inversión publicitaria del empresario teatral, sino, en gran medida, del producto cinematográfico original, algo que es sumamente rentable. Un reclamo parecido es el recurso habitual de introducir en la propuesta teatral una cara bien conocida de la televisión, sean cuales sean sus habilidades sobre las tablas. César Oliva (2004: 204) se ha referido a ello de manera muy acertada: "No pocas veces, esos productores que van a la caza de un famoso proponen trabajo a quienes no se han preparado para ello: modelos de cierto prestigio, parejas de otros profesionales separados o con su pizca de escándalo, participantes de programas de televisión, etc."

A la vista del éxito y favor de público (a veces también de crítica) de la mayor parte de estas producciones, la perspectiva de futuro es, por consiguiente, de una continuidad, que, sobre todo, hace que peligren no solamente las posibilidades de tener en escena piezas de teatro literario auténtico, sino de la ya de por sí precaria carrera de los dramaturgos en activo, que ven cada vez más cerradas las puertas a una propuesta contemporánea de autor literario. Otra conclusión que viene a la par es que, con la limitación que ya he comentado acerca de la importancia de no tocar el recuerdo mitómano del espectador con respecto al film original, el resultado escénico es de un empobrecimiento creativo palpable.

Bibliografía

AA.VV., *Atraco a las 3, del cine al teatro.* Madrid: Centro Cultural de la Villa 2002.
Barrientos, J. L., *Teatro y Ficción.* Madrid: Fundamentos 2004.
Oliva, C., *La última escena.* Madrid: Cátedra 2004.
Stepun, F. A., *El teatro y el cine*. Trad. de R. Barce. Madrid: Taurus 1953.

NERVIOSIDADES TEÓRICAS EN ESCENA: NUEVAS RELACIONES ENTRE LITERATURA Y TEATRO

Mariana Maia Simoni
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
maiasimoni@gmail.com

RESUMEN: Este trabajo tiene, fundamentalmente, tres objetivos: 1) la investigación de posibles contribuciones de la teoría de la literatura a la teoría del teatro a partir de una perspectiva relacional y comparatista entre los géneros literario y dramático; 2) la construcción de una perspectiva teórica para la comprensión de las transformaciones históricas y culturales ocurridas en nuevos procesos comunicativos con énfasis sobre las actitudes perceptivas exigidas por determinadas experiencias teatrales contemporáneas —sobre todo en lo que se refiere a las complejas relaciones entre texto y escena y sus implicaciones para el cuestionamiento del paradigma del teatro dramático—, y 3) a la reflexión sobre posibles desplazamientos entre la actividad teórica y la experiencia teatral, a partir del trabajo del director alemán René Pollesch.

Palabras clave: teatro posdramático, teoría y práctica, René Pollesch.

ABSTRACT: This paper basically proposes: 1) the investigation of possible contributions of literary theory to the theatrical theory from a relational and comparative point of view between literary and dramatic genres; 2) the construction of a theoretical perspective to understanding historical and cultural changes occurred in new communicative processes with emphasis on perceptive attitudes demanded by certain theatrical contemporary experiences —mainly in the sense of complex relations between text and scene and its implications for the questioning of the dramatic theater paradigm—, and 3) the reflection on possible displacements between theoretical activity and theatrical experience, from the point of view of the work of German director René Pollesch.

Key words: posdramatic theater, theory and practice, René Pollesch.

1. Empiezo con la hipótesis de considerar materialmente posible la producción de un grito aquí, en este exacto momento, sin ninguna palabra, solamente a partir de la demorada vocalización de una de las cinco vocales, tal vez la A, ya que tengo la boca

grande, "yo" sujeto más probable para esta acción. Un grito en el inicio, contrariando su espera al final como clímax exacerbado. Un grito *a priori*.

Me gustaría discutir determinada actitud perceptiva, históricamente construida, basada en la expectativa de justificar ese grito, y muchos otros gestos sociales, suponiéndolos una expresión incontrolable de alguna sensación o emoción —dolor, placer, insatisfacción, horror, desesperación, etc. Según esta perspectiva el grito podría ser focalizado como un indicio de mi estado interno ahora. Algunos argumentarían que gritar aquí implica cierta estetización y fabricación, que destituyen cualquier tipo de espontaneidad posible. Este argumento me parece solamente una versión más de la dicotomía mente-cuerpo y de la dicotomía real-ficcional, fundamentada en el vínculo de la ficción con la posibilidad de controlar la expresión en oposición a una supuesta "naturalidad" de la vida cotidiana asumida como "real". Lo que en los estudios literarios se podría identificar con métodos basados en prácticas hermenéuticas, buscando en el texto literario indicios externos de una intencionalidad autoral a ser desvendada, en los estudios teatrales aludiría a Stanislavski y a la idea de que el actor debería ser capaz de expresar con su cuerpo estados emocionales internos.

Ante la oscilación fundamental propia de la experiencia estética ubicada entre la realidad de la vida cotidiana y la realidad ficcional, me parece oportuno instaurar, de inicio, determinada propuesta teórica que se propone disolver la lógica dicotómica, heredada del pensamiento cartesiano, que orienta los estudios teóricos sobre el arte desde principios del siglo XX, ubicando en extremidades opuestas parejas conceptuales consideradas por la presente perspectiva teórica como complementarias: mente-cuerpo, superficie-profundidad, razón-emoción, interior-exterior, real-ficcional, teoría-práctica, etc. Me refiero a presupuestos constructivistas que se revelan provechosos para el campo de los estudios de teatro, entre otros motivos, por posibilitar la visualización de determinados experimentos teatrales contemporáneos, no solamente a partir del distanciamiento con respecto a un paradigma estético anterior, sino también a partir de su inserción en una situación comunicativa específica, concebida interactivamente y considerando la construcción de la realidad artística en relación a la construcción de la propia realidad de la vida cotidiana, ambas generadas por las acciones de los individuos en sus vivencias comunes. En otras palabras, estos presupuestos constructivistas ofrecen perspectivas productivas de observación concretamente porque establecen para cualquier proceso cognitivo una dependencia absoluta del sujeto.

La elección de una propuesta teórica constructivista en este contexto está al servicio del intento de visualizar la indisociabilidad de teoría y práctica en el ámbito del teatro a partir de un modelo de comunicación concebido desde una perspectiva sistémica. Con "constructivismo" aludo especialmente a la teoría de la observación desarrollada por el sociólogo Niklas Luhmann y, de manera más inmediata, a determinada acepción de la palabra "construcción" que, según el teórico de la literatura Siegfried Schmidt (1994: 115), se utiliza para

> designar procesos que llevan a la formulación de concepciones de realidad, de ningún modo arbitrarios o independientes de la interacción con el mundo circundante, sino

> que basados en condiciones biológicas, cognitivas y socioculturales concretas, a las cuales los individuos socializados están sometidos en su mundo social y natural. El individuo no controla gran parte de esas condiciones y de muchas no tiene incluso consciencia.[1]

Más específicamente, me refiero a la teoría biológica de la cognición, elaborada a finales de la década de 1970 por Humberto Maturana y Francisco Varela, apropiándose de determinadas cuestiones epistemológicas, iniciadas por la tradición filosófica moderna de Vico, Kant, Vaihinger, en la que ya se identificaba el proceso cognitivo con el aspecto constructivo y creativo. Con énfasis sobre los conceptos de "observador" —como individualidad cognitiva— y "sistema", Maturana y Varela caracterizan la cognición como proceso *autopoiético*, definido a partir de operaciones recursivas de sistemas auto-referenciales.

El énfasis sobre principios de auto-organización, desplazada de la biología cognitiva para el ámbito de la sociología, a partir de la teoría sistémica de Luhmann, ofrece nuevas perspectivas, sobre todo para la posterior apropiación de dichos presupuestos en el campo de los estudios literarios. En términos provenientes de su teoría, que tiene como punto de partida la sociedad moderna funcionalmente diferenciada, los sistemas emergen como organizaciones menos complejas que el entorno del cual se diferencian y, sin embargo, con la capacidad de generar complejidad interna, constituyéndose como complejidad organizada. Según Luhmann, la emergencia de esa complejidad organizada ocurre a partir de una selección impuesta que, como tal, significa la concretización de una entre varias posibilidades. En este sentido, la probabilidad de que un sistema no emerja es mucho mayor que la probabilidad de su emergencia. La complejidad implica, entonces, contingencia. La consciencia de la improbabilidad de la emergencia de sistemas se desplaza de este modo hacia la propia emergencia de la comunicación como evento. En lugar del concepto de comunicación fundamentado en la metáfora de la transmisión, presuponiendo un proceso compuesto de dos partes polarizadas en emisor y destinatario, Luhmann propone una teoría de la comunicación basada en un proceso de selección de tres partes, en el que la distinción entre enunciado e información se configura como tercer elemento de selectividad. Además de la atención selectiva de emisor y destinatario, llamados por Luhmann *alter* y *ego* respectivamente, la selección de la información, a partir de un repertorio de posibilidades, es un aspecto esencial del proceso de comunicación. Para la emergencia de la comunicación es necesario que *alter* realice dos interpretaciones simultáneamente: una referente a la información, en el sentido de que ésta necesita ser relevante y entendida, sea verdadera o sea falsa; y la otra con relación a sí mismo y su propia elección de enunciar o no. Es a partir de este aspecto que la comunicación solo es posible como proceso auto-referencial: "Communication emerges only if this last difference [entre información y enunciación] is observed, expected, understood and used as the basis for connecting with further behaviors" (Luhmann 1995: 141).

1. La traducción es mía.

Mi hipótesis es que determinados experimentos teatrales contemporáneos se proponen asumir, en escena, la auto-referencialidad constitutiva de la situación comunicativa instaurada a partir de la entrada del público. Considerando las expectativas recíprocas de los participantes de esta situación, de acuerdo con la presente propuesta teórica, el grito pasa a ser visualizado, tanto en el escenario como en la vida, mucho más como estrategia para obtener determinado efecto sobre el otro que como exteriorización de algún estado interno. Este modelo de comunicación, que incluye tanto la posibilidad de control como la provocación de un cambio en el estado del otro, ofrece, pues, perspectivas particularmente relevantes para los estudios teatrales, más que nada, en relación a los conceptos de observador y observador de segundo orden, propuestos en la elaboración teórica de Luhmann.

Tomemos ahora la observación de la teórica de teatro Josette Féral, acerca de los estudios realizados por la teórica holandesa Elly Alida Konijn sobre las emociones en el trabajo de los actores:

> Les acteurs en situation de représentation n'éprouvent pas d'émotions liées au personnage et à l'action dramatique […]. Ce qu'ils éprouvent, en fait, avant tout, ce sont les émotions liées aux actions qu'ils ont à accomplir […]: peur de la prise de parole en public, inquiétude d'être objet du regard d'autrui, souci de bien performer. Ces émotions sont prépondérantes sur scène et l'emportent sur celles liées aux personnages (Féral 2001: 16).

2. "¿Por qué sus actores gritan con tanta frecuencia?", preguntó Jürgen Berger en una entrevista con el director de teatro alemán René Pollesch. Su respuesta fue la siguiente:

> Debido a una constatación y a un desespero. Ellos no gritan para volver a viejos conceptos de subjetividad, no se trata de individualizar a través de conflictos, sino de alejarlos. En el centro de mi trabajo rechazo concepciones de teatro que fingen ser posible una elaboración de los conflictos sociales actuales a través de una individualización en el escenario (Pollesch 2007: 342).[2]

Pollesch ocupa el Prater, un teatro que pertenece a la Volksbühne de Berlín. Siempre ha enfatizado que no es un autor de obras de teatro y tampoco un autor de textos destinados a otros directores de teatro. Sin embargo, ya ha recibido numerosos premios que han consagrado a diferentes autores de teatro, y sus "obras" ya fueran publicadas y analizadas como obras de teatro. También se le suele preguntar si se considera un autor político (Engelhardt 2004). Discutir su auto-identificación o no con la cualificación de dramaturgo implicaría redefinir la propia noción de dramaturgo y sus funciones en el contexto de las manifestaciones teatrales contemporáneas. Sin embargo, me interesa, más que nada, el hecho de que en su teatro hay la incorporación de fragmentos teóricos extraídos de libros y estudios especializados, gritados por los actores con extrema

2. La traducción es mia.

velocidad, y expresiones verbales como "mierda", "puta" y "joder". Esa incorporación me parece interesante no solo como síntoma de la explosión de la categoría del drama y de una posible inserción en la esfera de lo que se llamaría hoy teatro posdramático, sino ante todo, como posibilidad pragmática de diálogo entre el ámbito teórico y lo teatral, no en términos de la instauración de un arte elitista y hermético, sino a partir del énfasis sobre la simultaneidad entre la auto-ironía intelectual y la permisividad puesta al servicio del placer estético. ¿Cuáles textos serían estos, entonces?

Heidi hoh, *Tres mujeres histéricas*, o la trilogía *Menschen in Scheisshotels*, *Stadt als Beute* y *Sex*, por ejemplo. Combinan fragmentos e ideas, entre otros, de Donna Haraway, Agamben, Deleuze y Judith Butler, sin traducirlos para la escena de forma metafórica o simbólica. Según Barbara Engelhardt, este aparato teórico-conceptual utilizado por Pollesch, cuando es desplazado al contexto del espacio teatral, asume también cierto carácter cómico y caricaturesco, delineando efectos de parodia, a partir de la propia "lucha de los actores contra la terminología muy específica y la música teórica, transferidas de la neutralidad científica hacia los 'personajes' que hablan en nombre propio" (Engelhardt 2004). ¿Dónde se sitúa, entonces, la permanente auto-reflexión, selección y combinación de esos fragmentos conceptuales que constituyen la propia actividad de Pollesch? ¿Qué es lo que él hace? ¿Un teatro hablado por sujetos a-teatrales? ¿Un teatro de discurso? ¿Un teatro de mujeres?

Profesor de Pollesch en el Institut für Angewandte Theaterwissenschaft en Giessen, Alemania, Hans-Thies Lehmann propone, a partir de la elaboración del concepto de *posdramático*, referirse a determinadas experiencias teatrales que desde los años 70 empezaron a alejarse del paradigma dramático en direcciones muy diversas, configurando otro paradigma de percepción, caracterizado, la mayoría de las veces, por la desjerarquización de los signos teatrales. Lehmann sitúa los años de 1970 como inicio de una condición histórica muy particular y determinante de esta transformación: la emergencia de "fuerzas de presión", como "velocidad" y "superficialidad", que empezaron a disociar teatro de literatura y a perturbar la estabilidad de una jerarquía hasta entonces inquebrantable.

Lehmann desarrolla el concepto de teatro posdramático, yuxtaponiendo a la noción de teatro la noción de drama, a partir de un análisis centrado sobre el teatro europeo, sobre todo el francés. El término *posdramático* ofrece no solamente la posibilidad de tensión entre la dimensión textual y la dimensión de la puesta en escena, sino también la configuración de la autonomía existente en la relación de una con la otra. Es en ese sentido en el que la idea de desestabilización de jerarquías afecta a la práctica teatral de los años que van de 1970 a 1990. ¿Qué sería, pues, ese teatro que a primera vista parece haber superado el modelo dramático? ¿De qué manera se comprende ese inconfortable prefijo *pos* que parece simultáneamente indicar el agotamiento de un paradigma y su permanente recontextualización? Ensayar respuestas implica el presupuesto de miradas relacionales y no dicotómicas:

> Así se puede, entonces, describir el teatro posdramático: los miembros o ramas del organismo dramático, aunque como un material muerto, todavía están presentes y

> constituyen el espacio de un recuerdo 'en irrupción'. También el prefijo 'pos' en el término 'posmoderno' […] indica que una cultura o práctica artística salió del horizonte del moderno, antes obviamente válido, pero todavía tiene algún tipo de relación con él: de negación, contestación, liberación o tal vez solamente de divergencia, con el reconocimiento lúdico de que algo es posible para allá de ese horizonte (Lehmann 2007: 34).[3]

La propuesta de Lehmann se centra concretamente en un análisis de características estéticas presentes en determinadas producciones teatrales localizadas entre los años 1970 y 1990, que tendrían en común solamente el distanciamiento con relación al drama —en su formulación estética clásica, estructurado básicamente sobre la fábula, el enredo y los personajes y sus acciones—, siguiendo direcciones diversas. Puesto que los elementos dramáticos son exclusivamente desprendidos del texto, esto provoca un distanciamiento entre la noción de drama y la idea de teatro, como praxis escénica. El teatro posdramático sugiere, entonces, una rearticulación contextualizada de ambas nociones, que permita producir una actitud de recepción diferente en relación al fenómeno teatral.

Como sistema diferenciado de su alrededor, el observador emerge, según Luhmann, a partir de la necesidad de un límite diferenciador que posibilite la observación. Y como permanente observación de la observación, la observación de segundo orden establece, pues, recursividad autopoiética. En este sentido, el observador de segundo orden se configura como una categoría epistemológica condenada a la auto-reflexividad, que emerge en el siglo XIX en contraste con el sujeto puramente espiritual, constitutivo de la observación de primer orden y emergente a partir de la modernidad renacentista. La diferencia entre ambos grados de observación se sitúa precisamente en el hecho de que mientras la observación de primer orden, a partir del Renacimiento, impone un distanciamiento entre el sujeto de la observación y el objeto, provocando una discontinuidad con el modo medieval de apropiación del mundo, la observación de segundo orden implica la indisociación del cuerpo del observador en el acto de observar, o sea, además de la aprensión del mundo por los conceptos, incluye también una percepción por parte de los sentidos.

En su libro emblemático *Against interpretation* (1969), Susan Sontag establece una distinción entre la hermenéutica antigua y la moderna. Según la autora, en la Antigüedad, la visión mítica del mundo pasó a ser inaceptable por los griegos con el desarrollo del conocimiento científico, generando una ruptura entre la tradición y la contemporaneidad. Sin embargo, dada la imposibilidad de abandonarse definitivamente la tradición, la interpretación surge como estrategia de mediación, que adapta un texto antiguo "a las exigencias de sus lectores posteriores" (Sontag 1987: 14).[4] La interpretación moderna, por su lado, no está comprometida con ningún proyecto de conservación o preservación de la tradición, sino que surge con la función de legitimar las ciencias humanas a través

3. La traducción es mía.
4. La traducción es mía.

de la afirmación de su campo de actuación —el de la "expresión"— en oposición al de las ciencias naturales. Ejemplos ofrecidos por Sontag son las películas de Bergman que, a despecho de cualquier pretensión intelectualizante del director, presentan imágenes tan fuertes que son capaces de afectar el espectador de manera independiente a cualquier constitución de sentido posible. Esa "inmediaticidad" ilustrada por la autora a través del cine se apoya en la imagen que, más fácilmente que la palabra impresa, en general ya tan cargada de sentidos, no exige del fruidor una actitud interpretativa. Sin embargo, en el caso de la literatura, el *nouveau roman* francés se configura no solamente como experimento en el que la excesiva descripción inviabiliza el gesto hermenéutico, imponiendo al lector de forma más radical la emergencia de una cierta concreción inmediata, sino como intento de abandono de una narrativa lineal, la cual se sujetaría más dócilmente a la interpretación. Precisamente a partir del énfasis sobre el sentido en detrimento de la presencia.

Por presencia se entiende aquello que escapa a una aprensión conceptual, vinculándose mucho más a la percepción sensorial inmediata y al evento, en los términos de Hans Ulrich Gumbrecht, que ofrece el ejemplo del momento de abertura de un concierto, el

> momento en el que surge el primer sonido, aunque sea esperado por todos y que su identidad haga parte, por lo menos, de la expectativa de los especialistas. Sin el efecto de ese tipo de eventos de abertura —o sea, tratándose solamente de la novedad de los contenidos— las puestas en escena podrían sufrir un desgaste rápido en sus repeticiones regulares (Gumbrecht 2001: 14).[5]

En el contexto de un análisis de la ópera que recupera sus componentes de "presencia", Gumbrecht establece esquemáticamente una tipología de la cultura de presencia que se opone a las categorías de la cultura de sentido. La noción de representación se sitúa, entonces, en la perspectiva de la cultura de sentido, como sinónimo de la mímesis; pero, de acuerdo con la óptica de la cultura de presencia, equivaldría a un tornar presente de nuevo, una re-presentación, responsable por la emergencia de una forma. En este contexto, no se podría cuestionar la adecuación de una representación, pues ésta no simplemente sustituye un objeto ausente, sino que constituye el propio objeto, nuevamente y materialmente presente, enfatizado, tangible.

