

Estudios Humanísticos

Filología

38 [2016]

Estudios humanísticos. Filología (Internet)

Estudios humanísticos. Filología / Universidad de León, Facultad de Filosofía y Letras. - [6 (1984)]-. -- León : Área de Publicaciones de la Universidad de León, [1984-]

Anual. Hasta 2013 disponible también en edición impresa. Descripción basada en: n. 35 (2013)- . Textos y resúmenes en español o inglés. Título tomado de la pantalla principal de búsqueda (consultado el 20 de abril de 2015)

ISSN 2444-023X

Filología antigua-Publicaciones periódicas. I. Universidad de León. Facultad de Filosofía y Letras

Otro soporte : Estudios humanísticos. Filología, ISSN 2444-023X |

Acceso electrónico : [http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/](http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/EEHFFilologia/index|xOA-J|zAcceso%20electrónico)

EEHFFilologia/index|xOA-J|zAcceso electrónico

80(05)

Estudios Humanísticos

Filología

Nº 38 [2016]

ISSN: 2444-023X



universidad
de león

■ Área de Publicaciones

Revista de los Departamentos de Filología Hispánica y Clásica y Filología
Moderna de la Facultad de Filosofía y Letras

León, 2016

ESTUDIOS HUMANÍSTICOS. FILOLOGÍA

*Revista de los Departamentos de Filología Hispánica y Clásica y Filología Moderna
Universidad de León*

COMITÉ DE REDACCIÓN:

DIRECTORA/EDITORA

Dra. María Asunción Sánchez Manzano, Universidad de León

EDITORA

Dra. Imelda Martín Junquera, Universidad de León

VOCALES

Dra. María José Conde Guerri

Dr. Francisco Javier Grande Alija

Dr. Félix César Gutiérrez Viñayo

ASISTENTES PARA EL VOLUMEN 38 (2016):

D. Sergio Fernández Martínez

Dña. Lucía Blanco González

D. Pablo García González

Dña. Ana Abello Verano

MIEMBROS EXTERNOS DEL COMITÉ DE REDACCIÓN

Dr. Francisco Javier Herrero Ruiz de Loizaga, Universidad Complutense de Madrid

Dra. Rosario González Pérez, Universidad Autónoma de Madrid

COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. Antonio Chicharro Chamorro, Universidad de Granada

Dr. Francisco Javier Díez de Revenga, Universidad de Murcia

Dr. José María Fernández Cardo, Universidad de Oviedo

Dr. Fernando Galván Reula, Universidad de Alcalá

Dr. Salvador Gutiérrez Ordóñez, Universidad de León y RAE

Dr. José Antonio Pascual Rodríguez, Universidad Carlos III de Madrid

Dr. Guillermo Rojo Sánchez, Universidad de Santiago de Compostela

Dr. J.A.G. Ardila, Universidad de Edimburgo

Dr. Viçen Beltrán, Università di Roma La Sapienza

Dra. Isabel Velázquez Soriano, Universidad Complutense de Madrid

Dra. Concepción Fernández Martínez, Universidad de Sevilla

Envío de artículos

ESTUDIOS HUMANÍSTICOS. FILOLOGÍA

Departamento de Filología Hispánica y Clásica y Departamento de Filología Moderna

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de León

24071 León

Tlfn: 987-291113. Fax: 987-291154

e-mail: estudioshumanisticosfilologia@unileon.es - asanm@unileon.es

Correspondencia

Área de Publicaciones

Edificio de Servicios

Campus de Vegazana s/n

Universidad de León

24071 León

Periodicidad: Anual

Contenido

Estudios originales, notas y reseñas.

© Universidad de León

Área de Publicaciones

© Los autores

ISSN: 2444-023X

Maquetación: M^a Luisa Nistal Valbuena

TABLA DE CONTENIDOS

MONOGRÁFICO SOBRE EL TEATRO ESPAÑOL DEL CAMBIO DE SIGLO (1990-2015)

Monographic. Twentieth Century Spanish Drama. 9

Presentación: María José Conde Guerri.

Introduction 13-17

RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL, *“Entre bobos anda el juego” de Rojas Zorrilla en escena: de María Guerrero a la Compañía Nacional de Teatro Clásico.*

“Entre bobos anda el juego”, by Rojas Zorrilla on Stage: from María Guerrero to the National Company of Classic Drama 19-34

FERNANDO DOMÉNECH RICO, *La historia en el teatro de Ernesto Caballero.*
History in Ernesto Caballero’s Drama 35-49

MANUEL PÉREZ JIMÉNEZ, *Teatro español actual e historiografía teatral.*
Contemporary Spanish Drama and Theatrical Historiography 51-78

XAVIER PUCHADES HERNÁNDEZ, *Ejercicios de caligrafía teatral para escribir una escena imprevisible y disconforme. Rodrigo García (1987-1997).*
Theatrical Calligraphy Exercises to Write an Unpredictable and Discordant Scene. Rodrigo García (1987-1997) 79-103

MAR REBOLLO CALZADA, *Los ojos de la noche de Paloma Pedrero.*
Los ojos de la noche, by Paloma Pedrero 105-113

Nota:

LUDOVICO LONGHI, *Antonioni reinterpreta “lo insólito” de Cortázar: investigación fotoquímica, mecánica y cinematográfica.*
Antonioni Reinterprets “the Incredible” by Cortázar: Photochemical, Mechanical and Cinematographic Research 117-125

[ESTUDIOS]

JARA BREVIATTI ÁLVAREZ, *El personaje de Grace en Dogville de Lars von Trier: Continuidad y ruptura con los modelos de la tragedia clásica.*
The Character of Grace in Dogville by Lars von Trier: Continuity and Breakup with the Classic Tragedy Models 129-143

CLARA BEJARANO PELLICER, *Música y juventud en la primera mitad del siglo XVII español a través de la novela picaresca.*
Music and Youth in the First Half of the 17th Spanish Century Through Picaresque Novel 145-170

PABLO CARRIEDO CASTRO, <i>Simbolismo y problema social en los poemas cotidianos de Max Aub (1925).</i> <i>Symbolism and Social Problems in the Quotidian Poems by Max Aub (1925)</i>	171-193
JOAQUÍN SERRANO SERRANO, <i>El uso de la lengua en los chistes. Ejemplificación de la teoría de Freud.</i> <i>The Use of Language in Jokes. Exemplification of Freud's Theory</i>	195-222
MANUEL ÁNGEL GARCÍA FERNÁNDEZ, <i>La reconciliación del Unicornio y del León en el Rommans de la Dame a la Lycorne et du Biau Chevalier.</i> <i>The Unicorn and Lion's Reconciliation in the Rommans de la Dame a la Lycorne et du Biau Chevalier</i>	223-234
SIMONE MANN, <i>Las colecciones de cuentos infantiles de Fernán Caballero y de los hermanos Grimm.</i> <i>The Children's Tale Collection by Fernán Caballero and by the Grimm Brothers</i>	235-250
[RESEÑAS]	
R. Chacel, <i>La sinrazón</i> (Sergio Fernández Martínez).	253-255
A. Gregori, <i>La dimensión política de lo irreal. El componente ideológico en la narración fantástica española y catalana</i> (Ana Abello Verano).	257-260
Jeff Morgan <i>American Comic Poetry, History, Techniques and Modern Masters, Foreword</i> (José María Balcells Doménech).	261-263
F. Cueto, J. González y M. de Vega, <i>Psicología del lenguaje</i> (Esther Álvarez García).	265-269
Juan Carlos Elijas, <i>Ontología poética</i> (José María Balcells Doménech).	271-273
Anay Sala Suberviola, <i>Servidumbres de paso</i> (José María Balcells Doménech).	275-277
Acacia Uceta, <i>Poesía completa</i> (José María Balcells Doménech).	279-281
Joaquín Fabrellas, <i>República del aire</i> (Juan Carlos Abril).	283-285
Elena Feliú Arquiola, <i>Poemas en el margen</i> (Juan Carlos Abril).	287-289
Pedro Luis Casanova <i>Fósforo blanco</i> (Juan Carlos Abril).	291-293
Carmen González Vázquez (dir.) <i>Diccionario de personajes de la comedia antigua</i> (María Asunción Sánchez Manzano).	295-297

**[Monográfico
Sobre el teatro
español del
cambio de
siglo (1990-
2015)]**

CUADERNO MONOGRÁFICO N^o 7

Sobre el teatro español del cambio de siglo (1990-2015)

(Coordinación y edición de
María José Conde Guerri)

PRESENTACIÓN. “SOBRE EL TEATRO ESPAÑOL DEL CAMBIO DE SIGLO (1990- 2015)”

MARÍA JOSÉ CONDE GUERRI

Departamento de Filología Hispánica

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de León

La fecha de la muerte de Antonio Buero Vallejo, el 29 de Abril de 2000, parece tener un simbolismo cronológico al coincidir con un nuevo siglo. Pero también dramático ya que muchos autores y sucesos habían discurrido en la escena española desde el estreno de la emblemática *Historia de una escalera* en 1949. Si con aquella obra comenzaba a despedirse el mundo teatral de la primera mitad del siglo XX donde coincidieron intereses creados por la taquilla, brillantes vanguardismos y dolorosos exilios, parte de los autores contemporáneos de Buero Vallejo se esforzaron por seguir una línea de innovación rupturista. Ahí permanecen la obra de Alfonso Sastre, la llamada “Generación del 50” de Lauro Olmo y Carlos Muñiz siempre herida por un amargo realismo, y una nueva Vanguardia de influencia europea matizada por Fernando Arrabal y Francisco Nieva. También –según el título de la obra de Alberto Miralles en 1980- un “Céfiro agreste de olímpicos embates” con el que dramaturgos como José Ruibal o Luís Riaza entre otros, desearon barrer el realismo de los escenarios confiriéndoles una complejidad alternativa que ponía a prueba al público. Como asimismo le retaba desde un ángulo sociológico la eclosión de los grupos de teatro independiente cada vez más numerosos desde 1975.

En efecto, 1975 se configura como el momento clave en el que convergen los hechos dramáticos antes expuestos a raíz de la llegada de la Transición a la política que altera la percepción del teatro, contemplado ahora por dramaturgos y público como un vehículo catalizador de sus inquietudes sociales y culturales.

Pero mientras los autores que viven esta Transición en primera persona y la proyectan en sus obras, a veces con dificultades que van más allá de lo literario, estrenan sus dramas y comedias (José Luís Alonso de Santos, Fermín Cabal, Antonio Gala, José Sanchís Sinisterra); está naciendo una generación de escritores cuya obra cristalizará a finales del siglo XX y comienzos del XXI. Educados por sus maestros ya curtidos en las tablas de los años setenta, conocen a la perfección los códigos dramáticos del siglo XX y aspiran a crear una trayectoria distinta acoplada a las circunstancias del

nuevo tiempo histórico y cultural que representa el cambio entre dos siglos: el veinte y el veintiuno.

Es aquí donde se centra el objetivo de este monográfico titulado: “Sobre el teatro español del cambio de siglo: 1990- 2015”. Sin pretensiones de exhaustividad las siguientes páginas ofrecen una perspectiva crítica en torno a un periodo teatral limitado cronológicamente por la intersección de dos siglos, e ideológicamente por la confrontación, asimilación o pervivencia de distintas formas dramáticas cuya conciliación abre la puerta de la futura escena del veintiuno.

Muchas preguntas asaltan al público y al crítico en este cambio de siglo y algunas quedan resueltas con suma eficacia por los investigadores que participan en este monográfico.

La primera cuestión, abordada por el profesor Manuel Pérez, es la necesidad de establecer con rigor y profundidad una historiografía teatral del periodo analizado que garantice el asentamiento de un estado de la cuestión, germen y base de futuras investigaciones. En su artículo Pérez efectúa primero una revisión del teatro del siglo veinte, avalada por una exhaustiva bibliografía para centrarnos luego en una sistematización del panorama estético que, a su juicio, se conforma por los siguientes dominios, objeto a su vez de pertinentes subdivisiones: Teatro Asunto, Teatro Imagen, Teatro Verbo y Teatro de la Culminación. Una innovadora y muy audaz propuesta metodológica explicada con rigor de detalles y que el profesor complementa con el estudio de varias obras pertenecientes a los diversos dominios. Según él mismo puntualiza en su Epílogo: “ Nuestro concepto de obra como centro del proceso teatral y objeto preferente de una adecuada sistematización de la creación de un periodo se corresponde, antes que con la variabilidad deparada por sus puestas en escena o por la reducción impuesta por su materialización textual, con el concepto, a la vez esencial y universal, de entidad artística generada desde el ejercicio creador de dramaturgos y colectivos.

Establecido así el corpus del estudio de este volumen, otras cuestiones perfilan la semántica dramática de este periodo. Se tratará de analizar cómo abordan los dramaturgos temas específicos de este momento ya que retratan las preocupaciones socioculturales de una sociedad. Lógicamente el abanico de opciones era amplísimo pero se han escogido aquellas líneas preferidas por los creadores que, significativamente, coinciden con las del público receptor. La pervivencia del teatro clásico en la escena de hoy, la contemplación de la Historia, el papel de la mujer en la actualidad y el concepto del “malditismo” en el arte serán los objetivos a tratar en los próximos artículos.

El profesor Rafael González Cañal plantea el enfoque del teatro clásico en la escena contemporánea. Para ello se basa en la obra de Francisco Rojas Zorrilla “Entre bobos anda el juego” cotejando la representación de 1895 protagonizada por María Guerrero según la refundición que del texto hizo Eduardo Asquerino en 1851, con el montaje de la Compañía Nacional de Teatro Clásico de 1999 a partir de la versión de Rafael Pérez Sierra y Gerardo Malla.

La elección de la pieza no ha sido fortuita ya que esta obra fue la primera de Rojas Zorrilla programada por la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Bajo esta premisa de búsqueda del contraste y la novedad entre dos siglos, González Cañal realiza un concienzudo estudio que afecta a la recepción crítica, al número de representaciones,, a los distintos estrenos en los siglos dieciocho y diecinueve, y fundamentalmente, a las variantes textuales. Un recorrido de calado socioliterario con un resultado optimista para el público aficionado al Siglo de Oro pues se sigue demostrando su vigencia contemporánea: "...en los últimos tiempos nos hemos vuelto más respetuosos con los clásicos" frente a pasados excesos decimonónicos, si bien como acertadamente el profesor recalca al final del artículo: " Algo tendrá que ver el pesimismo finisecular con la búsqueda de una comedia que potencia lo grotesco y provoca fácilmente la risa en el espectador"

Buscando igualmente otro de los núcleos semánticos constantes en el teatro, el profesor Fernando Doménech plantea la observación de la Historia en la dramaturgia del periodo actual, tan entrecruzado por trascendentes capítulos universales. Para ello selecciona la producción teatral de Ernesto Caballero, uno de los dramaturgos más importantes de la generación del cambio de siglo, siempre preocupado por la Historia caracterizada en palabras de Doménech "por su variedad formal y un relato de los oprimidos y de los olvidados por el discurso del poder"

En efecto, las obras objeto de exhaustivo estudio (tres editadas y cuatro inéditas) revelan esta concepción de Ernesto Caballero que aparte de desvelar su pericia dramática nos muestran su profundo conocimiento de la filosofía - Edmund Husserl y Walter Benjamín- y de la historia de España a través de su acercamiento a la reina Juana de Castilla (*Reina Juana*, 2016) o al siglo dieciocho, tan querido por otra parte por Doménech, en *Leandro o la búsqueda del equilibrio* (2006). Dentro de la perspectiva de la Historia en la dramaturgia actual, Fernando Doménech también incluye muy oportunamente a Juan Mayorga quien para el profesor "Ha desarrollado un pensamiento sobre el carácter histórico desde una perspectiva renovada que se aleja tanto de la exaltación patriótica del pasado como de la visión historicista propia del marxismo tradicional".

Las palabras del profesor Doménech al final de su artículo:" Es el espectador el que al revivir la peripecia de unos personajes que figuran hombres y mujeres de otro tiempo, el que construye, con ayuda del dramaturgo, las historias que forman la Historia" nos conducen al papel que la mujer dramaturga ha desarrollado en la historia del teatro.

La profesora Mar Rebollo nos adentra en la cuestión, ofreciendo una documentada introducción muy reveladora del precario y duro universo de la mujer escritora de teatro, en particular en el siglo diecinueve. Un panorama que desde 1986 comienza a cambiar de forma positiva con autoras de la talla de "Carmen Resino, Ana Diosdado, Concha Romero, Maribel Lázaro, María Manuela Reina, pioneras en la etapa de la Transición". Una magnífica representante de tal situación es Paloma Pedrero cuya obra es analizada en el resto del artículo.

En él se destaca la sólida carrera de la escritora dotada en palabras de Rebollo “de una perspectiva femenina, conectada con la sociedad de su tiempo, enajenada y confusa ante las contradicciones de los valores tradicionales y las nuevas realidades que se van creando, sobre todo en los grandes centros urbanos”. La visión que la profesora aporta del teatro de Pedrero es la de una dramaturga comprometida con el mundo de la mujer, que no duda en tratar “temas considerados masculinos como la homosexualidad” en *La llamada de Lauren* (1986). Especial atención merece en el texto el estudio detallado de la pieza de 2006 *Los ojos de la noche* ya que sintetiza sus tres temas fundamentales: el amor, la ceguera y la dualidad triunfo/fracaso como catalizadores de una de las preocupaciones de la dramaturga: la soledad. Soledad del individuo y también soledad e indefensión en un universo escénico que obliga a las escritoras a un esfuerzo máximo ante la amenazadora incompreensión social a la que se han visto sometidas Lluisa Cunillé o Angélica Liddell.

También de incompreensiones y desafíos sabe el autor Rodrigo García, protagonista del artículo del profesor Xavier Puchades. Lejos de impostaciones o acomodaciones estéticas García defiende “una escenam imprevisible y disconforme” que le llevará a conectar en la segunda mitad de los noventa con la “ética de la provocación” de Henry Müller según la tesis de Puchades. La novedad y acierto de su artículo radica en centrarse en el estudio de una etapa desatendida del dramaturgo; aquella que transcurre desde su llegada a España en 1986 procedente de Argentina hasta su despegue internacional a partir de 1996. Conoceremos así sus primeras reflexiones teatrales, las diversas estrategias aplicadas a su escritura y sus referencias interdisciplinares. La lectura del texto nos presenta a un Rodrigo García determinado por la influencia del cine, la fotografía y la danza contemporánea que si bien en la década de los ochenta recibe críticas por su excesivo hermetismo, a inicios de los años noventa es acusado de “provocador y agresivo”. Comentarios que no apartan al dramaturgo de su propósito estético inicial respecto al teatro: “Compartir. No comprender o interpretar” ya que como Puchades anota: “Rodrigo García no escribe para ser leído sino para que un grupo de personas se pongan a trabajar con sus textos en un escenario”. Toda una inquietante y profundísima caligrafía teatral la que se propone en estas páginas.

Hasta aquí, algunos esbozos de lo que el lector interesado en el teatro español del cambio de siglo puede encontrar en los siguientes textos. Recalcamos nuestra voluntad de no agotar el tema ni de ofrecer resúmenes categóricos sino de reunir en este monográfico diferentes visiones y perspectivas sobre la dramaturgia efectuadas por destacados y prestigiosos profesores, especialista cada uno de ellos en el tema que han desarrollado con pericia y minuciosidad bibliográfica.

Gracias a ellos hemos comprendido que la esencia del teatro es la misma en el cruce entre dos siglos pero que van a surgir nuevos autores y diferentes perspectivas de la realidad, naciendo distintas metodologías de análisis lo que demuestra la naturaleza viva del hecho teatral siempre vinculado al mundo que le circunda. Se ha formalizado científicamente una distinta metodología del análisis dramátúrgico, precisa y exacta, que cuestiona los marchamos de la crítica tradicional del siglo veinte,

sugiriendo nuevas matizaciones. Asimismo los dramaturgos reconocen las influencias que han determinado sus obras y no dudan en hacer vacilar las rígidas fronteras entre generaciones facilitando la permeabilidad con su contexto. El teatro clásico ya no provoca el rechazo del público asustado ante una manipulación retórica o un innecesario hermetismo. Y al mirar críticamente a la Historia, los autores de este tiempo aspiran a configurar su propia visión de la sociedad en la que los conceptos escritor/ escritora comienzan a alejarse de una controvertida dicotomía mientras el escenario es abordado por nuevos creadores al margen de los parámetros de lo establecido. En suma, una perspectiva sin duda fructífera y abierta a nuevas investigaciones la que han mostrado todos los profesores que han colaborado generosamente en este monográfico.

ENTRE BOBOS ANDA EL JUEGO DE ROJAS ZORRILLA EN ESCENA: DE MARÍA GUERRERO A LA COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO¹

ROJAS ZORRILLA'S *ENTRE BOBOS ANDA EL JUEGO* ON STAGE: FROM MARÍA GUERRERO TO COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO

RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL²

Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen

El artículo trata de la representación de la obra *Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla que llevó a cabo María Guerrero en 1895 y analiza el texto utilizado, la refundición de Eduardo Asquerino publicada en 1851. A continuación, se centra la atención en el montaje que llevó a cabo la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 1999 y se estudia la versión de Rafael Pérez Sierra y Gerardo Malla. Dos siglos que se cierran con esta interesante comedia de Rojas en los escenarios españoles.

Palabras clave: Rojas Zorrilla; María Guerrero; Compañía Nacional de Teatro Clásico; versiones; montajes.

Abstract

This article deals with María Guerrero's 1895 production of Rojas Zorrilla's *Entre bobos anda el juego* and discusses the text used there-- Eduardo Asquerino's version, published in 1851. A comparison follows with the 1999 production by the Compañía Nacional de Teatro Clásico ('National Drama Company'), where the version by Rafael Pérez Sierra and Gerardo Malla is studied. Two centuries closed with this interesting comedy on the Spanish stage.

Keywords: Rojas Zorrilla; María Guerrero; productions, versions, comparative.

Entre bobos anda el juego se publicó por primera vez en Madrid en 1645, incluida en la *Segunda parte de las comedias* de don Francisco de Rojas Zorrilla. No disponemos de datos sobre el momento preciso de su composición. No obstante, la fecha que aparece en la carta de pago que entregan a don Antonio en la primera jornada, "a 4 de setiembre de 638", nos sirve para fijar, más o menos, el momento de la redacción de la obra.

Sabemos que la comedia fue conocida rápidamente en Francia, ya que Thomas Corneille la utilizó como base para su *Dom Bertrand du Cigarral* en 1652. La obra de

¹ Este trabajo se inscribe dentro del proyecto de investigación *Edición y estudio de la obra de Antonio Enríquez Gómez y Felipe Godínez*, II (FFI2014-54376-C03-1-P) y de la *Red del Patrimonio Teatral Clásico Español* (FFI2015-71441-REDC) del Programa Estatal Redes de Excelencia del Ministerio de Economía y Competitividad.

² Universidad de Castilla la Mancha. Rafael.gcanal@uclm.es. Recibido: 21-06-2016. Aceptado: 26-09-2016.

Corneille creó un modelo dramático que fue imitado casi inmediatamente por François Le Métel de Boisrobert en *L'amant ridicule* (1655) y por Antoine-Jacob de Montfleury con *La Dupe de soi-même* (1678), como bien ha estudiado Elena Marcello (2015).

Sobre la fortuna de *Entre bobos anda el juego* en los teatros españoles, disponemos de un artículo de Teresa Julio (2005). Aunque los datos son escasos, parece que esta pieza gozó de cierta fama en el último tercio del siglo XVII en las fiestas palaciegas y en el marco carnavalesco. Dejando de lado una posible representación en 1645 que registra Bouza³, tenemos constancia de tres funciones: el 18 de enero de 1673, por la compañía de Antonio Escamilla; en las Carnestolendas de 1680 (4 o 5 de marzo), a cargo de Manuel Vallejo; y en las de 1695 (15 de febrero), bajo la responsabilidad de Damián Polope (Subirats, 1977 y Shergold y Varey, 1989).

En la cartelera del siglo XVIII, mejor conocida gracias al trabajo de Andioc y Coulon (1996), consta que *Entre bobos anda el juego* subió a los escenarios madrileños en 44 ocasiones entre 1707 y 1808. Como subraya Julio (2005: 462), la pieza de figurón se convirtió en texto predilecto de ciertas compañías, en especial la de Manuel Martínez, que la lleva a las tablas del teatro de la Cruz en veinte ocasiones, entre 1771-1784 y 1785-1792.

En el siglo XVIII la obra se representa a menudo: la encontramos anunciada diez veces en la cartelera barcelonesa, en el teatro de la Santa Cruz entre 1718 y 1799 (Julio, 2008: 4) y cinco en Valencia entre 1716 y 1744 (Juliá, 1933). Tenemos noticias también de las temporadas de 1790 a 1801, cuando en Valencia se levanta la prohibición de las representaciones: sube a escena en una ocasión (Zabala, 1982). En la cartelera toledana del periodo 1762-1776 se registra una representación de *Don Lucas del Cigarral* (Montero de la Puente, 1942) y en Sevilla, entre 1795 y 1808, se representa cuatro veces en el recién inaugurado Teatro Cómico (Plaza Orellana, 2007: 375-459).

Desde que Tomás Sebastián y Latre eligiera en 1773 la pieza titulada *Progne y Filomena* para adaptarla y proponerla como modelo de tragedia, parece que Rojas se convierte en foco de atracción para refundidores y escritores dramáticos. Es en la primera mitad del siglo siguiente cuando se ponen de moda este tipo de refundiciones de obras clásicas⁴ y seis obras de Rojas serán elegidas con este fin: *Abre el ojo*, refundida por Félix Enciso Castrillón y representada el 30 de mayo de 1809⁵; *Del rey abajo, ninguno*, refundida por Dionisio Solís y estrenada el 17 de agosto de 1810; *Lo que son mujeres*, que se estrenó en 1822 arreglada por el mexicano Manuel Eduardo de Gorostiza; *Donde hay agravios no hay celos*, refundida por Juan Eugenio Hartzenbusch con el título de *El amo criado* y estrenada el 24 de abril de 1829; *Entre bobos anda el juego*, adaptada primero por Félix Enciso Castrillón y representada con el título de *Don Lucas del Cigarral, o sea, Entre bobos anda el juego* el 20 de diciembre de 1834 y, más tarde, en 1851 refundida

³ Bouza (2001: 195-199 y 206-209) estudió y transcribió una carta de Catalina del Viso en la que se ofrecen noticias de una representación palaciega en unas Carnestolendas que, por los indicios, pudieran ser las de 1645.

⁴ Vid. para este tema Aguilar Piñal (1990) y Gies (1990).

⁵ Sobre el caso de *Abre el ojo*, vid. Pedraza Jiménez (2005).

por Eduardo Asquerino; y *No hay amigo para amigo*, arreglada por Antonio Marín y Gutiérrez, estrenada en el teatro Príncipe de Madrid el 7 de mayo de 1852.

No voy a entrar ahora en la ardua cuestión de los distintos significados con que la crítica literaria ha empleado la voz *refundición*⁶. Aguilar Piñal (1990: 41) recuerda la definición de esta labor que aparecía en la ordenanza para la *Dirección y reforma de los teatros* (1807): “aquella en que el refundidor, usando escenas, argumentos y versos del original, varía el plan y añade nuevos incidentes y escenas de su propia invención”.

Como hemos señalado, *Entre bobos anda el juego* fue adaptada primero por Félix Enciso Castrillón y, más tarde, en 1851 por Eduardo Asquerino. Esta última refundición tuvo cierta notoriedad y un buen número de representaciones en los teatros decimonónicos. Precisamente, si contabilizamos las representaciones de obras de Rojas en la segunda mitad del siglo XIX en la cartelera madrileña, la pieza que nos ocupa aparece destacada en primer lugar (Vallejo, 2008: 80-85):

Entre bobos anda el juego: 126 representaciones.

Del rey abajo, ninguno: 63 representaciones.

Lo que son mujeres: 26 representaciones.

Donde hay agravios no hay celos: 7 representaciones.

No hay amigo para amigo: 4 representaciones.

Como se puede observar, el repertorio de Rojas se ha reducido prácticamente a dos obras y *Entre bobos...* es una de ellas.

Este éxito parte del estreno de la refundición de Eduardo Asquerino representada en el teatro Príncipe en 1851 con Julián Romea y Matilde Díez como actores principales. En el papel de don Lucas del Cigarral brilló también José Calvo⁷. Como señala la crítica, la actriz Matilde Díez, de quien José Zorrilla llegó a decir que era la gracia, el sentimiento y la poesía, representó la dama de una manera especial:

Durante toda la comedia Matilde iba acentuando poco a poco el desarrollo de un carácter rebelde al sacrificio que se le impone por codicia; carácter de comedia, es verdad, cuyo desarrollo ha de hacerse cómicamente y por tanto no resultará un gran carácter, pero sí un estudio difícil (Calvo, 1920: 114-115).

A finales del siglo vuelve a reaparecer con fuerza esta refundición en los escenarios. La obra se incluye primero en el repertorio de Rafael Calvo y Antonio Vico en los años ochenta⁸, luego en el de Ricardo Calvo entre 1889 y 1892 y, finalmente, en

⁶ Vid. el documentado estudio que contiene el capítulo inicial del libro de Ganelin (1994).

⁷ La obra fue estrenada el 24 de diciembre de 1851 (Vallejo, 2008: 71). Según la *Gaceta del bello sexo*, año II, 15 enero 1852, núm. 6, pp. 47-48, fue muy bien recibida por el público: “...el prodigioso éxito que ha obtenido en el Príncipe la comedia de figurón titulada *Entre bobos anda el juego*, original del célebre Rojas, y refundida por D. Eduardo Asquerino. Escrita en un rato de buen humor por el autor de *García del Castañar*, más de una vez se asoma la sonrisa a los labios del espectador al oír las graciosas ocurrencias puestas en boca del señor Calvo”.

⁸ Rafael Calvo, el galán prototípico del teatro neorromántico de Echegaray, murió el 4 de septiembre de 1888. Su compañero Antonio Vico se mantuvo poco más de un año como director de la compañía y, más tarde, continuó Ricardo Calvo. La obra se representó en el Español una vez en 1886, cinco veces

el de María Guerrero entre 1895 y 1898. En total 35 representaciones en este periodo final de siglo (Menéndez Onrubia, 1990).

EL MONTAJE DE MARÍA GUERRERO

María Guerrero (1867-1928) debutó en el teatro de la Princesa, que dirigía entonces Emilio Mario, el 28 de octubre de 1885, en la obra *Sin familia* de José Echegaray. Más tarde, marchó a París a estudiar con Constant Coquelin, primer actor de la *Comédie Française*, y cuando en la primavera de 1894 sale a concurso el teatro Español, la joven actriz, con ayuda de su padre, se convierte en empresaria y se pone al frente del mismo. Lo primero que hace es una remodelación en profundidad. Las obras se dilatan hasta el 10 de enero de 1895, fecha en que se reabre el teatro con el estreno de la obra *El desdén con el desdén* de Agustín Moreto. Completaba el programa el *Retablo de las maravillas* de Cervantes, refundido para la ocasión por Fernando Díaz de Mendoza. Para entonces, tenía en su compañía como primer actor a Ricardo Calvo y como galán al joven Fernando Díaz de Mendoza, con quien se casará en 1896. Son estos los años en que se consolidará la compañía Guerrero-Mendoza.

Una de las novedades que introdujo en la programación del Español fue dedicar los lunes (“lunes clásicos”) a la puesta en escena de los autores clásicos, llegando incluso hasta Moratín y Bretón de los Herreros. Menéndez Onrubia (1990) ha recogido y estudiado el repertorio de teatro áureo representado por María Guerrero en este periodo finisecular⁹.

No cabe duda de que María Guerrero revolucionó la escena madrileña de esos años. Recibió el apoyo de los grandes escritores del momento, como Echegaray, Galdós o Guimerá. Clarín también elogió su labor teatral, destacando sobre todo su actuación natural y su penetración en la comprensión de los textos. Lo que se valora especialmente es su voz, que es lo que más la distingue. Desde luego, la dicción natural, matizada y exquisita de María Guerrero contrastaba con el modo de declamación dramática de actores como Rafael Calvo y Antonio Vico.

Para comenzar la temporada de 1895 elige el título de Rojas *Entre bobos anda el juego*, obra que ya había sido representada pocos años antes por Antonio Vico y Rafael Calvo y, más tarde, por Ricardo Calvo. La comedia se estrenó el sábado 19 de octubre y se puso en escena un total de 18 veces en las tres temporadas de otoño-invierno siguientes (1895-1896, 1896-97 y 1897-98). La función inaugural se completó con la representación del entremés de Cervantes *Los habladores*, a cargo de los actores Ramona Valdivia y Felipe Carsi¹⁰.

en 1887, otras dos en 1888, cuatro en 1889 y dos en 1891. En total en catorce ocasiones en este periodo (Vallejo, 2008: 82).

⁹ En 1896 Salvador Canal opinaba lo siguiente: “Nunca se habían representado con tan exquisito gusto las obras de nuestro siglo de oro literario, ni jamás se había hecho de ellas por cómico alguno estudio tan concienzudo y brillante.” (Cita recogida por Sánchez Estevan, 1946: 161).

¹⁰ En carta del 21 de octubre de 1895 dirigida a Benito Pérez Galdós, la actriz se mostraba contenta con el estreno: “la función inaugural resultó preciosa y ayer domingo tuvimos dos llenos” (Menéndez On-

El elenco estaba formado por María Guerrero como Isabel de Peralta, Fernando Díaz de Mendoza como don Pedro y Donato Jiménez como don Lucas del Cigarral. Este actor ya había triunfado en este papel junto a Rafael Calvo en 1882. Seguía la estela de otro grande, José Calvo, que había representado la obra junto a Romea y Matilde Díez en 1851:

Representó de un modo casi exacto a cómo lo hacía mi padre el Don Lucas del Cigarral de la comedia de figurón de Francisco de Rojas *Entre bobos anda el juego*, y aseguraba no habérselo visto hacer nunca. [...] ...hay que hacer lo que se llama *un figurón*, personaje exagerado y ridículamente grave, ponderativo, fanfarrón, ampuloso en el tono, el gesto y las actitudes. Así lo hizo mi padre y así lo hacía también Jiménez. (Calvo, 1920: 262)

Según Deleito y Piñuela, el don Lucas del Cigarral de Donato Jiménez fue «una de sus más felices creaciones, con toda la caricaturesca prosopopeya que hubiera podido soñar el clásico Rojas, su autor» (Deleito, s.a.: 80)¹¹.

La prensa se hizo eco del clamoroso éxito y elogió sobremanera a la actriz:

De todas suertes, y aún no siendo este papel de dama propicio en grado sumo al lucimiento de una actriz, ¡cómo lo interpretó la Srta. Guerrero! ¡Con qué riqueza de recursos, y qué abundante variedad de tonos! ¡Con qué artística naturalidad; con qué hondo sentimiento a veces; con qué gracia tan fina en otras ocasiones, y siempre, siempre, con qué juvenil encanto! (Fernández Shaw, 20 de octubre de 1895: 1r)

También se destacó la actuación de Fernando Díaz de Mendoza en el papel de don Pedro:

En la célebre silva, tan larga y tan bella, con que describe la aventura a orillas del Manzanares, cuando D. Pedro vio por primera vez a D^a Isabel, fue interrumpido con aplausos frecuentemente, y a su final obtuvo una prolongada ovación (Fernández Shaw, 20 de octubre de 1895: 1r)

El texto utilizado para este montaje fue la refundición de Eduardo Asquerino, publicada en 1851, que, como hemos señalado, con Julián Romea y Matilde Díez había logrado un gran éxito en escena y se había consagrado como la versión de referencia de la comedia de Rojas.

Precisamente, las críticas de Eduardo Bustillo en *La Ilustración Española y Americana* del 30 de octubre de 1895 apuntan a esta adaptación realizada por Asquerino:

La refundición de *Entre bobos anda el juego*, que aun rige en el teatro Español y que a ciegas trazó hace cuarenta años D. Eduardo Asquerino, ha debido ser retocada y purificada por mano más hábil para honrar ahora a tan peregrino ingenio del siglo de oro. Matilde Díez y Julián Romea realizaban entonces en el teatro del Príncipe una obra de restauración de lo *antiguo* parecida a la que ahora honra tanto a María Guerrero. Aceptada, por no haber otra de *Entre bobos anda el juego*, la refundición de Asquerino, pasaron muchos errores de este en fuerza de la belleza imponderable del original y de las maravillas que de la ejecución escénica resultaron. Asquerino, sin darse cuenta de la atrocidad, parodió en el segundo acto de la comedia, en boca del estudiante famélico, las conocidas octavas que, dos siglos después de Rojas, había puesto Gil y Zárate en boca de su *Guzmán el Bueno*. Asquerino no vio más sino que aquellas octavas venían allí muy bien para que se luciera el galán joven Antonio Lozano, que empezaba a conquistar entonces los aplausos del público. (1895: 246).

rubia, 1984: 141).

¹¹ Para Evangelina Rodríguez Cuadros, Donato Jiménez fue “el mejor *barba* del siglo XIX” (2004: 339).

Parece ser que estas octavas fueron suprimidas tras las primeras representaciones, ya que Antonio Machado, en un artículo aparecido en *El País*, el 2 de septiembre de 1897, se hacía eco de este cambio: «...con sumo placer hemos visto en *Don Lucas del Cigarral*, la última vez que se representó en *El Español*, suprimida en el segundo acto, la infeliz parodia de las octavas reales de *Guzmán el Bueno* con que el arreglador (¿?) pretende en vano mejorar la obra inmortal de Rojas Zorrilla.»¹²

Veamos con detalle otras intervenciones de Asquerino en el texto de Rojas en su versión de 1851. Por esas fechas este escritor se dedicó a hacer arreglos de obras procedentes del repertorio áureo. Aparte de la que nos interesa, adaptó también *El escondido y la tapada* y *Amar después de la muerte* de Calderón y *Lorenzo me llamo y carbonero de Toledo* de Matos Fragoso, estrenadas todas ellas en el teatro del Príncipe entre 1851 y 1852 (Sánchez Escobar, 2003: 284-285).

Asquerino convierte las tres jornadas de *Entre bobos anda el juego* en cuatro actos. Con la jornada primera de Rojas conforma los dos primeros actos. El acto primero se encuentra dividido en 12 escenas. En primer lugar, redacta un nuevo comienzo para la obra y para ello añade seis escenas al principio. En la tercera introduce los vv. 97-140 de Rojas. Y es en la escena VII cuando aparecen los versos del comienzo del texto áureo (vv. 1-345). La escena XII también es nueva, pero termina con los vv. 533-540 de la comedia del toledano.

Es en esta parte en donde se encuentran las mayores innovaciones. En la escena IV, por ejemplo, introduce el personaje de don Luis, un pintor que viene por orden del hidalgo don Lucas a hacer un retrato de la dama. Se establece entonces un curioso diálogo con D. Antonio e Isabel en el que se incluyen exclamaciones muy de la época como “voto a crispo” (1851: 11) o “voto a bríos” (1851: 13). En la obra de Rojas D. Luis no sale a escena hasta bien avanzada la primera jornada (v. 541) y es simplemente un pretendiente de Isabel.

El acto segundo consta de 9 escenas y el comienzo es también completamente nuevo. Es aquí donde se incluyen las octavas paródicas que hemos mencionado antes. Tras las tres escenas de venta, la cuarta empieza con unos versos de Rojas (vv. 541-548), la quinta es original de Asquerino y en la sexta, séptima y octava volvemos al texto de Rojas (vv. 549-761). A continuación, introduce el refundidor otro pasaje nuevo: el final de la escena VIII y el principio de la escena IX. A partir de ahí volvemos al texto de Rojas (vv. 762-942) hasta el final del acto segundo.

El acto tercero se divide en 15 escenas. Introduce una acotación inicial y detalla algo más o modifica otras acotaciones (las del comienzo de las escenas III y VI). A continuación, aparecen sin modificaciones los vv. 943-1756 de la pieza de Rojas con una única intervención: suprime los vv. 1565-1575.

El acto cuarto se halla dividido en 10 escenas. El comienzo sigue el texto original (vv. 1757-2002), excepto unas pequeñas alteraciones en el diálogo inicial entre D. Antonio y D. Lucas. El refundidor precisa geográficamente el lugar en que se desarrolla la acción: Cabañas.

¹² Allen W. Phillips (1980) reproduce este texto de Antonio Machado (“María Guerrero”), aparecido en *El País* el 2 de septiembre de 1897.

<p>ANTONIO. ¿Dónde fuera del camino me sacáis?</p> <p>LUCAS. Hablaros quiero.</p> <p>ANTONIO. Pues, ¿a qué nos apartamos del camino? ¿Qué queréis?</p> <p>(Rojas, 1757-1760)</p>	<p>ANTONIO. Qué maldecido camino! Qué intentáis?</p> <p>LUCAS. Hablaros quiero.</p> <p>ANTONIO. Pues porqué nos apeamos en Cabañas? Qué queréis?</p> <p>(Asquerino, 1851: 80)</p>
--	---

Los vv. 2003-2024 quedan reducidos en la refundición de Asquerino en 10 versos, ya que suprime entre otras cosas una seguidilla (vv. 2015-2018):

MÚSICOS. Mozuelas de la corte, *Dentro.*
todo es caminar:
unas van a Güete
y otras a Alcalá.
(Rojas, 2012: 451)

En la escena VI añade Asquerino cuatro redondillas que tratan de acentuar la comicidad del rápido diálogo entre don Lucas, Isabel, Pedro, Cabellera y Alfonsa:

LUCAS. De vuestra amistad los lazos
Pensé añadir.

ISABEL. Yo por vos...

ALFONS. Un abrazo es poco, dos... (*Airada*)

LUCAS. Por ahora no hay más abrazos.

ALFONS. Dada estoy a Belcebú.

PEDRO. Razón tengo.

ISABEL. A mí me sobra.

LUCAS. Hermana, concluye la obra
y hazlos que se abracen tú.

ALFONS. Esto más!

LUCAS. Qué hay que te asombre!

ALFONS. Que yo con la mano, ay, quita!
que toco el agua bendita,
jamás toqué a ningún hombre!

CABELL. Será con la zurda.

LUCAS. Quiero
comer algo.

CABELL. Sí, que hace hambre.

LUCAS. Traerás...

CABELL. Un poco fiambre.

LUCAS. Cosa...

CABELL. De medio carnero.
(Rojas, 1851: 99).

Los versos finales, como era habitual en este tipo de refundiciones, son un añadido del autor de la misma:

ISABEL. Lope, Tirso y Calderón (Al público.)

ricas flores te ofrecieron
y tus aplausos partieron
con Moreto y Alarcón.
Hoy que el otro campeón
presenta de lindas hojas,
frescas, galanas y rojas,
una más entre esas flores...
una palmada, señores,
á D. Francisco de Rojas.
(Rojas, 1851: 110)

Como vemos, Asquerino interviene bastante en el texto de Rojas. No solo altera la estructura dramática de la obra, sino que reduce algunos largos periodos caracterizados por excesos retóricos. Además, encontramos otras enmiendas que tienen que ver más con la moral de la época o, al menos, con la intención de evitar equívocos. Una de ellas es la supresión de la frase evangélica *Verbum caro factum est* (v. 1643), que cambia por el verso “con Isabel mano a mano” (1851: 74). Otra palabra que elimina es “adulterio”; en su lugar aparece un término muy decimonónico: “gatuperio” (v. 1564). En esta misma línea modifica dos versos del texto de Rojas demasiado atrevidos quizá para el público decimonónico:

<p>Pero en Illescas anoche con ardiente actividad la solicité en su lecho. Salió a hablarme hasta el zaguán (Rojas, 2012: vv. 2541-44)</p>	<p>Pero en Illescas anoche con ardiente actividad á una reja se asomó y con amoroso afán (Asquerino, 1851: 103)</p>
--	---

En alguna ocasión Asquerino hace una enmienda acertada (“camello” por “cangrejo”), que denota una lectura atenta del texto:

<p>¿Vais en mula o en camello? Porque desde ayer acá cuando os presumo delante os vengo a encontrar atrás. (Rojas, 2012: vv. 2483-86)</p>	<p>¿Vais en mula o en cangrejo? Porque desde ayer acá, cuando os presumo delante, os vengo a encontrar atrás. (Asquerino, 1851: 101)</p>
---	--

El éxito de María Guerrero con este montaje llevó seguramente a Tomás Luceño y Carlos Fernández Shaw a adaptar la pieza al género chico, con el título de *Don Lucas del Cigarral* y con música de Amadeo Vives. Se estrenó con éxito el 18 de febrero de 1899 en el teatro Parish (conocido como Price) de Madrid y supuso el primer triunfo de Amadeo Vives. La zarzuela fue representada por toda España. El 15 de febrero de

1924 *Don Lucas de Cigarral* fue llevada de nuevo a escena en el teatro de la Zarzuela y volvió a cosechar un gran éxito. El texto se reeditó también en varias ocasiones (1899, 1902, 1921...), lo que da idea de la buena acogida, aunque no exenta de polémica, dado que Luceño y Fernández Shaw reinventaron completamente la tercera jornada (Pastor, 2008: 721-735). En ella los personajes llegan al Cigarral, propiedad de D. Lucas, donde se va a celebrar la boda con Isabel. D. Pedro lleva unos cómicos para que representen una farsa en la que un viejo se ve inmerso en peligros de todo tipo para intentar casarse con una mujer joven. D. Lucas, que se ve retratado en aquel espejo, desiste de sus intenciones. Finalmente, D. Pedro se casa con doña Isabel y D. Luis con doña Alfonso, y D. Lucas termina perdonando a todos.

El montaje de *Entre bobos anda el juego* de la Compañía Nacional de Teatro Clásico

En la segunda mitad del siglo XX *Entre bobos anda el juego* sube en diversas ocasiones a las tablas. Tenemos registradas ocho puestas en escena de esta comedia en este periodo¹³:

- El 7 de marzo de 1946 se representa en el teatro Fontalba a cargo del Teatro Español Universitario (T.E.U.), con adaptación de José García Nieto y dirección de Modesto Higuera. Los decorados eran de José Caballero y entre los jóvenes actores destacaron María Jesús Valdés, José Luis López Vázquez, Carmen Mendoza, Valeriano Andrés, Matilde Conesa, etc.