Volviendo a Pollesch, la función del texto en su teatro es una especie de motor a partir del cual, en los ensayos, con las contribuciones personales de los actores y las discusiones, la puesta en escena es desarrollada. El trabajo se funda más que nada en el debate, que, durante muchas semanas, se dedica a reflexionar sobre las cuestiones suscitadas por el texto, contando con el análisis de textos teóricos que permiten posibles relaciones. Podemos decir entonces que en su teatro los actores no interpretan papeles, no cuentan historias, sino que piensan juntos, siguiendo un flujo ininterrumpido de palabras, desarrollando sus propias ideas o perdiéndose en ellas (Engelhardt 2004). Pollesch subraya que no necesita de actores ejecutantes, sino que pensantes. De esta

5. La traducción es mía.

manera desaparecen nociones tales como acción dramática y personaje, puesto que no hay personajes específicamente masculinos o femeninos definibles por sus funciones sociales desde el principio hasta el final. Tampoco hay reparticiones específicas del texto que podrían crear jerarquías por el contenido o por la duración.

Termino con sus palabras: "Si, por ejemplo, Donna Haraway, a cuyas teorías siempre me refiero, quisiera crear su propio teatro, éste sería mucho mejor que cualquier cosa que soy capaz de hacer. Pero puesto que ella no está interesada, yo, que creo importantes sus textos, necesito encontrar una manera de presentarlos" (Pollesch 2007: 303).[6]

Bibliografía

Engelhardt, B., «Marquer la normalité. Réflexions sur le théâtre de René Pollesch», *Courrier Théâtrallemand* 3 (vi-2004).

Féral, J., *Teatro, teoría y práctica. Más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna 2001.

Gumbrecht, H. U., «Produção de presença perpassada de ausência. Sobre música, libreto e encenação», *Palavra* 7 (2001), 10-19.

Lehmann, H. T., *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naif 2007.

Luhmann, N., *Social Systems*. Stanford: Stanford University Press 1995.

Polesch, R., *WWW-slums*. Hamburgo: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2007.

Schmidt, S. J., «Construtivismo na pesquisa da mídia: conceitos, críticas, consequências», *Palavra* 2 (1994), 111-137.

Sontag, S., *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM 1987.

6. La traducción es mía.

LOPE Y CALDERÓN EN LAS ESCENAS SERBIAS

Jasna Stojanović / Bojana Rajić
Universidad de Belgrado
leon@eunet.rs
rajic_bojana@yahoo.es

RESUMEN: En el presente trabajo trazamos un esbozo de la recepción de las obras de Lope y Calderón en Serbia (y Yugoslavia), desde la fecha del primer estreno, en 1874, hasta el año 2000. Registramos las traducciones de las comedias y de los dramas de los autores mencionados e investigamos en qué condiciones han sido realizadas, a partir de qué idioma y con qué calidad. Luego, recorremos las carteleras de los teatros a lo largo del país para registrar los estrenos de las piezas de Lope y Calderón. Analizamos las condiciones culturales, sociales e ideológicas en las que se han representado *Fuenteovejuna, La dama boba, La discreta enamorada* y *El caballero de milagro* de Lope, así como *La vida es sueño* y *La dama duende* de Calderón, reuniendo datos sobre las compañías involucradas, los directores, los actores, y la acogida del público y de la crítica.

Palabras clave: teatro español, Lope, Calderón, recepción, Serbia.

ABSTRACT: In this paper we outline the reception of the works by Lope and Calderón in Serbia (and Yugoslavia) from the first premiere, in 1874, until 2000. We collect translations of comedies and dramas of the above-mentioned authors and investigate the circumstances in which they were produced, the language they were translated from, as well as their quality. We subsequently examine repertoires of theaters throughout the country in order to register the premieres of Lope's and Calderon's plays. We analyze cultural, social and ideological conditions surrounding the performances of *Fuenteovejuna*, *La dama boba*, *La discreta enamorada* y *El caballero de milagro* by Lope, as well as *La vida es sueño* y *La dama duende* by Calderón. In addition to that, we gather information about theater companies, directors, actors, as well as critical and audience reception of these plays.

Key words: Spanish baroque theater, Lope, Calderón, reception, Serbia.

1. Introducción

El teatro español del barroco es relativamente poco conocido en Serbia. Las primeras traducciones realizadas directamente del original castellano datan del siglo XX, y la mayoría de las puestas en escena también. Se trata de obras dramáticas de Lope, Calderón, Tirso y Cervantes. Hoy día, disponemos en lengua serbia de traducciones fidedignas de los siguientes títulos: *Fuenteovejuna* y *La dama boba* de Lope, *El burlador de Sevilla* y *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso, *La vida es sueño* de Calderón y los *Entremeses* de Cervantes (Stojanović 2009: 127-131). La recepción de estas piezas entre nosotros todavía no ha sido estudiada (exceptuando a Cervantes) y queda por hacer.

El panorama de los títulos del barroco español puestos en las escenas serbias es un poco diferente del trazado anteriormente. Algunas veces se han representado textos traducidos solo para ser estrenados (y no publicados) o versiones vertidas de un tercer idioma. Partiendo de los catálogos que registran todos los estrenos en Serbia desde principios de la actividad teatral en nuestro país (*vid.* Bibliografía), y basándonos en materiales disponibles (artículos periodísticos, textos críticos, análisis de las versiones traducidas, etc.) en la Biblioteca universitaria de Belgrado y los archivos del Museo teatral y del Teatro nacional de Belgrado, hemos investigado la recepción de dos máximos representantes del teatro barroco —Lope y Calderón— en los teatros de Serbia, no sólo en la capital, sino también en las ciudades menores, como Novi Sad, Subotica, Zrenjanin, Sombor, Uzice, Leskovac, etc.

2. Calderón

2.1. La vida es sueño

El primer estreno de una obra del teatro barroco español es la *La vida es sueño* de Calderón, el 24 de febrero de 1874, en el Teatro nacional serbio de Novi Sad. Se presentó por primera vez a través de una adaptación realizada por el escritor austríaco Karl August West.[1] Hay que subrayar que en aquel entonces el conocimiento de la literatura y la lengua españolas era escaso, si descontamos a los sefardíes del país y de la región (Serbia, Bosnia, Macedonia). Algunas que otras obras castellanas vertidas a nuestra lengua eran traducidas del alemán o del francés.

En este primer montaje de *La vida es sueño*, los personajes ostentaban nombres sumamente raros, y muy poco castellanos —germanizados, por supuesto—: "Sigmunt" era Segismundo, "Astulf" Astolfo, "Klotald" Clotaldo, "Strelja" Estrella y "Vasilije" Basilio. Los papeles estaban distribuidos a un equipo de actores conocidos, entre los que destacan dos grandes figuras del teatro serbio de finales del siglo XIX: Dimitrije Ružić (1841-1912), en el papel de Segismundo, y el entonces joven Pera Dobrinović

1. Pseudónimo de Joseph Schreyvogel (1768-1832). El traductor serbio fue Aleksandar Sandić.

(1853-1923) en el rol de Astolfo. Los demás eran Aleksandar Sajević, quien interpretaba al rey, luego Jelena Marinković y Lenka Hadžić como Estrella, Andra Lukić como Clotaldo e Ivana Sajevićka como Rosaura. Entre los pocos artículos aparecidos después del estreno, destacamos la opinión del autor anónimo de la revista *Teatro*, quien apunta que el título del drama calderoniano "atrae poderosamente a todo hombre que piensa";[2] es una obra "repleta de efectos teatrales y de poesía", y su lengua, "magnífica, rica en imágenes multicolores", resuena "milagrosamente en el oído y en el corazón de los espectadores".[3] El autor termina elogiando la puesta en escena de esta obra "difícil",[4] así como la interpretación de los actores.

El mismo drama se llevó a escena dos veces más antes de finalizar el siglo, y ambas en Belgrado: en noviembre de 1875 y en septiembre de 1899, en el escenario más afamado de la época, el Teatro nacional. La adaptación de Karl August West[5] seguía siendo la base textual de la que partían los directores Miloš Cvetić y Milorad Gavrilović, respectivamente, y los papeles estaban repartidos entre los artistas de la capital. Por ejemplo, Milka Grgurova, a la que dieron fama los papeles dramáticos y trágicos, encarnaba a Rosaura en el montaje de 1875.

En el siglo xx, *La vida es sueño* se puso en escena en tres ocasiones: en 1964, 1987 y 1994. Esta vez los directores pudieron apoyarse en una traducción del original castellano moderna y esmerada, relizada por Nikola Milićević (1922-1999), poeta, traductor y profesor universitario croata. Su versión, publicada en serbo-croata (una de las lenguas oficiales en Yugoslavia) y en verso mereció varios elogios por sus cualidades poéticas. Hoy día sigue siendo la única entre nosotros.

El estreno de 1964 tuvo lugar en uno de los teatros más representativos de Belgrado y del país, el Teatro dramático yugoslavo (*Jugoslovensko dramsko pozorište*). De hecho, la sala y el nombre persisten, aunque Yugoslavia ya no existe, lo que testimonia el gran peso de esta institución en la vida cultural del país. La dirección fue confiada a Mata Milošević y la pieza se estrenó el 16 de diciembre. En el reparto participaron actores conocidos (Slavko Simić como Basilio, Stojan Dečermić como Segismundo, Petar Slovenski como Clarín, Olga Savić como Estrella, Maja Dimitrijević como Rosaura, etc), pero, a juzgar por las opiniones emitidas después del estreno, el resultado final no cumplió con las expectativas. Parece que el reproche principal apuntaba a un juego escénico desigual desde el punto de vista estilístico, razón por la que el crítico y escritor Slobodan Selenić opinó que la función era "llena de papeles mal interpretados".[6] Mientras que Slavko Simić, en el rol de Basilio, optaba por un realismo casi total, S.

2. "[…] silno privlači čoveka koji misli" (Anónimo 1874).

3. "[…] punom efekta pozorišnog i pojezije /*sic*/, a divni jezik mu, bogatim šarenim slikama, čarobno odjekuje u uhu i srcu slušalaca" (Anónimo 1874).

4. "Predstava ovog teškog dela ispala je uopšte veoma dobro i okruglo" (Anónimo 1874).

5. Reparto en el estreno del (28-11-1875: Milos Cvetić (director), actores: Rajović (Basilio), Cvetić (Segismundo), E. Popovićeva (Estrella), Grgurova (Rosaura), etc. Reparto en el estreno del 25-09-1899: Milorad Gavrilović (director), actores: Miljković (Basilio), Lj. Stanojević (Segismundo), Ilićka (Estrella), Petkovićeva (Rosaura), etc.

6. "[…] predstava puna slabo odigranih uloga" (Selenić 1964).

Dečermić dotaba a Segismundo de un temperamento schilleriano inadecuado, "predimensionando románticamente las emociones allí donde tenía que meditar sobre el sentido de la vida".[7] También Eli Finci escribía que la actuación era "una rara mezcla de realismo drástico, de contenimiento intelectual reprimido y de arrebato patético y hueco".[8] En su afán por presentar la obra de manera más clara y realista posible, el director no consiguió retratar a los personajes ni como seres reales ni como símbolos. Pero, a pesar de los defectos, es indudable que "El teatro había hecho un gran favor a la literatura avivando nuestro interés por esta obra realmente grande y, dada su importancia, insuficientemente conocida" (Selenić).[9]

Una veintena de años más tarde, registramos el estreno del drama de Calderón en los Juegos veraniegos de Dubrovnik (*Dubrovačke letnje igre*). Era un festival artístico-cultural de gran importancia en el ámbito de la ex-Yugoslavia, organizado año tras año desde 1949 en el ambiente pintoresco de la ciudad medieval dálmata. Los testimonios escuetos sobre su edición de 1987 revelan que el montaje de *La vida es sueño* fue protagonizado por Radko Polič, actor esloveno (Basilio), y Branislav Lečić, serbio (Segismundo), bajo la dirección de Dušan Jovanović.

El último estreno de *La vida es sueño* data del 8 de noviembre de 1994. Se puso en la escena del Teatro nacional de Belgrado, en una época de crisis profunda, originada por la desintegración de Yugoslavia y la guerra civil, así como por un derrumbe político, económico y moral generalizado. En situaciones parecidas se nota una tendencia a volver a los clásicos, a obras que meditan sobre los problemas universales del hombre; a lo mejor es en ello en lo que hay que buscar la razón por la que se puso en escena el drama de Calderón. Nikita Milivojević, renombrado director teatral y profesor en la Universidad de Artes Dramáticas de Novi Sad, adaptó la pieza y la dirigió. Su intención, según explicó, fue acercar el drama al espectador actual, subrayando el carácter universal de la afirmación que la vida es solo un sueño, pero sin salir de los moldes barrocos. Este concepto exigía una aproximación escénica particular, empezando por la sala del Teatro nacional, adecuada para este tipo de espectáculo por su decorado suntuoso dorado-púrpura, que produce una impresión visual muy a tono con la época en la que vivía el gran dramaturgo.

Técnicamente, esta fue una función espectacular; se utilizaron todos los recursos disponibles del gran escenario (tramoya, escenografía, decorados), con el fin de recrear tanto el ambiente de la corte, como la torre de Segismundo. La escenografía de Boris Maksimović era relativamente simple y el vestuario de Božana Jovanović lujoso. La música, a cargo del compositor Zoran Erić, destacó por unos tonos de voz y de sonidos instrumentales sintéticos, que hacían la impresión de manar de los mismos fondos del subconsciente. Por sus actuaciones brillaron Nebojša Dugalić en el papel

7. "[…] romantično dimenzirali emocije tamo gde je trebalo da misle o smislu života" (Selenić 1964).

8. "[…] bizarna mešavina drastičnog realizma, stilizovane intelektualne suzdržanosti i prazne patetične uznesenosti" (Finci 1964).

9. "Pozorište je postavljajući ovu dramu u punom smislu reči učinilo veliku uslugu literaturi aktivizirajući naše interesovanje za jedno zaista veliko, a s obzirom na svoj značaj, nedovoljno poznato delo" (Selenić 1964).

de Segismundo, el veterano Rade Marković como Basilio, Danijela Ugrenović como Rosaura, Branko Vidaković como un Clarín sutilmente irónico y estilizado y Boris Komnenić en el rol de Astolfo.

La periodista Maša Jeremić escribía en *Politika* que Calderón buscaba la respuesta a la pregunta si el carácter se podía domar y el destino evitar. Basándose en los principios socio-religiosos de su tiempo, la respuesta del dramaturgo era positiva: el temperamento se doma con la discreción y el honor, y el destino con la razón y las virtudes personales.[10] "De esta manera" —opina Jeremić— "Calderón elimina el *fatum,* concepto heredado de la antigüedad clásica, e introduce, junto con la virtud cristiana, la tesis, ciertamente muy moderna, de que el hombre es forjador de su propio destino".[11] Este aspecto relaciona la pieza con la actualidad, otorgando un carácter universal a la trama y a los protagonistas. El director Milivojević insistió en presentar la obra, "desde la perspectiva de nuestro tiempo, tiempo parecido al de Calderón, saturado y avasallado por la experiencia acumulada […], que se presta al eclecticismo y al juego manirista".[12] *La vida es sueño* se reestrenó en el festival dramático de Užice, localidad del suroeste de Serbia, el 11 de noviembre de 1996.

2.2. La dama duende

La dama duende, título traducido como *Gospođa Đavolica,* es la segunda pieza de Calderón representada en Yugoslavia (Teatro nacional, Belgrado, 23-06-1932). Esta comedia de capa y espada, de las más conocidas y estimadas del autor (1629), fue traducida, según parece, especialmente para ser llevada a escena, por Iso Velikanović, primer traductor del *Quijote* al croata.[13] Los críticos y el público yugoslavo valoraban esta comedia por su lado divertido y su valor costumbrista. El crítico Svetolik Petrović ve la esencia de lo español en los sentimientos de honor, de la religión y del amor, pero también en la fantasía, lo que le recuerda a Don Quijote (Petrović 1932: 427). A otro autor, R. Mladenović, *La dama duende* se le aparece como "una riquísima capa femenina sacada del armario".[14]

La dirección fue confiada a Jurij Ljvovič Rakitin, y la escenografía a Vladimir Žedrinski. Estos rusos emigrados a Yugoslavia después de la Revolución de octubre,

10. "U ovoj poetsko-filozofskoj drami Kalderon de la Barka se pita može li se ćud ukrotiti, a sudbina predupredi. U skladu sa društvenim i religioznim principima svog doba, on daje potvrdan odgovor: ćud se kroti doličnošću i čašću, a sudbina razumom i vrlinom" (Jeremić 1994).

11. "Kalderon tako ukida antičku kategoriju fatuma i, namesto nje uz hrišćansku vrlinu, uvodi gotovo modernu tezu o čoveku kao tvorcu sopstvene sudbine" (Jeremić 1994).

12. "[…] prikazavši ga iz perspektive ove naše epohe koja je, na sličan način kao što je to bilo sa piščevim vremenom, prezasićena i preopterećena nagomilanim iskustvom […], podatna eklekticizmu i maniističkom poigravanju" (Jeremić 1994).

13. Esta versión ha sido criticada por ser sus versos duros ("bez glatkih stihova") y por su lentitud, que mataba el efecto dramático de ciertos momentos.

14. "[…] skupoceni ženski ogrtač izvučen iz naftalina" (Mladenović 1932).

eran personalidades destacadas en la vida cultural y artística de Belgrado entre las dos guerras. En esta escenificación se apreció el trabajo enérgico del director Rakitin y la escenografía estilizada de Žedrinski, muy impresionante y realizada en varios matices de colores.

La actriz Desanka Dugalić era una doña Angela lograda y Ljubinka Bobić hacía reír al público interpretando a una Isabela traviesa y encantadora. Marko Marinković, en el rol del gracioso Cosme, lucía por sus ocurrencias divertidas.

No obstante, el reto consistía en hacer verosímil al público del siglo XX esta comedia de enredo un poco ingenua y de resortes un tanto exagerados, así que el director tuvo que hacer un esfuerzo especial para conseguirlo. Intentó modernizar la pieza con efectos escénicos especiales que no existian en la época de Calderón (p. ej. rotación del escenario), consiguiendo presentar con gracia el juego de la puerta secreta y el constante ir y venir de los protagonistas en el escenario.

Merece atención especial un detalle: el equipo de actores interpretó el texto sin ayuda del apuntador, lo que era considerado una señal de cariño especial hacia la obra representada.[15]

3. Lope de Vega

En cuanto a Lope, parece que ha sido por su espíritu popular y su estilo llano el dramaturgo más representado en Serbia. Durante el siglo XX, nuestro público pudo disfrutar de cuatro obras suyas: *Fuenteovejuna, La discreta enamorada, La dama boba* y *El caballero de milagro.*

3.1. Fuenteovejuna

La única obra seria de Lope conocida en Serbia es *Fuenteovehuna.* Se estrenó en 1951, 1956 y 1993. La primera vez fue en la capital, la segunda en Šabac, y tercera en Subotica, localidad del norte. Se trata del primer título del Fénix traducido del original castellano y publicado al serbio (1950).

3.1.1. Su estreno más significativo es, sin duda alguna, el que ocurrió el 23 de marzo de 1951, en el ya mencionado Teatro dramático yugoslavo. Este teatro se fundó en 1947 y en su actividad tomaron parte profesionales de todo el país: Belgrado, Zagreb, Novi Sad, Sarajevo, Ljubljana, Split, etc. Su primer director, Bojan Stupica, y el crítico literario Eli Finci asentaron las bases del repertorio, orientado hacia autores clásicos y obras de primera calidad literaria. De hecho, esta sala sigue gozando de gran reputación tanto en Serbia, como en toda región del sur-oeste europeo.

15. "Glumački ansambl govorio je ovu komediju bez suflera. To je, na našoj sceni, znak osobite ljubavi prema jednom delu" (Krunić 1932).

Fuenteovejuna fue llevada a las tablas por Bojan Stupica, uno de los más grandes directores teatrales de la ex-Yugoslavia. Su idea fue ofrecer un espectáculo atractivo y pintoresco. Quería conmover al auditorio con escenas fuertes y emocionantes. La escenografía y el decorado, fastuosos, fueron ideados con el fin de reflejar auténticamente la vida rural, así como el ambiente frío de la corte. El director Stupica, según subraya Radmila Bunuševac, había hecho prueba de talento extraordinario a la hora de dirigir a las masas populares en esta pieza característica por su héroe colectivo (Bunuševac 1951).