- El 6 de diciembre de 1951 se estrena en el teatro Español dirigida por Cayetano Luca de Tena y de nuevo siguiendo la adaptación de José García Nieto, con María Jesús Valdés y Guillermo Marín en los papeles principales.

- El 27 de abril de 1966 en el teatro Beatriz de Madrid por la compañía de aficionados Teatro de Cámara Ditea de Santiago de Compostela.

- El 28 de mayo de 1981 la estrena la compañía de teatro estable Julián Romea de Murcia, dirigida por César Oliva¹⁴.

- El 22 de febrero de 1991 se estrena en el teatro Lope de Vega de Sevilla con dirección y adaptación de Ángel García Suárez, con Jesús Bonilla como don Lucas del Cigarral y un elenco formado por Aitana Sánchez-Gijón, Cayetana y Fernando Guillén Cuervo, etc.

- En 1998 se ponen en escena otros dos montajes de esta obra: uno a cargo de la Compañía C+C en el corral de comedias de Almagro y otro estrenado el 18 de diciembre

¹³ También hubo una representación realizada para TVE que se emitió en el programa Estudio 1 el 30 de noviembre de 1980. La adaptación y realización corrió a cargo de Luis Sánchez Enciso y los actores principales fueron Juanito Navarro, Emma Cohen, Manuel de Blas, Antonio Medina, Francisco Merino, etc.

¹⁴ Vid. César Oliva (2008: 87-89) en donde rememora la gestación de este montaje de Rojas Zorrilla. Un breve análisis de esta puesta en escena de *Entre bobos anda el juego* y de los montajes siguientes de 1991 y 1999 podemos leer en Pérez Rasilla (2007: 438-442).

de dicho año en el teatro Jovellanos de Gijón, por la compañía Teatro Margen, con dirección de Arturo Castro.

- Finalmente, el 8 de julio de 1999 sube a los escenarios en Almagro *Entre bobos anda el juego*, a cargo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, dirigida por Gerardo Malla.

De nuevo, a finales de siglo contamos con un importante montaje de la obra, aunque en este caso no alcanzó tanta repercusión como la que había tenido un siglo antes el de María Guerrero en el Español. Fue esta la primera obra de Rojas Zorrilla programada por la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

La versión corrió a cargo de Rafael Pérez Sierra y Gerardo Malla. Se trata de una versión muy fiel al original, en donde los autores se limitan a eliminar una serie de alusiones cultas o poco entendibles por el público actual y a aligerar algunas de las grandes tiradas de estilo cultista y florido¹⁵. En total, se suprimen 112 versos, pero se hacen algunas enmiendas y modificaciones curiosas. Por ejemplo, se cortan cuatro versos de Isabel al principio, que sirven de conclusión a su discurso (vv. 45-48) o se suprimen ocho versos del discurso amoroso de Pedro en nombre de don Lucas (vv. 803-806 y 811-814). En otro momento se elimina un chiste de difícil comprensión para el público actual:

LUIS. Gente cursa el camino. ¿Si ha llegado?

CARRANZA. ¿Qué es “cursa”? ¿Este camino está purgado? (vv. 611-612)

En la segunda jornada se aligera la relación que hace Pedro del encuentro del río en 18 versos (vv. 997-998, 1021-1022, 1027-1030, 1047-1048, 1059-1060, 1097-1098 y 1101-1104). Más tarde, en la conversación entre Pedro e Isabel se suprime la alusión a Clície y el sol y todas las subsiguientes comparaciones metafóricas (vv. 1243-46, 1253-1260 y 1263-1272).

Otra referencia suprimida es la que alude a unos versos del romancero que se hicieron célebres (“todos duermen en Zamora,/ mas no duerme Arias Gonzalo...”), que ya no resultan familiares al espectador de hoy:

CARRANZA. Durmiendo a todos agora
con un mismo sueño igualo.
No seas Arias Gonzalo
si está hecho el mesón Zamora.
(vv. 1353-1356)

En la tercera jornada se elimina un número menor de versos (29 en total). De nuevo se aligera un pasaje en que Isabel se queja ante su amado Pedro (vv. 2073-2082

¹⁵ Así lo señalaba Gerardo Malla: “La versión en la que he tenido ocasión de trabajar junto a Rafael Pérez Sierra ni qué decir que es respetuosísima con el original y que solo ha sido corregida en aquellos aspectos que entendíamos podían resultar oscuros para el espectador de hoy o bien para el engranaje de una representación que en el siglo XVII se ofrecía de forma bien distinta” (Cañizares, coord., 2006: 212).

y vv. 2103-2112); más tarde, se suprime un diálogo de réplicas breves y redundante (vv. 2638-2645); finalmente, se cortan cuatro versos jocosos de don Lucas en los que vaticina a la feliz pareja un destino aciago, con mucho amor, pero sin dinero:

y, en vez de galas, se ponga
un buen amor de Milán,
una tela de “mi vida”,
aforrada en “me querrás” (vv. 2751-2754)

Quizá los adaptadores consideraron que la comparación del amor con las lujosas telas de Milán no sería entendida por el público actual.

Por otra parte, Pérez Sierra y Malla, como era de esperar, modernizan algunas formas típicas de la lengua del Siglo de Oro: “este mi” por “todo aquel” (v. 663), “la enigma” por “el enigma” (v. 2545), o las metátesis de los imperativos (“dalde” por “dadle” v. 2404) y el laísmo (v. 2764). Sin embargo, resulta extraño que el criterio no sea uniforme y se mantenga la forma “agora” (vv. 381, 948, 1154, etc.), la asimilación *r-l* en “vella” (v. 2011), el artículo masculino en “un araña” (v. 333) o la alteración de la vocal átona en “recebí” (v. 514).

Por otra parte, se modifican y se reescriben algunos versos, así como se cambian algunos términos en aras de la claridad, algo que no siempre resulta plenamente justificado. Algunos ejemplos son los cambios un tanto gratuitos de “capillo” por “capullo” en dos ocasiones (vv. 391 y 2518), “corráis” por “quitáis” (v. 734), “Ponga su uña” por “Rásquela él” (v. 1660), “apruebo” por “quiero” (v. 1685), “sala” por “alcoba” (vv. 1879), “a medias” por “de rondón” (v. 1991), etc. Tampoco parece necesario el cambio de “caballero / de ciudad” por “villanchón / de aldea” (vv. 1805-1806) o algunas otras modificaciones, más o menos discutibles, que hacen sobre el texto de Rojas (vv. 724, 780, 1973, etc.).

En otras ocasiones se aprecia como los autores de la versión pretenden facilitar al espectador la comprensión del texto. Por ejemplo, en la descripción que hace de don Lucas del Cigarral el criado Cabellera dice que tiene los pies “con sus Juanes y sus Pedros” (v. 216), que en la versión de la Compañía Nacional pasa a ser “con más Juanetes que Pedros”; en la escena nocturna de la venta Cabellera aconseja a don Pedro que se retire “que no puede juzgar bien / de verte a esta hora vestido” (1325-26), que se convierte en “ruiseñor fuera del nido”. Más adecuada parece la supresión de la alusión a “la de Ortuño” (vv. 669-670) para referirse a la espada, pues alude al apellido de una familia de espaderos toledanos que hoy no resulta familiar; sin embargo, más adelante se conserva otra alusión semejante a otro espadero toledano, “Francisco Ruiz Patilla” (v. 1504), que tampoco parece comprensible para el público.

Otras expresiones corrientes en la lengua áurea son igualmente suprimidas:

- “Primillo, fondo en cuñado” (v. 893), que se transforma en “Primillo y algo cuñado”;

- “de mi media con limpio me has sacado” (v. 946): la “media con limpio” se refiere a una cama compartida con otra persona libre de enfermedades contagiosas, costumbre

habitual en posadas de Madrid en el siglo XVII. Los autores de la versión prefieren modificar el texto para que sea comprensible: “de mi cama con pulgas me has sacado”.

- “¿Conmigo la hacen cerrada?” (vv. 1543-44), frase hecha, muy del gusto de Rojas, que tiene el sentido de ‘disimular’, que se convierte en esta versión en “¿Para mí puerta cerrada?”.

También se elimina un chiste que hace el gracioso con el término “primo”, tratamiento que utilizaban entre sí los esclavos negros en aquella época: “¿cómo ha de valer un primo, / que es parentesco de negros?” (v. 1133). Pérez Sierra y Malla deshacen el posible equívoco acudiendo a una frase más neutra: “que es cosa de menos precio?”.

Sin embargo, se conserva la frase evangélica *Verbum caro factum est* (v. 1623), que no es entendible por la mayor parte de los espectadores de hoy.

En general, se trata de una versión muy fiel al texto original de Rojas que demuestra una vez más las potencialidades del juego cómico creado por el dramaturgo toledano. Solo hace falta que se sucedan los versos de Rojas para que el enredo fluya y la comicidad se genere.

La obra se estrenó el 8 de julio de 1999 en el Hospital de San Juan de Almagro y resultó todo un éxito, a pesar de los nervios del estreno¹⁶. Más tarde, la comedia se representó en Baracaldo (del 10 al 12 de septiembre), Alcorcón, Valladolid, Toledo, Sevilla (entre el 21 y 24 de octubre) y Córdoba, para volver después a Madrid, al teatro de la Comedia, en donde estuvo a partir del 12 de noviembre. La obra tuvo una buena recepción por parte la crítica, aunque se censuró reiteradamente el haber recurrido a proyecciones con estética de cómic en algunos momentos del montaje¹⁷.

El elenco de actores fue el siguiente: Jesús Castejón (Don Lucas del Cigarral), Cristina Marcos (Doña Isabel), Francisco Lahoz (Don Pedro), Rafael Castejón (Don Antonio), Rafael Ramos de Castro (Don Luis), Paloma Paso Jardiel (Doña Alfonso), Janfri Topera (Cabellera), Jesús Fuente (Carranza) y Mónica Cano (Andrea). La escenografía y diseño de vestuario fue de Pedro Moreno y la dirección escénica de Gerardo Malla.

CONCLUSIONES

Curiosamente, dos importantes montajes de *Entre bobos anda el juego* tuvieron lugar en los dos últimos finales de siglo. Algo tendrá que ver el pesimismo finisecular con la búsqueda de una comedia que potencia lo grotesco y provoca fácilmente la risa en el espectador.

¹⁶ Así lo destacaba Pedro Manuel Villora en su reseña (1999: 78), en la que censuraba la excesiva duración del espectáculo, que incluía una loa inicial, las tres jornadas de la comedia con dos descansos y un baile final.

¹⁷ García Garzón señalaba lo siguiente en el ABC: “...chirría en unos cuadros de transición que incluyen proyecciones de sombras y dibujos con estética de cómic decididamente horribles, fuera del precioso y preciosista tono general del espectáculo” (García Garzón, 1999: 58). Enrique Centeno en el *Diario 16* era aún más duro; para él resultaban “de un espanto sin límites y de una inadecuación escandalosa” (Centeno, 1999). Haro Tecglen (1999) se limita en *El País* a hacer una descripción aséptica del montaje, mostrando su desinterés por esta comedia de Rojas Zorrilla.

Desde luego, a María Guerrero le sirvió este título para encumbrarse y alzarse con “la monarquía cómica”, acudiendo a las palabras de Cervantes. Para la Compañía Nacional de Teatro Clásico no resultó tan decisivo, pero sí resultó ser el final de una etapa, ya que poco tiempo después sería nombrado como director de la misma Andrés Amorós, tras la dimisión de Rafael Pérez Sierra.

En cuanto a los textos utilizados en estas puestas en escena, la versión de Asquerino, siguiendo el gusto decimonónico, altera bastante la obra creada por el ingenio toledano. No es que modifique palabras o versos concretos, sino que escribe un nuevo comienzo e introduce en el segundo acto una escena de venta en donde se atreve a parodiar las octavas, puestas en boca de un estudiante hambriento, que pertenecían ni más ni menos que al *Guzmán el Bueno* de Gil y Zárate. Si bien a mediados de siglo, cuando la obra fue estrenada por Julián Romea y Matilde Díez, el texto gustó mucho, medio siglo después este añadido del refundidor le pareció al público y a la crítica una licencia excesiva, con lo que María Guerrero terminó por suprimir las controvertidas octavas paródicas. En cambio, la versión de Rafael Pérez Sierra y Gerardo Malla para la Compañía Nacional de Teatro Clásico se halla más cerca del original de Rojas, no en vano en los últimos tiempos nos hemos vuelto más respetuosos con los textos clásicos. Eso sí, no quiero decir que no haya intervenciones aquí y allá para buscar un texto claro y que no despiste a los espectadores. Sin embargo, no por ser más fiel al original la representación tuvo más éxito. Desde luego, no ha sido una de las funciones memorables de la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Esperemos que a finales del siglo XXI *Entre bobos anda el juego* suba de nuevo a los escenarios y haga reír al público futuro. Será una prueba de la inmortalidad de Rojas Zorrilla y de la pervivencia del teatro del Siglo de Oro.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Piñal, F. (1990): “Las refundiciones del siglo XVIII”, en J. Álvarez Barrientos (coord.), *Clásicos después de los clásicos, Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, 33-42.
- Andioc, R. y Coulon, M. (1996): *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2 vols.
- Bouza, F. (2001): *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons.
- Bustillo, E. (1895): “Los teatros”, *La Ilustración Española y Americana*, 30 de noviembre, p. 246.
- Calvo Revilla, L. (1920): *Actores célebres del Teatro del Príncipe o Español. Siglo XIX*, Madrid, Imprenta Municipal.
- Cañizares Bundorf, N. (coord.) (2006): *20 años en escena 1986-2006. Compañía Nacional de Teatro Clásico*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico / INAEM / Ministerio de Cultura.
- Centeno, E. (1999): “Pues señor, mal empezamos”, *Diario 16*, 17 de noviembre.

- Deleito y Piñuela, J. (s. a.): *Estampas del Madrid teatral fin de Siglo, I*, Madrid, Calleja.
- Fernández Shaw, C. (1895): "Veladas teatrales. Español. Inauguración de la temporada. *Entre bobos anda el juego y Los dos habladores*", *La Época*, 20 de octubre, h. 1r.
- Ganelin, C. (1994): *Rewriting theatre: the comedia and the nineteenth-century refundición*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- García Garzón, J. I. (1999): "Amor sin dinero y dinero sin amor", *ABC*, 14 de noviembre, 58.
- Gies, D. T. (1990): "Notas sobre Grimaldi y el 'furor de refundir' en Madrid (1820-1833)", en J. Álvarez Barrientos (coord.), *Clásicos después de los clásicos, Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, 111-124.
- Haro Tecglen, E., (1999): "El viejo vodevil", *El País*, 18 de noviembre.
- Juliá, E. (1933): "Preferencias del público valenciano en el siglo XVIII", *Revista de Filología Española*, XX, 113-159.
- Julio, M. T. (2005): "La suerte escénica de *Entre bobos anda el juego*", en J. Matas Caballero y J. M. Trabado Cabado (coords.): *La maravilla escrita. Torquemada y el Siglo de Oro*, León, Universidad de León: 455-471.
- Julio M. T. (2008): "Rojas Zorrilla en Barcelona. Aproximación histórica a la cartelera teatral (1718-1900)", en F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y A. García González (eds.): *Rojas Zorrilla en escena. XXX Jornadas de teatro clásico. Almagro, 2007*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha: 45-64.
- Marcello, E. E. (2015): "Fortuna europea de Rojas Zorrilla", en R. González Cañal (ed.), *El universo dramático de Rojas Zorrilla*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid (col. Fastiginia, 11), 155-173.
- Menéndez Onrubia, C. (1984): *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*, Madrid, CSIC.
- Menéndez Onrubia, C. (1990): "El teatro clásico durante la Restauración y la Regencia (1875-1900)", en *Clásicos después de los clásicos, Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, 43-64.
- Menéndez Onrubia, C. (2007): "Memoria de actores: *Entre bobos anda el juego* en la escena del teatro Español de Madrid (1895-1896)", *Revista de Literatura*, vol. LXIX, núm. 137, 219-234.
- Montero de la Puente, L. (1942): "El teatro en Toledo durante el siglo XVIII (1762-1776)", *Revista de Filología Española*, XXVI, 411-468.
- Oliva, C. (2008): «Mis montajes de Rojas Zorrilla», en F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y A. García González (eds.), *Rojas Zorrilla en escena. XXX Jornadas de teatro clásico. Almagro, 2, 3, 4 y 5 de julio de 2007*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha: 87-94.
- Pastor Comín, J. J. (2008): "*Don Lucas del Cigarral*, de Francisco de Rojas: polémicas de una adaptación al género lírico", en F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. E. Marcello (eds.), *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha: 721-735.

- Pedraza Jiménez, Felipe B. (2005): "De Rojas Zorrilla a Enciso Castrillón: *Abrir el ojo en la escena decimonónica*", en *A zaga de tu huella. Homenaje al prof. Cristóbal Cuevas*, Málaga, Universidad de Málaga, I, 539-557.
- Pérez Rasilla, E. (2007): "Las escenificaciones de la comedia de figurón en el teatro español a partir de 1980", en L. García Lorenzo (ed.), *El figurón. Texto y puesta en escena*, Madrid, Editorial Fundamentos: 421-442.
- Phillips, A. W. (1980): "Otra página desconocida de Antonio Machado", *Ínsula*, 404-405, 20.
- Plaza Orellana, R. (2007): *Los espectáculos escénicos en Sevilla bajo el gobierno de Godoy (1795-1808)*, Sevilla, Diputación.
- Rodríguez Cuadros, E. (2004): "Memoria de las memorias: el teatro clásico y los actores españoles", en J. M. Díez Borque y J. Alcalá-Zamora (coords.), *Proyección y significados del teatro clásico español*, Madrid, Sociedad estatal para la Acción Cultural Exterior: 319-370.
- Rojas Zorrilla, F. de (1851): *Entre bobos anda el juego*, comedia en cuatro actos refundida y arreglada por don E. Asquerino, Madrid, Impr. que fué de Operarios, a cargo de D.F.R. del Castillo.
- Rojas Zorrilla, F. de (1999): *Entre bobos anda el juego*, versión de R. Pérez Sierra y G. Malla, prólogo de F. B. Pedraza, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico.
- Rojas Zorrilla, F. de (2012): *Obras completas IV. Segunda parte de comedias. Lo que son mujeres. Los bandos de Verona. Entre bobos anda el juego. Sin honra no hay amistad*, edición crítica y anotada del Instituto Almagro de teatro clásico dirigida por F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, coord. M. Rodríguez Cáceres, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sánchez Escobar, Á. F. (2003): *Vida y obra de Eduardo Asquerino (1824-1881), un escritor comprometido con su tiempo*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Sánchez Estevan, I. (1946), *María Guerrero*, Barcelona, Iberia.
- Shergold, N. D. y Varey, J. E. (1989) (con la colaboración de C. Davis): *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, London, Tamesis (Fuentes para la historia del teatro español, IX).
- Subirats, R. (1977): "Contribution à l'établissement du répertoire théâtral à la cour de Philippe IV et de Charles II", *Bulletin Hispanique*, LXXIX, 401-479.
- Vallejo González, Irene (2008): "Rojas Zorrilla en la escena madrileña del siglo XIX", en *Rojas Zorrilla en escena. XXX Jornadas de teatro clásico. Almagro, 2, 3, 4 y 5 de julio de 2007*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y A. García González, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha: 65-86.
- Víllora, P. M. (1999): "*Entre bobos anda el juego*, buen principio del festival de Almagro", *ABC*, 10 de julio, 78.
- Zabala, A. (1982): *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1982.

LA HISTORIA EN EL TEATRO DE ERNESTO CABALLERO

THE HISTORY IN THE THEATRE OF ERNESTO CABALLERO

FERNANDO DOMÉNECH RICO

Real Escuela Superior de Arte Dramático / ITEM

Resumen

Ernesto Caballero, uno de los dramaturgos más importantes de la generación del cambio de siglo, ha desarrollado a lo largo de su carrera un tipo de teatro histórico que se caracteriza por su variedad formal y por la coherencia de su visión de la Historia como un relato de los oprimidos y de los olvidados por el discurso del poder.

Palabras clave: Teatro histórico; Ernesto Caballero; teatro español contemporáneo.

Abstract

Ernesto Caballero, one of the most important playwrights of the generation of turn of the century, has developed throughout his career a type of historic theater that is characterized by its formal variety and consistency of his vision of history as a story of the oppressed and forgotten by the discourse of power.

Key words: Historic Theatre; Ernesto Caballero; Contemporary spanish Theatre.

1. INTRODUCCIÓN

El reciente estreno de *Reina Juana* ha vuelto a traer a la luz una de las facetas fundamentales de la actividad teatral de Ernesto Caballero, faceta que había quedado oculta en los últimos años por su brillante labor como director de escena y como gestor cultural al frente del Centro Dramático Nacional. Ernesto Caballero es, efectivamente, un escritor, uno de los autores más importantes del teatro español en el cambio del siglo XX al siglo XXI. Si en los últimos años este aspecto destacaba menos era a raíz de una decisión del propio Ernesto Caballero para dedicarse con más intensidad a su puesto al frente del Teatro Nacional.

Desde su primer estreno, una versión *pop* de *La vida es sueño*, titulada *Rosaura, el sueño es vida, mileidi*, que subió a las tablas en 1983, Ernesto Caballero ha seguido con ejemplar constancia y en circunstancias diversas — a veces favorables, las más adversas — escribiendo y estrenando las más de cincuenta obras que forman a día de hoy el *corpus* de su producción dramática. Menos que Lope de Vega, pero más que Shakespeare. Alguna de ellas ha supuesto un hito en el discurrir del teatro español de su momento¹.

¹ Para una visión general de la carrera dramática de Ernesto Caballero se puede consultar mi Introducción a *Auto. Sentido del deber. Naces consumes mujeres* (Doménech, 2014).

En 1988 el reestreno de *Squash* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid supuso su consagración gracias a la crítica que publicó Fernando Lázaro Carreter en *Blanco y Negro* (Lázaro, 1988), saludando a un nuevo escritor que para él representaba la auténtica alternativa a las dos formas teatrales existentes en el momento, la del teatro público y la del teatro comercial. Sería, con todo, el estreno de *Auto* en 1992 el que consagraría a Ernesto Caballero como uno de los dramaturgos fundamentales de su generación. En palabras de César Oliva:

A Ernesto Caballero se le debe otro de los textos emblemáticos del momento, *Auto* (1992), excelente experiencia cargada de elementos alegóricos, aunque de sencilla expresión escénica. Cuatro personajes se presentan en una ambigua sala de espera, con la pretensión de justificar las causas del accidente que acaban de sufrir. Sin más elementos decorativos que un simple banco, los cuatro pasan de sentirse extrañados ante esa situación a acusarse mutuamente del origen del suceso. De medias palabras se pasa a una notable tensión, que termina por romperse al comprobar, ellos y el espectador a un tiempo, que el lugar de sus debates no es otro que la antesala del más allá, en donde pierde sentido todo cuanto antes sucedió. Esta inevitable referencia al mundo surrealista de Azorín es mérito añadido a la obra, que pasa por descubrir una nueva forma de plantear situaciones antes desarrolladas de manera más convencional (Oliva, 2004: 171).

Desde esas fechas, Ernesto Caballero no ha dejado de escribir, de estrenar y publicar decenas de obras dramáticas. Algunas de ellas han tenido un notable éxito comercial, como *Te quiero, muñeca*. Otras, a pesar de su extraordinaria oportunidad, han pasado sin pena ni gloria por los escenarios, como es el caso de *Tierra de por medio*. Muchas de ellas han recibido el aplauso del público y han merecido la atención de los estudiosos. Existen ya tesis doctorales (López Martínez, 2014) y numerosos estudios académicos sobre el teatro de Ernesto Caballero (Pérez-Rasilla, 2003). Hay, no obstante, una serie de obras que han recibido poca atención de la crítica especializada, entre otras razones porque no han gozado tampoco de la atención de los productores teatrales ni de los editores. Algunas no se han estrenado nunca y no se pueden encontrar con facilidad; varias siguen inéditas.

Y entre ellas hay un grupo de piezas en que el autor mantiene una línea dramática que aparentemente se sale de los parámetros que en general sirven para definir su obra. Son las obras de tema histórico, de las que un buen ejemplo es precisamente su último estreno, *Reina Juana*.

2. TRES OBRAS EDITADAS.

¡Santiago (de Cuba) y cierra España!

En Santiago de Cuba se libraron dos de las batallas decisivas de la guerra hispano-norteamericana que acabó con la derrota española y la pérdida de los restos del imperio colonial en 1898. El día 1 de julio se libró en sus alrededores la batalla de la loma de San Juan, tomada por las tropas norteamericanas tras duros combates. Y el 3 de julio, a la salida de la bahía de Santiago, la flota del contraalmirante Cervera fue hundida por la del almirante Sampson, dejando a todo el ejército español a merced de

las tropas estadounidenses. Tras la pérdida de la flota, Santiago de Cuba se rindió el 16 de julio. En diciembre España firmó con Estados Unidos el Tratado de París por el que cedió a la nueva potencia Cuba, Filipinas y Puerto Rico.

El “desastre del 98” supuso no solo una derrota en la guerra contra un país sin tradición militar al que no se consideraba capaz de derrotar al glorioso ejército español. Fue también el punto en que se manifestó una aguda crisis de conciencia que halló su mejor expresión en un brillante grupo de intelectuales a quienes *Azorín* bautizó como “Generación del 98”.

En 1998, el año del primer centenario, Ernesto Caballero, entonces director asociado del Teatro de La Abadía, escribe y estrena en este espacio una amarga revisión de los sucesos del 98, que algún crítico con poco criterio consideró efecto de la “cultura de la subvención”. Porque en la obra de Caballero no hay exaltación de valores patrios ni melancólica celebración de glorias literarias surgidas de la dolencia de España. ¡*Santiago (de Cuba) y cierra España!*, por el contrario, es una airada requisitoria contra una España dominada por una oligarquía que, si mantenía hacia el exterior una fachada de dignidad patriótica, en realidad lo que defendía en las guerras coloniales eran sus pingües negocios. El protagonista, por ello, es el pueblo. Con una mirada furiosa, Ernesto Caballero recupera para el público de 1998 el desastre que supuso aquella guerra para el pueblo español y el cubano. La eterna carne de cañón que lo mismo servía para morir en la manigua que para trabajar las tierras del señor o, convertidas las madres campesinas en amas de cría, amamantar a los cachorros de los grandes propietarios (Doménech, 1999).

“Linterna mágico-satírica” es el subtítulo que Ernesto Caballero dio a su obra. Con él ofrece una clave acerca del género que le sirvió como modelo para recrear ese mundo del 98. La “linterna mágica” era un artefacto óptico propio de las ferias y verbenas populares en que el público podía ver a través de un visor diversas escenas que recreaban el París de la Tour Eiffel, el Palazzo Ducale de Venezia rodeado de góndolas, el desierto del Sahara con una caravana atravesándolo... Esta fórmula, junto con la tradición de la revista política de la época de la Restauración, le sirve a Ernesto Caballero para crear una estructura de cuadros en donde se unen los cantables (algunos tan ingeniosos como el *Tango del cangrejo*, tomado del sainete lírico *El mozo crúo*) con documentos reales y las ficciones más extravagantes. El resultado es uno de los textos que más se acercan al cabaret berlinés de entreguerras y revela una fuerte influencia de Bertolt Brecht, autor del que Ernesto Caballero acababa de estrenar una obra miscelánea en el Teatro de La Abadía, *Brecht cumple cien años*.

Esta misma estructura de linterna mágico-satírica la aplicó Ernesto Caballero a dos obras posteriores, *El descenso de Lenin* y *El sastre del rey*. Sin embargo, la profusión de elementos fantásticos los alejan del equilibrio entre lo histórico y lo imaginario que se puede encontrar en ¡*Santiago (de Cuba) y cierra España!*.

Esta es una de las obras de Ernesto Caballero que ha tenido una discreta fortuna editorial. Después de su estreno en el Teatro de la Abadía el texto se publicó en 1999 en la revista *Acotaciones*. En 2002 la publicó la SGAE dentro de su colección “teatroautor”.

En La Roca

En febrero de 1937 la policía de Franco detuvo en Córdoba, mientras asistía a una corrida de toros, a un periodista inglés. Era Harold Adrian Russell Philby, más conocido como *Kim Philby*. Lo soltaron en seguida al comprobar que era un simpatizante de la causa fascista, miembro de la Liga de Amistad Anglo-Alemana y redactor de una revista filonazi. Con tales credenciales Philby siguió toda la Guerra Civil como corresponsal del diario conservador *The Times* y llegó a ser condecorado por Franco con la Cruz Roja al Mérito Militar.

Lo que no sabían ni Franco ni su policía, como no lo supieron durante décadas los servicios secretos ingleses y americanos es que *Kim Philby*, el mejor espía del siglo XX, era un agente soviético, marxista convencido, que había abrazado la causa comunista mientras estudiaba en Cambridge, y que había sido destinado a España por el NKVD para asesinar a Franco. Philby, al ser detenido, se deshizo de su libreta de claves. Para poder seguir con su misión en España necesitaba una nueva, que le fue entregada por su amigo y compañero Guy Burgess en el hotel *The Rock*, de Gibraltar, en marzo de 1937. Eran los años en que se estaban produciendo las grandes purgas de la vieja guardia revolucionaria conocidas como “Procesos de Moscú”.

En La Roca recrea esta entrevista entre los dos viejos amigos de Cambridge, ambos miembros de la clase alta británica y espías al servicio de Stalin. Mientras beben incansables un whisky tras otro, los dos amigos se observan, tratan de averiguar las intenciones del otro y —más importante aún— las intenciones del NKVD. ¿Por qué quieren los jefes de Moscú que Philby mate a Franco, sabiendo que es un intelectual sin ninguna experiencia en este tipo de acciones? ¿Es una prueba? ¿Es una trampa?. No hay respuestas en esa noche en que los dos amigos plantean ante el espectador las preguntas básicas de la acción revolucionaria, como en un impensado homenaje a Lenin: ¿Qué hacer? (Doménech, 2010).

Al contrario que otras obras históricas del autor, *En La Roca* tiene el aspecto de un drama tradicional, entre Chéjov e Ibsen: dos personajes que hablan y hablan sin tomar una decisión, sin que sea evidente el discurrir de la acción dramática. Pero Ernesto Caballero cierra su obra con un giro espectacular que da un nuevo sentido a este diálogo de caballeros. De pronto, la noche de 1937 se amplía hasta convertir las pocas horas de entrevista de los dos aprendices de espías para englobar todo el tiempo de sus vidas, de modo que ellos mismos puedan conocer el curso de la Historia y el discurrir de sus propias historias, con todos sus errores y todos sus fracasos:

Vive tu vida y deja que los españoles, como ellos mismos dicen, soporten su cruz... Créeme, de nada servirá tu heroico gesto. La suerte de Europa ya estaba echada. Los italianos acabaron con Mussolini. Hitler no tuvo más remedio que pegarse un tiro. ¿Qué importa si Franco murió en la cama décadas más tarde? La Historia es la que es. (Caballero, 2010: 169-170).

¿Es la cínica conclusión de un espía borracho después de una noche de confesiones? ¿O es la pétrea afirmación de un marxista convencido que rechaza la acción individual y confía en la inexorable marcha de la Historia que preconizaba Karl Marx? Ernesto Caballero no lo aclara. Quizás sea ambas cosas a la vez.

En *La Roca* fue estrenada por Ignacio García en el Teatro Español en 2010. El texto, con abundancia de información sobre la puesta en escena, fue publicado por el mismo Teatro Español en ese mismo año.

Aliento azul

En 1914 el estudiante de Filosofía Ludwig Wittgenstein, hijo de un industrial austriaco dueño de una gran fortuna, se alista como voluntario en el ejército austro-húngaro al declararse la I Guerra Mundial. Destinado al frente ruso, participa en la ofensiva sobre Galitzia, que acabó en una terrible derrota para los austro-húngaros. En ese mismo frente se encuentra como médico militar Georg Trakl, a quien el joven Ludwig había conocido en Viena. Trakl, farmacéutico y poeta, el más importante del movimiento expresionista, se suicida en Cracovia el 3 de noviembre de 1914 con una sobredosis de cocaína.

Wittgenstein participa como soldado y posteriormente como oficial en distintos frentes de guerra hasta que es capturado por los italianos en 1917 y pasa dos años en un campo de prisioneros. En los años de la guerra escribe sobre matemáticas y lógica siguiendo las directrices aprendidas en Cambridge en los años 1912-1913 al lado de su maestro Bertrand Russell. A su vuelta a Inglaterra, presenta estos apuntes como tesis doctoral con el nombre de *Tractatus Logico-Philosophicus*, una de las obras fundamentales de la filosofía del siglo XX.

La obra de Ernesto Caballero nos presenta al soldado raso Ludwig Wittgenstein en la cubierta de una barcaza, el *Goplana*, que el ejército austro-húngaro utiliza para cruzar el Vístula bajo el fuego de la artillería rusa en la huida de Cracovia tras la derrota en noviembre de 1914. Solo, aislado del resto de sus compañeros, seres embrutecidos (muy en la línea del bravo soldado Schweik) que lo ven como un hombre huraño y un poco alucinado, su único acompañante es un libro, el *Evangelio*, de León Tolstoi, que encontró entre unas ruinas. El texto es un desesperado monólogo de Wittgenstein, que trata de hablar con un dios lejano y siente la tentación de imitar a su amigo Trakl y acabar con su vida. Los versos de “Para el joven Elis”, de Trakl, se enredan con sus propias palabras:

*Tu cuerpo es un jacinto
en el que hunde un monje los dedos de cera
una negra gruta es nuestro silencio
de ella sale un dulce animal a veces
y baja lentamente los párpados pesados
Sobre tus sienes gotea negro rocío
el oro último de caducas estrellas (Caballero, 2004: 41).*

Sin embargo, la desesperanza se va convirtiendo en una extraña lucidez que le permite desdeñar todo lo que la Filosofía ha sido hasta entonces y descubrir las secretas relaciones entre las palabras y las cosas. Este momento de lucidez es el “aliento azul” de dios, que la permite entender que él mismo es un actor que trata de representar a

Ludwig Wittgenstein en su huida de Cracovia en noviembre de 1914. Porque, como expresó Calderón, el mundo es un teatro y todos somos actores de nuestra propia vida:

el teatro después de todo es
un modelo a escala reducida
de una determinada realidad
como esas maquetas
que en los juicios se disponen
para dilucidar los accidentes de tráfico
eso es
debe existir una relación lógica
entre las palabras
y los objetos que nombran
la misma relación entre las cosas reales
y su representación
en una maqueta o en un teatro (Caballero, 2004: 45).

Y así, ese actor es un Wittgenstein espurio descubre su proposición fundamental:

pero este es un Wit espurio un Wit falso
el verdadero Wit que viajó en el Goplana
está reflejado en los diarios secretos
nada de lo que estoy diciendo lo dije
y sin embargo
ahora soy el único Wit real
inspirado por el recuerdo de aquel otro Wit
estas fisuras las provoca la palabra
porque es ella finalmente lo único real lo único
que construye lo real
así por ejemplo ahora podría expresar
la siguiente proposición
impacto de un obús en el casco del Goplana
el agua entra a raudales vamos a naufragar
alerta suenan las alarmas (Caballero, 2004: 46-47).

Aliento azul es, pues, una obra de gran densidad que se adentra en los meandros del pensamiento de uno de los filósofos que más ha influido en el pensamiento moderno. En ella Ernesto Caballero vuelve a temas que le han preocupado en toda su obra, como es la relación entre el teatro y la vida, entre el personaje y el actor. Y lo hace con una obra sin concesiones escrita en verso libre, una de las fórmulas preferidas por su autor desde *Auto*.

Se publicó en el año 2004 en un *dossier* dedicado a “El esperpento de la guerra” de la revista *Primer Acto*, en donde se unían el análisis del esperpento valleincliniano con una serie de obras contemporáneas dedicadas a mostrar el despropósito de la guerra. La obra de Ernesto Caballero estaba acompañada de la dramaturgia realizada por el

mismo Caballero sobre la película *En tierra de nadie*, del cineasta bosnio Danis Tanovic, y de la obra *El muro*, de José Monleón. Las obras no se acompañaban de ningún estudio preliminar. Daniel Moreno realizaba una entrevista a Ernesto Caballero en donde no se hacía mención de *Aliento azul*. Nunca se ha estrenado.

3. CUATRO OBRAS INÉDITAS

Leandro, o La búsqueda del equilibrio

El 24 de enero de 1806 Leandro Fernández de Moratín estrenaba en el Coliseo de la Cruz de Madrid la comedia *El sí de las niñas*. El éxito fue clamoroso: la comedia se mantuvo con llenos casi totales durante veintiséis días, y solo la retiró de las tablas el final de la temporada y el cierre de los teatros. Atrás quedaban para Moratín los tiempos de pobreza, de lucha por conseguir una reforma teatral tantas veces iniciada y nunca conseguida, los años de peregrinaje y dulces amoríos. Con el triunfo de *El sí de las niñas* se abría un nuevo camino al teatro español y se daba pie a la esperanza de una España nueva, más culta, más abierta y más tolerante, la España ilustrada que no había cuajado todavía después de todos los esfuerzos del siglo de las Luces.

Dos años después, todas aquellas esperanzas quedaron destruidas por la invasión napoleónica y la guerra que tuvo mucho de contienda civil, preludio de las que asolarían el país durante el siglo XIX. Los intelectuales españoles se vieron enfrentados a un dilema desgarrador: divididos entre la confianza en la razón, en los valores de la Revolución Francesa que tímidamente apuntaban en la corte del rey José I, y la defensa de la nación que suponía aceptar como rey a Fernando VII, unos y otros tomaron caminos equivocados. Los que se pusieron del lado del Deseado, acabaron en el cadalso o el exilio. Quienes, como Moratín, aceptaron la monarquía bonapartista, pagaron con humillaciones su “afrancesamiento” para acabar también en un destierro del que no volverían.

La vida de Leandro Fernández de Moratín supone una peripecia vital singular que es a la vez símbolo y emblema de toda una época preñada de posibilidades que acabarían diluyéndose en la nada. En él reconocemos, por su empeño en alcanzar un equilibrio imposible entre la razón y la pasión, entre la modernidad y la tradición, la tragedia de la España ilustrada.

En 2006, coincidiendo con el segundo centenario del estreno de *El sí de las niñas*, efemérides que pasó sin pena ni gloria por los escenarios españoles, Ernesto Caballero escribe *Leandro o la búsqueda del equilibrio*, donde trata de recoger toda la peripecia de un autor en el contexto de una época fundamental para la cultura española. Ese mismo año dirige para la Compañía Nacional de Teatro Clásico un montaje de distintos sainetes de Ramón de la Cruz que tuvo un éxito extraordinario tanto de público como de crítica. En consecuencia, en 2008 la CNTC le encarga la puesta en escena de una de las obras más conocidas de Moratín, *La comedia nueva*. En la presentación que escribió

Caballero para el programa mostraba su postura ante la comedia y ante todo lo que significó Moratín en su momento:

En definitiva, hemos llevado a cabo una crítica radical de una obra emblemática de nuestra literatura dramática desde un lugar privilegiado: la práctica artística. Y así, este diálogo escénico con el pasado nos ha llevado inevitablemente a interrogarnos sobre distintos aspectos del ideario ilustrado, movimiento que preconizaba la emancipación social desde unos postulados de progreso que la burguesía emergente demandaba y que, en el caso español, se vieron frustrados irremisiblemente con las tristes e impercederas consecuencias de todos conocidas. Una exigencia reformista fundamentada en el estudio, la ciencia y la fuerza de la razón que cristalizó en una concepción de práctica política bautizada posteriormente como despotismo ilustrado, y donde se concitaron las luces de un proyecto de progreso con las sombras de la exclusión de las clases populares de toda actividad política, social y cultural, o el confinamiento de la mujer al ámbito de lo doméstico.

¿Adónde han conducido finalmente todos estos sueños de la Razón? Monstruos terriblemente familiares y reconocibles que acaso asomen de vez en cuando en esa pequeña caja escénica que preside las salas de estar de nuestros entrañables hogares posmodernos (Caballero, 2008: 12-13).

Como expresión de esta doble mirada sobre la Ilustración, Caballero escribe un retrato de Moratín que no deja al margen ninguna de las complejidades de un carácter ambiguo, de gran luminosidad y con muchas zonas oscuras. Pero a la vez es una obra de amplitud tolstoiana: ante el espectador, como en un gran fresco histórico, desfilan momentos históricos, personajes que acompañaron la vida de Leandro o se cruzaron en ella. Pero son sobre todo las preocupaciones y los anhelos de una época lo que se va desgranando en estas escenas menos episódicas de lo que parece en una primera visión: las discusiones sobre el teatro, sobre el arte y la política, son solo capítulos de una intensa reflexión acerca de la España que le tocó vivir a Moratín y quizás también a nosotros.

Y en medio de este panorama de una época, se destaca el retrato de un personaje complejo, enfrentado a sus realidades y a sus fantasmas, un hombre perpetuamente oscilante entre su acercamiento al poder y su desprecio por él, entre su ansia de amores y su prevención ante el amor, entre su afán combativo y su tendencia al retiro. Vemos así al Moratín indeciso de sus primeros años, al asiduo frecuentador de prostíbulos, al reformador del teatro, al enamorado sin saberlo, al revolucionario desorientado por los horrores de Francia, al admirador de Shakespeare, al melancólico exiliado que sólo espera la muerte...

La obra de Ernesto Caballero se mueve con fluidez entre la acción y la reflexión, va de lo personal a lo colectivo, para ofrecernos, en un cuadro de grandes dimensiones, la pintura que bien se podría titular *Figura en un paisaje*. Una obra que busca entender a Leandro Fernández de Moratín y entender lo que configura todavía el ser de los españoles.

Leandro, o la búsqueda del equilibrio no se ha representado nunca. Sigue inédita.

Josu y los tiburones

El 12 de marzo de 1956 el jurista y profesor Jesús Galíndez, representante del PNV en el Gobierno Vasco del exilio, fue secuestrado frente a su domicilio, en la

Quinta Avenida de Nueva York, por orden del dictador Rafael Leónidas Trujillo. En el secuestro participaron los servicios secretos norteamericanos, para los cuales había trabajado Galíndez.

Nunca se ha encontrado el cadáver de Galíndez. Se sabe, no obstante, que fue trasladado a Santo Domingo, donde fue torturado y asesinado. Poco antes de su secuestro había presentado en la Universidad de Columbia su tesis doctoral *La era de Trujillo: un estudio casuístico de dictadura hispanoamericana*. Los encargados de su secuestro desaparecieron también.

En 2005 Ernesto Caballero escribe *Josu y los tiburones*. La obra está encabezada por una cita de Bertolt Brecht: "Si los tiburones fueran hombres..." De estas palabras y de la casi completa seguridad de que el cadáver de Galíndez fue arrojado al mar desde un avión para que lo devoraran los tiburones parte *Josu y los tiburones*. Los escualos que rodean a Galíndez en el fondo del Caribe forman un grotesco tribunal que va recordando toda la peripecia del profesor vasco hasta su muerte. Entre el recuerdo y la alucinación Josu va exponiendo sus años en España, la guerra, el exilio, su estancia en la República Dominicana, sus estudios en Nueva York. Los tiburones, que oscilan entre la crueldad primaria y el descarado sarcasmo, se transforman en todas las personas que han acompañado a Galíndez en su vida, pero sobre todo en el grupo de torturadores al servicio de Trujillo que lo asesinan.

Se trata de una de las obras más estremecedoras de Ernesto Caballero. Más que la de Bertolt Brecht, se siente en sus páginas la herencia de Franz Kafka. Y sin embargo, el autor no renuncia a darle un halo poético, no solamente por su habitual escritura en verso libre, sino por la misma estructura de la obra, en forma de oratorio, que el autor repetirá en otras ocasiones. Claro que se trata de una poesía feroz, llena de una brutal ironía (esta sí, muy brechtiana), como el momento en que los tiburones miman los versos de Galíndez:

Uno de los tiburones recita unos versos de JG en tanto los demás llevan a cabo una ingenua pantomima.

TIB.- "Cuando muera conducidme
A aquel monte de mi pueblo,
Bajo un roble solitario
Entre nubes y recuerdos.

Llevadme a dormir a Amurrio
Que estoy cansado, y no puedo
Detenerme en el camino;
Caeré al azar, viajero.

Llevadme, llevadme allí
Si caminando aún muero
A la colina empinada
Bajo el roble de mis sueños."

JG.- ¿Por qué os burláis?

TIB.- Porque no sabemos hacer otra cosa.

El mundo nos ha hecho así,

Sanguinarios y crueles.

Nosotros no tenemos la culpa:

Somos víctimas, víctimas del Reino animal,

Lo mismo que el pueblo tuyo lo es de la Historia.

Pobres de nosotros las víctimas. Ñam. Ñam (Caballero, 2005)..

Quizás por esta extraña mezcla de poesía y fiereza la obra no se ha estrenado nunca. Tampoco ha sido publicada.

Oratorio para Edith Stein

En agosto de 1942 la deportada 44075 fue gaseada en una de las cámaras del campo de Auschwitz-Birkenau. Sus restos fueron calcinados en uno de los hornos crematorios y sus cenizas se esparcieron, con las de otros miles, en los campos adyacentes.

La deportada 44075 era una monja católica, Sor Teresa Benedicta de la Cruz, que había nacido en Breslau en 1891 como Edith Stein. Pertenecía a una acaudalada familia judía. Estudiante de Filosofía de gran brillantez, fue una de las mejores discípulas de Edmund Husserl. A raíz de la lectura de Santa Teresa se convirtió al catolicismo y se hizo monja carmelita. Ni esto ni el traslado a un monasterio holandés impidió que los nazis la detuvieran y la internaran en distintos campos hasta llevarla a Auswichtz, donde fue asesinada. En 1998 fue canonizada por el Papa Juan Pablo II.