Era la primera vez que el público yugoslavo tenía contacto directo con el gran drama. Hay que subrayar que las interpretaciones ideológicas del momento lo presentaban como una obra democrática en la que se confrontaban pueblo y autoridad (hay que decir que la crítica soviética insistía en la imagen de un Lope anti-monárquico).[16] Por ejemplo, Petar Volk apuntaba que Stupica había conseguido mostrar el "verdadero fogonazo de la inservidumbre, el deseo de libertad y de resistencia a todo lo que oprime la actualidad".[17] De hecho, la idea directriz de esta dramaturgia se basaba en las hondas diferencias entre los villanos y el Comendador y en su relación caótica e injusta.

La interpretación de los actores era bastante equilibrada; todos los críticos coinciden en que Mira Stupica había hecho un trabajo excepcional haciendo de Laurencia: en un primer tiempo modeló a la villana de manera muy femenina, aunque con temperamento, para transformarla en heroina rebelde. Estos tonos románticos se notaban en el conocido monólogo del tercer acto. Han llamado la atención de los espectadores también Viktor Starčić como un Mengo avispado y optimista, de comicidad perfectamente dosificada, muy apreciado por el público por su simpatía, luego Marijan Lovrić como un Fernán Gómez soberbio y sádico, Strahinja Petrović como Esteban, viejo distinguido y solícito padre, Stevo Žigon como Don Rodrigo y Jovan Milićević como Frondoso, que, de amante afable se convierte en rebelde indómito.

El drama se representó en su forma integral. La traducción de Dragoslav Ilić (1889-1973), realizada del castellano y en octosílabos, mereció elogios excepcionales y contribuyó, sin duda alguna, al éxito de la función. La música fue compuesta por el compositor y director yugoslavo internacionalmente conocido, Oskar Danon; los decorados de Bojan Stupica y el vestuario de Mira Glišić consiguieron trasladar por una hora o dos al público a la España barroca y a sus corrales.

3.1.2. Siguen dos estrenos de *Fuenteovejuna* en teatros provinciales. En Šabac, el 15 de diciembre de 1956, tuvo lugar el que se ha considerado uno de los mejores estrenos en la historia de este teatro. El director Aleksandar Ognjanović alcanzó mostrar, según leemos en un artículo, "la desconfianza del villano respecto a cualquier autoridad que se vale de la Inquisición, porque esto significa que no hay buena fe, incluso cuando

16. *La historia de las literaturas de Europa occidental* de Petr Semjonovič Kogan se publicó en Belgrado en 1929 y se reimprimió en 1954, 1957, 1962, 1967 y 1971.

17. "[…] pravu buktinju nepokornosti, želju za slobodom i otporom svemu što ugnjetava aktuelnost" (Volk 1990: 76).

el rey, al final, le perdona generosamente al pueblo el asesinato del comendador".[18] El autor cree que Lope no tenía una opinión muy clara sobre la monarquía (?!).

Los críticos literarios yugoslavos percibían a Lope, por una parte, como "buen católico, monárquico y familiar de la Inquisición, y por otra como soldado y amante".[19] Subrayaban esta dicotomía en su personalidad, opinando que era imprescindible para entender rectamente sus creaciones dramáticas.

3.1.3. El segundo estreno se realizó en Subotica el 27 de agosto de 1993.

3.2. La discreta enamorada

Sin embargo, la obra de Lope más frecuente en los escenarios serbios es *La discreta enamorada.* Se estrenó en Belgrado y en varios teatros provinciales en 1952, 56, 57, 71 y 1994. Titulada *Dovitljiva devojka* o *Dosetljiva devojka,* esta típica comedia de capa y espada, ubicada en Madrid, refleja las costumbres de las damas y de los galanes del XVII. Fue traducida al serbo-croata por el teatrólogo esloveno Ferdo Delak, y publicada en Zagreb en 1950.

3.2.1. El primer estreno corrió a cargo de la compañía del teatro de Titovo Užice, y tuvo lugar el 22 de abril de 1952, confiándose la dirección al joven Maks Sajko. Según el crítico B. N. Petrović, la comedia ensalza la sabiduría femenina, la igualdad de los sexos y ofrece una imagen positiva del amor, así como el rechazo de los tabúes (Petrović 1952).

La trama es graciosa, la personalidad de la joven Fenisa, dispuesta a todo por su amor, acertada, y el trabajo del director muy esmerado y cuidadoso, revelan las pocas referencias en la prensa sobre el espéctaculo.

3.2.2. Varios meses más tarde, *La discreta enamorada* se estrenó en Belgrado, en el Teatro humorístico (*Humorističko pozorište,* 11-XII-1952). Esta sala no gozaba de gran prestigio por su repertorio orientado hacia obras cómicas, a veces incluso triviales. Sin embargo, la selección de *La discreta enamorada* supuso, sin lugar a dudas, un intento de poner en cartelera una obra literaria de primer orden. El director fue Radivoje Lola Dukić, conocido director de teatro y autor de series de TV cómicas, pero, en este caso, su escenificación careció de mano firme que guiara al equipo. Según leemos en las críticas, parece que se dejó a los actores demasiada libertad a la hora de crear a los caracteres. Y, mientras que algunos tuvieron una "firme conciencia artística del valor y

18. "[…] neverica seljakova u svaku vlast koja se služi inkvizicijom, jer tu dobronamernosti nema, čak ni onda kada kralj, na kraju dela, velikodušno prašta narodu zbog ubistva komandora" (B. B. 1956).

19. "[…] dobar katolik, monarhista i pristalica inkvizicije, s jedne strane, i ratnik i ljubavnik, s druge strane" (B. B. 1956).

de la belleza de la palabra escénica",[20] otros echaron generosamente mano de la improvisación, retratando a sus personajes de manera sumamente superficial. Así se echaron a perder muchos matices en la caracterización y en las relaciones entre los personajes, como, por ejemplo, entre la madre y la hija; se omitió un aspecto sustancial de la obra: el conflicto de las generaciones. En algunos casos, incluso se cayó en el humor barato —por ejemplo en el juego de Vera Ilić Djukić, quien hacía de Fenisa—, gran inconveniente para algunos actores jóvenes, deseosos de afirmarse (el crítico tenía en mente a Miodrag Petrović, llamado Čkalja, en el rol de Hernando, quien se convertiría en uno de los cómicos más grandes de esta nación) (Volk 1990: 134).

El vestuario era de la época, atractivo pero estropeado por colores demasiado chillones. En el artículo «Humor sin poesía», el crítico D. D. aseguraba que, a pesar del ritmo vivaz, de la risa y del esparcimiento del público, en esta función se echaba de menos la poesía, se echaba de menos "a Lope de Vega y, sobre todo, a España".[21]

3.2.3. La *Discreta enamorada* se estrenó también en Kragujevac, en el teatro *Joakim Vujić* (13-XII-1956). El director Boško Pištalo afirmaba que la idea de la libertad personal, expresada por los protagonistas, era muy moderna, casi revolucionaria en la época de Lope. En el montaje se han querido resaltar por contraste los diversos estados psicológicos y los caracteres, pero el todo careció de fantasía y de invención, resultando frío y tedioso. El crítico Djordjević cree que es por la excesiva presencia del director en todos los detalles —en cada movimiento, cada postura del actor, etc.

3.2.4. El equipo artístico del Teatro nacional de Timočka Krajina, en Zaječar, eligió *La discreta enamorada* por ser una obra de realización relativamente sencilla. Se estrenó el 1 de mayo de 1957. El director Dušan Stojović optó por un *tempo* posado, tranquilo, sin demasiada agitación que pudiera distraer al espectador.

3.2.5. Luego, el 5 de octubre de 1957, en Leskovac, Franjo Bičanić dirigió su versión de *La discreta enamorada*, concibiéndola como una comedia ligera que refleja el ambiente social y moral de la España barroca, es decir la decadencia de la clase militar (el capitán Bernardo), junto con el desenfreno de los caballeros libertinos (Lucindo). Gracias a los consabidos valores como "la calurosa sangre española, el amor, la pasión y los celos", el dinamismo de la acción y la viva actuación de los intérpretes jóvenes, la función agradó al público de esta ciudad serbia (Hlubač 1957).

3.2.6. En Vršac, el 15 de abril de 1971, el director Dušan Vladisavljević se planteó como objetivo principal divertir al público con esta ligera y grácil historia de amores,

20. "[…] ceo ansambl se sa primetnom umetničkom svešću odnosio prema sadržajnoj vrednosti i lepoti scenske reči ovog komada" (Misailović 1953).

21. "[…] poezija, Lope de Vega i naročito Španija" (D. D. 1952).

con "abanicos y guitarras y típico ambiente español", en una escenificación agradable, moderada y sin demasiada pretensión.[22]

3.2.7. Indiquemos, finalmente, que en Pirot, el 30 de junio de 1994, el director invitado de Bulgaria Asparuh Paunov puso en escena la misma comedia de Lope. Milutin Mišić (1995) ve la obra como un modelo perfecto de la comedia nueva (estructura cuidada, trama dinámica, tema amoroso, crítica de las costumbres anticuadas).

Los personajes son exponentes típicos de su clase social y las figuras femeninas encarnaciones de belleza e inteligencia, retratadas por Lope con obvia simpatía.

3.3. La dama boba

Esta obra, conocida con el título de *Mudra glupača* o *Budalasta vlastelinka*, es otra comedia en la que Lope ensalza la fuerza transformadora del amor. Fue traducida al serbio por el escritor y poeta Stanislav Vinaver. El crítico Žarko Jovanović elogia su versión afirmando que "Vinaver tradujo *La dama boba* con tanta habilidad y tanta perfección, que consiguió preservar el encanto de la poesía y la excelencia lingüística de Lope hasta el último aliento poético".[23] Y Jovan Ćirilov agrega que *La dama boba* "es una de las obras literarias dramáticas mejor traducidas a nuestro idioma".[24]

3.3.1. Sea como sea, esta pieza abrió la temporada 1968/69 en el Teatro dramático yugoslavo. Se estrenó el uno de octubre y la dirigió Bojan Stupica. Buena parte de la crítica vio en esta representación alegre una oportunidad de dar pasatiempo y entretenimiento a los espectadores. Los actores experimentados se ganaron muchos elogios de parte del público y de la crítica: Dara Čalenić realizó con maestría la transformación de Finea, evolucionando desde la farsa y el calambur hasta la poesía pura; Stevo Žigon, como Laurencio, supo fundir al poeta y al cómico en un personaje y burlarse de ambos y Slavko Simić hizo de padre muy gracioso. Los más jóvenes del equipo, mayormente criados, criadas y graciosos, también obtuvieron aplausos, como, por ejemplo, Svetlana Bojković en el rol de la culta Nise (Pervić 1968; A. M. 1968; Jovanović 1968; Marković 1968). Sin embargo, hubo algún que otro reproche, como el de Petar Volk (1968), quien censuró las burlas mecánicas, las exageraciones y los bruscos cambios de humor, inexplicables, de los actores; reprochó que los comediantes con prestigio se permitieran echar mano de patrones desgastados, y que muchos jóvenes, con alguna que otra excepción, carecieran de estilo y de preparación. Calificó la escenografía de excesivamente simplificada, y las vestimentas de "inventadas". Volk dictaminó también

22. "[…] lepeze i gitare, puna tipične španske atmosfere" (D. B. 1971).

23. "Vinaver je preveo *Budalastu vlastelinku* tako vešto, tako savršeno da je do poslednjeg poetskog daha sačuvao čar poezije i jezičku bravuroznost Lope de Vega" (Jovanović 1968).

24. "[…] jedno od najbolje prevedenih dela dramske književnosti kod nas" (Bukorović 1998).

que el Teatro dramático yugoslavo, encabezado por el director Stupica, había fracasado con este montaje, representando *La dama boba* sin entusiasmo y sin aliento creador.

3.3.2. La misma comedia se representó en Niš el 5 de mayo de 1998, por primera vez en esta ciudad del sur de Serbia. La dirección fue confiada a Ljubomir Draškić, artista reconocido y experimentado director del teatro *Atelje 212* de Belgrado. Draškić contó con una plantilla de actores jóvenes, resuelto a montar una pieza sobre los jóvenes y sus problemas. Su trabajo fue evaluado como hábil y competente. Este fue un estreno muy moderno, con un planteamiento claro y seguro, con ritmo y una buena colaboración entre los protagonistas (Milosavljević 1998). Merece mención especial la extraordinaria actuación de Sanja Krstović en el rol de Finea, que "consiguió no repetir el mismo gesto ni el mismo matiz de voz en toda la función, y esto sin salir de los límites del tema".[25]

3.4. El caballero de milagro

Quedan por mencionar dos estrenos de *El arrogante español o Caballero de milagro (Vitez čudesa*[26]*)*. Escrita en 1593, esta comedia pertenece al primer período de Lope y al grupo de comedias de "malas costumbres", ambientadas en la Roma renacentista.

3.4.1. El primer estreno se organizó en el noreste del país (Voïvodina), en Zrenjanin (Teatro *Toša Jovanović*, 10-04-1952). Se trataba de un trabajo de dirección del joven Vasa Popović. El escritor y poeta Todor Manojlović alababa en la revista *Nuestra escena (Naša scena)* la magia de la comedia renacentista, que es "la magia del buen teatro, del teatro auténtico, de su fantasía ágil, irisada y deslumbrante, de sus chistes socarrones, ruidosos y festivamente jocosos, de sus juegos alegres y burlescos cuyo resplandor y cuyo torbellino transforman milagrosamente la realidad, y el espectador se siente llevado, transportado a un estado de alma más luminoso, más feliz".[27]

Los periódicos locales informan que los ingredientes de este estreno eran la habilidad, el talento y una buena dosis de valentía artística de parte del director. El desarrollo de la acción, trepidante, la acertada caracterización de los personajes, la escenografía y el vestuario, ideados por el pintor Stojan Ćelić y finamente estilizados, contribuyeron al

25. "Sanja Krstović gotovo da nije ponovila isti pokret ili glasovni valer, a ipak stalno ostajući u okvirima zadate teme" (Milosavljević 1998).

26. De hecho, la traducción del título es errónea, dado que, según explica Fernando Doménech, *caballero de milagro* vendría a ser "galán de buen talle y mejor vestido, mujeriego y burlador" (Lope de Vega, *El arrogante español o Caballero de milagro*. Ed. de Fernando Doménech. Caracas/Madrid: Fundamentos / Clásicos RESAD 2007, 30).

27. "[…] mađiji [*sic*] dobrog istinskog teatra, hitre, šarolike, bleštave uobrazilje, čile, praskave dosetke, karnevalski vesele, razdragane, pa i burleskne igre u čijem se blesku i vrtlogu, realnost čudnovato preobražava, potencira, produbljuje, a gledalac oseća mahom ponesen, uznesen u neko svetlije, srećnije raspoloženje" (Manojlović 1952).

buen resultado final. El equipo de actores ofreció una serie de caracteres inolvidables. El protagonista, Svetislav Mirkov, encarnó a un Luzmán pintoresco y enérgico, excelente en la gesticulación y en la dicción, un verdadero "aventurero español, fabuloso y fantástico —un don Juan fracasado", según Todor Manojlović (1952). A su lado, en los papeles femeninos destacaron Julka Cvejanov como Isabel, la dama veneciana, Marija Lucić, la vivaz y decidida francesa Beatriz y Leposava Lazarov en el rol de la tajante española Octavia. No hay que olvidar a los demás personajes masculinos (Tristán, Filiberto, etc.), ni al rufián Lofraso, personificado por Aca Šajber, quién "con su capa oscura y su barba larga" evocaba "las figuras tenebrosas y grotescas de Velázquez" (Manojlović 1952).

3.4.2. Unos meses más tarde, esta vez en el sur, en Kruševac (el 26 de enero de 1953), la pieza había sido montada por el actor Milan Puzić, miembro del equipo dramático del Teatro nacional de Belgrado (26-01-1953). La crítica destacó su competencia, invención y destreza (Anónimo 1953), así como el buen trabajo del equipo de actores; brillaron Boža Savićević en el rol de Luzmán y Vlada Milosavljević como Tristán.

4. Conclusión

En el transcurso de 120 años que discurren entre el primer y el último estreno, las obras de Lope y de Calderón fueron representadas diecinueve veces. Estas representaciones se hicieron ocho veces en los teatros de la capital y once en los de otras ciudades del país. Se pusieron en escena las obras maestras de los autores mencionados —*Fuenteovejuna* y *La vida es sueño*— y sendas comedias suyas. Nuestro público supo apreciar a Calderón como dramaturgo y como pensador, pero también como pintor de las costumbres españolas; en cuanto a Lope, parece que fue, por su espíritu popular y su estilo llano, el autor del Barroco más conocido y más representado entre nosotros.

Por cierto, este número es modesto si se compara con la presencia de otros dramaturgos de la literatura universal en nuestros teatros (Shakespeare, Molière…). A este respecto, conviene recordar que las relaciones con España empezaron a normalizarse, de manera significativa, tan solo desde el siglo xx (las relaciones diplomáticas datan de 1978). La enseñanza del español en la Universidad de Belgrado se implantó por vez primera, modestamente, en 1951, para alcanzar, veinte años más tarde, un primer Grupo de Lengua y Literatura Españolas y, en 2000, una Cátedra de Estudios Ibéricos.[28] Las traducciones de autores clásicos son cada vez más numerosas, aunque, por supuesto, todavía queda mucho por hacer. En un primer tiempo, importa rehacer algunas viejas traducciones y adaptaciones y, luego, lo que quizá es más importante, ofrecer al público títulos hasta ahora desconocidos, obras que dan testimonio de un legado abundante y universalmente estimado por sus valores literarios y humanos.

28. El español se imparte hoy en dos universidades más, Kragujevac y Novi Sad.

Bibliografía

Fuentes

A. M., «U Jugoslovenskom dramskom nikad lepršavije», *Politika Ekspres* (3-X-1968), 9.
Anónimo, «Nestala *Dovitljiva devojka*», *Dnevnik* (10-III-1971).
—, «*Vitez čudesa* od Lope de Vege na kruševačkoj pozornici», *Revija* (1-III- 1953), 8.
—, «Život ipak liči na san», *Student* (16-XI-1994).
—, «Život je san», *Pozorište* 27 (1874), 106-107.
B. B., «*Fuenteovehuna* na šabačkoj sceni», *Politika* (14-XII-1956), 6.
B. G., «*Život je san* kod spomenika», *Politika Ekspres* (7-XI-1994), 6.
Božičković, O., «Povodom stavljanja Lope de Vege na repertoar Humorističkog pozorišta», *Politika* (29-XII-1952), 6.
Bukorović, A., «Premijera *Budalaste vlastelinke*», *Narodne novine* (5-V-1998).
Bunuševac, R., «Lope de Vega: *Fuenteovehuna*», *Politika* (29-III-1951), 4.
D. B., «Komedija mača i plašta», *Dnevnik* (15-IV-1971).
D. D., «U premijeri *Dovitljiva devojka* — Humor bez poezije», *Beogradske novine* (18-XII-1952), 6.
D. M., «Lope de Vega: *Dovitljiva devojka*», *Svetlost* (7-XII-1956), 5.
Dordević, M., «Lope de Vega: *Dovitljiva devojka*», *Svetlost* (1-I-1957), 7.
Finci, E., «Drama o biću i egzistenciji», *Politika* (19-XII-1964), 11.
Glišić, B., «Lope de Vega: *Fuenteovehuna*», *NIN* (1-IV-1951), 8.
—, «Lope de Vega: *Fuenteovehuna.* Premijera u Jugoslovenskom dramskom pozorištu», *NIN* (8-IV-1951), 8
Gluščević, Z., «*Fuenteovehuna*», *Mladost* 3-4 (1951), 298-306.
H., «Sledeće subote *Dovitljiva devojka* Lope de Vege u Narodnom pozorištu», *Naša reč* (28-IX-1957), 4.
Hlubač, V., «I druga premijera korektno ostvarena», *Naša reč* (12-X-1957), 4.
Ivanji, I., «Među javom i međ snom», *Politika Ekspres* (17-XII-1964), 8.
Ivanović, J., «*Fuenteovehuna* na sceni Narodnog pozorišta u Šapcu», *Glas Podrinja* (14-XII-1956), 4.
Jeremić, M., «Sanjajmo opet», *Politika* (10-XI-1994), 21.
Jovanović, Ž., «Obešeni o nebo», *Večernje novosti* (17-XII-1964), 12.
—, «Čarobnjak se zove Vinaver», *Večernje novosti* (3-X-1968), 12.
Krunić, D., «Kalderon de la Barka: *Gospođa Đavolica*», *Pravda* (25-VI-1932), 4.
Lakićević, O., «Život je drama», *Telegram* (1-I-1965), 7.
M., «Dovitljiva devojka», *Timok* (10-V-1957).
Manojlović, T., «Premijera u Zrenjaninu: Lope de Vega: *Vitez čudesa*», *Naša scena* (10-IV-1952), 4.
Marković, M., «Steva peva, Dara šara», *Politika Ekspres* (14-X-1968), 9.
Milosavljević, A., «Barokni teatar — *Život je san*», *Teatron* 90 (1995), 134-136.
Milosavljević, T., «Sjajna Sanja Krstović», *Narodne novine* (9-V-1998).
Misailović, M., «Dovitljiva devojka», *Revija* (1-I-1953), 8.