En 2011 se estrena en el Teatro Español de Madrid un espectáculo titulado *Santo*, formado por tres obras de Ernesto Caballero, Ignacio García May e Ignacio del Moral, todas ellas dirigidas por Ernesto Caballero y protagonizadas por Aitana Sánchez Gijón. El propósito de los tres autores era reflexionar sobre el bien en un mundo en donde el mal siempre ha tenido mejor prensa. La obra de Ernesto Caballero se llamaba *Oratorio para Edith Stein*. El autor explicaba el carácter de este *Oratorio* en una nota situada al final del mismo:

Este Oratorio es un trabajo dramático que contiene algunas citas literales de diversa procedencia: desde Teresa de Ávila hasta el propio testimonio de Edith Stein. Las escenas que dan cuenta de su peripecia vital se han elaborado con las referencias que ella misma o personas cercanas a la santa nos aportan. El interrogatorio del oficial alemán es completamente ficticio (Caballero, 2011).

La forma de oratorio ha sido una de las preferidas por Ernesto Caballero a la hora de abordar la temática histórica. No es difícil explicar por qué. La forma libre, no determinada por la necesidad de someterse a la acción dramática, con sus puntos de inflexión, su nudo y su desenlace, así como la posibilidad de hacer intervenir a distintos personajes en cualquier momento de la función, ofrece grandes posibilidades para recrear momentos históricos en donde no importa tanto la peripecia como el mundo reflejado. No podemos dejar de lado la tradición musical del oratorio, que se ajustaría además a la historia de una santa católica como Santa Teresa Benedicta de la

Cruz. Pero me parece mucho más importante otra tradición laica, la que viene de la obra fundamental sobre el Holocausto, *La indagación*, de Peter Weiss, que se subtitula precisamente “Oratorio” y que ofrece numerosos puntos de contacto con la obra dedicada por Ernesto Caballero a una de las víctimas de la *Shoah*.

De alguna manera, el *Oratorio para Edith Stein* tiene una cierta deuda con el teatro-documento. Como aclara el propio Caballero, una parte importante de texto está tomado directamente de escritos de la autora, de los personajes que la rodearon y de Santa Teresa. Sin embargo, para el autor es mucho más importante la parte imaginada, la recreación del improbable interrogatorio a que es sometida Edith en el campo de exterminio. La obra no recrea una vida, sino un momento climático: aquel en que la monja se enfrenta a la verdad del sufrimiento y la muerte, el momento que da sentido a toda su vida.

Escrita para ser representada como parte de un espectáculo, la obra de Ernesto Caballero es de una gran concisión, seguramente la más breve de las que hemos examinado. Por su forma de oratorio, por la escritura en verso libre, incluso por su enfoque de un personaje enfrentado a la trascendencia, se relaciona sobre todo con *Aliento azul*. A pesar del estreno, sigue inédita.

Reina Juana

El 12 de abril de 1555 moría en su palacio-cárcel de Tordesillas la reina Juana I de Castilla. Había vivido encerrada desde 1509, primero por orden de su padre, el rey Fernando el Católico, y más tarde por su hijo, Carlos I, el Emperador. En los últimos tiempos se había encargado de confortar a la reina y de hacerla volver al redil de la Iglesia Católica (Juana se negaba a recibir los sacramentos) el jesuita Francisco de Borja, que después sería elevado a los altares, y que había sido anteriormente un activo consejero político y cortesano del Emperador como Duque de Gandía.

Reina Juana, dirigida por Gerardo Vera e interpretada por Concha Velasco, es por ahora la última obra de Ernesto Caballero que ha llegado a las tablas. Toda la crítica ha señalado la importancia de la actriz en este éxito. Marcos Ordóñez, en su crítica de *El País*. *Babelia*, escribe:

Concha Velasco tiene la edad y la fuerza del personaje. La palabra “entrega” es la primera que viene a la cabeza y es cierta, pero hay que señalar que se trata de una entrega tan rotunda como radiante. La Velasco no te hace ver el esfuerzo, cosa siempre muy de agradecer. Exhala la felicidad de estar haciendo teatro con un texto a la medida, un personaje espléndido, y en un espacio ideal, a pocos metros del público. Se muestra, como siempre, comunicativa, llena de humanidad, con una dicción clara y vigorosa. Transmite una emoción viva y sincera, y esa simpatía arrasadora que es su marca de fábrica: hasta interpretando a una asesina serial caería simpática. Son también sus bazas una gran claridad expositiva y su capacidad de encantar, como quien cuenta un cuento (Ordóñez, 2016)

Pero estos elogios a la interpretación de Concha Velasco dejan entrever — a veces de forma expresa — que el texto de Ernesto Caballero tiene también su parte en el éxito del montaje. El personaje de Juana ha atraído a numerosos dramaturgos españoles

desde que Tamayo y Baus estrenara *Locura de amor* en 1855. Sin embargo, han sido el cine y la televisión quienes más han contribuido a popularizar esta figura histórica. Juan de Orduña, con su película *Locura de amor*, de 1948 interpretada por Aurora Bautista, consiguió una de las cimas del cine histórico neo-imperial del primer franquismo. Más cercana fue la versión de Vicente Aranda, de 2001, reescritura de la obra de Tamayo y de la película de Orduña. El personaje de la reina estuvo interpretado con notable acierto y fuerza por Pilar López de Ayala. Sin embargo, han sido las series de Televisión Española *Isabel* y *Carlos, Rey Emperador* y su secuela cinematográfica, *La corona partida*, en donde Juana estaba interpretada por Irene Escolar, las que más han traído a la memoria de los españoles actuales los avatares de la desdichada reina de Castilla.

Ernesto Caballero, por tanto, asumía al escribir el texto un reto importante: por un lado se beneficiaba de la popularidad del personaje histórico; por otro, podía fracasar por la saturación del público de obras recientes o recordadas sobre Juana la Loca. Caballero sale airoso al centrarse en un solo momento, el de la última noche de la reina, en Tordesillas, con un solo interlocutor que no habla y solamente sirve para recibir la heterodoxa confesión de Juana: el aspirante a santo Francisco de Borja. La tormentosa juventud de Juana, sus problemas con su hermoso e infiel esposo Felipe, las terribles relaciones con su padre y con su hijo, el episodio de los Comuneros, todo ello son solo recuerdos que se entrecruzan en la mente de la lúcida reina loca. Ya Benito Pérez Galdós había abordado esta misma situación en una de sus últimas obras, *Santa Juana de Castilla*, estrenada en 1918 por Margarita Xirgu, en que retrata a la reina en sus últimos momentos. Pero Galdós, siguiendo el esquema propio del teatro de su tiempo, crea un drama lleno de personajes, de acciones secundarias, de estructura clásica, mientras que Ernesto Caballero ha dejado la historia en el hueso, en la mínima expresión que representa el monólogo.

Quizás por ello la escritura de *Reina Juana* es de extraordinaria riqueza. Se acerca a las obras en forma de oratorio que hemos analizado páginas arriba: *Aliento azul* y *Oratorio para Edith Stein*. Sin embargo, se trata de un monólogo más tradicional que estas otras obras. El personaje rememora toda una época y a una gran cantidad de personajes a través de su palabra. Por ello el tono varía a lo largo del monólogo: a veces narrativo, otras profundamente dramático (la figura del santo antagonista es crucial en estos momentos), casi siempre lírica. En apariencia ese lirismo está más soterrado, ya que Caballero renuncia a escribir en verso, al contrario de lo que hace en otras obras. Pero en ocasiones escribe en una prosa tan rítmica que —quizás sin sentirlo— se le va al verso:

Por fin canta un gallo, se oyen las campanas...
me yergo del lecho y vuelvo a caer...
La luz no ha traído tregua que apacigüe
mi desasosiego... y ahora me siento
como un álamo débil en que se han incrustado
láminas de hielo por todo resquicio
de su esqueleto...
y el hielo es un vidrio que parte las ramas,

el tronco y la sangre del mísero árbol
que aguanta inclemencias perdido en el monte... (Caballero, 2016)

Esta auténtica estancia, oculta tras la apariencia de la prosa, está escrita mayoritariamente en versos dodecasílabos con cesura tras la sexta. Es una métrica desusada pero no desconocida en la tradición poética hispánica. Rubén Darío y Valle-Inclán la utilizaron en distintas ocasiones, y el propio Ernesto Caballero escribió muchas de las acotaciones de *Sentido del deber* en dodecasílabos.

Reina Juana se estrenó en el Teatro Lope de Vega el 7 de abril de 2016 y supuso para autor, director y, sobre todo, para Concha Velasco un éxito apoteósico que se ha venido repitiendo en todos los lugares en donde se ha presentado. En el Teatro de la Abadía, de Madrid, donde se ha representado del 28 de abril al 12 de junio de 2016, se ha puesto en numerosas ocasiones el cartel de “No hay localidades”.

4. SENTIDO DE LA HISTORIA Y SENTIDO DE LAS HISTORIAS

El repaso a todas estas obras muestra la variedad de enfoques, de estructuras dramáticas y hasta de intención en cada una de las obras históricas de Ernesto Caballero. Las hay que pretenden recoger todo el latido de una época; otras, por el contrario, se centran en un personaje y un momento concretos. Algunas se acercan al teatro-documento, otras son puro vuelo de la fantasía. Todas tienen un cierto sentido poético, pero en algunas de ellas lo lírico prepondera sobre lo dramático. Pero por encima de las diferencias, hay algo que las une: la constante preocupación de Ernesto Caballero por entender el ser y el discurrir de los seres humanos, y muy especialmente de esos extremados seres humanos llamados españoles.

La Historia, para Ernesto Caballero, no es un mero pretexto argumental. Al final de *¡Santiago (de Cuba) y cierra España*, la alegórica Blanca Figura expone todo un programa ideológico y dramático en los versos que cierran la obra:

España tal vez solo ha sido
hombres y mujeres que
han tratado con esfuerzo
vivir la vida y no ser
solamente una bandera
o el relato que el poder
se inventa y que llama Historia.
La Historia está por hacer (Caballero, 2002: 117).

“El relato que el poder se inventa y que llama Historia”. En esta frase con reminiscencias de Foucault parece estar la clave de muchas de las obras analizadas. Gran parte del drama histórico, desde el siglo XVIII, ha estado al servicio de un relato del poder. Se ha intentado crear una mitología patria, un discurso al servicio de las élites que justificara la situación del presente a través de una recreación heroica del pasado. Así se puede entender un filme histórico como *Locura de amor*, en donde se ensalza un pasado imperial y se defiende la españolidad de la reina loca frente a la

conspiración internacional franco-borgoñona que vendría a ser como la conspiración judeo-masónica de la oratoria franquista.

Nada de eso interesa a Ernesto Caballero. Su visión de la Historia estaría entre Bertolt Brecht y Walter Benjamin, y muy especialmente en la visión que da este último en ensayos como *Sobre el concepto de Historia*. Conceptos como: “No hay nunca un documento de la cultura que no sea, a la vez, uno de la barbarie” (Benjamin, 2009: 144) no están lejos de la concepción de la Historia que muestra Caballero en sus obras. Pero si hay una propuesta de Benjamin que podría definir con precisión su teatro histórico, sería esta:

Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo “tal como realmente ocurrió”. Significa apoderarse de un recuerdo tal como fulgura en el instante de un peligro. [...] El peligro amenaza tanto al acervo de la tradición como a sus receptores. Para ambos, el peligro es uno y el mismo: convertirse en instrumento de la clase dominante (Benjamin, 2009: 142).

Uno de los grandes difusores de la filosofía de Benjamin en España ha sido Juan Mayorga, autor muy cercano a Ernesto Caballero, que estrenó *La tortuga de Darwin* en 2008. Mayorga, tanto en su obra dramática como en sus ensayos, ha defendido no ya la necesidad del teatro histórico, sino su inevitabilidad. En *El dramaturgo como historiador* afirma taxativamente: “El teatro fue probablemente el primer modo de hacer historia” (Mayorga, 2016: 154). Así, partiendo de la filosofía benjaminiana, Mayorga ha desarrollado un pensamiento sobre el carácter del teatro histórico desde una perspectiva renovada que se aleja tanto de la exaltación patriótica del pasado como de la visión historicista propia del marxismo tradicional:

Todos los hombres somos contemporáneos. Más allá de la condición histórica, hay la condición humana, la Humanidad. El teatro histórico -incluso el de vocación historicista- es una victoria sobre la visión historicista del ser humano según la cual este se halla clausurado en su momento histórico, del que es producto. Porque la condición de posibilidad del teatro histórico no es aquello que diferencia unos tiempos de otros, sino aquello que atraviesa los tiempos y que permite sentir como coetáneo al hombre de otro tiempo (Mayorga, 2016: 154).

Una convicción semejante late en las obras de Ernesto Caballero. La anulación del tiempo histórico que se da en muchas de sus obras de tema histórico tiene la función de romper la confianza del espectador en que está viendo “cosas del pasado”. La Historia, como afirma la Blanca Figura, está por hacer. Y es el espectador, el que al revivir la peripecia de unos personajes que figuran hombres y mujeres de otro tiempo, el que construye, con ayuda del dramaturgo, las historias que forman la Historia.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS CITADAS

Caballero, Ernesto (1999): ¡Santiago (de Cuba) y cierra España!, en *Acotaciones*, 2 (enero-junio).

Caballero, Ernesto (2002): ¡Santiago (de Cuba) y cierra España!. (*Linterna mágico-satírica*). Prólogo de Fernando Doménech, Madrid, SGAE.

- Caballero, Ernesto (2004): *Aliento azul*. En *Primer Acto*, 304.
- Caballero, Ernesto [2005]: *Josu y los tiburones*. [Inédita. Manuscrito del autor].
- Caballero, Ernesto [2006]: *Leandro, o la búsqueda del equilibrio*. [Inédita. Manuscrito del autor].
- Caballero, Ernesto (2010): *En La Roca*. Dirección Ignacio García. Madrid, Teatro Español.
- Caballero, Ernesto [2011]: *Oratorio para Edith Stein*. [Inédita. Manuscrito del autor].
- Caballero, Ernesto [2016]: *Reina Juana*, [Inédita. Manuscrito del autor].

ESTUDIOS

- Benjamin, Walter (2009): *Estética y política*. Traductores Tomás Joaquín Bartoletti y Julián Fava. Prefacio Ralph Buchenhorst, Buenos Aires, Las Cuarenta.
- Caballero, Ernesto (2008): "Diálogo con la Ilustración", en Leandro Fernández de Moratín: *La comedia nueva, o el Café*. Versión y dirección Ernesto Caballero. Edición Mar Zubieta, Madrid, CNTC, pp. 11-13.
- Doménech Rico, Fernando (1999): "Ernesto Caballero cierra contra el 98", *Acotaciones*, 2, pp. 81-84.
- Doménech Rico, Fernando (2010): "Poética de lo real (Seis calas en la obra teatral de Ernesto Caballero)", en Ernesto Caballero, *En La Roca*. Dirección Ignacio García. Madrid, Teatro Español, pp. 13-47.
- Doménech Rico, Fernando (2014): "Introducción", en Ernesto Caballero, *Auto. Sentido del deber. Naces consumes mueres*. Edición de Fernando Doménech Rico, Madrid, Cátedra, pp 9-126.
- Lázaro Carreter, Fernando (1988): "Squash, de Ernesto Caballero", *Blanco y Negro* (17 de julio).
- López Martínez, Fernando (2014): *La tradición deconstruida: clasicismo y modernidad en el teatro de Ernesto Caballero*, UNED [Tesis doctoral].
- Mayorga, Juan (2016): *Elipses. Ensayos 1990-2016*, Segovia, La uña RoTa.
- Oliva, César (2004): *La última escena (Teatro español de 1975 a nuestros días)*, Madrid, Cátedra.
- Ordóñez, Marcos (2016): "Juana la Cuerda lo cuenta todo", *El País. Babelia* (21 de mayo).
- Pérez-Rasilla, Eduardo (2003): "El teatro desde 1975", en Javier Huerta Calvo (Dir.): *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, vol. II, pp. 2855-2883.

TEATRO ESPAÑOL ACTUAL E HISTORIOGRAFÍA TEATRAL

CONTEMPORARY SPANISH DRAMA AND THEATRICAL HISTORIOGRAPHY

MANUEL PÉREZ JIMÉNEZ¹

Universidad de Alcalá

Resumen

Partiendo de la visión deparada por algunos de los remarcables tratados que, de manera extensa, han abordado nuestro objeto de estudio, realizamos una sistematización de las obras que conforman los nuevos dominios estéticos del teatro español actual, en los cuales se sustenta la entidad estética del presente período teatral. De manera concreta, consideramos el panorama estético de nuestros días conformado por los siguientes dominios: Teatro Asunto, Teatro Imagen, Teatro Verbo y Teatro de Culminación.

Palabras clave: ficcionalidad, dramaticidad, escenicidad, figuración realista, figuración surrealista, dominios estéticos

Abstract

From some relevant sources, this work traces an approach to present Spanish Drama and proposes a systematization of the new aesthetic domains through the fictional models observed in their respective sets of representative plays.

Key words: fictional facet, dramatic facet, scenic facet, realistic figuration, surrealist figuration, aesthetic domains

1. EL TRÁNSITO

El propósito de describir un período historiográfico, sea este de orden general o que esté referido, como en nuestro caso, al ámbito del teatro, requiere dar por concluido el período precedente. Debemos, pues, referirnos previamente a los dramaturgos que llenaron con sus obras los últimos decenios del teatro español contemporáneo, a fin de constatar la continuación o el cese de sus respectivas labores creadoras en el teatro español actual, antes de dar cabida en este último a las obras de nuevos autores. Ello podría permitir, una vez identificado el tránsito entre ambos períodos de la historia de nuestro teatro, percibir las líneas de un relevo que, en nuestra exposición, pretende ser descrito más allá de la estricta relación onomástica y de su consiguiente clasificación de autores y colectivos.

Ahora bien, este trabajo procura configurarse desde la consciente contemplación del panorama deparado por la historiografía teatral y, en particular, de las líneas

¹ Universidad de Alcalá. perez.manuel@uah.es. Recibido: 07-07-2016. Aceptado: 20-09-2016.

trazadas en el mismo por algunos de los grandes tratados cuyos planteamientos epistemológicos sintetizamos en el apartado siguiente. Como veremos, el conjunto de los mismos recubre eficazmente tanto la nómina como los aspectos principales de la creación de los autores a los que nos hemos referido en el párrafo anterior, permitiendo con ello dar cuenta de los términos y de los límites entre los que resulta posible considerar el paso de un estado *contemporáneo* a otro *actual* en la historia del teatro español.

De manera general, nuestros referentes historiográficos tienden a proyectar sobre el ámbito teatral la cronología emanada de la periodización histórica, sirviéndose de una terminología y de una datación no del todo coincidentes, pero sí comúnmente aceptadas en lo que se refiere al concreto período de la Transición Política y, especialmente, al año 1975 como comienzo exacto del mismo. En torno a la precisión deparada por dicho período y a la consideración de su teatro como una unidad, bien definida en varios estudios teatrales, la historiografía teatral referida a la segunda mitad de ese siglo lleva a cabo categorizaciones del teatro anterior no coincidentes entre sí, al tiempo que adopta soluciones netamente diferentes en el tratamiento del teatro posterior, determinadas naturalmente por la fecha de redacción de cada tratado y materializadas también en el carácter variable de la inclusión o exclusión del teatro del período transitorio en lo que podría considerarse como presente teatral.

En todo caso, nuestro trabajo pretende atenerse inicialmente a lo establecido en el conjunto de sus referentes, aventurando por ello que el objeto que se propone sistematizar es el constituido por la creación teatral española coincidente a grandes rasgos con la etapa democrática o bien (adoptando así un modo de parcelación común a buena parte de los tratados) con los decenios correspondientes a los años ochenta y noventa del siglo XX, a los que debemos añadir los hasta hoy transcurridos del siglo XXI.

A partir de estas consideraciones, nos proponemos ahora, como paso previo a nuestra sistematización, sintetizar algunos términos del tránsito entre períodos teatrales, tomando en cuenta, como se ha avanzado, el estado teatral precedente y tratando de determinar la perduración en el período actual de la labor creadora de aquellos autores que, contando con obra anterior al mismo, aportan obras nuevas al teatro de nuestro tiempo.

Durante la Transición Política, cuentan con obra estrenada un primer conjunto de los autores que el tratado cronológicamente más cercano al teatro precedente (Oliva, 1989) adscribe al período inmediatamente anterior: Juan José Alonso Millán, Jaime Salom, Fernando Díaz-Plaza y, asimismo, Antonio Buero Vallejo, José Martín Recuerda, Lauro Olmo, José María Rodríguez Méndez, Alfonso Sastre, Carlos Muñiz, Ricardo López Aranda y Antonio Gala; por el contrario, esos mismos años señalarían la conclusión de la labor creadora de Alfonso Paso (fallecido en 1978) y de Jaime de Armiñán; así como también de Alfredo Mañas y de Agustín Gómez Arcos. De un segundo grupo, que el investigador conceptúa como nuevos autores, señalando que, sin embargo, cuentan con obra anterior, el período de la Transición Política contempla

estrenos debidos a José María Bellido, José Ruibal, Luis Riaza, Juan Antonio Castro (aunque fallecido en 1980), Hermógenes Sáinz, Antonio Martínez Ballesteros, Miguel Romero Esteo, Fernando Macías, Jesús Campos García, Manuel Martínez Mediero, Ángel García Pintado, Alberto Miralles, Miguel Ángel Rellán; Josep Maria Benet i Jornet y Fernando Arrabal. Por el contrario, la escena del período constata el cese de la labor creadora de Daniel Cortezón, Manuel Pérez Casaux, Juan Arias Velasco, Diego Salvador, Alfonso Jiménez Romero, Manuel Pedrolo, Joan Brossa, Jordi Teixidor, Jaume Melendres y José Guevara; si bien, en algunos casos, dicha labor halla una continuidad en el ámbito de la edición. Esto último puede decirse también de Andrés Ruiz, Fernando Martín Iniesta y Jerónimo López Mozo, autores estos que, además, contarán con estrenos en el período siguiente.

Una vez iniciada la *Época Democrática*, la relación de autores cuya obra se extingue se amplía con los nombres de Fernando Díaz Plaja, Hermógenes Sáinz, Fernando Macías, Ángel García Pintado y Miguel Rellán. Por el contrario, cuentan con obra ahora estrenada, de entre los del primer conjunto establecido por Oliva (1989), Juan José Alonso Millán, Jaime Salom, Antonio Buero Vallejo (f. 2000), José Martín Recuerda (f. 2007), Lauro Olmo (f. 1994), José María Rodríguez Méndez (f. 2009), Alfonso Sastre, Carlos Muñiz (f. 1994), Ricardo López Aranda (f. 1996) y Antonio Gala. En cuanto al grupo de nuevos autores, la relación de los que prolongan su obra en el nuevo período comprende a José María Bellido, José Ruibal, Luis Riaza, Antonio Martínez Ballesteros, Miguel Romero Esteo, Jesús Campos García, Manuel Martínez Mediero, Ángel García Pintado y Alberto Miralles, así como también a Josep Maria Benet i Jornet, Fernando Arrabal, Francisco Nieva, Andrés Ruiz, Fernando Martín Iniesta, Jerónimo López Mozo y, teniendo en cuenta posteriores sistematizaciones del mismo estudioso (Oliva, 1992, 2002), también otros autores y colectivos que, por tanto, deben ser añadidos aquí, tales como Luis Matilla, Eduardo Quiles y algunos de los grupos que contaban con estrenos anteriores. Nuevamente, a la obra representada debe añadirse la publicación de buena parte de la llevada a cabo por estos creadores.