Mišić, M., «Dovitljiva vragolanka», *Borba* (10-I-1995).
—, «Konjak ili konja», *Borba* (22-XI-1994).
Mladenović, R., «Poslednja dramska premijera u sezoni», *Vreme* (25-VI-1932), 6.
Pervić, M., «U potrazi za smehom», *Politika* (1968), 11.
Petrović, B. N., «Pred premijeru *Dovitljive devojka* od Lope de Vega», *Vesti* (17-IV-1952), 6.
Petrović, S., «Gospođa Đavolica», *Misao* (VI-VII-1932), 427-429.
Poznanović, R., «*Dosetljiva devojka* od Lope [*sic*] de Vege», *Vesti* (1-V-1952), 6.
Protić, M., «Dve premijere», *Književnost* (II-1965), 165-167.
Putnik, R., «Komedija o zaljubljenima», *Dnevnik* (23-IV-1971).
Selenić, S., «Bez pravog razumevanja», *Borba* (29-XII-1964), 7.
Stamenković, V., «Živa tradicija», *NIN* (27-XII-1964), 9.
Volk, P., «Izlaz», *Književne novine* (26-X-1968), 7.
Ž. V., «Kalderon: *Gospođa Đavolica*», *Politika* (25-VI-1932), 7.

Traducciones de las obras de Lope de Vega y Calderón de la Barca al serbio (al serbo-croata)

Kalderon de la Barka, P., *Život je san*. Trad. Nikola Milićević. Belgrado: Rad 1977.
—, *Sudac zalamejski.* Trad. Nikola Milićević, *Forum* 5-6 (mayo/junio 1967), 717-765.
Lope de Vega, F., *Fuente Ovehuna*. Trad. Dragoslav Ilić. Belgrado: Prosveta 1950.
—, *Dvije komedije (Vitez čudesa; Dosjetljiva djevojka).* Trad. Ferdo Delak. Zagreb: Glas rada 1950.
—, *Budalasta vlastelinka*. Trad. Stanislav Vinaver. Belgrado: Novo pokoljenje 1953.

Obras consultadas

Stojanović, J., *Španско pozorište baroka*. Belgrado: Filološki fakultet 2009.
Volk, P., *Beogradske scene, 1944-1974*. Belgrado: Muzej pozorišne umetnosti Srbije 1978.
—, *Pozorišni život u Srbiji, 1944-1986*. Belgrado: FDU Institut 1990.
—, *Pozorišni život u Srbiji, 1835-1944.* Belgrado: FDU Institut 1992.
—, *Između kraja i početka: pozorišni život u Srbiji od 1986. do 2005*. Belgrado: Muzej pozorišne umetnosti Srbije 2006.

ANEXO

ESTRENOS DE LAS OBRAS DRAMÁTICAS DE LOPE Y DE CALDERÓN EN SERBIA

1874, Novi Sad, Srpsko narodno pozorište, Calderón, *La vida es sueño*
1875, Belgrado, Narodno pozorište, *La vida es sueño*
1899, Belgrado, Narodno pozorište**,** *La vida es sueño*
1932, Belgrado, Narodno pozorište, Calderón, *La dama duende*
1951, Belgrado, Jugoslovensko dramsko pozorište, Lope, *Fuenteovejuna*
1952, Zrenjanin, Narodno pozorište *Toša Jovanović*, Lope, *El caballero del milagro*
1952, Titovo Užice, Narodno pozorište, Lope, *La discreta enamorada*
1952, Belgrado, Humorističko pozorište, *La discreta enamorada*
1953, Kruševac, Narodno pozorište, *El caballero del milagro*
1956, Kragujevac, Narodno pozorište *Joakim Vujić, La discreta enamorada*
1956, Šabac, Narodno pozorište *Ljubiša Jovanović*, *Fuenteovejuna*
1957, Leskovac, Narodno pozorište, *La discreta enamorada*
1957, Zaječar, Narodno pozorište *Timočke Krajine*, *La discreta enamorada*
1964, Belgrado, Jugoslovensko dramsko pozorište, *La vida es sueño*
1968, Belgrado, Jugoslovensko dramsko pozorište, *La dama boba*
1971, Vršac, Narodno pozorište *Sterija, La discreta enamorada*
1994, Pirot, Narodno pozorište, *La discreta enamorada*
1994, Belgrado, Narodno pozorište, *La vida es sueño*
1998, Niš, Narodno pozorište, *La dama boba*

LA TEORÍA DEL CARNAVAL Y EL CABARET ORIENTAL

María Dolores Tena Medialdea
Universitat de València
lolatena@hotmail.com

RESUMEN: Este artículo analiza, desde el enfoque multidisciplinar de los estudios de género, las transformaciones que experimentó, tras la incursión colonial europea, la danza profesional en Oriente Medio hacia un estilo exclusivamente femenino y con marcado carácter erótico. Tradicionalmente, la separación genérica de los eventos sociales en el ámbito musulmán ha sido transgredida mediante el travestismo y la sátira de las convenciones sociales. La aparición de espectáculos de cabaret hacia finales del siglo XIX, fenómeno transnacional asociado al desarrollo de la cultura metropolitana, sirvió de canal de expresión para las nuevas identidades urbanas. La aplicación del concepto bajtiniano "carnavalización" permite mostrar cómo originalmente el cabaret, además de revelar la diversidad implícita en los sistemas dominantes de representación simbólica, posibilitó una contraproducción de la cultura y el placer donde las bailarinas personificaban una nueva imagen del deseo y la libertad sexual.

Palabras clave: danza transgenérica, sátira subversiva, danza femenina, Modernidad y transculturalismo.

ABSTRACT: This essay analyses from the multipliscinary perspective of gender studies the transformations of professional Middle Eastern dance, under European colonial conventions, towards a more sexualized and exclusively feminine form. Traditionally, gender segregation in the social events of Muslim communities has been overcome by transvestism that allowed satirizing social conventions. At the turn of the 20th century, the emerging of cabaret venues and performances was a transnational phenomenon associated with the development of metropolitan culture, which contributed to the expression of the new urban identities. Bakhtin's concept of carnivalesque, applied to this study, allows revealing so much the multiplicities within dominant systems of symbolic representation, as a counter-production of culture and pleasure where female dancers embodied a new image of desire and sexual freedom.

Key words: transgendered dance, subversive satire, feminine dance, Modernity and transculturalism.

1. Introducción

Entre finales del XIX y principios del XX, los cabarets[1] aparecieron en Oriente Medio como nuevos espacios de ocio y formas de entretenimiento siguiendo las convenciones imperiales europeas. Su expansión fue un fenómeno transnacional asociado al desarrollo de la cultura urbana que contribuyó a cuestionar la hegemonía de los valores conservadores y a construir un nuevo imaginario urbano, donde los ideales de género, raza y clase social serían replanteados. Los cabarets de Oriente Medio ilustran la complejidad de las sociedades coloniales, donde el establecimiento de los estándares modernos sentó las bases de la actual globalización. En ellos, la danza profesional evolucionó hacia una forma más sexualizada y exclusivamente femenina, la danza oriental o del vientre.[2] Esta transformación silenció la extendida práctica de jóvenes bailarines varones, los cuales tradicionalmente dominaban las representaciones públicas (Karayanni 2005). Este hecho permite cuestionar, desde la perspectiva analítica de los estudios de género, el esencialismo de los actuales discursos que definen esta danza como femenina y la rigidez de la categorización binaria del sujeto moderno. La danza, actividad generizada y sistema simbólico apartado de la vida cotidiana, refleja continuidad o divergencia con las identidades corporales normativas y las construcciones socioculturales, a través de símbolos y formas reunidos en el vestuario, los códigos cinéticos, la música y los escenarios; entendida como categoría epistemológica, la danza muestra la coexistencia de los lenguajes oficial y no-oficial, la perspectiva dialógica de los sistemas de representación simbólica. Este artículo se centra en los géneros teatrales de danza, aquellos producidos con una función estética, diferenciados de otras manifestaciones como danzas folclóricas o sociales. Esta cuestión pone de relieve importantes problemas metodológicos. En primer lugar, la ausencia de una reconocida danza clásica tradicional en sociedades musulmanas; este fenómeno, denominado *choreophobia* por Anthony Shay (1999), estaría enraizado en el rechazo a la exhibición pública del cuerpo y a la asociación de la danza profesional con la prostitución. Asimismo, el hecho de que danzas formales e informales se entrecrucen en estas regiones, ya que la audiencia suele participar a lo largo de la representación junto con los intérpretes profesionales.

1. El término, de origen francés, *cabaret* es utilizado a lo largo del texto de forma genérica considerando la importante influencia de París como productor de tendencias en este periodo. Junto con otros locales similares (casinos, *music halls*, *river boats,* cafés-concierto, vodeviles…), los cabarets fueron pioneros de la industria del entretenimiento de masas, aunque han sido excluidos en los estudios de artes escénicas por considerarse una expresión de baja calidad cultural y artística.

2. El término *danza oriental* (*Raqs Sharki* en árabe, *Oryantal Dansi* en turco), por el que es conocida esta danza en los países del área islámica, define su forma escénica. En países occidentales es más conocida como *danza del vientre*; el término *danse du ventre* fue acuñado en Francia a mediados del siglo XIX, para describir las danzas exóticas de Medio Oriente y Magreb que aparecieron en las exposiciones universales. Actualmente, la polémica y la falta de acuerdo sobre su nomenclatura (otros términos por las que es conocida: danza árabe, danza de los siete velos, *hoochy-coochy dance*…) apelan a su rechazo como estilo formal de danza y el carácter subalterno que le confiere ser una expresión sexualizada y su feminización.

2. De la danza solista otomana al cabaret oriental

Recientes estudios (Shay / Shellers Young 2005; Magrini 2003) acerca de este estilo de danza tienden a diferenciar la danza solista tradicional de la moderna forma escénica, danza oriental. Ya de carácter amateur o profesional, la danza solista se caracteriza por ser un género improvisado e interpretado por uno o más bailarines sin entrelazarse uno con otro, tal como ocurre en las danzas sociales en línea. En contraste, la danza oriental se basa sobre todo en coreografías y representaciones individuales. La antropóloga Nawja Adra (en Shay / Shellers Young 2005: 28-50) diferencia tres contextos en los que esta danza ha sido tradicionalmente representada, tanto por hombres como por mujeres hasta la actualidad. Primeramente, las reuniones informales en las casas donde se desarrolla la danza no profesional; en segundo lugar, las celebraciones sociales como bodas, circuncisiones o festivales religiosos animados por músicos y bailarines profesionales; y, finalmente, su forma escénica heredera de las tendencias metropolitanas.

2.1. La danza profesional en el Imperio Otomano

Este apartado se centra principalmente en la escena artística de Constantinopla, teniendo en cuenta su posición hegemónica como capital del Imperio. En su estudio etnomusical, Jane C. Sugarman describe los intérpretes profesionales de este periodo destacando: las esclavas, principalmente mujeres que actuaban privadamente ante las audiencias masculinas de sus amos, y los intérpretes contratados, mujeres o muchachos conocidos, como *çengis* o *köçek*,[3] que actuaban organizados en grupos profesionales, *kols*. Aunque segregados genéricamente de acuerdo con la audiencia, sus rutinas eran similares e incluían recitación poética, representaciones teatrales, tañido de instrumentos musicales, danza y canto, destacando las pantomimas donde se representaban encuentros y flirteos intersexuales (en Magrini 2003: 87-118). Las artes escénicas, profesiones marginales tanto en sociedades orientales como occidentales, han sido actividades aptas para mujeres y minorías sociales en su búsqueda de independencia económica y cierto reconocimiento social. Este hecho permite observar de qué manera la correlación entre género, raza y clase social toma forma en la danza y construye los ejes del deseo. Así, por ejemplo, los componentes de los *kols* no pertenecían a grupos étnicos turcos, sino a etnias minoritarias como griegos, armenios, judíos o gitanos. Conforme el artículo de Sugarman, los *köçek* eran los artistas que aparentemente bailaban en público, mientras que los grupos de *çengis* solían ser contratadas para actuar ante las mujeres de la casa y sus invitadas en el lugar de las esclavas y concubinas. Los *kols* femeninos con frecuencia incluían mujeres travestidas como hombres, en ocasiones nombradas como *tavşans*, en sus repertorios de danzas-pantomima. En espacios públicos, los bailarines

3. Según Sugarman, los términos *köçek* o *çengis* podían ser usados indistintamente para ambos géneros; no obstante, recientes estudios sobre esta danza tienden a aceptar la convención de usar *köçek* como término masculino y *çengis* como femenino (en Magrini 2003: 93).

varones ocupaban un espacio liminal entre géneros que, según Shay (en Shay/Shellers Young 2005: 285-113), no eran asociados con una identidad sexual determinada, ya que esta noción sería una construcción moderna. No obstante, las danzas de los *köçeks* fueron consideradas expresiones homoeróticas en las descripciones de autores occidentales, atendiendo al discurso heteronormativo burgués, hasta el punto de silenciar su existencia; contrariamente, su elogio en la literatura *Adab*. Este hecho evidencia los significados culturales asumidos por el cuerpo sexuado bajo los parámetros occidentales, que conciben la sexualidad como una categoría a-histórica, a-temporal e inmutable.

El travestismo en las artes escénicas ha sido una práctica muy extendida en todo el mundo, relacionada principalmente con las prohibiciones sobre la exhibición pública de las mujeres. El hecho de obviar o reducir a la marginalidad la existencia de individualidades disidentes del modelo normativo necesita ser cuestionado pues, como ilustra en su estudio Thomas Laqueur (1994), la diferencia sexual en la cultura occidental fue hasta el siglo XVIII una categoría de diferenciación sociológica y no ontológica. En este sentido, la Teoría de la Performatividad de Género de Judith Butler permite entender como las prácticas paródicas, como el travestismo, cuestionan no solo el binarismo y asimetría de las construcciones de género, sino también muestran su carácter artificioso. Para Butler (en Convoy 1997: 411), el travestido desafía "the distinction between appearance and reality that structures a good deal of popular thinking about gender identity. Indeed, the transvestite's gender is as fully real as anyone whose performance complies with social expectations".[4]

Fig. 1: *"Danseuses et musiciens turcs dans un harem"* atribuida a Jacques Carrey (1850), Museo del Louvre.

Fig. 2: *"Danse de femmes turques"* atribuida a Jacques Carrey (1850), Museo del Louvre.

4. "[…] la distinción entre apariencia y realidad que estructura gran parte del pensamiento popular a cerca de la identidad de género. De hecho, el género del travestido es tan enteramente real como cualquier otro cuya representación se ajuste a las expectaciones sociales".

2.2. Teoría del carnaval

La tradicional segregación de géneros en los eventos sociales de comunidades musulmanas ha sido útil para alejar la danza de las connotaciones sexuales y, de esta manera, convertirse en herramienta para expresar libertad frente a las constricciones sociales. Por tanto, aquellos movimientos que expresan el disfrute del cuerpo sexuado no son considerados eróticos cuando son representados en espacios permitidos o adecuados. Con respecto a las referencias sexuales del movimiento en la danza, las ideologías religiosas deben ser tenidas en cuenta, pues éstas han articulado tradicionalmente la cosmovisión de sus sociedades tratando con temas morales, establecido los roles de género y las normas de decoro en el vocabulario corporal. En general, tradiciones patriarcales y monoteístas como la cristiana e islámica han reducido la sexualidad a la esfera privada y condenado la exhibición pública del cuerpo, especialmente, el femenino.[5] No obstante, la mayor divergencia entre ambas tradiciones radica en el tema de la sexualidad, ya que el Islam, al contrario que el cristianismo, no niega el componente erótico de la relación sexual, aunque limitándolo a las situaciones legitimizadas, como el matrimonio (Mernissi 2000). Los significados adquiridos por el cuerpo del bailarín o bailarina están particularmente relacionados con la sexualidad y los roles de género, ya que, como señala Judith Lynne Hanna (1998), la danza comparte con ellos el cuerpo como instrumento.

La danza solista carece de intención semántica, caracterizándose por su cualidad para el deleite colectivo, *tarab,* y el sentido del humor de las interpretaciones donde se parodian y trasgreden las normativas sociales respecto a las expectativas de género (en Shay / Shellers Young 2005). El travestismo, la participación de la audiencia y la sátira permiten vincular la danza solista con los conceptos batjinianos "carnavalesco" y "cuerpo grotesco"; ese cuerpo premoderno, colectivo y ambivalente que, según Bajtin (1987), utilizaría la carnavalización como medio de crítica social. La modernización transformaría el carácter carnavalesco de la danza limitándola a expresión erótica dentro del patrón heterosexual. Así, con la introducción del cabaret, los códigos sexuales contenidos en los movimientos de la danza pasaron a ser interpretados por bailarinas solistas acompañadas por una gran orquesta, representando un cuerpo individual y sexualizado que recrea la ilusión del cuerpo de mujer deseado. De la misma manera que el carnaval occidental, la sátira convierte la danza solista en canal de expresión de la disidencia, como producción contra-cultural que muestra la distancia existente entre los discursos religiosos normativos y la heterogeneidad de la apreciación popular. La introducción de movimientos característicos de la danza solista en la tradición occidental tuvo lugar, inicialmente, en los escenarios de cabarets con los que compartía el tono burlesco y donde era posible introducir innovaciones que, en última instancia, gestaron nuevas formas de entender la danza.

5. En éstas, la mujer es concebida como agente del poder subversivo de la sexualidad, por lo que las mujeres legítimas, encargadas de sustentar el honor y la reputación familiar, quedarían confinadas en el ámbito doméstico.

2.3. Cabaret: Entretenimiento urbano e identidades metropolitanas

El análisis histórico del cabaret muestra su origen popular y su relación con otras formas de espectáculo como el circo, el teatro ambulante o el carnaval, del cual adoptó el carácter crítico y la subversión de jerarquías. Los números de cabaret, generalmente improvisados, provocaban la participación de la audiencia a través de la inmediatez histórica de sus tópicos, principalmente en torno a la actualidad política y la sexualidad. Los principales eventos socio-políticos de este convulsivo periodo, como la lucha por los derechos humanos y civiles desde los movimientos feministas, minorías étnicas y clases trabajadoras, avanzaron gracias a la tolerancia republicana del periodo y tuvieron eco en el cabaret. Su popularidad como entretenimiento cosmopolita y marcador de tendencias le vincularía con el crecimiento de las nuevas identidades metropolitanas, basadas en valores seculares y democráticos. Las mujeres, en su avance hacia una mayor visibilidad pública, transformaron el carácter de las audiencias cada vez más mixtas; no obstante, las diferencias de clase constituyeron una evidente marca de diferenciación en y entre locales (Alzate 2002; Schwartz 1998; Walkowitz 2003). Los cabarets fueron precursores del entretenimiento de masas en su evolución hacia formas más institucionalizadas y aptas para todos los públicos, el Teatro de Variedades y, posteriormente, el Teatro Musical, en los que perdería su carácter disidente. Ante la incursión de la industria audiovisual y en su intento por mantener la disminución de audiencia, los números de cabaret pasaron a ser cada vez más explícitos sexualmente dando paso al género sicalíptico (Alzate 2002).

3. Erotismo colonial y feminización de la danza

En este periodo, las bailarinas profesionales otomanas fueron emergiendo gradualmente desde las reuniones privadas de las élites hacia las tabernas públicas y cafés, en los que los *köçeks* solían actuar en exclusividad, y hacia los modernos restaurantes y *gazinos* en los que actuarían junto con músicos frente a audiencias mixtas. Según describe Sugarman (en Magrini 2003), las *çengis* comenzaron a usar el cabello *alla garçon* y trajes de flecos en lugar de la indumentaria de estilo otomano y, así, asimilando la imagen y profesionalismo de las bailarinas de cabaret europeas superar su escandalosa reputación. Para entender este proceso de occidentalización que supone la emergencia de la danza oriental es necesario acercarse a la escena artística de las metrópolis. La danza occidental enfatizaba el cuerpo femenino,[6] no obstante, el contacto con expresiones artísticas de los territorios ocupados junto con el nuevo rol de la

6. El Ballet Romántico exaltaba el ideal de mujer ingrávida y etérea, relegando la danza viril masculina como simple *porter* de la bailarina e incluso, a mediados del XIX en París, los roles masculinos solían ser interpretados por bailarinas travestidas.

mujer en las sociedades modernas contribuyeron a la construcción de nuevos lenguajes corporales y discursos sexuales.

3.1. La nueva mujer moderna: la sexualidad y la danza

En su *Historia de la sexualidad,* Foucault plantea cómo el discurso sobre el sexo habría pasado del dominio eclesiástico al científico como proyecto político burgués de las sociedades industrializadas de tradición judeo-cristiana, para lo que se sirvió del discurso puritano y heteronormativo. Éste concebía la familia nuclear como una unidad de producción e identificaba a la mujer con la reproducción; de esta manera, el *Ars Erotica* desarrollado en numerosas culturas premodernas, que examina la relación con el placer, sería sustituido en las sociedades modernas por la *Ciencia Sexualis* en busca de un discurso verdadero sobre la sexualidad (1987). Paralelamente, aparecieron los primeros movimientos feministas, reclamando una nueva posición político-social y ciudadanía activa con que transgredir su exclusivo rol reproductivo. El ideal de "nueva mujer" sustentaba una construcción heterodoxa de la imagen moral y la sexualidad femenina. En este contexto, la búsqueda de cierta libertad sexual fue representada por las bailarinas quienes ilustraban la psique sexual de este periodo.

La doble moral caracterizó la evolución estética de los espectáculos desde principios del siglo XIX. Por una parte, la danza era condenada desde discursos puritanos por sus cualidades de placer autoerótico, aunque su práctica se mantuvo regulada como actividad privada de entretenimiento profesional. Los círculos artísticos e intelectuales fueron distanciádose de los espectáculos de danza académica, con lo que el "ballet in England was performed in music halls; in Italy, it had become a series of overdressed extravaganzas"[7] (McCormick/Reynolds 2003: 36). Por otra parte, la expansión de los espectáculos de variedades representó cambios en las formas de entretenimiento popular convirtiéndose en los laboratorios de experimentación escénica de este momento y creando oportunidades económicas en el *show business* y visibilidad cultural a minorías étnicas y raciales. La danza fue la mayor expresión cultural de este cosmopolitismo que transformó las concepciones de género y cuerpo nacional en la década anterior a la I Guerra Mundial, logrando su reconsideración como forma cultural.

3.2. Lo erótico-exótico: las Exposiciones Universales y el fenómeno de la Salomanía

La obsesión sexual occidental encontró en "otras" mujeres, de clase obrera o belleza racial, un camino para expresar sus fantasías sexuales permitiendo una nueva construcción del placer y el deseo. El Orientalismo sirvió para acentuar la asociación entre Oriente y el sexo donde las imágenes de bailarinas orientales, pertenecientes a una

7. "[…] el ballet en Inglaterra pasó a ser representado en *music halls*; en Italia, se convirtió en recargadas extravagancias".

realidad lejana y distante, permitieron expresar los sueños que desafiaban los prejuicios morales. Dos figuras míticas sirvieron para personificar la moda por lo exótico y su asociación con la sexualidad: *Little Egypt*, leyenda y *sex symbol* pre-Hollywood del imaginario colectivo americano del siglo XX, y Salomé, icono bíblico que representa el poder destructivo femenino.

Little Egypt & the Plaisance Dancers: El impacto de la danza del vientre y su vinculación con Little Egypt se construyó en torno a la *Midway Plaisance,* área de entretenimiento del pabellón otomano de la *World's Columbian Exposition* de Chicago en 1893. En ésta, diversas actuaciones y exhibiciones recreaban danzas exóticas del Norte de África y Oriente Medio, tanto auténticas danzas tradicionales como recreaciones procedentes de los *music-halls* parisinos. Little Egypt fue un escándalo mediático del que hizo eco la prensa de la época con referencia a su *hoochy-coochy dance*;[8] la construcción del mito fue posterior a la Exposición, pues no existe constancia de ninguna artista allí contratada con dicho nombre. Little Egypt proveyó un prototipo para el *strip tease* teatral que seria adoptado por numerosas artistas, que con este seudónimo, actuaban en los emergentes parques temáticos en Coney Island y espectáculos burlescos itinerantes (Carlton 1994).

Salomania: Término utilizado en estudios anglosajones (Buenaventura 1998; Walkowitz 2003; Karayianni 2004) que corresponde con el periodo comprendido entre 1907 (fecha del estreno de la ópera *Salomé* de Strauss en Nueva York) y el inicio de la 1ª Guerra Mundial. La danza de Salomé se convirtió en fuente de inspiración para artistas del teatro de variedades, forjando un modelo burlesco que seria aprovechado en las numerosas adaptaciones del mito para el cine y el teatro, siendo desde entonces asociada con la danza del vientre. Con el fin de contextualizar los orígenes históricos de la Salomanía, cabe señalar la aparición a finales del siglo XVIII del Orientalismo Moderno; esta corriente, tal como argumentó Edward W. Said (1991), atendía a las configuraciones de poder marcadas por la hegemonía del Occidente industrializado. En este sentido, según Stavros S. Karayanni (2004), la Salomé de Wilde no trata tanto de Occidente deseando el Oriente exótico, como deseando lo exótico de Occidente. Por otra parte, Bram Dijkstra (1994) observa como en esta obra Salome aparece como una *femme fatal* que personificaba la fobia masculina y la misoginia del *fin-de-siècle*. Su no narrada "Danza de los Siete Velos" sugiere la imagen de una mujer desvelándose y, de esta manera, escandalizar al relacionar deseo sexual y textos sagrados.

Entre 1870 y 1930, el componente hedonista y libertad creativa del cabaret permitió perfilar importantes cambios en el campo de la danza, desde la innovación de las nuevas danzas sociales y folclores urbanos, a la aparición de la "moderna danza interpretativa" que contribuyó al desarrollo de la danza moderna y el teatro musical (Walkowitz 2003). Los estilos considerados exóticos como la danza del vientre, a pesar de ser asociados con el exhibicionismo y la seducción de las audiencias masculinas,

8. Forma de describir las danzas que interpretadas para audiencias masculinas reproducían un orientalismo con sabor parisino que se ajustaba a las expectativas que Occidente tenía de las bailarinas orientales (Carlton 1994).

sirvieron para explorar nuevos géneros que ayudaron a liberar la danza académica occidental de su encorsetamiento permitiendo la expresión del cuerpo sexuado y la virilidad en la danza masculina.

Fig. 3: *"Little Egypt",* Harvard Theatre Collection.

Fig. 4: Cartel de Georges De Feure para la Comédie Parisienne, MOMA Collection.

Fig. 5: "Scherezade", Ballets Rusos de Diaghilev <http://www.classicmusica.blogspot>.

Fig. 6: Fotograma "Tahia Carioca" <http://www.movie-musical-world.blogspot.com>.

3.3. La experimentación en la danza: los Ballets Rusos y la moderna danza interpretativa

Durante los periodos pre y entre guerras de la primera mitad del siglo xx, la danza alcanzó gran protagonismo tanto por la popularidad de las danzas sociales urbanas, como por el reconocimiento y respetabilidad recobrados por el ballet como forma artística. Este resurgir tuvo lugar en los cabarets a los que la danza había sido reducida, donde la búsqueda experimental y una renovada audiencia que incluía círculos artísticos e intelectuales acercó la danza a las corrientes contemporáneas de pensamiento. En este sentido, habría que destacar:

1. Los *Ballets Russes* de Serge Diaghilev marcaron una diferencia con el ballet académico de las compañías estatales aportando creatividad y virtuosismo técnico. En su periodo de mayor influencia, 1909-1929, inspiró cambios para la experimentación en la danza teatral, tanto por su colaboración con las vanguardias artísticas y musicales del momento, como por su investigación de danzas de distintas tradiciones.

2. Loïe Fuller, Isadora Duncan y Ruth St. Denis, bailarinas americanas consideradas pioneras de la danza moderna, participaron de las revoluciones culturales y artísticas del periodo revindicando un nuevo estilo de "danza interpretativa" con el que distanciarse de la danza académica europea. No obstante, sus ideas encontraron mayor aceptación en los escenarios europeos. Si bien la aportación de Fuller fue prácticamente en el campo escenográfico, Duncan y St. Denis contribuyeron especialmente en la técnica del movimiento influidas por las estrategias expresivas de Françoise Delsarte. La autenticidad de sus recreaciones de danzas antiguas y orientales, exploradas a través de las limitadas fuentes referenciales o de las exhibiciones en las Ferias Mundiales y parques de atracciones, no fue cuestionada en aquel momento. Ruth St. Denis con la *Denishawn Dance School*, consiguió transformar "en doctrina lo que en la Duncan era un impulso personal" (Bourcier 1981: 206) y sentar las bases de la danza moderna y contemporánea.

4. Conclusiones

En su proceso de modernización, los territorios ocupados desarrollaron la práctica que Homi K. Babbha (1994) define como *mimicry*, 'mímesis', que permite mostrar metonímicamente aquello que es considerado deseable de la "otredad". Esta adaptación exhibe una voluntad de asimilación para normalizar y rearticular las realidades coloniales a los modelos hegemónicos imperiales y, así, sostener el reclamo moderno de una identidad nacional. En este sentido, la danza profesional en Oriente Medio, tradición desprestigiada por la moralidad europea, se convirtió en un estilo exclusivamente femenino tal como había sido fetichizada desde los cánones occidentales. Este proceso de auto-exotización permitió la continuidad de la danza profesional y facilitó su adaptación escénica en la forma de danza oriental; sin embargo, la persistencia actual de su estándar moderno exhibe el carácter todavía jerárquico y etnocéntrico de las culturas globales.

Bibliografía

Alzate, G. A., *Teatro de Cabaret: Imaginarios Disidentes*. Irvine (California): Ed. De Gestos (Colección Historia del Teatro 6) 2002.

Babbha, H. K., *The Location of Culture*. Londres / Nueva York: Routledge Classics 1994.

Bajtin, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Universidad 1987.

Bourcier, P., *Historia de la Danza en Occidente*. Barcelona: Editorial Blume 1981 [1978].

Buonaventura, W., *Serpent of the Nile. Women and Dance in the Arab World*. Londres: Saqi Books 1989.

Butler, J., *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of* Identity. Londres / Nueva York: Routledge 1990.

—, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del «sexo"*. Buenos Aires: Paidós 2002.

Carlton, D., *Looking for Little Egypt.* Bloomington: IDD Books 1994.

Convoy, K. / N. Medina / S. Stanbury (eds.), *Writing on the Body. Female embodiment and Feminist Theory*. Nueva York: Gender and Culture Reader Series of Columbia University Press 1997.

Dijkstra, B., *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Editorial Debate S.A. 1994.

Foucault, M., *La voluntad de saber. Historia de la Sexualidad I.* México: Siglo XXI 1987.

Hanna, J. L., *Dance, Sex, and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire.* Chicago: University of Chicago Press 1988.

Karayianni, S. S., *Dancing Fear and Desire. Race Sexuality and Imperial Politics in Middle Eastern dance.* Ontario (Canadá): Wilfrid Laurier University Press 2005.

Laqueur, T., *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Ediciones Cátedra 1994.

Magrini, T. (ed.), *Music and gender. Perspectives from the Mediterranean.* Chicago: University of Chicago Press 2003.

McCormick, M. / N. Reynolds, No *fixed points. Dance in the Twentieth Century.* New Haven / Londres: Yale University Press 2003.

Mernissi, F., *L´harem occidental.* Barcelona: Edicions 62 S.A. 2000.

Said, E. W., *Orientalisme. Identitat, negació i violencia*. Vic (Osona): Eumo Editorial 1991.

Schwartz, V., *Spectacular realities: Early Mass Culture in the Fin de Siècle Paris.* Berkeley: University of California Press 1998.

Shay, A., *Choreophobia. Solo Improvised Dance in the Iranian World*. Costa Mesa: Mazda Press 1990.

Shay, A. / B. Shellers Young (eds.), *Bellydance: Orientalism, Transnationalism and Harem Fantasy.* Costa Mesa: Mazda Press 2005.

Walkowitz, J. R., «The Vision of Salome: Cosmopolitanism and Erotic Dancing in Central London», *American History Review* 108, 2 (Abril 2003), 337-370.

PURO TEATRO: LA CIUDAD LUSO-BRASILEÑA COMO ESPECTÁCULO Y ANFITEATRO DE LA CIVILIZACIÓN EN LA LITERATURA DE VIAJE

Amilcar Torrão Filho
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
amilcartorrao@uol.com.br

RESUMEN: En los espacios urbanos, los viajeros encaraban una alteridad más compleja que la naturaleza "salvaje y tropical" de América. Los viajeros indican la presencia de una ilusión en esos espacios, la del *Teatro*, donde la moldura de la ciudad aparece como un escenario de un palco donde se pasa el texto de la ilusión y de la apariencia. Esa comunicación tiene como objetivo tratar de esas imágenes conceptuales de las ciudades luso-brasileñas grandes anfiteatros de de ilusión y engaño en los textos de viajeros británicos y franceses en los siglos XVIII y XIX.

Palabras clave: literatura de viajes, ciudad, teatro, representación.

ABSTRACT: On the urban spaces, travelers faced a more complex alterity than the American wild and savage nature. Travelers pointed an illusion on these spaces, the theatrical illusion, when the city frame is showed as a scenery and stage to the illusion and the deceiving appearance. The aim of this paper is to dfiscuss these conceptual images of the Luso-Brazilian cities as great illusion and delusion amphitheatres on the British and French Eighteenth and Nineteenth Century travel accounts.

Key words: travel account, city, theater, representation.

En 1787 Volney publica su texto fundador del género viático moderno, en el que el viaje es fuente de instrucción y educación. En principio no hay en esto ninguna novedad ya que el *Grand Tour* era común entre los jóvenes ricos de Francia y, aún más, de Inglaterra. Sin embargo, Volney, que sabía que el viaje era una de las maneras más eficaces de "adornar el espíritu y de formar el juicio", se decide por un "teatro" insólito para su formación (Volney 1787, vol. 1: iii). Tentado por Europa y por la América naciente y sus salvajes, se decide por Siria y Egipto, a causa de la doble relación de lo que "fueron otrora y lo que son hoy en día". Le parecía un campo más

adecuado para "las observaciones políticas y morales con las cuales deseaba ocuparme", dado que eran los lugares donde habían nacido la mayor parte de las "opiniones que nos gobiernan", de las ideas religiosas que influenciaron tan "poderosamente nuestra moral pública y particular, sobre nuestras leyes, especialmente todo sobre nuestro estado social" (Volney 1787, vol. 1: iv). De Gérando, en una memoria escrita en 1794 y presentada por su hijo a la Academia Imperial de Metz en 1854, también destaca la utilidad de los viajes para el desarrollo del conocimiento sobre el hombre. De acuerdo con él, la dislocación del viaje promueve un cambio significativo en la manera de ver el mundo cuando, por intermedio de él, nos transporta "hacia un teatro nuevo para nosotros; nuestra imaginación estará forzada a crear nuevas reglas para dirigirnos; y la riqueza de los espectáculos, que le son ofrecidos, la tornarán más fecunda (Gérando 1861-1862: 593)". El viaje sirve para refinar el conocimiento de laboratorio, alejando al sabio de "especulaciones vanas" y hasta "falsas", o aún de juicios incompletos o equivocados (Gérando 1861-1862: 594).

Tanto Volney como De Gérando no dudan en usar la metáfora del teatro para designar una actividad cognitiva relacionada con el viaje: la del conocimiento adquirido por el desplazamiento físico del viajero y el carácter esclarecedor de la experiencia concreta en territorios poco conocidos. Esta experiencia descubre para el viajero/observador *cuadros vivos* del cotidiano por medio de la descripción pintoresca de los países exóticos, sus costumbres, hábitos y sentimientos. El mundo, en la literatura de viaje, es "un teatro de múltiples escenas cuyos actores se ignoran […] cada uno haciendo del otro su propio espectáculo" (Moureau 2005: 7). La ciudad es, por lo tanto, un esce*nario* más adecuado para la comprensión de la vida social y de las cualidades morales de los pueblos visitados, revelando más adecuadamente la alteridad de los "Trópicos". Sentimientos y acciones pueden no ser asuntos aparentemente apropiados de lo pintoresco, dice el coronel Jackson en 1835, pero cualquier tópico moral "es susceptible de ser representado por una pintura verbal" (Jackson 1835: 382). La simple descripción de costumbres y disposiciones de diferentes pueblos, la denominación de crueles o humanos, valientes o cobardes, alegres o serios, francos o reservados, indolentes o trabajadores, tolerantes o fanáticos, inteligentes o estúpidos, no es suficiente para formar una opinión correcta sobre estos pueblos; para eso, es necesario "hacernos asistir como actores, o por lo menos como espectadores, en escenas calculadas para darnos una familiaridad íntima sobre las personas sobre las cuales leemos". Esto requiere mucho más del viajero: mucho más "arte y talento de índole superior, y la cual, en estos casos, el narrador debe ser también un actor", pero evitando un pecado al que muchos viajeros se rindieron, el de hacer "de ellos mismos el principal personaje de sus historias" (Jackson 1835: 383). Si falta vida y movimiento a las ilustraciones, a través del texto es posible "animar la escena, dar vivacidad al paisaje, hacer que las figuras se muevan y hablen" (Jackson 1835: 383).

En la retórica de la descripción, la literatura de viaje debe transformar lo vivido en narrado, pero en una narrativa que sea animada por escenas y dramas que dejen al descubierto las disposiciones morales de los pueblos, haciendo con que el lector se sienta presente, como espectador, en este inmenso teatro del mundo. Si el viaje cien-

tífico trataba al mundo como un libro en el cual se descubría la obra de Dios o de la naturaleza, el viaje pintoresco transforma al mundo en un espacio de representación, en el cual el texto substituye la experiencia vivida y la visión inmediata, dando una imagen animada y viva de la realidad. El texto debe mostrar los afectos y las cualidades de los pueblos, y dejar ver el mecanismo teatral que representan las ciudades como espacio en el cual se desarrolla el drama de las civilizaciones. Cada habitante retratado debe ser presentado con la coherencia de un personaje bien construido: el funcionario público, el esclavo, el amo, el traficante de esclavos, la mujer encerrada, la mulata sensual, el indígena apático, el cura inculto y vicioso, el artesano indolente. El narrador debe ser como un director de teatro, agrupando coherentemente a sus actores y dando contorno a sus personajes.

El cuadro que pintan los viajeros de la ciudad luso-brasileña oscila entre dos modelos, el que hace un inventario topográfico de la ciudad y el que pinta su cuadro moral y pintoresco buscando la ejemplaridad de la organización social. El viajero europeo que visita las antípodas de su mundo, ya sea Italia, España, Portugal, el Imperio Otomano o las ciudades de América, es habitualmente atraído por el esquema del mundo cabeza abajo. Si fuera posible establecer una evolución entre el final del siglo XVIII y el comienzo del siglo XIX, en la cual el inventario da paso poco a poco al cuadro moral, estos dos modelos conviven aún en la mayoría de las narraciones sin sobreponerse; no obstante, adquiriendo el cuadro moral cada vez más relevancia.