Ahora bien, una vez establecidas las anteriores relaciones de autores, podemos interrogarnos sobre el grado de consecución del objetivo invocado para este apartado, que era el de describir el tránsito entre dos estados teatrales y, por ello, dar adecuada cuenta de la diferencia (de orden teatral, no histórico) entre ambos. La dificultad no deriva tanto de la necesaria imbricación cronológica (entrecruzada con las disfunciones que ofrece toda sincronía entre biografía y creación) cuanto de la validez de la onomástica como categoría epistemológica capaz de definir adecuadamente la creación teatral propia de un período y, con ello, de revelar las diferencias esenciales entre los estados teatrales que corresponderían a períodos distintos.

2. LA HISTORIZACIÓN

Nuestra reserva no parece en absoluto compartida por la mayor parte de las sistematizaciones que han tenido como objeto el teatro español del último medio siglo. Pese a ello, como hemos adelantado, la perspectiva historiográfica que adoptamos en

este apartado toma en consideración la visión deparada por algunos de los remarcables tratados que, de manera extensa, han estudiado la creación teatral en su conjunto². Como es natural, los panoramas trazados tienen como límite las respectivas fechas de publicación, a la vez que, en su mayor parte, se remontan a períodos teatrales anteriores a nuestro tiempo.

Así, en su *Panorámica del Teatro Español. De la Posguerra a la Transición (1940-1980)*, María José Conde Guerri (1994: 37-40), distingue, en los dos últimos decenios a los que se refiere su estudio, entre autores que ya contaban con obra anterior y otros que llevan a cabo su primer estreno dentro de la Transición Política; algunos de los dramaturgos que incluye proseguirán su labor creadora en el teatro actual. Esto último puede ser aplicado al tratado *Tendencias del Teatro Español durante la Transición Política (1975-1982)*, atenido rigurosamente a los estrenos y reposiciones llevados a cabo en la escena madrileña durante el estricto período de la Transición Política, lo que excluye obras escritas después de 1982 por los autores estudiados (Berenguer, 1988).

Por su parte, en *Historia de la Literatura Española Contemporánea (1939-1990)*, Oscar Barrero Pérez (1992) lleva a cabo una sistematización literaria regida por un criterio principalmente cronológico, que aparece matizado, para cada época, por otros de orden histórico-político y generacional, o bien, basados en el eje continuación/renovación. En el capítulo dedicado al teatro inmediatamente precedente, esto es, aparecido “hasta el final de la Transición” (pp. 250-260), inserta un apartado dedicado al concepto de nuevo teatro referido al libro de Wellwarth (1978); así como otro (pp. 310-312) consagrado a varios autores, de obra relativamente reciente, que se inscriben en el “teatro de consumo”. El último capítulo del libro, que comprende “los años ochenta”, realiza una amplia descripción del teatro de esa década (pp. 321-346), siguiendo en líneas generales sistematizaciones ya clásicas, pero introduciendo una variedad de criterios entre los que destacan los de orden sociológico y los relacionados con la producción; así, tras mencionar la existencia de estrenos debidos a algunos autores, dedica estudios descriptivos a algunas obras de otros varios. Se abre a continuación un apartado específico para “la transición”, estudiando algunas obras escritas y otras estrenadas durante el período por un número representativo de autores, tanto nuevos como con obra anterior, entre los que se incluye a María Manuela Reina, cuya aparición es considerada como el fenómeno teatral más relevante de la década.

La sistematización (ya aludida en el primer apartado de nuestro trabajo) que lleva a cabo César Oliva (1989) en *El teatro desde 1936*, primero de los tres grandes tratados que el autor dedica al teatro contemporáneo, adopta una orientación histórico-política que resulta especialmente evidente en los primeros capítulos y que se mantiene en aquellos que abordan la creación teatral más próxima a nuestro tiempo. En síntesis, los autores que la llevan a cabo aparecen distribuidos en tres decenios: “los sesenta”, “la transición política” y “los ochenta”. El primer grupo (capítulo IV) distingue entre quienes, por escribir “para un régimen”, cultivan sobre todo la comedia convencional;

² Un buen número de trabajos más breves, aquí no reseñados, esbozan también estudios panorámicos sobre la creación teatral de los últimos decenios. Algunos de ellos aparecen citados por Jordi Gracia (2000: 541-545).

y aquellos que, por ser “de oposición”, cultivan “el realismo” (cap. V, especialmente, en pp. 221-227). En este planteamiento no queda lugar para el concepto de vanguardia, que tampoco se menciona en la sistematización que corresponde al decenio siguiente (cap. VI), cuyo teatro se estudia en varios apartados, dedicados respectivamente a los “simbolistas”, a los “nuevos autores”, al “teatro independiente”, a los “últimos exiliados” (Arrabal, sobre todos) y a la “obra colectiva”. El decenio que corresponde a “los ochenta” (cap. VII) se reparte entre los autores que “surgieron de la transición política” y los “primeros dramaturgos de los ochenta”. Como es lógico, el estudio de estos últimos autores se reduce a unas breves notas, a veces de contenido biográfico, a la vez que su ordenación responde, como también la de los capítulos precedentes, a un criterio cronológico, invocado explícitamente en el tratado y materializado en la indicación de la fecha de nacimiento de los dramaturgos.

El segundo de los tratados de César Oliva (1992) se halla determinado por la orientación eminentemente onomástica que impone, desde su mismo título, la propia concepción del volumen (*Los nuevos nombres: 1975-1990*) que lo contiene. En la parte correspondiente al teatro (setenta y cinco páginas, sobre un total de quinientas cincuenta y seis), el investigador traza una sistematización que, en su conjunto, se acoge al concepto de *nuevo teatro* como categoría dominante en la relación de autores, obras y consideraciones de edición y producción que conforman el panorama trazado. A comienzos de los noventa, este “nuevo teatro español” comprendería un primer apartado dedicado al “Teatro de la Transición”, cuyos “autores y tendencias” se incluyen en el mismo en virtud de algún estreno con que los primeros cuentan durante dicho período, dando lugar a una clasificación por tendencias, la primera de la cuales comprendería a los que ya habían ocupado “un destacado lugar” en el teatro anterior (bien se trate de los autores “realistas”; bien de los cultivadores de “la comedia burguesa”, en consonancia con la dicotomía establecida ya en el tratado anterior, si bien con la eliminación ahora de las atribuciones ideológicas contenidas en los respectivos sintagmas “para un régimen” y “de oposición”); estando integrada la segunda por quienes “se dieron a conocer precisamente durante ese período de transición”; así como la tercera por quienes “han aparecido cuando el proceso democrático estaba consolidado y que forman el último grupo del teatro español actual” (la relación de autores que la integran ofrece las respectivas fechas de nacimiento, mientras que el carácter abierto de la misma se materializa mediante los puntos suspensivos). Un segundo apartado se dedica a “autores de ayer y de hoy”, esto es, los que “durante la transición política [...] estrenaron con sobresaliente éxito”, incluso si los mismos habían estado “enmarcados en movimientos anteriores”. El tercer apartado comprende a “nuevos autores y nuevas tendencias”, constituidas estas, lógicamente, por dramaturgos no nombrados en los apartados anteriores. Tras incluir, en el cuarto, a los “narradores en los escenarios de los ochenta”; el siguiente apartado se dedica a “los novísimos”, esto es, en primer lugar, a los que, “nacidos en los años cuarenta, han publicado –y a veces estrenado– después de 1975”; y, en segundo lugar, a “otros, más jóvenes, que plantean cuestiones bastante diferentes” y que “son los verdaderamente nuevos”, cerrándose la enumeración de algunos nombres con la indicación de que “muchos otros [...] podrán incluirse pronto”

(p. 450). Por último, se consagra un apartado a “la experimentación en los ochenta”, cuyos “fenómenos estéticos más significativos [...] están profundamente ligados a rupturas procedentes del teatro de calle” y llevados a cabo por Els Comediants, La Cubana y la Fura dels Baus. Asimismo, aunque en “en otra órbita de expresión, ligada a espacios a la italiana”, son incluidos Els Joglars, La Cuadra y Dagoll-Dagom.

En los capítulos que, en su tercer ensayo extenso (*Teatro español del siglo XX*), dedica César Oliva (2002) a la segunda mitad del siglo, puede apreciarse la continuación del esquema que había articulado sus anteriores sistematizaciones, si bien ahora con alguna modificación. Así, el capítulo sexto se dedica a la “posguerra”, oponiendo, no ya “vencedores” y “vencidos” (como en Oliva, 1989), sino distinguiendo ahora entre autores “de comedia” y “autores del exilio”. Pese a ello, el séptimo (correspondiente a “la consolidación del régimen”) reitera, para los años sesenta, la categoría “autores de comedia”, ahora contrapuesta a los “dramaturgos realistas” (en la subdivisión no reaparece la atribución ideológica introducida en Oliva, 1989 y suprimida en Oliva, 1992). Más cerca de nuestro tiempo, el capítulo octavo gira “en torno a la transición”, introduciendo una nueva dicotomía en la que (como la utilizada para el período anterior y en la línea de sus anteriores tratados) se halla ausente el concepto de vanguardia. La nueva dualización sistematizadora se corresponde con la simplificación del abanico de subapartados utilizados anteriormente para la década de los setenta (Oliva, 1989, cap. VI). Uno de los términos viene ahora dado por “la generación simbolista”, mientras que el otro corresponde a los “nuevos autores españoles”, entre los que se incluyen algunos por resultar de difícil clasificación, junto a otros dos que “utilizaron el catalán para sus obras” y a otros varios por su procedencia del exilio. Ya en nuestro presente teatral, el capítulo noveno está dedicado a “la escena española de la democracia”, en la que se distingue entre “creadores de grupos” y “autores españoles”. Entre estos últimos, que presentan una notable “variedad estética”, se incluye a los anteriores dramaturgos cuya labor continúa, mediante un rápido recuento seguido de una larga enumeración de carácter onomástico. Finalmente, el capítulo décimo se consagra al “teatro español de fin de siglo” y contiene un epígrafe específico para los autores que constituyen “la última generación de dramaturgos españoles del siglo XX”, los cuales son presentados mediante descripciones de sus respectivas labores creadoras que incluyen, de nuevo, los años de nacimiento, de acuerdo con la explícita revelación del “orden cronológico” como criterio sistematizador dominante, el cual se completa con un último párrafo dedicado a nuevos nombres que se corresponden con “los galardonados”.

En *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, María-José Ragué-Arias (1996) transmite una decidida vocación de integrar, en un estudio único, los principales aspectos que componen una visión completa de la creación teatral española comprendida entre el inicio del período de la Transición Política (que se cubre por completo) y la fecha de redacción del libro, tras la que hoy contemplamos otros dos decenios de historia teatral actual. Dicha vocación se corresponde con el carácter misceláneo de la perspectiva epistemológica adoptada, en la que se conjugan los criterios y categorías deparados por el desarrollo del teatro en sus vertientes de creación, edición, representación, galardones otorgados y recibidos, idiomas de

redacción y de representación, origen o ubicación geográficos de autores, colectivos y espectáculos; junto a otros más centrales dentro del concepto amplio de historización del teatro, tales como consolidación de trayectorias, relación entre tradición e innovación, clasificación generacional, etc. Como fondo de todo ello, el hilván cronológico que articula el estudio se inicia con un primer capítulo dedicado a los estrenos teatrales producidos desde 1975 a partir de obras pertenecientes a autores consagrados en el período anterior; así como con un segundo que tiene en cuenta los estrenos posteriores a ese año llevados a cabo por el resto de autores, algunos de los cuales se presentan individualizados y otros bajo el epígrafe “Y siguen en activo...”, así como se dedica a continuación un apartado para el teatro independiente vasco y gallego, con algunos epígrafes para autores individuales, antes de cerrar el capítulo con el estudio de algunas creaciones (individuales o colectivas) cuyo nexa sería la carencia de texto. Por su parte, el tercer capítulo atiende al teatro “más representado” o “comercial”, incluyendo algunos estrenos de dramaturgos, junto a los del género del musical, a ciertas formas de comicidad y, en breve colofón, a estrenos también “comerciales” de autores ya desaparecidos. Tras los capítulos cuarto y quinto (en los que se consideran cuestiones de política teatral y de producción pública, privada y alternativa de espectáculos, así como otras sobre el teatro de calle, el de cabaret, el independiente y otros; si bien al final se presta atención especial a compañías como La Fura dels Baus, La Zaranda y La Cubana), el sexto contiene, bajo el epígrafe “Trayectorias que se consolidan”, estudios de la obra respectiva de varios dramaturgos, así como de la de otros procedentes de “géneros artísticos” no teatrales, especialmente de los literarios. En el capítulo séptimo se estudia el inicio de las trayectorias de los dramaturgos y dramaturgas que son considerados como debutantes en el nuevo período, incluyendo entre los mismos a la “primera generación de autoras” y a algunos autores; a cuya presentación sigue una enumeración de creadores atendida al criterio del origen autonómico o lingüístico: vascos, catalanes, valencianos, gallegos; “generaciones bilingües”; jóvenes vascos, catalanes, valencianos y baleares. El capítulo noveno y final del libro estudia, a través de la invocación de galardones recientes y de la mención de fechas de nacimiento, a algunos autores concretos, así como a los vinculados al CNNTE y a otros más, individualizados en sendos epígrafes o presentados bajo un epígrafe común. La presentación sigue a veces el hilo de espectáculos concretos, mientras que se cierra con una abigarrada sucesión de indicaciones relativas a obras, autores, premios y fechas de nacimiento. No obstante, el libro se completa con un amplio índice onomástico que, juntamente con los nombres y obras contenidos en las notas finales correspondientes a cada capítulo, conforman una herramienta de gran valor para la confección de una nómina de autores y de grupos que cuentan con creación teatral en el intervalo temporal abarcado.

En tanto que “suplemento” al volumen noveno, que la *Historia y crítica de la literatura española* había dedicado a la nueva nómina, el que ocupa el orden 9/1 de la serie (*Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*) reitera la referencia onomástica aludida en el título, ampliando por su final el intervalo temporal de su predecesor en un decenio. Pese a ello, la parte dedicada al teatro por Jordi Gracia (2000: 521-582)

comprende aproximadamente la décima parte de la extensión total del libro. En la misma, el estudio concreto de la creación de autores y colectivos se inserta en el trazado de un panorama que se enriquece mediante consideraciones, de alcance general, relativas al papel que corresponde al teatro en el conjunto de manifestaciones culturales y de ocio de nuestro tiempo y, entre otras cuestiones relevantes, a la diferente repercusión del espectáculo teatral y del teatro de texto. Tras epígrafe específico, se cita a dramaturgos cuyo “teatro de autor” halló una cierta consolidación en los años ochenta, ofreciendo descripciones de la producción de algunos de ellos e, igualmente, de la llevada a cabo por determinados colectivos y compañías de éxito, mencionando también la aparición de una dramaturgia femenina apreciable. La “nómina de dramaturgos nuevos”, algunos de cuyos nombres se mencionan, se completa parcialmente y de manera indirecta, a través de las páginas (573-582) en las que se seleccionan fragmentos críticos *ad hoc*.

Por su parte, dentro del segundo volumen de la extensa *Historia del teatro español* (Huerta Calvo, dir., 2003), Eduardo Pérez-Rasilla (2003a, 2003b) redacta un primer capítulo (“El teatro desde 1975”) en el que traza nítidamente el intervalo abarcado por su estudio, desde 1975 hasta la fecha de publicación del libro, así como el objeto del mismo: “dramaturgos que se dan a conocer después” de la primera fecha citada. El predominio del criterio generacional, superpuesto al cronológico, se anuncia ya desde el primer epígrafe (“una nueva promoción”), que viene a corresponderse con los llamados años setenta y en el que se estudia primeramente a varios autores (surgidos “del teatro independiente”), seguidos de otros “nombres” (“de esta promoción que merecen mencionarse”); así como de otros más y, finalmente, aludiendo a “algunos otros, aunque las opciones estéticas resultan ya más divergentes” (p. 2870). El segundo epígrafe reitera los criterios mencionados, ahora en relación con “los últimos años ochenta: una segunda promoción de dramaturgos”, donde se destacan, mediante estudios sistematizados de sus respectivas creaciones, algunos nombres unidos por la condición de ser “nacidos todos en 1957”. Se añaden algunos que serían “los nombres más afines a esta promoción”, haciendo constar la circunstancia de la proximidad a la estética de la comedia convencional como elemento diferencial en el marco de la afinidad cronológica. De manera consecuente, el tercer epígrafe extiende los criterios que guiaron las anteriores sistematizaciones a la década siguiente: “los años noventa y las nuevas promociones”, cuya presentación se inicia con la de los “nacidos en la década de los sesenta”, que aparecen caracterizados mediante breves esbozos. La presentación seriada de estos últimos se completa con apartados específicos, en los que son estudiados algunos de estos dramaturgos. Por su parte, el segundo capítulo redactado por el mismo estudioso (“La recepción del teatro español desde los años cuarenta”) contiene un epígrafe (p. 2929) titulado “De la Transición a nuestros días”, en el que se dedican algunas páginas al planteamiento de aspectos relativos a la recepción de algunos de los dramaturgos destacados en el primer capítulo, así como a la de otros que se ubican en “los años más recientes”.

Finalmente, en *Creadores jóvenes en el ámbito teatral* (20+13=33), José Romera Castillo (ed., 2014) culmina su anterior contribución al estudio del teatro de nuestro

tiempo (Romera Castillo, 2011) con un volumen integrado por un conjunto de trabajos que, además, incluye sendas relaciones llamadas a completar el panorama onomástico que ha predominado, como hemos visto, en la mayor parte de los tratados historizadores del teatro español actual. La primera de aquellas (p. 26) sigue a la indicación de que el volumen aparece dedicado a dramaturgos menores de treinta y tres años; la segunda (pp. 48-53) comprende dos apartados, respectivamente dedicados a “dramaturgas” y a “dramaturgos”, cuya enumeración se halla motivada por la circunstancia de haber recibido algún premio teatral.

3. LA PERSPECTIVA EPISTEMOLÓGICA

Nuestra pretensión de ofrecer una visión panorámica del estado de la creación teatral que podríamos denominar *Teatro Español Actual* va más allá de la elaboración de sendos conjuntos de obras y de dramaturgos delimitados por criterios cronológicos y ordenados por categorías generacionales. Se trata, más bien, de ofrecer, con la perspectiva integradora que ya permiten casi cuatro décadas de creación teatral, una visión dinámica de esta, que tenga en cuenta la evolución producida en la misma y muestre los avances que conforman la progresión que, como en toda actividad artística, resultan apreciables en nuestro presente teatral. Ello exige, a su vez, llevar a cabo una sistematización que muestre las relaciones que articulan la progresión descrita y conforman, en su conjunto, un proceso integral y dinámico.

A nuestro modo de ver, dichas relaciones afectan fundamentalmente a las creaciones, de manera que su descripción debe basarse en las obras, en cuanto materializaciones resultantes del proceso teatral, antes que en los creadores (agentes, pero no objetos, en sí mismos, del resultado de su actividad artística). En el caso del teatro, las piezas aparecen como configuraciones complejas, en cuya esencia confluyen un conjunto de facetas (dramaticidad, ficcionalidad y escenicidad) que determinan la entidad teatral de cada obra y condicionan su relevancia y su inserción en las series estéticas y en los dominios que las integran.

La creación teatral contemporánea manifiesta una conformación dual de dichas series, las cuales muestran una progresión paralela y un predominio alternante, de modo concordante con su presencia en la evolución artística general³. Los dominios que integran ambas líneas, realista y vanguardista, conforman amplios sistemas estéticos que determinan tanto los aspectos formales y semánticos de las obras, cuanto las formulaciones conceptuales que corresponden a los respectivos marcos teóricos de aquellos⁴.

³ “El sistema de la Modernidad artística, instituido dialécticamente y culminativamente por el triunfo anti-clásico de la cultura romántica, [...] tuvo su primera gran fractura en la irrupción de los positivismos filosóficos, científicos y artísticos con el resultante de la dualización del positivismo e idealismo como corrientes generales” (Aullón de Haro, 1989: 15).

⁴ En el teatro del siglo XX, la *línea positivista* se manifiesta a través de la sucesión de una diversidad de modalidades realistas (popular, social, épica, socialista, documental, política, etc.), entre las que se incluyen las varias atencidas a la tradición compositiva de la pieza bien hecha. Dichos realismos particulares son resultado de la evolución de los dominios realista y naturalista decimonónicos (Aullón de

Pues bien, en la conformación de las series y ámbitos estéticos mencionados, la ficcionalidad constituye una categoría determinante⁵. En nuestra consideración, el concepto de ficcionalidad aparece referido a uno de los tipos de relaciones que se establecen entre los distintos planos (inmediato, ficcional y referencial) de la obra, conformando, todo el conjunto, el sistema referencial específico del teatro⁶. A su vez, la faceta de la ficcionalidad se proyecta en la creación teatral a través de diversos procedimientos que, en conjunto, responden al concepto general de *ficcionalización*, entendido éste como proceso de concreción de aquella faceta, consistente en la conformación de los mencionados planos inmediato, ficcional y referencial, así como de las relaciones que los sustentan, esto es, como se ha dicho, del sistema referencial completo de la pieza. Por su parte, el término *figuración* se corresponde con el resultado de dicho proceso.

El período contemporáneo de la historia del teatro ha conocido dos principales modos generales de ficcionalización, los cuales se corresponden precisamente (en consonancia con el panorama de dominios recién esbozado) con las respectivas líneas estéticas realista y vanguardista. Así, la *figuración realista*, modo general de ficcionalización que conviene a la línea positivista, aparece vinculada a la larga tradición figurativa que, fortalecida por el Realismo decimonónico, concibe la obra como construcción de un universo ficticio homologable a la experiencia de realidad objetiva del receptor. Esta homología debía emanar de la coherencia figurativa, entendida como equiparación integral entre obra y experiencia de realidad, sin más excepciones que la propia convención inicial deparada por la aceptación de la condición artística de la representación y de la consiguiente naturaleza imaginaria del universo creado.

El segundo modo general de ficcionalización se inicia con el surgimiento, ya en los primeros decenios del siglo XX, del dominio estético del Vanguardismo,

Haro, 1988: 14) y conforman ahora el nuevo dominio estético del Realismo, que, pese a su heterogeneidad, constituye la materialización predominante del positivismo estético en la nueva centuria. Resulta posible, por ello, aceptar la alternancia de las denominaciones *línea positivista* y *línea realista*, así como, para el mismo período y con el sentido señalado, los términos *Realismo* y *realista*. Asimismo, desde el segundo decenio del siglo XX, el dominio estético de las Vanguardias constituye la materialización predominante de la *línea idealista* (Aullón de Haro, 1989: 15-20), por lo que, referida a dicha centuria, esta denominación resulta equiparable a la de *línea vanguardista*.

⁵ Como pone de manifiesto García Berrio (1989: 335), “la construcción ficcional (...) afecta a la totalidad del hecho literario, al conjunto de sus dimensiones semióticas: sintáctica, semántica y pragmática”.