Las narraciones sobre las ciudades luso-brasileñas suelen seguir el modelo de la descripción en la distancia, con preferencia desde el mar o desde la cima de una montaña, en su pintoresca mezcla de naturaleza y de presencia humana. No obstante, en su aspecto occidental contenía una población y unos hábitos muy diferentes, aunque el escenario urbano pudiese sugerir alguna semejanza con Europa. De acuerdo con la opinión del comerciante británico John Luccock, que vivió en Río de Janeiro entre 1808 y 1818, esta ciudad no había recibido aún los beneficios de la presencia de la corte portuguesa. Luccock (1820: 53) afirma que los edificios públicos de las grandes ciudades de Europa apenas le habrían prestado a los de Río de Janeiro sus nombres y sus funciones,

> [t]ransmitiendo sin embargo poca cosa además de eso; muy poco de su esplendor y, si eso fuera posible, menos aún de su decoro. Lo mismo pasa con las instituciones públicas; son, en general, copias ordinarias de los originales que pretenden imitar.

Vemos aquí dos ideas que se convirtieron en lugares comunes de muchos estudios respecto a Brasil y sus ciudades: la de que la conformación espacial de la ciudad refleja, y revela, apenas un descuido con los edificios y también un menoscabo con lo público, y la de que las "ideas importadas", "fuera de lugar", serían las responsables de esta falsa apariencia europea, que sofocaría un supuesto carácter nacional, en la insistencia de apoderarse de modelos extranjeros que no convendrían a nuestra "realidad". Para Luccock, y otros viajeros, la apariencia occidental esconde una esencia muy poco europea o civilizada. Si en los textos del siglo XVIII la vista de la ciudad encuadra apenas

un puerto, con itinerario y camino, o una ciudad pantanosa e insalubre, a comienzos del siglo XIX ya tenemos una mirada adiestrada sobre una poética del lugar, sensible a la plasticidad del paisaje y a lo que el coronel Jackson deseaba en sus instrucciones: una descripción proveída de movimiento y vida.

Thevenot, que llegó a Río de Janeiro en agosto de 1833, describe bien la sensación que se apodera del viajero cuando ve la ciudad por primera vez:

> Seducidos por las formas extravagantes de varias de estas montañas, nuestra imaginación creería percibir el genio del Brasil recostado sobre sus vastas cumbres: nuestra mirada estaba bajo el encanto de una naturaleza grandiosa, y el horizonte vaporoso retrocedía los objetos aumentándolos aún más (Thevenot 1834: 663).

En esta bahía, completa Thevenot, "se ostenta todo lo que la naturaleza tiene de mayor y de más salvaje, todo lo que la civilización creó de ingenioso. Encontramos por todos lados una multitud de contrastes que hacen que el europeo tenga dudas sobre si está en una tierra virgen o en sus campos cultivados". Además hay colinas "coronadas de palmeras", bosques de naranjales que "embriagan los sentidos", bandos de esclavos africanos cruzando los campos "como negras apariciones". Y a veces se encuentran "casas encantadoras y refugios deliciosos, palacios y alamedas de rosales", una ciudad "con el lujo y la miseria del viejo mundo" (Thevenot 1834: 664).

Melchior Yvan, en 1844, destaca el carácter escenográfico de Río de Janeiro, que se concreta en una lectura pintoresca de la ciudad: la bahía de Río es un pequeño "mar interior que besa tímidamente los pies de las islas graciosas que encierra". Cada uno de nosotros, afirma, "admira el magnífico espectáculo que nos presenta este magnífico puerto, el más seguro que hay en el mundo, con sus bosques de mástiles, su doble bordadura de casa blancas y de verdes montañas que delimitan el espacio". La descripción "muestra" los efectos de la luminosidad que dan más magnificencia a la escena, destacando que en las zonas tropicales el día "se ilumina de repente para dar lugar a la noche", dejando todo en una oscuridad profunda, y nos "oculta todos los objetos encantadores que apenas habíamos entrevisto". Sin embargo, de repente, "el recinto circular" de la bahía se enciende "en mil fuegos, y las linternas de los navíos, las casas de Río y de Playa Grande, improvisan bajo nuestros ojos una de esas iluminaciones mágicas que sólo creíamos realizables en la Ópera (Yvan 1853, vol. 1: 62)". Empezamos a entrar en un terreno peligroso para el viajero, el de la ilusión de los "Trópicos". Con Yvan, nos zambullimos en una ilusión más delicada, la del Teatro, en la cual el marco de la ciudad aparece como un escenario donde se teatraliza el texto de la ilusión. Es necesario resistirse a la escenificación mitificadora de la realidad, un dominio de la ficción sobre lo real que se desarrolla en las ciudades brasileñas, engañando todos nuestros sentidos.

Embargado por la visión de la bahía, este autor busca en tierra los pequeños placeres que no podía darse en el mar: agua fresca, helados, frutas y un periódico del día. Pero saliendo del Hotel Pharoux, sólo encuentra espanto al ver las calles "totalmente invadidas por la población negra". No puede dejar de admirar, con asombro, "estos bandos desnudos y gritadores", no puede dejar de contemplar "esas legiones negras que

tiritan bajo un sol de fuego, como diablos en un brasero". La visión verdaderamente dantesca de este "mundo barroco" hace que Yvan (1853, vol. 1: 62) crea observar "alguna misteriosa iniciación, alguna ceremonia de un culto infernal". El descenso a los infiernos, del cual el viajante casi siempre sale o ileso o cambiado, es un tópico en el género. Con respecto al Brasil, la particularidad es la imagen edénica de la llegada, sustituida por el infierno habitado por negras criaturas, demonios gritadores gimiendo en el brasero de los "trópicos". Los monumentos públicos, las instalaciones urbanas, la Cámara de Diputados, el Senado o la Bolsa, no ofrecen "nada digno para atraer la atención del viajero". Lo único que puede atraer su mirada es esta "multitud variada y ruidosa que corta la ciudad en todos los sentidos"; estas negras de Angola con telas brillantes sobre la espalda, a la manera oriental, u otras con tatuajes extravagantes, con brazos extrañamente adornados con pulseras de cobre", mulatas de "ojos lánguidos y ardientes", presentando todos los tonos en sus "rostros expresivos" (Yvan 1853, vol. 1: 63-4). A pesar de la gran actividad comercial de Río, que da al viajero la ilusión de estar en una ciudad occidental, lo que realmente atrae la mirada descriptiva del extranjero es el espectáculo infernal de los negros: la "aparente belleza" de los ojos lánguidos de la mulata, que encubren su condición demoníaca.

Ese mismo año, Radiguet afirma qué tres cosas sorprenden al navegante que acaba de llegar a Río: la altura, la forma y los colores de las tierras. Al aproximarse a las montañas, se le aparecen con la forma de un "coloso extendido de espaldas, en esta posición propia de las estatuas acostadas sobre las tumbas de la edad media". Un coloso que, añade el autor, puede recordar la faz del "tipo borbónico". Los picos se enredan de manera que presentan armonía suficiente para formar "un perfil de perfecta regularidad; pero en la medida en que nos aproximamos a la tierra, esa masa uniforme se desencaja poco a poco, y sólo nos ofrece a nuestra mirada unas montañas vigorosamente atormentadas, cuyas perspectivas infinitas se pierden en el horizonte" (Radiguet 1856: 249). Paisaje desorganizado, atormentado, de perspectivas infinitas que se pierden; es una ciudad que no se deja dominar por la mirada, una ciudad que engaña a la mirada, que muestra una imagen paradisíaca, hermosa, pero que revela un interior consumido y arruinado, una verdadera trampa para el viajero incauto, una sirena atrayente y mortalmente peligrosa.

Arsène Isabelle, que visita Río Grande do Sul en 1834, describe la pequeña ciudad de Porto Alegre en su entorno pintoresco, "levantada en anfiteatro" en la cual los techos rosados "un poco elevados y salientes, destacándose admirablemente y coronando las casas blancas de arquitectura simple, pero elegante" (Isabelle 1835: 257). La ciudad está situada entre cinco ríos y una cadena de montañas que forman un semicírculo entre las montañas y la colina donde está construida (Isabelle 1835: 258). Tomando posición en el punto más alto de la colina, se puede disfrutar de "un espectáculo visto pocas veces, aún en la Gran Ópera": al norte, la ciudad que "se despliega; la ensenada cubierta de navíos; las islas y los cursos sinuosos de los cinco ríos que se extienden exactamente como una mano abierta cuyos dedos están apartados" (Isabelle 1835: 258-9).

Maria Graham también destaca la "extrema belleza de Olinda", pero se espanta más por su "melancólico estado de ruina". Su localización, así como la de Río de Janeiro

o Salvador, era extremadamente bella, un "pintoresco escenario rocoso", envuelto por bosques oscuros que parecen "cuevas de la propia tierra". Y sobre la arquitectura de la ciudad, su catedral y el palacio episcopal, además de las iglesias de una noble aunque poco elegante arquitectura, están situadas en lugares que un Claude o un Poussin podrían haber elegido para ellas" (Graham 1824: 109-10). Graham tiene un gran sentido de lo pintoresco, y en su descripción destaca exactamente lo que concede a las ciudades esta cualidad: las ruinas, la melancolía, la arquitectura rodeada de oscuros bosques antiguos como la tierra. Si la materialidad de la ciudad no le decepciona tanto cuanto a otros viajeros, otros aspectos le entristecen: la moral del clero, totalmente depravada y la ausencia de librerías en una ciudad como Pernambuco, de más de 70.000 habitantes (Graham 1824: 111).

Tollenare destacó la visión pintoresca de Salvador y Olinda, situadas en un paraje pintoresco. Sin embargo, esta visión de anfiteatro de la capital bahiana pierde mucho de su brillo cuando "colocamos el pié en tierra". La montaña desciende tan bruscamente al mar que casi no hay en la playa espacio necesario para construir ni una calle", con sus casas pegadas a la montaña y siempre amenazadas de desmoronamientos. Eso sin contar los gritos incesantes "de los negros que van y vienen" por la ciudad baja, que cuando no se tienen más negocios que tratar en esta parte de la ciudad, "dejamos con mucho placer, pues es oscura y muy sucia" (Tollenare 1973, vol. 3: 687-8). Vistos de cerca, los edificios de Bahía estaban perjudicados por el mal gusto portugués en arquitectura, desplazado en el tiempo y anacrónico, prefiriendo las "volutas del siglo que antecedió a Luís XIV". La pureza de las líneas griegas "aún no tuvieron suerte por aquí. El estilo de la decoración es el que supongo haya reinado en Italia en el siglo XV (Tollenare 1973, vol. 3: 695).

Parte de este descompás se debe al origen portugués del joven Imperio brasileño que, aunque independiente, se resentía de las "raíces" lusitanas hincadas en el país. El conde de Suzannet publica en 1844 un artículo destructor, resultado de su viaje al Brasil en 1842. Desde el primer párrafo de su texto, opina que la visita a las ciudades brasileñas, aún en una estadía prolongada, era un obstáculo a una compresión "exacta y completa" del Brasil; para evaluarlo mejor seria necesario

> meterse en el interior de las tierras, allí donde sólo penetró a medias la influencia europea; es allí que aprendemos a conocer a la población, y es allí también que nos damos cuenta de los numerosos y diversos obstáculos que impiden, en este imperio, el desarrollo de la prosperidad material y de la civilización (Suzannet 1844: 66).

Suzannet teorizó aquí sobre lo incómodo que se sentían los viajeros en las ciudades brasileñas, sin que hubieran formulado una hipótesis más precisa como él mismo hizo. La ciudad es el espacio de la ilusión porque confunde los sentidos del viajero, presenta un espejismo que le hace pensar que está en un lugar aparentemente civilizado, en algún punto indeterminado de Occidente. Para el señor de Chavagnes, la ciudad disfraza la verdadera "realidad", escondiendo los desafíos de una nación civilizada apenas "a medias" y cuya barbarie amenaza en todo momento a los pequeños avances

del progreso. No se trata de alabar las virtudes del campo en perjuicio de los vicios de los centros urbanos; su opción por el carácter civilizador de la ciudad es clara. Pero las ciudades luso-brasileñas no son lo bastante desarrolladas, material y moralmente, para cumplir esa función.

Ya en la llegada a Río de Janeiro, la ciudad no le produce la impresión que esperaba, le parece fantasmagórica; la bahía de Guanabara es tan vasta "que la mirada no puede abarcar toda su extensión; uno queda indeciso delante de cuadros tan distintos que se busca en vano agruparlos en torno de un punto central; apenas en la entrada a la bahía podemos comprender el conjunto del paisaje". El Corcovado y el Pão de Açúcar dominan un grupo de colinas pintorescas, pero en relación a la ciudad, "perdida en el espacio, seria difícil juzgar su importancia, pues las iglesias de la Gloria y de Santa Teresa son los únicos monumentos que se pueden distinguir" (Suzannet 1844: 67). Es interesante ver que en la publicación en libro de este texto hay algunas modificaciones significativas: aquí afirma que la bahía de Guanabara no ofrece "el imponente espectáculo visual de Nápoles o Constantinopla", a las que era frecuentemente comparada en las narrativas de viaje. Sobre las montañas que encuadran la bahía, exceptuando el Pão de Açúcar, "cono árido, más barroco que majestuoso", y del Corcovado, "que se sustenta sobre nuestras cabezas", en el que busqué "en vano percibir diferencias de formas que me permitiesen diferenciarlas". El aspecto de estas montañas, afirma, es semejante "a la cara de los negros, que por no tener fisionomías diferentes, apenas el hábito nos impide confundir" (Suzannet 1846: 201). Aun afirmando que en la ciudad no se puede comprender el verdadero carácter del Brasil, Río de Janeiro se transformó para él en metáfora e imagen símbolo del país: ciudad opaca, indefinible, indistinguible, cara sin fisonomía de una nación que es igual a los negros que inundan sus calles y haciendas, un único rostro desfigurado y sin expresión.

La insistencia de la descripción de ciudades como Río de Janeiro, Salvador, Constantinopla o Nápoles, como un gran anfiteatro, no sirve apenas para hacer ver al lector la forma de la ciudad vista desde el mar, sino para definirles un carácter, una personalidad y una morfología. Estas serán algunas de las imágenes conceptuales más fuertes creadas por la literatura de viaje sobre las ciudades luso-brasileñas: su belleza ilusoria, percibida apenas en la distancia, muestra un escenario paradisíaco, aunque engañoso. Mientras el viajero se aproxima, una apreciación a pie de la ciudad muestra su mácula y su desorden, su carácter escenográfico, teatral, que engaña a los sentidos y que esconde detrás de sus encantos el desorden y la muerte. En el caso de Nápoles, por ejemplo, que puede servir también para Río de Janeiro o Salvador, la imagen de teatro ofrecía una "estructura metafórica para visitar la ciudad, y lo que los viajeros encontraban al entrar en ella era un teatro de contrastes, en el cual la belleza era colocada contra la miseria de muchos de sus habitantes, en el cual Miseria y Lujo tenían funciones diferentes" (Calaresu 1999: 142-3). Las ciudades de los mundos del sur se ven mejor desde lejos, como anfiteatro pintoresco, escenario sin actores que no pueden representar más que una tragedia o una farsa burlesca, con personajes y decorados "fuera de lugar". Es aquí donde nace la descripción de la sociedad luso-brasileña como un espacio alegórico de la ruina, del pecado y la desolación, un Paraíso habitado por

demonios, como Nápoles; una sociedad de apariencias en la cual los actores insisten en representar un papel occidental, muchas veces imitando las instituciones europeas sin realmente entenderlas; sólo un simulacro de civilización, escondiendo su esencia degenerada. La literatura de viaje pretende, así, revelar a los luso-brasileños su condición engañosa, su aún no realizada educación de los sentidos, mientras revela a los europeos la posibilidad de escenificar el verdadero texto de la civilización en los trópicos atlánticos.

Bibliografía

Bíblia de Jerusalém. Trad. port. Gustavo da Silva Gorgulho *et alii.* São Paulo: Paulus 2004.

Calaresu, M., «Looking for Virgil's Tomb: The End of the Grand Tour and the Cosmopolitan Ideal in Europe», en: J. Elsner / J.-P. Rubiés (eds.): *Voyages & Visions. Towards a Cultural History of Travel*. Londres: Reaktion Books 1999, 138-161.

Gérando, J.-M. de, «Mémoire sur l'utilité des voyages», en: *Mémoires de l'Académie Impériale de Metz*. Metz, 43e année, 2e série, 10e année, 1861-1862, 589-603.

Graham, M., *Journey of a Voyage to Brazil, and Residence There During Part of the Years 1821, 1822, 1823*. Londres: Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green, Paternoster-Row and J. Murray 1824.

Isabelle, A., «Excursions dans la Province de Rio-Grande-Do-Sul au Brèsil (1834). Extrait d'un Voyage inédit, par Arsène Isabelle, du Havre», en: *Nouvelles Annales des Voyages*. París, vol. 65, série 3, vol. 5, janv./mars 1835, 257-279.

—, *Voyage à Buénos-Ayres et à Porto-Alégre, par la Banda-Oriental, les Missions d'Uruguay et la Province de Rio Grande-do-Sul (de 1830 a 1834). Suivi de Considérations Sur l'État du Commerce Français à l'extérieur, et principalement au Brésil et au Rio-de-la-Plata*. Havre: J. Morlent 1835.

Jackson, J. R., «On Picturesque Description in Books of Travels», *The Journal of the Royal Geographical Society* 5. Londres: John Murray 1835, 381-387.

—, *What to observe; or the Traveller's Remembrancer*. Londres: Madden and Malcolm 1845 (2. ed.).

Luccock, J., *Notes on Rio de Janeiro, and the Southern Parts of Brazil; Taken During a Residence of Ten Years in That Country, From 1808 to 1818*. Londres: Samuel Leigh 1820.

Moureau, F., *Le théâtre des voyages. Une scénographie de l'Âge classique.* París: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne 2005.

Radiguet, M., *Souvenirs de l'Amérique Espagnole. Chili — Pérou — Brésil*. París: Michel Lévy Frères 1856.

Suzannet, L. de Chavagnes, conde de, «Le Brésil en 1844. Situation morale, politique et financière. Intérieur du pays. — Les Villes maritimes. — Avenir politique. — Rapports du Brésil avec l'Europe», *Revue des Deux Mondes* 7(3) (1844), 66-105, 849-909.

—, *Souvenirs de Voyages. Les Provinces du Caucase, L'Empire du Brésil.* París: G.-A. Dentu 1846.

Thevenot, M. F., «Voyage pittoresque et médical de Toulon au Brésil sur la corvette *la Victorieuse*», *Annales Maritimes et Coloniales* 19 (2) (1934): 653-689.

Tollenare, L.-F. de, *Notes dominicales prises pendant un Voyage en Portugal et au Brésil*, 3 vols. Ed. y comentarios Léon Bourdon. París: Presses Universitaires de France / Fondation Calouste Gulbenkian 1971-1973.

Torrão Filho, A., «Imagens de pitoresca confusão: a cidade colonial na América portuguesa», *Revista USP* [São Paulo: CCS/USP] 57 (mar./mai. 2003), 50-67.

—, «Narrativas de viagem: cruzamentos de espaços, saberes e temporalidades. Séculos xviii e xix», *Estudos de História* [Franca (SP): Unesp] 12(1) (2005), 127-144.

—, *A Arquitetura da Alteridade: a cidade luso-brasileira na literature de viagem (1783-1845)*. São Paulo: Hucitec / Fapesp 2010.

Yvan, M., *Voyages et Récits*, 2 vols. Bruselas: Meline, Cans et Cie. 1853.

CAMÕES Y VIEIRA: ESTUDIO COMPARATISTA ENTRE EL EPISODIO DEL "VELHO DO RESTELO" EN *OS LUSÍADAS* Y EL *SERMÃO DE SANTO ANTÓNIO AOS PEIXES**

Filipa Maria Valido-Viegas de Paula-Soares
Universidad Autónoma de Madrid / Embajada de Portugal en España
filipa.validoviegas@uam.es

RESUMEN: En este trabajo se establece un estudio comparatista entre el "Sermão de Santo António aos Peixes" de Padre António Vieira y el episódio de "O Velho do Restelo" en *Os Lusíadas* de Luís Vaz de Camões, destacando el carácter persuasivo inherente a ambos textos literarios que extrapolan la esfera literaria. Se trata de textos capaces, mediante el arte de persuasión y recurriendo a elementos externos al propio texto, de determinar la actitud de un auditorio, posicionándole según la intención y el objetivo que el autor pretende desarrollar. El texto se transforma en un teatro de la vida que condiciona el destino de todos aquellos que en él participan.

Palabras clave: discurso retórico, persuasión, teatro de la vida.

ABSTRACT: This paper presents a comparative study between «Sermão de Santo António aos Peixes» of Father António Vieira and the episode of «O Velho do Restelo» in *Os Lusíadas* Luís Vaz de Camões, highlighting the inherent persuasiveness both literary texts that extrapolate the literary sphere. These texts can through the art of persuasion, and recourse to external elements to the text, determine the attitude of an auditorium, a position that intent and that the author intends to develop. The text is transformed into a theater of life that determines the fate of all those participating in it.

Key words: rhetoric, persuasion, theater life.

* Este trabajo es resultado de la investigación realizada en el proyecto de I+D+i de referencia HUM2007-60295, financiado por la Secretaría de Estado de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación.

1. Camões y Vieira: dos hombres, dos épocas, un mismo destino

En el presente trabajo se pretende analizar, siguiendo los planteamientos del análisis interdiscursivo, el episodio del "Velho do Restelo", situado en el cántico IV de *Os Lusíadas*, y *O sermão de Santo António aos Peixes*.

Queremos establecer un estudio comparatista entre ambos textos, destacando su carácter persuasivo como textos literarios con fines extraliterarios, capaces de seducir de modo decisivo a un auditorio, a unos receptores, posicionándoles según la intención y el objetivo que el autor se plantea.

Cabe destacar que, en ambos textos, a pesar de sus estilos literarios marcadamente opuestos, hay elementos comunes. En el primer caso se trata de un poema épico, de compleja dimensión cultural en el cual se refleja un entramado de opiniones y sentimientos que compiten con diversas maneras de enfrentar el mundo o los varios mundos posibles, y en el segundo caso estamos ante un texto de género oratorio barroco, en el cual testificamos que el ornamento discursivo corresponde a una especie de "compulsión biográfica" que asume una plenitud total en el nivel verbal y simbólico. Existe en las dos obras un discurso literario que se interrelaciona según la sistematización de principios discursivos similares que inciden directamente en la interpretación/reacción que va a darse en sus destinatarios.

No se pueden entender ambos textos sin que penetremos en el contexto sociocultural de la época y en la conceptualización de la idea de identidad nacional.

2. Camões: un hombre de su tiempo

2.1. Temores y hazañas en Os Lusíadas

La obra épica de Camões hay que encuadrarla en la corriente generalizada del Renacimiento europeo. El siglo xvi portugués va a estar marcado por dos grandes líneas de acción que conllevan, por una parte, la máxima renacentista del resurgimiento de la confianza del Hombre como sujeto de la Historia y del progreso y, por otra parte, una corriente de acción que, inserta en la contribución de la movilidad de los viajantes y becarios por esa Europa, se ve reforzada por nuevas realidades procedentes de contactos ultramarinos que los Descubrimientos aportaron al desarrollo de la identidad del hombre ante sí mismo y el mundo.

Si el Renacimiento representa un cambio decisivo en la concepción medieval del Hombre ante el universo, valorando su posicionamiento antropocéntrico como polo de referencia en la construcción de la identidad y conquista individual, en el caso portugués y de su literatura ocurre que la asimilación de las doctrinas estéticas del clasicismo europeo (como, por ejemplo, la recuperación del poema épico), conduce, simultáneamente, al surgimiento de una vasta literatura temática marítima o literatura de viajes a modo de vía de concienciación de la importancia de los viajes marítimos como medio de proyectar y forjar la identidad nacional o, si preferimos, de glorificar

a Portugal situándola en el despertar de una nueva realidad, de un nuevo mundo, ante uno mismo y los demás.

Esta necesidad de exaltación de la grandiosidad de las hazañas nacionales, a lo largo de la literatura portuguesa del periodo del que en este momento nos ocupamos, aparece reflejada en varios intentos fallidos que se recogen en el *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende de 1516. En su Prólogo, el autor nos llama la atención a propósito de la imperativa necesidad de celebrar las grandes hazañas practicadas por las gentes lusitanas: "Todos estes feitos, e outros muitos doutras substâncias não são divulgados como seriam se gente doutra nação os fizera […]".

En este sentido *Os Lusíadas* es, como ocurre en el caso de la *Eneida* de Virgilio, una "epopeya de imitación", bajo la influencia homérica.

En este poema épico, a pesar de haber surgido ya en un período de declive del imperio nacional, se canta la gloria de un pueblo en un marco temporal y espacial perfectamente definido: el período de los descubrimientos. Es curioso señalar que el mismo Camões se dio cuenta de este desfase entre el momento narrado y la realidad que lo circunscribía, afirmando que el momento de composición de este poema era el de una "gente surda e endurecida", en una "pátria… metida no gosto da cobiça e na rudeza de uma apagada e vil tristeza" (Camões s. d.: X, 145).

Los estudiosos camonianos suelen considerar *Os Lusíadas* en su estructura externa e interna. En estos momentos no nos ocuparemos detenidamente de la estructura interna del poema, resaltando solamente que toda la obra obedece a las reglas del género épico, en las que se incluyen las cuatro partes constitutivas de la epopeya: la Proposición, la Invocación, la Dedicatoria y la Narración.

Como es de conocimiento general, en *Os Lusíadas*, el Canto I, estrofas 1 a 3, indician la materia del poema o, si se prefiere, lo que el poeta se propone cantar. Podemos decir que Luís de Camões siguió los preceptos de la tradición literaria clásica.

En primer lugar, exalta los hombres, "as armas e os barões assinalados / que por mares nunca de antes navegados", destacándose la palabra "nunca" en medio del verso para dar énfasis a una realidad que sobrepasa el universo hasta entonces conocido y que "passaram ainda além da Taprobana" (actual isla de Ceilán). En un segundo momento, inicia su propósito afirmando que quiere cantar las hazañas de aquellos reyes que, en África y Ásia, se dedicaron a expandir la Fe y el Imperio, terminando por hacerlo a todos aquellos que "por obras valerosas / se vão da Lei da Morte libertando. / mais do que prometia a força humana". Nótese bien la sutileza discursiva camoniana con la introducción de un nuevo tiempo verbal, de un pretérito indefinido para un presente perifrástico ("vão… libertando"), que vuelve intemporal la obra en sí misma, porque canta el pasado, pero también el presente y el futuro de todos aquellos héroes que, para siempre, quedarán en la memoria de los hombres. El tercer momento de la Proposición, que se materializa en la tercera estrofa, constituye, en la opinión de la profesora Amélia Pinto Pais, la consagración de los nuevos héroes, superiores a los de las antiguas epopeyas. Se trata del "peito ilustre lusitano", en suma, los portugueses, que con su coraje y valentía, superan a los héroes de las antiguas epopeyas, ya que, por su heroicidad, no se acobardan ante los propios dioses del Mar y de la Guerra.

También en la Proposición se constituyen los cuatro planes del Poema épico, a saber: la celebración de un *viaje*, de un pueblo cuya *historia* se va a narrar, porque simboliza la victoria sobre los *dioses*, en la interpretación privilegiada del *poeta* (Camões).

Como en los poemas épicos, se sucede la Invocación: con su estilo grandilocuente invoca a las musas del río patrio, las Tágides, para que le ayuden en la labor que empieza. Posteriormente, aparece la Dedicatoria al rey Don Sebastián, a quien Camões ve como símbolo de libertad nacional. Cabe aquí destacar que, una vez más, la Dedicatoria sigue el esquema de una estructura típica del discurso retórico (exordio, exposición, confirmación con ejemplos, peroración y epílogo). Iniciando posteriormente la narración del glorioso acontecimiento ya *in medias res* del viaje de Vasco da Gama hacía la India.

3. Vieira: un hombre excepcional fuera de su tiempo

Es aquí, siguiendo quizás la misma metodología de la epopeya, donde nos centraremos en el episodio del "Velho del Restelo" e intentaremos relacionarlo con el *Sermão de Santo António aos Peixes* del Padre António Vieira.

Este texto constituye un punto de inflexión en el desarrollo de la narración. Podemos estructurarlo en dos partes lógicas en las que se destaca, por un lado, el punto de partida de los navegantes desde la playa de Restelo y la reacción de *saudade* que invocan en todos aquellos que se quedan. El narrador señala en un primer momento la turba de gente que se apelotonaba, mientras los navegantes se dirigían hacía las embarcaciones (IV: 88), y después, como si de un plan cinematográfico se tratara, las lamentaciones *in crescendo* de una población que anhela el futuro ausente y teme al desconocido (IV: 89-92) y el segundo momento en que se alza una voz solemne y grave (Velho do Restelo) de entre la población que surge como el eco de las voces acalladas por su anonimato y avasalladas por la solemnidad y reverencia ante la grandiosidad de la empresa que se inicia.

El punto de diferenciación entre la multitud y este viejo reside en el hecho de que él puede proyectar su gran cultura, propia de un humanista ilustrado, con sus "expertas palabras" expone las razones que le oponen a tan peligrosa aventura ("A que novos desastres determinas levar estes reinos… Que perigos, que mortes lhes destinas?" (IV: 97). Leyendo detenidamente el episodio, todo nos lleva a creer que el propio Camões asume aquí la voz del Velho do Restelo, dado que este posicionamiento corresponde a la ideología renacentista de paz y tranquilidad, como subraya en su estudio *Os Lusíadas. Estudo e Antologia,* el profesor António José Saraiva. ¿Cómo se explica entonces la exaltación en este poema épico de la heroicidad del pueblo lusitano? Muy sencillamente, esta contradicción surge en la división del hombre ante su idea del mundo y su relación de hombre como poeta, entre el yo humanista y el otro yo al servicio de una "ideología caballeresca".

Según António José Saraiva, Camões asume plenamente la perspectiva ideológica del Viejo de Restelo, y es aquí donde encontramos la proximidad discursiva entre el texto camoniano y el texto barroco del Padre António Vieira. En ambos el discurso

asume una vertiente teatral incisiva que tiene por objeto no solamente deleitar al receptor sino también persuadirlo de las desgracias resultantes del comportamiento humano.

En el episodio del Velho do Restelo se polariza la estructura por medio de una especie de antítesis a la tesis que el poema épico encierra en sí mismo y que se basa en la capacidad de superación del hombre ante las adversidades de la vida, en este caso, metamorfoseado por la imagen del mar. En *Os Lusíadas*, concretamente en el episodio en el que nos detenemos, subyace una contradicción permanente entre la capacidad de soñar y la superación ante las inseguridades humanas que, aunque razonables, coartan el avance del Hombre.

Si algo tienen en común estos dos textos, es la necesidad que ambos autores demuestran en evidenciar la idiosincrasia de un pueblo o, si lo preferimos, el alma de la nación portuguesa. Ambos textos y autores se inscriben en un período de inestabilidad política y social. En el caso del que nos ocupamos ahora, en el *Sermão de Santo António aos Peixes*, pronunciado en la ciudad de Maranhão (Brasil) el día 13 de junio de 1654, víspera del retorno de Padre António Vieira a Lisboa, estamos ante un contexto histórico post-Restauración en que se pretende la liberación de los indígenas brasileños de la explotación de los colonos.

El *Sermão* está organizado en seis capítulos y tres partes, respetando la división clásica de un texto retórico: el exordio (capítulo I), la exposición y la confirmación (capítulos II, III y IV) y la peroración (capítulo VI).

En el exordio, el Padre António Vieira presenta su conceptualización predicable "Vós sois o sal da Terra", estableciendo una comparación entre la sal (los oradores) y la tierra (los oyentes) como los principales actores de este teatro que es la vida y cuya indiferencia conduce a situaciones que no transmiten la conducta adecuada. Significa esto que la culpa está en la actitud que cada uno de nosotros adopta ante los problemas que nos atañen, volviéndonos actores pasivos de una realidad que, siendo la nuestra, preferimos ignorar. Al presentar el tema sobre el cual va a predicar, termina por presentar el tema a desarrollar, que se centra en la incapacidad del ser humano para escuchar y entender lo que se quiere transmitir, siendo, por lo tanto, preferible predicar a los peces, de quienes destaca virtudes que, aparentemente, los hombres son incapaces de poseer. Los capítulos II y III constituyen una alabanza metafórica a las virtudes de los peces, que mantienen un comportamiento antitético al de los hombres. Recurriendo a la descripción detallada de las características de cuatro especies, en lo que a su actitud de conducta se refiere, el autor extrapola el conocimiento que tiene del mundo real para un mundo real y a la vez imaginario, simbolizando los defectos, vicios y, pocas veces, alguna virtud de los hombres. Se materializa la visualización de una realidad microscópicamente cruel, desprovista de sensibilidad y de amor al prójimo:

> Vede, peixes, quão grande bem é estar longe dos homens. Perguntado um grande filósofo qual era a melhor terra do Mundo, respondeu a mais deserta, porque tinha os homens mais longe […] (Vieira 1984: 80).

Afirma Aristóteles en su *Retórica* que el carácter del orador constituye la más poderosa de las pruebas. Sea en el episodio del Velho del Restelo, en *Os Lusíadas*, sea en una lectura detenida del *Sermão de Santo António aos Peixes,* de Vieira, penetramos en la capacidad de persuasión del autor mediante el carácter (*ethos*) y la pasión (*pathos*) con que el tono del orador impregna el discurso (*logos*), induciéndonos a extraer ilaciones de cada uno de los temas presentados. Hay en ambas obras una reflexión sobre la condición del ser humano, pero, además y sin duda, un análisis introspectivo de la condición humana del ser portugués. Contextualizados en períodos estético-literarios distintos, se subraya, además de ese elemento condicionante, la obligación intrínseca del ser portugués de ser un peregrino, no en el sentido más utilizado del término, sino, como afirma el profesor Pedro Calafate (2006: 69), de "se proyectar à altura do mundo, e à elaboração de um universalismo do tamanho de todos os povos da terra ecuménica".

Los contenidos narrativos extrapolan la propia realidad literaria y se materializan en el *modus operandi* que busca forjar la identidad nacional, traspasando fronteras: "Ser português não é nascer em Portugal, mas sobretodo sair de Portugal; ser português é nascer em Portugal, mas morrer no mundo" (Calafate 2006: 69).

Bibliografía

Aristóteles, *Retórica*. Lisboa: INCM 2006.

—, *Poética*. Tradução, introdução e notas de J. A. Segurado e Campos. Lisboa: INCM 2007.

Aguiar e Silva, V., *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina 1986.

Albaladejo, T., *Retórica*. Madrid: Síntesis 1993.

Besselaar, J. van den, *António Vieira: O Homem, a Obra e as Ideias*. Lisboa: Biblioteca Breve 1982.

Buescu Carvalhão, M. L., «O Padre António Vieira ou a abolição da geometria», en: *Ensaios de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Presença 1985.

Calafate, P., *Portugal como problema: séculos v-xvi. A Afirmação de um Destino Colectivo*, vol. i. Lisboa: Fundação Luso-Americana / Público 2006.

—, *Portugal como Problema: séculos xvii e xviii. Da Obscuridade Profética à Evidência Geométrica*, vol. ii. Lisboa: Fundação Luso-Americana / Público 2006.

Camões, L., *Os Lusíadas*. Introdução e notas de António José Saraiva. Porto: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses 1979.

—, *Lírica Completa*. Prefácio e notas de Maria de Lurdes Saraiva. Lisboa: INCM 1986.

—, *Os Lusíadas*. Ed. de Afonso Lopes Vieira, reproduzindo o texto da edição princeps de 1572 com a ortografia e pontuação reformadas e revisto por José Maria Rodrigues; prefácio de Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Lisboa: INCM 2005.

Cidade, H., *Luís de Camões, o lírico*. Lisboa: Presença 1984.

Esteves Borges, P. A., *A plenificação da História em Padre António Vieira: Estudo sobre a Ideia de Quinto Império na Defesa Perante o Tribunal do Santo Ofício*. Lisboa: INCM 1995.

Ferreira, Vergílio *et alii*, *Camões e a identidade nacional*. Lisboa: INCM 1983.
Garcia de Resende, *Cancioneiro Geral*. Lisboa: Biblioteca Nacional 1516.
Jung, C. G., *Probèmes de l'Âme Moderne*. Tradução de Yves de Lay. París: Buchet/Chastel 1960.
Pinto Castro, A., «O Método Português de Pregar», en: *Retórica e Teorização Literária em Portugal*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos 1973.
Quental, A., *Prosas da Época de Coimbra*, vol. ii. Coimbra: Clásicos Sá da Costa 1926.
Sena, J. de, «Discurso apresentado nas Comemorações do 10 de Junho em 1977», en: *Camões e a Identidade Nacional*. Lisboa: Edições Asa 1983, 34.
Vieira, A., *Sermões Escolhidos*. Selecção, introdução e notas por Maria das Graças Moreira de Sá. Lisboa: Editora Ulisseia 1984.
—, *Sermão de Santo António e Outros Textos*. Lisboa: Oficina do Livro 2008.
—, *Sermões,* vol. i. Direcção científica de Arnaldo do Espírito Santo; consultor científico da edição: Aníbal Pinto de Castro; fixação do texto e aparato crítico de Arnaldo do Espírio Santo, Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel e Ana Paula Banza. Lisboa: INCM 2008.
Vieira Mendes, M., *A oratória barroca de Vieira*. Lisboa: Caminho 1989.
Vieira Mendes, M. / A. pinto de Castro, *História e Antologia d Literatura Portuguesa: século xvii*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian 2007.

EL ESPECTÁCULO DE LA CREACIÓN: INTERTEXTUALIDAD Y NOMENCLATURA EN *LA NAVE DE LOS LOCOS* DE CRISTINA PERI ROSSI

Maria del Mar Veciana Romeu
Université Laval (Quebec, Canadá)
mveciana@yahoo.es

RESUMEN: El objetivo del presente ensayo es revisitar la novela *La nave de los locos* (1984) de Cristina Peri Rossi, para descubrir cómo sus estrategias intertextuales, que ya se anticipan en el título mismo de la obra, alcanzan especial resonancia en la nomenclatura de los personajes mientras se constituyen en el eje vertebrador de la obra y, por tanto, como forma de creación en sí misma. Reactualizando la obra, el lector se convierte en espectador del acto creativo, lo que le permitirá, parafraseando a Mircea Eliade en *Mythes, rêves et mystères*, asistir y participar de la cosmogonía primigenia, y suscitar las explicaciones iniciáticas de nuestro estar en el mundo "estando en el mundo". Sólo entonces seremos capaces de habitar, como el narrador sugiere, el mismo tapiz-espectáculo de la creación.

Palabras clave: intertextualidad, nominar, viaje, locura, creación.

ABSTRACT: The aim of the present essay is to revisit the novel *La nave de los locos* (1984) by Cristina Peri Rossi, to discover how its intertextual strategies, which are already anticipated in the very title of the book and reach special echoes in the protagonists' nomenclature, become the vertebral axis of the work itself and, therefore, a way of creating. Re—updating it, the reader ends up being a spectator of the creative act, which will allow him, in the words of Mircea Eliade in *Mythes, rêves et mystères,* to attend and to take part in the original cosmogony, and at the same time, to give place to the initiation explanations of our being in the world actually 'being in the world'. Only then will we be able to inhabit, as the narrator suggests, the tapestry-spectacle of the creation.

Key words: intertextuality, to name, trip, madness, creation.

"Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios
que le decían y aún no había creado el mundo, todavía no había nada"
(Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*).

1. Introducción

Ante una obra como *El tapiz de la creación* (siglo XI) de la catedral de Girona, el espectador medieval debía experimentar una sensación muy parecida a la que percibe el lector moderno —hijo predilecto de la estética de la recepción— al adentrarse en *La nave de los locos* (1984) de Cristina Peri Rossi. Dicha novela rehuye categorizaciones y aprehensiones fáciles, se desdibuja y diluye formas y límites a la vez que exhibe, orgullosa, su despliegue de tramoya. La escritora uruguaya actúa como el artesano medieval que, en su calidad de *fabricator*, según señala Enrico Castelnuovo (Le Goff 1964: 250), es creador de un mundo complejo, circular y armónico, mundo lleno de símbolos donde todas las piezas encajan a pesar de su aparente "fragmentariedad". Sin embargo, Peri Rossi abandona el anonimato propio del Medioevo para construir y construirse al mismo tiempo como autora. Su tejido verbal, que avanza aludiendo paralelamente al mencionado tapiz, está fabricado con hilos intertextuales. El objetivo del presente análisis es observar los caminos que abre esta noción de intertextualidad para constituirse en eje vertebrador de la novela, eje que empieza a desplegarse en el mismo título de la obra para continuar en los nombres de los personajes.