⁶ Dicho sistema comprende un primer nivel que, desde la perspectiva del receptor, presenta un carácter *inmediato*, estando constituido por la obra representada (esto es, manifestada de manera ostensible) y por los elementos que integran el plano escénico que materializa su ostensión (actores, objetos, espacio y tiempo de la representación). El plano inmediato halla su función y razón de ser en la conformación de un segundo nivel del proceso receptivo, dado ahora por el universo *ficticio* de la pieza e integrado por elementos (personajes, acciones, espacio y tiempo imaginarios) que se ofrecen al receptor dotados, también, de naturaleza ficticia. El término *representación*, en una de sus principales acepciones, se refiere precisamente a la relación establecida entre ambos planos inmediato y ficcional, consistente en que el primero representa al segundo, por cuanto viene a ser su imagen o manifestación perceptible. A su vez, el universo ficticio de la obra remite a un tercer nivel constituido por el plano *referencial*, esto es, por el universo que corresponde a la experiencia de realidad objetiva del receptor, al cual éste contrapone y, a la vez, refiere el universo ficticio de la pieza, a través de un segundo modo de relación que se corresponde precisamente con el concepto de *ficcionalidad*.

el cual comprende una primera fase o conjunto de manifestaciones constituidas por las Vanguardias Históricas, que formulan el principio de *autonomía artística* y niegan, por consiguiente, el concepto mismo de figuración como principio creador. Dicho principio supone primordialmente, en el teatro, la eliminación del universo referencial de la pieza y, por tanto, de la esencia misma de la ficcionalidad. Pero, con ello, la creación de vanguardia renuncia a la conformación del universo ficticio de la obra y, por consiguiente, también al establecimiento de la relación entre los planos inmediato y ficticio. Como resultado, la obra remite únicamente a sí misma, en una suerte de inmanencia referencial que se comunica al espectador como un acto puramente experiencial. Queda resaltado así el plano inmediato, constituido por la propia ejecución de la obra, esto es, por su materialización u ostensión directa ante el receptor. El resultado, trascendental para la historia del teatro contemporáneo, es la potenciación de los elementos integrantes de la escenicidad, cuyo conjunto resulta equiparado así a la obra misma. Sin embargo, la segunda y más fecunda manifestación del dominio vanguardista, iniciada en la mitad de la centuria, asume inicialmente aquellos postulados, pero los somete luego a una sublimación de extraordinario alcance en la creación artística posterior. Para ello, la Vanguardia Experimental llevará a cabo su revolución estética adoptando los presupuestos del Surrealismo artístico, que sitúan en el subconsciente el plano referencial de la obra. El resultado, en cierto modo paradójico, es el mantenimiento del principio excluyente de la figuración para el conjunto, pero no para las partes. En efecto, los elementos integrantes del universo artístico surrealista sí muestran correspondencia, considerados separadamente, con elementos homólogos pertenecientes a la experiencia de realidad objetiva, teniendo lugar con ello un modo de figuración particular y fragmentada. Por el contrario, las relaciones establecidas entre aquellos elementos carecen de correspondencia en la experiencia de realidad objetiva del receptor, lo que excluye un concepto de figuración integral susceptible de ser aplicado al universo ficticio en su conjunto. De esta manera, la Vanguardia Experimental acaba sustituyendo el principio de inmanencia artística, entendido como negación estricta de toda figuración, por el de un nuevo modo constituido por la *figuración surrealista*, en los términos descritos.

Estos dos modos generales de ficcionalización, recién definidos, experimentan en nuestro tiempo una evidente transformación que, partiendo de la disgregación de los mismos, da lugar al surgimiento de una variedad de modelos ficcionales o procedimientos ficcionalizadores concretos. Dicho proceso, a su vez, forma parte de otro de mayor alcance, que supone la completa transmutación del panorama estético del teatro actual. Así, en los decenios finales del siglo XX puede apreciarse una disolución progresiva de aquellas grandes líneas y dominios estéticos, que desembocará en su sustitución por otros perceptibles en nuestros días⁷. Éste es precisamente el principal

⁷ Estas transformaciones se presentan especialmente nítidas en el ámbito del Realismo y muestran una gradación que, abreviadamente, va desde el mantenimiento de los parámetros de la figuración estricta, pasando por la introducción de excepciones perceptivas luego justificadas desde la coherencia ficcional de la pieza, hasta la inserción de alternaciones perceptivas no justificadas y discordantes con el marco figurativo general de la obra. Apoyándonos en un reducido corpus ejemplificador, los tres estadios señalados permiten ser percibidos a través de piezas como *Las salvajes en Puente San Gil* (Martín Recuerda,

factor configurador del estado teatral presente y diferenciador (desde la perspectiva epistemológica aquí adoptada) entre los períodos contemporáneo y actual de la historia del teatro.

4. LA CREACIÓN

4.1 Sistematización: los dominios estéticos actuales

Así pues, de acuerdo con lo expuesto hasta el momento, el objeto de nuestra sistematización viene dado por las obras teatrales que conforman los nuevos dominios estéticos apreciables en el teatro español actual y en los que se sustenta la entidad estética del presente período de la historia del teatro. De manera concreta, consideramos el panorama estético de nuestros días conformado por los siguientes dominios: Teatro Asunto, Teatro Imagen, Teatro Verbo y Teatro de Culminación⁸.

La definición de los mismos se basa en la relación que, en cada caso, se establece entre los aspectos del ser teatral que predominan en un determinado dominio y la conformación ficcional adoptada por las obras que lo integran. Así, los procedimientos ficcionales, que determinan el contenido semántico de la obra, regulando los vínculos entre lector, universo ficcional y realidad referencial, son tomados ahora en consideración de acuerdo con los nuevos parámetros que determinan el despliegue de la ficcionalidad en nuestro tiempo. Como hemos anticipado, la existencia de los modos figurativos particulares surgidos de la disgregación de los dos modos generales de ficcionalización contemporáneos constituye el principal elemento de diferenciación entre los nuevos dominios estéticos de nuestros días, cada uno de los cuales alberga una diversidad de modelos ficcionales concretos cuyo conjunto lo caracteriza.

Así pues, la sistematización que ahora emprendemos se proyecta sobre las creaciones más representativas de cada uno de los dominios estéticos del teatro español actual, señalando la existencia en las mismas de procedimientos figurativos comunes que, por lo mismo, constituyen modelos de relación ficcional y semántica apreciables en los diferentes conjuntos de creaciones.

1988) *La Fundación* (Buero Vallejo, 1997) y *Triple salto mortal con pirueta* (Campos, 2001), entre otros muchos ejemplos posibles. Sus respectivas fechas de creación (1961, 1974 y 1998) llenan, extendiéndose a lo largo de cuatro decenios, la fase del dominio estético del Realismo que coincide con la segunda mitad del siglo XX, a la vez que hacen posible comprender la evolución del proceso.

⁸ El carácter de novedad que, a partir de los criterios expuestos, se puede atribuir a estos nuevos dominios resulta compatible con el reconocimiento de alguna deuda genética mantenida con respecto a los del período precedente. De este modo, es posible vincular el Teatro Asunto con los dominios estéticos que habían conformado la línea realista y el Teatro Imagen con los de la línea vanguardista en el teatro anterior, así como considerar la incidencia de ambas líneas en el Teatro de Culminación, si bien este último manifiesta una influencia más inmediata, aunque también confluyente, de los aspectos predominantes en los otros dos dominios señalados. Por su parte, el Teatro Verbo aparece como una modalidad estética sin influencias previas determinantes y, por tanto, estrictamente nueva en el período actual.

4.1.1 Teatro Asunto

Este dominio estético se halla integrado por aquellas obras en cuya conformación adquieren primacía las instancias conflictual y narrativa, determinando la ordenación del universo ficticio, su relación con el plano escénico y su remisión al universo referencial. Así pues, tanto la configuración de estas obras, como su proceso de recepción y, en consecuencia, la semántica general de las mismas se determinan por el grado de evidenciación adquirido, bien por el conflicto en cuanto núcleo de la dramaticidad, bien por la sucesión de acciones que constituye la narratividad, o bien, más frecuentemente, por la conjunción de ambos aspectos⁹.

En las obras del Teatro Asunto, la faceta de la ficcionalidad se manifiesta a través de diversos modos figurativos, que sustentan la clasificación siguiente:

4.1.1.1. Un primer grupo viene dado por aquellas cuyos universos ficticios aparecen configurados de acuerdo con el principio de homología perceptiva, esto es, de equiparación entre dichos universos y los referentes constituidos por la experiencia de realidad objetiva del espectador. Entre las mismas, pueden ser citadas *Comida para peces* [2004], de Javier de Dios (2005); *La boda* [2004], de Carmen Resino (2006) –pese a la singularidad que supone su condición de monodrama–; y *Orquesta* [2008], de la misma autora (Resino, 2008).

4.1.1.2. De manera diferente, otras obras se caracterizan por la atenuación figurativa, esto es, por el debilitamiento de la equiparación, ya mencionada, entre los planos ficcional y referencial. Un primer modelo viene dado por aquellas en las que la atenuación se debe a una condensación tensional, determinada, a su vez, por la preeminencia de una instancia conflictual constituida por un enfrentamiento de gran intensidad entre las fuerzas en contienda. Así lo manifiestan piezas como *Píntame en la eternidad* [1998], de Alberto Miralles (2000); *El color de agosto* [1988], de Paloma Pedrero (1989); o *Última batalla en el Pardo* [2002], de José M^a. Rodríguez Méndez (2003).

4.1.1.3. Un modelo distinto es el integrado por obras en las que la atenuación figurativa se genera en la propia instancia de la dramaticidad, ya sea por la naturaleza o intensidad del conflicto, como ocurre en *La reina austríaca de Alfonso XII* [1995], de Ignacio Amestoy (1996); ya sea por la inserción de convenciones en la composición de las mismas, según muestra *Cachorros de negro mirar* [1999], de Paloma Pedrero (1998).

4.1.1.4. La adscripción al género de la comedia introduce una atenuación de sello propio en numerosas obras del Teatro Asunto, de las que son muestras especialmente ilustrativas *Bajarse al moro* [1985], de José Luis Alonso de Santos (1995); y *Cristal de Bohemia* [1994], de Ana Diosdado (1996).

4.1.1.5. Otro notable conjunto de obras comparte un procedimiento figurativo específico, determinado por la dimensión predominante que la instancia de la narratividad adquiere en la ordenación de sus universos imaginarios y, por tanto, en

⁹ A la relevancia del material semántico alude parcialmente la denominación *Teatro Asunto*, motivada también por el sentido de síntesis argumental que admite la instancia narrativa en las piezas de este dominio estético.

la comunicación de su contenido semántico al espectador. Son muestras significativas *¡Ay, Carmela!* [1986], de José Sanchis Sinisterra (2000); y *Perdida en los Apalaches* [1991], entre otras del mismo autor (Sanchis Sinisterra, 1991).

4.1.1.6. Un último grupo de piezas del Teatro Asunto manifiesta una atenuación figurativa debida a la hibridación formal generada por su proximidad a otros dominios estéticos. Destacan aquellas que incluyen modos compositivos propios del Teatro Verbo, tales como *Lope de Aguirre, traidor* [1992], José Sanchis Sinisterra (1996a); y *Después de la lluvia* [1993], de Sergi Belbel (1998).

4.1.2 Teatro Imagen

Las obras que forman este dominio estético muestran, en el proceso de su comunicación al receptor, el predominio de la escenicidad, faceta esta de la esencia teatral que se corresponde con la materialización prevista en la configuración de la pieza, como condición imprescindible para que el ser teatral alcance su realización plena. A través de dicha materialización, se produce la ostensión de la obra, esto es, su presentación (o representación) ante el espectador de modo que se lleve a cabo la *patentización* de los elementos que la integran. En consecuencia, en la composición de las obras del Teatro Imagen, así como en el proceso de su comunicación, resultan evidenciados los aspectos relacionados con su percepción por el espectador, los cuales funcionan como signos integrados en los códigos que articulan y hacen posible la recepción.

De manera general, el despliegue de la ficcionalidad en estas obras manifiesta la huella de las precedentes concepciones vanguardistas y su enfatización del plano escénico, lo que conduce a la difuminación de los planos ficticio y referencial, así como al consiguiente debilitamiento de la relación entre los dos últimos. En consecuencia, las obras del Teatro Imagen que, en algunas de sus manifestaciones más representativas, citamos a continuación, pueden ser agrupadas en diversos modelos ficcionales, determinados por el grado de atenuación impuesto por el predominio de la escenicidad.

4.1.2.1. Un primer grupo se caracteriza por mantener una referencialidad evidente, dado que, en estas obras, el énfasis otorgado a la escenicidad no conlleva una alteración sustancial de la relación entre los universos ficticio y referencial. Así se aprecia en *Cangrejos de pared* [1987], de Alfonso Vallejo (1980); en *Para-lelos 92* [1991], de Petra Martínez (1993) y Juan Margallo; y, entre otras, en *Rodeo* [1992], de Lluïsa Cunillé (1996).

4.1.2.2. De manera diferente, otras obras del Teatro Imagen manifiestan una ficcionalidad atenuada, toda vez que, en las mismas, la preeminencia del plano inmediato constituido por la imagen escénica produce el debilitamiento o la reducción del universo ficticio, así como también, en consecuencia, el desleimiento de la relación que este mantiene con el universo referencial. Con el notable precedente de *Oración de la tierra* [1972], de Alfonso Jiménez Romero (1996), constituyen muestras destacables en el período actual varias obras de Salvador Távora (1991a, 1994), tales como *Alhucema*

[1988], *Picasso andaluz, la muerte del Minotauro* [1992] o *Identidades* [1994]¹⁰. A diferencia de todas ellas, que incluyen la ritualidad como elemento configurador, otras sitúan los referentes de sus sobresalientes imágenes escénicas en la experiencia artística, como muestra *Tren de sueños* [2007], de Els Comediants; lo que introduce un cierto nivel de referencia metaficcional, presente también en *Cómeme el coco, negro* [2007] y en otras obras de La Cubana.

4.1.2.3. Un tercer grupo se caracteriza por una atenuación ficcional generada por el desarrollo ya pleno de la metaficcionalidad, llevado a cabo mediante la inserción de un universo intermedio (procedente del plano ficcional de una obra previa), que funciona como plano referencial respecto al universo ficticio de la nueva pieza. Constituyen creaciones paradigmáticas *Crónica de una muerte anunciada* [1990], de Salvador Távora (1991b) y *Carmen. Ópera andaluza de cornetas y tambores* [1996], del mismo autor; así como *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!* [1998], de Ernesto Caballero (2002); *Fausto 3.0.* [1998], de la Fura dels Baus; y *Don Juan en los ruedos* [2000], también de Távora.

4.1.3 Teatro Verbo

Integran este dominio estético aquellas obras cuyo aspecto predominante es la *discursividad*, entendida esta, primero, como el conjunto de elementos de naturaleza verbal de la pieza y, segundo, como la entidad y conformación particulares que los mismos adquieren. En cuanto a lo primero, aquellos elementos se corresponden con la noción general de discurso, antes que con categorías diferenciadoras (réplicas, didascalías) establecidas en el teatro precedente y en el resto de los dominios estéticos actuales. En relación con el segundo aspecto, la preeminencia adquirida por el componente verbal permite su constitución como aspecto autónomo y, a la vez, preponderante en la configuración de la pieza, de cuyos componentes se manifiesta separado y, al mismo tiempo, dominante, por cuanto determina al resto de los mismos. Como consecuencia, la verbalidad de la obra aparece elevada a un rango de orden retórico, deparado por su superposición evidenciadora, hasta el punto de constituir una suerte de superficie lingüística que recubre el proceso completo de la comunicación teatral.

La ficcionalidad de las piezas del Teatro Verbo se halla también determinada por la supremacía de la discursividad, que conlleva la alteración, no solo del plano escénico, sino también de la consiguiente conformación del universo ficticio de la obra y de su relación con el plano referencial. En consecuencia, la sistematización que

¹⁰ Algunas piezas del Teatro Imagen no cuentan con textos impresos susceptibles de ser localizados mediante los correspondientes registros bibliográficos. Pero, con frecuencia, las páginas electrónicas de los autores o de las compañías ofrecen descripciones de los correspondientes espectáculos, así como datos de sus representaciones. También el Centro de Documentación Teatral, a través de su portal *teatro.es*, permite la consulta de un elevado número de fichas de datos que, junto a algunas imágenes, integran la sección "Estrenos de teatro". De igual manera, la Asociación de Autores de Teatro cuenta con la sección "Buscadores", que, dentro del portal *aat.es*, ofrece información relevante sobre buena parte de los dramaturgos y de las obras del teatro español actual.

presentamos agrupa conjuntos de obras asimiladas entre sí por compartir modelos ficcionales determinados por la preponderancia de la retoricidad.

4.1.3.1. Un primer grupo es el integrado por obras cuyos sistemas referenciales emanan íntegramente del discurso. Ello resulta evidente en *Notas de cocina* [1994], de Rodrigo García (1996); *Pullus, el resplandor del lomo en las liebres huidizas* [1998], de Beth Escudé i Gallés (2001); *Cartas de amor a Stalin* [1999], de Juan Mayorga (2000); *La misma historia* [2002], de Pedro Manuel Villora (2000); y, entre otras obras, en *Al soslayo* [2005], de Mariam Budia (2005).

4.1.3.2. De manera diferente, otras piezas presentan una referencialidad aparentemente externa, si bien el plano inmediato, antes que por una hipotética materialización escénica, aparece constituido por una verbalidad preeminente y configurada desde parámetros de orden retórico. Así sucede en un amplio conjunto que, a lo largo de un dilatado intervalo temporal, manifiesta la continuidad del modelo ficcional que comparten: *Acera derecha* [1989], de Rodrigo García (1991); *Metropolitano* [1992] y *¿Dos?* [1993], de Borja Ortiz de Gondra (1996); *Marsal Marsal* [1994], de José Sanchis Sinisterra (1996b); *Mane, Thecel, Phares* [1997], también de Ortiz de Gondra (1998); *Los días perdidos* [1997], de Eva Hibernia (1997); *Lista negra* [1999] y *La mirada* [2001], de Yolanda Pallín (1999 y 2001); y *El niño no para de crecer por dentro* [2002], de José Manuel Arias Acero (2002).

4.1.3.3. Un tercer grupo de obras manifiesta una referencialidad de carácter metaficcional, derivada nuevamente de la inserción del plano constituido por el universo ficticio de otra obra artística, al que remite ahora el universo imaginario de la pieza. Son ejemplos notables *Las manos* [1999], de J.R. Fernández (1999), Yolanda Pallín y J. G^a Yagüe; y *Palabra de perro* [2004], de Juan Mayorga (2004).

4.1.3.4. Tanto el modelo ficcional anterior como el constituido por una referencialidad de carácter reflejo, pese a estar presentes en otros dominios estéticos actuales, hallan un ámbito preferente en el Teatro Verbo, dada la necesidad de un discurso mediante el que un personaje se refiera a sí mismo. Así se manifiesta especialmente en la pieza *A solas con Marilyn* [1998], de Alfonso Zorro (1998). Por su parte, en obras como *El matrimonio Palavrakis* [2000] e *Hysterica Passio* [2002], de Angélica Liddell (2011 y 2004), es posible considerar una referencialidad autorrefleja, asimilable en cierta medida a las figuraciones del yo descritas principalmente para los géneros narrativos¹¹.

4.1.4 Teatro de Culminación

En nuestros días, resulta posible considerar la existencia de un dominio estético dotado de entidad específica y proveniente de la integración de los logros generados en la evolución del teatro contemporáneo. Las obras que lo conforman incluyen procedimientos compositivos propios de los ámbitos estéticos ya vistos, lo que muestra su parentesco con los mismos y también, en consecuencia, su deuda con

¹¹ De entre estos, principalmente el subgénero de la autoficción (Pozuelo Yvancos, 2012: 161).

los dominios estéticos realista y vanguardista precedentes. Los aspectos compositivos puestos de relieve en dichas obras corresponden al conjunto de las facetas de la esencia teatral, si bien no necesariamente en proporción e intensidad similares, sino variable; por lo que los elementos que configuran el ser teatral adquieren diferente énfasis en unas o en otras. Así pues, el aspecto general predominante en las obras del Teatro de Culminación es la conjunción de dichas facetas y de sus elementos integrantes, si bien el aspecto específico que les otorga su verdadera naturaleza es el sentido de culminación adquirido.

El despliegue de la escenicidad adquiere aquí modos figurativos que son comunes, también, al resto de los dominios estéticos, por lo que la sistematización que sigue tiene en cuenta diferentes grupos de obras en los que se aprecian procedimientos provenientes de la figuración realista (y cercanos, por tanto, a los del Teatro Asunto), en conjunción con otros emanados de la figuración surrealista (y emparentados, por ello, con los del Teatro Imagen).

4.1.4.1. Un primer conjunto de obras se define por el mantenimiento del principio de homología perceptiva, si bien el mismo resulta alterado mediante una intensa elaboración figurativa, que pone en juego el conjunto completo de las facetas teatrales. Ello resulta ya apreciable en *Teledium* [1983] y *Yo tengo un tío en América* [1991], de Albert Boadella (1994, 1995), así como en *El fuego de los dioses* [1994], de Luis Riaza (2006); pero se muestra ya plenamente desarrollado en *La increíble historia del Dr. Floit y Mr. Pla* [1998], de Albert Boadella (2005).

4.1.4.2. En otras obras, la alteración de la homología perceptiva inscrita en la base de su sistema ficcional se lleva a cabo a través de la integración de procedimientos resultantes de la hibridación figurativa, la cual es debida, a su vez, a la presencia de modos compositivos basados en la integración formal. Ello se muestra en *Eusk* [2002], de Koldo Barrena (seudónimo) (2003a); así como, en nuestros mismos días, también en *...Y la casa crecía* [2015] de Jesús Campos (pieza recién estrenada cuando se escriben estas líneas).

4.1.4.3. Otro notable conjunto de obras manifiesta un modelo ficcional distinto, definido por la integración culminadora de procedimientos emparentados con la figuración surrealista y legados por la Vanguardia Experimental, con otros propios del resto de los dominios estéticos actuales y especialmente del Teatro Imagen. El intervalo temporal de las piezas mencionadas revela la continuidad del modelo, desde *Mariameneo-Mariameneo* [1985], de Juan de Lazaranda (1996); pasando por *Perdonen la tristeza* [1992], de Eusebio Calonge (1994); y *Daaalí* [1999], de Albert Boadella (2005); hasta la más reciente *Pingüinas* [2015], de Fernando Arrabal (2015).

4.2 Singularización: obras señeras del teatro español actual

La sistematización hasta aquí realizada ha tratado de conjugar el carácter universal de las categorías introducidas y de las relaciones establecidas con la objetividad demandada a todo estudio científico. Ello ha supuesto prescindir de

toda traza de valoración de las creaciones presentadas como representativas del panorama del teatro español actual, a través de sus distintos dominios estéticos y de las subdivisiones de los mismos. A la vez, el grado necesario de concreción ha sido introducido por la mención (bien que, dada la extensión del trabajo, no ampliada idealmente) de los títulos, fechas de creación y datos de edición de dichas obras, cuyos autores han sido también nombrados al hilo de la presentación de sus respectivas creaciones. En todo caso, el valor que ha determinado su presencia en nuestra exposición ha derivado de su condición de materializaciones del panorama trazado y de las corrientes que lo integran, así como de su carácter de manifestaciones paradigmáticas de las relaciones y categorías que definen conceptual y estéticamente el hecho teatral en su conjunto.