Sin embargo, ¿qué sentido puede tener esta comunicación en un congreso sobre literatura y espectáculo? Es difícil conseguir una definición unánime del término espectáculo. Para Tadeusz Kowzan, el rasgo más característico del espectáculo es que "se comunica obligatoriamente en el espacio y en el tiempo" (Kowzan 1992: 26). El autor polaco problematiza asimismo su compleja relación con la literatura y la difusa frontera entre las dos artes: mientras una exige la palabra, el espectáculo pide los efectos visuales —ya implícitos en la misma etimología de su nombre, del latín *spectare*, observar— y los efectos espacio-temporales (Kowzan 1992: 151). Pero, en el acto de ser percibidas, ¿son tan distintas? O lo que es lo mismo, ¿hasta qué punto se diferencian lectura y contemplación de la escena?

Según Gaëtan Picon, leer es un acto creativo porque "necesita nuestra más activa intervención" para recrear la imaginación del escritor (Kowzan 1992: 150). Precisamente gracias al movimiento imaginativo y creativo del lector, éste revisita y reactualiza el acto mismo de la escritura. Es decir, al leer nos hacemos contemporáneos, aunque sea en la mente, del espacio y del tiempo de la concepción, y nos transformamos en sus "espectadores". No en vano, para Mircea Eliade, el espectáculo y la lectura son las dos vías de evasión del hombre moderno (Eliade 1957: 34), que le permitirán volver a asistir al primer día de la Creación (Eliade 1957: 36) y repensar nuestro estar en el mundo. Nos alejamos e invertimos entonces la connotación peyorativa del espectáculo otorgada por Guy Debord en su posmoderna *Sociedad del espectáculo*: no lo concebimos como un modo alienante de rellenar ese tiempo ocioso y liberado del trabajo, sino que puede convertirse en una manera de pensar y habitar el universo.

La nave de los locos de Cristina Peri Rossi es un perfecto ejemplo de artificio técnico de hilos que se enlazan y se tejen mientras se exhiben y se muestran. Su análisis nos permitirá adentrarnos en el universo de la creación, como lectores, como espectadores. Empecemos, pues, a destejer.

2. De los nombres

Antes que nada, hablemos de los nombres. Nominar, es decir, poner nombre a las cosas, es una acción universal, presente en todas las culturas y sociedades humanas. No es nunca un acto neutro, puesto que es tan importante el nombre recibido como su expresión: de algún modo, y según Catherine De Firmas, el acto de nombrar está siempre revestido de una connotación de poder, de apropiación y construcción. Parafraseando a la misma autora, podemos decir que los nombres desempeñan tres funciones principales: identificar, significar y organizar (De Firmas 1996: 3), ya que, puntualiza Anne-Marie Christin (1998: 7), sitúan y ligan al individuo, como una marca de pertenencia, a la sociedad y a todo su entramado simbólico-mítico.

El título es el paratexto por excelencia de una obra: en palabras de Leo Hoek (1981: 149), es la primera secuencia del texto y constituye su marca inaugural. El título informa, revela y, a la vez, oculta información (Hoek 1981: 176). Simultáneamente condiciona, al poner en marcha la maquinaria hermenéutica del lector y, al instituirse en nombre propio de un texto, se asocia a éste y comparte sus poderes míticos, mágicos e ideológicos (Hoek 1981: 301). En la novela que nos ocupa, tenemos un sintagma nominal formado por dos sustantivos principales: "nave" y "locos".

La "nave", vehículo de transporte marítimo por excelencia, remite a la idea del viaje, uno de los grandes lugares comunes de la cultura universal. El ser humano es viajero errante, diría Milton, desde la expulsión del paraíso, desde la pérdida de ese estadio originario y perfecto que es interrumpido por una catástrofe, una ruptura que inicia la historia y condena al individuo a convertirse en viajero eterno.

Por su parte, la "locura", ya sea considerada enfermedad física, mental o moral, o bien característica intrínseca de nuestra especie, está presente en el imaginario colectivo des de tiempos inmemoriales. Michael Foucault en su *Historia de la locura*, narra cómo a finales del Medioevo, la locura sustituye a la gran plaga medieval de la lepra: es temida y se ansía expulsar y recluir a sus enfermos. En el Renacimiento incipiente, prosigue Foucault, aparecen por primera vez embarcaciones reales cargadas de orates repudiados, en general, los locos extranjeros (Foucault 1998: 23). La locura, pues, se asocia con el viaje, un desplazamiento sin rumbo en donde los desequilibrados pasajeros se convierten en prisioneros de la partida misma entregados, como están, para Foucault (1998: 25), a su propio e incierto destino.

En el ocaso de la Edad Media, las viejas estructuras sociales y religiosas se tambalean —y con ellas el mapamundi conocido—: es época de descubrimientos, de exploración exterior e interior. Es por ello por lo que el pasado se idealiza y se mira con nostalgia y el presente se hace metáfora en la "nave de locos", símbolo claro de un mundo que va a la deriva.

El universo artístico-literario quedó fascinado por la peculiar práctica de las naves de orates y la utilizó como imagen, como instrumento para reflejar y criticar la sociedad. Sebastian Brant publicó, en una fecha tan significativa como 1492, *Das Narrenschiff*, concentrando en ella elementos de la tradición popular —las danzas de la muerte y el carnaval—, así como aludiendo, al parecer de Foucault, al viaje simbólico en busca de fortuna de los argonautas de Apolonio de Rodas. Asimismo, pocos años después, Hieronimus Bosch pintó su peculiar *Nave de los locos* y Erasmo de Rotterdam compuso el *Elogio de la locura.* En estas obras se mezcla la denuncia y la crítica con la conciencia de la pobreza moral humana. Sus autores usan la metáfora, para embellecer y elevar intelectualmente, a la vez que les sirve de escudo, para defenderse y protegerse.

Cuatro siglos más tarde, en 1925, Pío Baroja escribe *La nave de los locos* y, en 1961, aparece el *Ship of Fools* de Katherine Ann Porter. Pedro Gómez Valderrama publica su conjunto de relatos del mismo nombre a mediados de los 80. Todas las obras mencionadas son complejas, como remarca Invernizzi (1987: 38), buscan unidad y sentido, no esconden su estructura fragmentaria, compleja, ni la representación de una realidad traumática en momentos de crisis. Todas ellas sirven de preámbulo a la obra de Peri Rossi, vinculadas tanto por su contenido como por lo que Hoek (1981: 184) denomina "intertitularidad", es decir, la relación dialógica entre el título de una obra y otros textos. Al mismo tiempo, el motivo de la nave, y de la nave de locos, es recurrente en la poética de la escritora uruguaya, así como la reflexión acerca de los nombres. Es precisamente a éstos a los que me referiré a continuación.

Todo ser, en palabras de Vroonen (1967: 52), necesita un nombre para existir. Al mismo tiempo, todo nombre propio es portador de una significación a partir del momento en que es impuesto y recibido, especialmente en los dominios del arte. Equis, el personaje central en la novela de Peri Rossi, en apariencia rechaza llevar un nombre por no otorgarles importancia. No tener nombre implica la posibilidad de no ser aprehendido —Percival asegura, dentro de la novela, que "nombrar a las cosas es apoderarse un poco de ellas" (Peri Rossi 1989: 139)—, y a la vez permite confundirse e identificarse con el resto de los mortales. Sin embargo, la mayúscula lo traiciona. "Equis" es en sí un nombre propio y funciona como tal. Remite a la letra equis, la letra de lo e(x)tranjero, del e(x)trañamiento, de lo e(x)traño, del e(x)ilio y e(x)pulsión, y es también sinónimo de incógnita, de interrogación y búsqueda interior. Equis es la encarnación de un nuevo hombre que se plantea su situación en el mundo, que rechaza seguir la corriente y lo establecido —recordemos que roza, sin avergonzarse, la gerontofília, la pederastia, la pornografía, la prostitución, el voyeurismo, etc., prácticas socialmente estigmatizadas—. Es un viajante eterno, que ya nació exiliado (Peri Rossi 1989: 28), e(x)traviado, sin rumbo ni oficio ni beneficio. Al no pertenecer a nada ni a nadie, su mirada puede ser más profunda, más objetiva y a la vez más lúcida, porque mira desde fuera, es e(x)céntrico. La crítica insiste en destacar la condición de exiliada de la autora como explicación del interés por observar la realidad con otros ojos.[1]

1. Insisten en este tema en sus artículos Jorgelina Corbatta (1994: 168) y Blanco-Arnejo (1997: 441).

La nave de los locos puede ser vista como una novela de aprendizaje. Equis se mueve, y con su desplazamiento físico, evoluciona en otros órdenes de su existencia. Se trata de un aprendizaje metafórico, implica pasar por todos los nombres —los suyos y los de los demás— y renunciar a ellos. Es decir, se identifica y proyecta en los otros para encontrarse a él mismo. Equis se plantea apelativos más definidos y los rehúsa: rechaza Ulises, el protagonista de *La Odisea* de Homero y la obra homónima de James Joyce, las dos grandes epopeyas, clásica y moderna, de las letras occidentales. También Horacio, que remite al personaje de *Rayuela* a la vez que al poeta latino Quinto Horacio Flaco, autor de *Las epístolas desde el Ponto*, paradigma de la poesía elegiaca del exilio. Desestima también a Archibaldo, que etimológicamente significa 'genuino' (Withycombe 1977: 30), e Iván, nombre de zar y de héroe, así como versión eslava del griego *Ioannes*, literalmente 'Yahvé es misericordioso' (Haines 1958: 66) y que remite al bíblico San Juan Bautista, profeta y precursor de Jesús de relevante apodo: Bautista. Igualmente Equis lamenta no haberse llamado Caronte, el barquero de las almas en el inframundo clásico.

Pero Equis también se proyecta en los otros personajes, en Glaucus Torrender, el loco e(x)travíado a la vez que lúcido personaje de la mitología clásica, en Joseph L., que remite a la asfi(x)iante atmósfera kafkiana; en Vercingetóri(x) que con su experiencia nos habla del e(x)terminio —ya sea el de las dictaduras del Cono Sur o el de los campos de extermino nazis—; en Graciela, símbolo de libertad se(x)ual; en Morris, un hombre especial de apellido común, otro individuo universal, otra "x", pero que es significativamente, un escritor; en Percival, el caballero ideal que se dedica a la búsqueda, a las incógnitas, a las equis; en Gordon, el e(x) astronauta nostálgico de la luna, lugar ideal y encarnación del eterno femenino en el universo cultural latino; en Eva, la curiosa e(x)pulsada del Paraíso; y en Lucía, la lu(x) en latín, luz que guía, a la vez que remite al verdadero nombre de la Maga hechizadora de *Rayuela*.

La x del nombre del protagonista une todos los personajes: Equis es y los representa a todos, ya sea porque se metamorfosea en ellos, porque encarna e ilustra a toda la humanidad o porque, como narrador de nuestro viaje leído, actúa como fabricante de criaturas. Es el momento de hablar de creación.

3. De la creación

La nave de los locos empieza con un sueño que alude a la necesidad de separar lo importante de lo superfluo, es decir, una metáfora onírica de la creación. Antes de la existencia, antes de la creación del mundo, existía el caos. Distinguir la luz de las tinieblas ha sido, en todas las culturas, el momento inicial, iniciático y creador por antonomasia, porque sin ello no hay sentido. Y en ese mismo instante de creación empieza a ser necesario nombrar, dar nombre a la realidad para que ésta exista.[2] Bautizar,

2. Cuando García Márquez describe los orígenes de Macondo en *Cien años de soledad*, expresa que "el mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo" (García Márquez 1982: 59).

es en sí, según Mircea Eliade (2008: 20), un acto de creación. Para el autor rumano, en cualquier sociedad, "toda creación repite el acto cosmogónico por excelencia: la creación del mundo" (Eliade 2008: 26). Ésta parte siempre de un centro, de una zona sagrada, de la realidad absoluta, e implica un camino arduo, proyectado hacia fuera y hacia el interior de uno mismo: autoconocimiento.

Si nominar es, de algún modo, crear, la importancia y la reflexión acerca de nombrar inherentes en *La nave de los locos* nos incita a plantearnos qué es y qué significa *crear*, en este caso, *escribir*. Éste se convierte en el verdadero tema de la novela, porque, como ya anunciaba Ernst Robert Curtius (1999: 189), desde la Antigüedad Clásica, se ha utilizado la metáfora de la nave y la navegación para hablar de composición poética.

Del mismo modo, uno de los ejes fundamentales de la novela de Peri Rossi es *El tapiz de la creación* de la catedral de Girona. De forma rectangular, estructurado a partir de un doble círculo central, de donde irradia el poder creador, un Pantocrátor alza la mano bendiciendo y a la vez dominando. En la otra extremidad, sostiene el libro de la vida. Destaca igualmente la representación del momento en qué Adán nomina a los animales: un acto iniciático de bautismo e imposición metafórica de su autoridad a través de la palabra. Es precisamente con la palabra, nombrando al mundo, con lo que Dios lo creó: "Hágase la luz y la luz se hizo" (Peri Rossi 1989: 68). Verbo y creación van así de la mano en la tradición judeocristiana.

Occidente es "la civilización de la imagen", en especial a partir del Medioevo. Las imágenes servían para instruir a los analfabetos, pero Baschett (1992: 23), además, subraya el poder de las imágenes para cohesionar alrededor de una ideología, una autoridad o una jerarquía de poderes. En definitiva, actúan como elemento estructurador. En el mismo sentido funciona *El tapiz de la creación* en la narrativa de Peri Rossi: estructura, da coherencia y permite culminar la reflexión sobre el acto de crear: no sólo leemos, sino que también contemplamos. Es el espectáculo de la creación en estado puro.

A nivel simbólico podemos concebir que el punto de partida de nuestra novela es el Pantocrátor medieval, ese dios todopoderoso y antropomorfizado, centro irradiador de toda creación, a partir del cual el ser humano empieza a andar —es el *homo viator* medieval que apunta Le Goff (1964: 14), un viajero siempre en ruta hacia su destino, un peregrino—. El escritor se convierte, entonces, en creador de mundos, en Pantocrátor. Como tal, construirá, creará y bautizará a sus criaturas. Pero ahora, a diferencia de la obra medieval, no nos encontramos con un autor-artesano, sino con un ente consciente, que se construye al mismo tiempo que construye su obra y que se sirve con conocimiento de los textos anteriores. Como apunta Umberto Eco (1984: 26), "los libros siempre hablan de libros y cada historia cuenta una historia que ya se ha contado".

Peri Rossi se inscribe en la tradición occidental, ésta es la realidad de la autora y la del público al que se dirige y la de las referencias artístico-literarias a las que hemos aludido. A pesar de todo, Peri Rossi escribe del mismo modo que observa Equis, es decir, e(x)céntricamente. En la novela se plantea la posibilidad de que los nombres —y con ellos esa arbitraria imposición de autoridad, las relaciones desiguales de poder, y muy especialmente las intergenéricas— no importen. Es el dejar de imponer. Sea o no sea por su condición de mujer y exiliada uruguaya, queramos o no ver en Peri Rossi

un bastión del feminismo y, a pesar de haber aprendido y aprehendido la herencia occidental, la escritora presenta otra posibilidad, la de mirar con otros ojos también esa cultura patriarcal y misógina. Equis, al convertirse en creador de mundos asexual, renuncia a la virilidad no a favor de la mujer, sino de la igualdad.

4. Conclusiones

La importancia del papel del lector como intérprete y como productor es una constante en teoría literaria des del siglo xx: el acto creativo primigenio es repetido por el escritor y por el receptor. En la novela que nos ocupa, para crear/recrear ese texto aparentemente fragmentado que revela un mundo en crisis, es necesario seguir las huellas de los documentos anteriores entrelazadas en los nombres propios.

La nave de los locos, al igual que *El tapiz de la creación*, tiene una estructura circular y concéntrica. La embarcación de orates y la obra de Girona funcionan como alegorías de la existencia, pero ya no son máscaras, sino herramientas poéticas que exhiben, orgullosas, su estructura interna. Todo encaja. La literatura es especular: habla y no ha dejado nunca de hablar de la condición humana, es decir, de sí misma. Y los lectores pueden convertirse, aunque sea sólo por unos instantes, en espectadores, gracias a ese movimiento, igualmente circular, de reactualización de los textos.

Me permito ahora mencionar la cita de Macedonio Fernández (1993: 23) que encabeza mi trabajo: "Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían y aún no había creado el mundo, todavía no había nada". Todo está dicho. Sin embargo, revisitando, también nosotros podemos encontrar caminos alternativos y, de algún modo, subversivos. La estética de la recepción ha legado una enseñanza valiosa: no sólo es el quién y el cómo se escribe, sino también es el quién y cómo se lee. Ahora nos toca a nosotros.

Bibliografía

Apolonio de rodas, *Las argonáuticas*. Madrid: Gredos 1996.

Baroja, P., *La nave de los locos*. Madrid: Cátedra 1999.

Baschett J. / J.-C. Schmitt, *L'image. Fonctions et usages des images dans l'occident médiéval*. París: Le Léopard d'Or 1992.

Biblia comentada. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos 1960-1965.

Blanco-Arnejo, M. D., «Un desafío para el lector: Metamorfosis e identidad en *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi», *Hispania* 80 (1997), 441-450.

Brant, S., *La nef des fous*. París: Librairie José Corti 2004.

Corbatta, J., «Metáforas del exilio e intertextualidad en *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi y *Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela», *Revista Hispánica Moderna* xlvii (1994), 167-183.

Christin, A.-M. (ed.), *L'écriture du nom propre*. París / Montreal: L'Harmattan 1998.

Curtius, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica 1999.

Debord, G., *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pretextos 1999.

De Firmas, Ch., «Des noms et des hommes», en: *Des noms et des hommes: l'Homme et ses désignations des sociétés antiques à l'identifiant chiffré: [Actes de la Table-ronde organisée par Histoire au Présent]*. París: Histoire au Présent 1996, 1-11.

Eco, U., *Apostillas a* El nombre de la rosa. Barcelona: Editorial Lumen 1984.

Eliade, M., *Mythes, rêves et mystères*. París: Gallimard 1957.

—, *El mito del eterno retorno.* Madrid: Alianza 2008.

Erasme, *Éloge de la folie*. París: Flammarion 1964.

Fernández, M., *Museo de la novela de la Eterna*. París / Madrid / Buenos Aires: Ediciones UNESCO 1993.

Foucault, M., *Historia de la locura en la época clásica I*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica 1998.

García Márquez, G., *Cien años de soledad*. Madrid: Espasa-Calpe 1982.

Gómez Valderrama, P., *La nave de los locos.* Madrid: Alianza 1984.

Haines, F., *Dictionary of Given Names with Origins and Meanings.* Glendale, California: The Arthur H. Clark Company 1958.

Hoek, L. H., *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. La Haya: Mouton Publishers 1981.

Kowzan, T., *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus 1992.

Invernizzi, L., «Entre el tapiz de la expulsión del paraíso y el tapiz de la creación: múltiples sentidos del viaje a bordo de *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi», *Revista chilena de literatura* 30 (1987), 29-53.

Le Goff, J., *La civilisation de l'Occident médiéval*. París: Flammarion 1964.

Milton, J., *Paradise lost: a Poem in twelve Books*. Nueva York: Odyssey Press 1962.

Olivera-Williams, M. R., «La nave de los locos de Cristina Peri Rossi», *Revista de crítica literaria latinoamericana* 23 (1986), 81-89.

Peri Rossi, C., *La nave de los locos*. Barcelona: Seix Barral 1989.

Plonéts, J.-M., *L'identité bretonne. L'origine des noms de personnes*. París: Éditions du Felin 1996.

Porter, K. A., *Ship of Fools*. Toronto: Little, Brown 1962.

Vroonen, E., *Les noms des personnes dans le monde. Anthroponymie universelle comparée.* Bruselas: Éditions de la Librairie Encyclopédique 1967.

Withycombe, E. G., *The Oxford Dictionary of English Christian Names*. Oxford: Oxford University Press 1977.

Este libro se acabó de imprimir en los talleres de Quinta Impresión de Alicante,
el 28 de enero de 2012, festividad de santo Tomás de Aquino,
teólogo, filósofo y patrono de las universidades.