De manera diferente, el presente apartado se propone (con el propósito de completar en profundidad la visión ofrecida) señalar un reducido número de creaciones que, dentro del conjunto general descrito, permiten ser singularizadas desde criterios que, ahora sí, implican un cierto margen de valoración subjetiva. A pesar del riesgo, las obras que a continuación se estudian son presentadas como hitos perceptibles en el presente y, tal vez, como referentes destacados para la futura historiografía teatral. La singularización de las mismas trata de responder al entrecruzamiento de una pluralidad de criterios que, lejos de una aplicación uniforme a todas ellas, resultan por sí mismos selectivos, toda vez que son presentados, aisladamente o en conjunción con otros, de acuerdo con el específico valor que se les atribuye en cada obra. Algunos de estos criterios resultan comunes a la historiografía teatral y se hallan presentes en el conjunto de las sistematizaciones llevadas a cabo en los estudios del período. Otros varios emanan del planteamiento adoptado en nuestra propia exposición, esto es, de la aplicación de las categorías ya empleadas en la descripción de los dominios estéticos y del carácter representativo que las obras seleccionadas adquieren en el interior de los mismos.

4.2.1 *Bajarse al moro* [1985]

Desde la perspectiva adoptada en nuestro trabajo, esta pieza aparece como muestra sobresaliente del dominio estético del Teatro Asunto, por cuanto su contenido semántico deriva de una composición determinada por la conjunción de una instancia conflictual de nítido trazado y de una instancia narrativa de gran relieve. A la vez, su inserción en el conjunto de obras de dicho dominio que pueden ser adscritas al género de la comedia se corresponde con una atenuación del sistema figurativo de la pieza, lo cual se materializa a través del carácter insólito de las situaciones que envuelven a algunos episodios, así como mediante el énfasis humorístico y, en menor medida, el matiz moralizador que se proyectan sobre el conjunto. Por su parte, el conflicto (dado por la oposición entre interés personal y generosidad altruista, paralela al contraste entre adaptación social interesada y marginalidad auténtica) difumina también los contornos de su relieve, debido a la concreción emanada de las mencionadas singularidades de su universo ficticio.

Esta obra constituye, asimismo, una muestra especialmente valiosa y, a la vez, paradigmática de la dilatada creación teatral de José Luis Alonso de Santos, que comprende una veintena de títulos dentro del teatro español actual. La repercusión de *Bajarse al moro* se percibe con intensidad en los planos editorial (Gracia, 2000: 536; Alonso de Santos, 1995: 43-44, donde se citan las ediciones aparecidas hasta el momento), escénico¹² y, también, cinematográfico (Pérez-Rasilla: 2003a, 2862; y Ubach Medina, 2003: 2951). Un extracto elocuente de la atención que le ha prestado la crítica de investigación puede ser obtenido a partir de los tratados generales que hemos incluido en el segundo apartado del presente trabajo (así, Barrero Pérez, 1992: 339; Gracia, 2000: Gracia, 548; Oliva, 1989: 448-449; Oliva, 1992: 471-472; Oliva, 2002: 288; Pérez-Rasilla, 2003a: 2862-2863; Pérez-Rasilla, 2003b: 2930; Ragué-Arias, 1996: 179).

4.2.2 *¡Ay, Carmela!* [1986]

En nuestra exposición aparece como cración sobresaliente en el apartado que, dentro del Teatro Asunto, corresponde a las obras en cuya composición adquiere preponderancia la instancia de la narratividad. En consecuencia, si bien se perciben en la pieza los sentidos dicotómicos deparados por el contraste actitudinal de los protagonistas y por el fondo constituido por los bandos contendientes, el contenido semántico de la misma aparece guiado principalmente por una peripecia que se comunica a través de procedimientos de raigambre narrativa. En relación con la ficcionalidad, aquella preminencia, no solo convierte a la instancia de la narratividad en el eje de la progresión tensional, sino que se traduce en la inclusión de episodios (tales como los regresos y relatos de la protagonista tras su propia muerte) que, incluso si se admiten como susceptibles de justificación (en cuanto fruto de la ensoñación de Paulino, por ejemplo), se ofrecen nítidamente alejados de la experiencia de realidad objetiva del receptor. A ello se une la difuminación figurativa introducida por la ficcionalización del espectador, procedimiento característico de la creación José Sanchis Sinisterra y del que esta pieza constituye un ejemplo destacado.

El autor cuenta con una obra que llena por entero el período actual de la historia del teatro español (más de cuarenta títulos, ya según Ragué-Arias, 1996: 72). La repercusión de *¡Ay, Carmela!* constituye un caso excepcional en el teatro de nuestro tiempo, extendiéndose ampliamente a los ámbitos editorial, escénico y cinematográfico (Gracia, 200: 536 y 549; Pérez-Rasilla, 2003a: 2859; Ubach Medina, 2003: 2951). Asimismo, cuenta con estudios de investigación acordes con su relevancia artística, de los que constituye una muestra representativa el extracto siguiente, obtenido de los tratados incluidos en la segunda parte del presente trabajo: Oliva, 1989: 446; Oliva, 1992: 465-468; Oliva, 2002: 284; Pérez-Rasilla, 2003a: 2859; Ragué-Arias, 1996: 171-172.

¹² Además de las bases de datos, ya mencionadas, contenidas en los portales de la Asociación de Autores de Teatro y del Centro de Documentación Teatral, esta última entidad también ofrece datos de representaciones en su sección "Cartelera". Por otra parte, Romera Castillo (2012) proporciona las referencias necesarias para el seguimiento de la trayectoria escénica del teatro español de nuestro tiempo, a través de la mención de los principales estudios dedicados a la catalogación de la cartelera teatral contemporánea.

4.2.3 *Lope de Aguirre, traidor* [1992]

Esta obra ocupa un puesto particular en nuestra sistematización, dado que su ubicación en el Teatro Asunto resulta complementada con la inclusión de procedimientos compositivos propios del Teatro Verbo. Es más, tal hibridación formal enriquece enormemente el valor de la pieza, en primer lugar, dotándola de una densidad semántica deparada por un conflicto dibujado en términos de extrema violencia y por una instancia narrativa constituida por episodios que hallan en la documentación histórica un refuerzo de especial intensidad. A ello se añade el valor que, a través del plano discursivo, posee la obra como precedente y guía del dominio del Teatro Verbo. En efecto, la instancia narrativa se compone de episodios que se comunican en el interior de una envoltura verbal formada por sendos fragmentos textuales atenuados a una variedad de patrones retóricos. Tales episodios llegan, así, a explicitar su dependencia retórico-verbal incluso desde la incompatibilidad entre el discurso que los comunica y la situación enunciativa destinada a insertarlos en el plano ficcional (caso de la elocución que, sin embargo, corresponde a un personaje ya difunto en el universo imaginario).

La pieza se halla dotada de un valor paradigmático debido a la importancia, ya señalada, que posee la extensa creación de José Sanchis Sinisterra en el surgimiento y desarrollo del Teatro Verbo. Al mérito del magisterio de su autor, se une, en el caso de *Lope de Aguirre, traidor*, la ya descrita circunstancia de su excepcionalidad. Tanto sus ediciones (especialmente, dentro de la *Trilogía americana* del autor) como su andadura escénica completan el relieve de esta obra, que cuenta con estudios críticos incluidos, algunos, en los tratados generales reseñados (así, Oliva, 2002: 284-285; Pérez-Rasilla: 2003a: 2858; Ragué-Arias, 1996: 173).

4.2.4 *La increíble historia del Dr. Floit y Mr. Pla* [1998]

Es muestra destacable del dominio estético constituido por el Teatro de Culminación, en tanto que en su composición se aprecia la integración del conjunto de los aspectos del ser teatral y su potenciación estética mediante una síntesis resultante de los avances producidos en las líneas que articularon la evolución del teatro contemporáneo. En esta obra, la nitidez y, a la vez, complejidad conceptual que revisten el conflicto y su desarrollo se traducen en una conformación dicotómica del universo ficticio, que muestra una proyección enfatizada de la instancia conflictual. Dicho universo aparece configurado a través de distintos niveles figurativos, algunos de carácter metaficcional, que van desde la explícita referencia a la novela de Robert Louis Stevenson, hasta la complejidad adquirida por la figura del escritor-personaje, destacando el deparado por la construcción del universo de Josep Pla a través de su creación imaginaria en la mente del antagonista. El despliegue de la ficcionalidad manifiesta una notable elaboración compositiva, que afecta al conjunto de los elementos del ser teatral. Entre estos, los de carácter escénico mantienen una notable relevancia (heredada de las vanguardias y presente en algunas manifestaciones del desarrollo de la imagen escénica en el teatro actual), que extiende su influencia al sistema figurativo

de la obra, haciendo posible en el mismo el funcionamiento de procedimientos tales como la alternancia de espacios y tiempos imaginarios, la composición singularizada de determinados fragmentos ficcionales y, sobre todo, la correspondencia alternante entre las dos figuras principales y un único personaje, encarnado, además, por un único actor principal.

La pieza constituye, al mismo tiempo, una muestra destacable del proceso de creación teatral puesto en juego conjuntamente entre Albert Boadella y la compañía Els Joglars. El resultado del mismo es una obra que, iniciada con anterioridad, se dilata durante todo el período del teatro español actual. En la evolución estética del colectivo, la pieza constituye un punto culminante, que manifiesta un singular enriquecimiento mediante la integración de procedimientos formales que incorporan los hallazgos de las tradiciones realista y vanguardista (Pérez Jiménez, 2000: 48). La repercusión editorial de *La increíble historia del Dr. Floit y Mr. Pla* se ha materializado mediante su inserción en una trilogía de obras del autor (Boadella, 2005), así como su repercusión escénica se ha plasmado en varios ciclos de representaciones. En su *Teatro español del siglo XX*, César Oliva (2002: 269) incluye una breve caracterización de la obra.

4.2.5 *Las manos* [1999]

Esta pieza teatral se inscribe en el dominio estético del Teatro Verbo, en tanto que, de acuerdo con lo expuesto, manifiesta un predominio de la discursividad, que confiere al plano verbal un papel preponderante en la comunicación de la obra y determina, al mismo tiempo, al resto de los elementos que intervienen en su recepción, muy especialmente a los vinculados con la escenicidad.

El modo figurativo que le es propio se basa en la inserción de un segundo plano ficticio, correspondiente al universo imaginario de otra obra artística. El plano inserto es, en este caso, de naturaleza inicialmente narrativa y presta sus referentes originales (dureza de la vida campesina) al plano ficcional de la nueva obra, a través de un vínculo que ya no es directo y, en consecuencia, de una relación de ficcionalidad que adquiere carácter metaficcional. Ahora bien, la especificidad que dicha relación adquiere en el Teatro Verbo se traduce, en *Las manos*, en una vinculación, ahora sí, directa, entre el plano intermedio y el plano inmediato de la obra constituido por la discursividad, toda vez que esta se halla integrada por materiales narrativos procedentes de la novelas cuyo universo ficticio constituye el plano interpuesto en la nueva obra¹³.

Creada en colaboración, alguno de sus coautores (José Ramón Fernández, Yolanda Pallín, Javier G. Yagüe) cuenta ya con obra relevante en el panorama actual. Su primera edición apareció de manera simultánea a su materialización escénica, que conoció un éxito notable, invocado por Pérez-Rasilla (2003b: 2933) en su estudio sobre la recepción del teatro español actual.

¹³ En la dedicatoria contenida en la edición del texto, son mencionados explícitamente los escritores John Berger (autor de la novela *Pig Earth*, de 1979) y Miguel Delibes (Fernández, 1999: 13).

4.2.6 *Daaalí* [1999]

Esta obra se inscribe en el Teatro de Culminación, por cuanto en su composición se integran y potencian los procedimientos formales legados por las líneas estéticas contemporáneas, con especial relieve de los que fueron propios de la línea vanguardista y deparados por la revolución experimental acontecida en el teatro occidental en los años centrales de la segunda mitad del siglo XX. En consecuencia, la obra manifiesta también la integración culminadora de elementos propios del Teatro Imagen. La materialización de la ficcionalidad en la misma se lleva a cabo a través de la inserción de su universo ficticio en el plano subconsciente constituido por el instante *ante mortem* del protagonista y su consiguiente rememoración de los principales acontecimientos de su vida. En consecuencia, dicho universo imaginario queda configurado a través de materiales oníricos y ordenado mediante procedimientos ceremoniales. Por otra parte, la instancia conflictual se proyecta sobre dicho universo a través de una serie de oposiciones dicotómicas que complementan la semántica general de la obra. La intensa elaboración formal de la misma tiene su cumbre en la escenicidad, que se proyecta sobre el universo ficticio, no solo determinando su especial carácter (aquí, de naturaleza pictórica predominante), sino haciendo posible su eficaz comunicación al espectador a través de un adecuado despliegue de medios plásticos, tecnológicos y, especialmente gestuales.

A la vez, la obra constituye otra brillante muestra del sistema creativo establecido mediante la colaboración entre su autor, Albert Boadella, y el colectivo Els Joglars, responsable de su puesta en escena; así como de la dilatada labor creadora desarrollada entre ambos, ya señalada arriba. La repercusión editorial de *Daaalí* se ha materializado a través de su inserción en la trilogía mencionada (Boadella, 2005), mientras que su repercusión escénica ha tenido lugar en el marco de la actividad teatral de la compañía Els Joglars. Nuevamente, César Oliva (2002: 269) realiza una descripción breve de la obra en su *Teatro español del siglo XX*.

4.2.7 *Cartas de amor a Stalin* [1999]

Esta obra se inserta en el dominio estético del Teatro Verbo, al tiempo que contiene procedimientos compositivos que revelan una mixtificación formal que contribuye a su singularización. Así, su universo imaginario contiene una instancia narrativa sostenida por personajes (Bulgakov y su esposa Bulgakova) y articulada mediante un conjunto de acciones (conducta de la pareja en el entorno soviético); así como, también, una instancia conflictual en la que son perceptibles unas fuerzas que se oponen entre sí (el deseo de reconocimiento frente a la frustración del desprecio). Ahora bien, el elemento predominante en su comunicación al espectador viene dado por la preeminencia del plano verbal, hasta el punto de poder considerar que sus referentes emanan del discurso. En consecuencia, el despliegue de la ficcionalidad aparece determinado por la verbalidad ya desde el mismo título de la obra, que sugiere una concentración de los elementos del universo ficticio en torno al discurso (escribir y leer las cartas) y desvela el verdadero centro del plano referencial, constituido por esas

mismas cartas, es decir, por configuraciones discursivas cuya lectura (enunciación) se ofrece reiteradamente al espectador. Estas se insertan, por lo mismo, en el plano inmediato constituido, antes que por ninguna previsión de escenicidad, por la propia verbalidad, a cuya conformación contribuyen (juntamente, aquí, con un orden distinto de materiales verbales integrado por fragmentos dialogados). Se produce con ello el proceso, propio de las obras del Teatro Verbo, de la reversión de los planos ficcional y referencial al plano inmediato constituido (en este caso, de manera no absoluta, aunque sí predominante) por la discursividad de la pieza.

Cartas de amor a Stalin viene a ser, a la vez, una destacada muestra de la ya considerable labor creadora de Juan Mayorga, cuya obra se inscribe enteramente en el período actual del teatro. Su repercusión editorial incluye varias ediciones (que llegan a nuestro mismo presente), así como su traducción a diversos idiomas. La repercusión escénica se ha plasmado en producciones relevantes y en su representación “en otros países europeos y americanos” (Pérez-Rasilla, 2003b: 2932). De los tratados generales, Oliva (2002: 332) le dedica un breve comentario, mientras que Pérez-Rasilla (2003a: 2878) incluye una descripción de la pieza.

4.2.8 *Eusk* [2002]

Esta obra, manifestación sobresaliente del dominio estético del Teatro de Culminación, presenta una instancia narrativa atravesada por fragmentos dotados de autonomía ficcional, si bien luego insertados en un universo único imaginario. Y, mientras la línea principal se atiene a la figuración realista, aquí ocasionalmente conjugada con elementos metaficcionales (final de *Espectros*, de Ibsen); las mencionadas inserciones mantienen con sus referentes un modo de vinculación que las asimila al teatro-documento. Al mismo tiempo, la instancia conflictual se proyecta en varios niveles que van, desde el progresivo enfrentamiento actitudinal y mental entre los protagonistas de la línea de acción cotidiana, hasta la opresión ejercida por la violencia terrorista en las personas y entornos. Así pues, el aspecto predominante de la materialización de la ficcionalidad en esta obra viene dado por la alteración de la homología perceptiva (inicialmente inscrita en la base de su sistema ficcional) mediante la integración de una variedad de procedimientos ficcionalizadores procedentes de la figuración realista, lo que da lugar a una hibridación figurativa que se complementa con la incorporación de otros procedimientos presentes en los dominios estéticos del teatro actual.

La obra forma parte de una notable (aunque solo parcialmente difundida) labor creadora del autor, Koldo Barrena, si bien cabe pensar que su relevancia en el teatro español actual está, sin duda, condicionada por la obligada condición de seudónimo que posee su atribución nominal. Ello resulta extensible también a la repercusión editorial, que incluye una edición universitaria (Barrena (seudónimo), 2003b) precedida, como introducción a la misma, del estudio que sirvió de base para su puesta en escena con el título *Euskalcalá*, 23.

4.2.9 *Pingüinas* [2015]

La inserción de esta obra reciente en el Teatro de Culminación se debe especialmente a la incorporación y potenciación de una escenicidad predominante y arraigada en el legado vanguardista, la cual incluye la ceremonialidad como manifestación capaz de ordenar el universo imaginario. En este adquiere, así pues, un extraordinario relieve la configuración ritual, presente en su ordenación y en la sucesión de sus acciones. Asimismo, sus elementos integrantes remiten a referentes de naturaleza onírica, tales como las evocaciones de las figuras femeninas que se corresponden con los personajes; de igual modo, espacio, tiempo y acciones ficticios establecen relación con sus equivalentes en un universo subconsciente que, quizá, pertenece al autor o al mismo Cervantes. En correspondencia con esto, el plano referencial viene dado por la percepción de la trascendencia y por la aspiración humana a un más allá.

El despliegue de la ficcionalidad se halla determinado por el de la escenicidad, así como por la mencionada naturaleza de los planos ficcional y referencial. De este modo, *Pingüinas* lleva a cabo una culminación de los universos referenciales vanguardistas, completando un ciclo ascendente de la figuración surrealista que, partiendo del subconsciente individual (presente en las primeras obras de su autor, Fernando Arrabal), asume luego las dimensiones del subconsciente colectivo (reclamado por Artaud y definido por Jung) y se cierra (como punto culminante de la creación arrabaliana en el marco del teatro actual) con la remisión a una dimensión todavía más universal, por cuanto trascendente.

5. EPÍLOGO

En su apartado final, el presente trabajo renuncia a la formulación de conclusiones. Ello es debido tanto al sincero convencimiento de que el lector podrá extraer aquellas que convengan a sus expectativas de profundización en la comprensión del hecho teatral, cuanto al planteamiento adoptado en nuestra exposición, consistente en una revisión de las categorías y criterios sistematizadores empleados en algunos de los principales tratados generales sobre el teatro de nuestro tiempo, así como en el desarrollo, un tanto esquemático dado el formato disponible, de una propuesta de sistematización complementaria. El objeto de la misma han sido las creaciones teatrales en cuanto obras, esto es, en cuanto resultados del proceso creador, y no el proceso mismo. Este comprende, dada la naturaleza del hecho teatral, una serie de aspectos complementarios, suficientemente atendidos por la investigación y por la catalogación en nuestros días, que van, desde la materialización escénica de las creaciones, hasta los mecanismos que rigen su recepción y la consiguiente construcción de su sentido. Ahora bien, nuestro concepto de obra como centro del proceso teatral y objeto preferente de una adecuada sistematización de la creación de un determinado período se corresponde, antes que con la variabilidad deparada por sus puestas en escena o con la reducción impuesta por su materialización textual, con la categoría, a la vez esencial y universal, de entidad artística plena en sí misma, aunque generada, claro está, desde el ejercicio creador de dramaturgos y colectivos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso de Santos, José Luis (1995): *Bajarse al moro*, Madrid, Cátedra.
- Amestoy, Ignacio (1996): *La reina austriaca de Alfonso XII. Elisa besa la rosa*, Madrid, Fundamentos.
- Arias Acedo, José Manuel (2002): *El niño no para de crecer por dentro*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro.
- Arrabal, Fernando (2015): *Pingüinas*, Madrid, Teatro Español.
- Aullón de Haro, Pedro (1988): *La poesía en el siglo XIX (Romanticismo y Realismo)*, Madrid, Taurus (Historia crítica de la Literatura Hispánica, 15).
- Aullón de Haro, Pedro (1989): *La poesía en el siglo XX (Hasta 1939)*, Madrid, Taurus (Historia crítica de la Literatura Hispánica, 20).
- Barrena, Koldo (seudónimo) (2003a): *Eusk*, Guadalajara, Patronato Municipal de Cultura.
- Barrena, Koldo (seudónimo) (2003b): *Euskalcalá, 23*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
- Barrero Pérez, Oscar (1992): *Historia de la Literatura Española Contemporánea (1939-1990)*, Madrid, Itsmo.
- Belbel, Sergi (1998): *Después de la lluvia*, Madrid, Fundación Autor (SGAE).
- Berenguer, Ángel y Pérez, Manuel (1998): *Tendencias del Teatro Español durante la Transición Política (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Boadella, Albert (1994): *Teledium*, Madrid, Sociedad General de Autores de España.
- Boadella, Albert (1995): *Yo tengo un tío en América*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores.
- Boadella, Albert (2005): *Ubú president. La increíble historia del Dr. Floit y Mr. Pla. Daaalí*, Madrid, Cátedra.
- Budia, Mariam (2005): *Teatro del desarraigo (1)*, Madrid, Fundamentos.
- Buero Vallejo, Antonio (1997): *La Fundación. Diálogo secreto*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- Caballero, Ernesto (2002): *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!*, Madrid, Teatroautor.
- Calonge, Eusebio (1994): *Perdonen la tristeza. Obra póstuma*, Madrid, Sociedad General de Autores de España.
- Campos, Jesús (2001): *Triple salto mortal con pirueta*, Alcorcón, Delegación de Cultura del Ayuntamiento.
- Conde Guerri, María José (1994): *Panorámica del Teatro Español. De la Posguerra a la Transición (1940-1980)*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro.
- Cunillé, Lluïsa (1996): *Rodeo. Libración*, Madrid, SGAE.
- De Dios, Javier (2005): *Comida para peces*, Hondarribia, Argitaletxe Hiru.
- Diosdado, Ana (1996): *Cristal de Bohemia*, Madrid, Teatroautor (SGAE).

- Escudé i Gallés, Beth (2001): *Pullus, el resplandor del lomo en las liebres huidizas*, en C. Leonard y I. Lamartina-Lens (eds.) (2001) *Nuevos Manantiales. Dramaturgas Españolas en los Noventa (Antología en 2 tomos)*, Ottawa, Girol Books, Inc., tomo 1: 25-42.
- Fernández, José Ramón; Pallín, Yolanda y G. Yagüe, Javier (1999): *Las manos. Trilogía de la juventud I*, Madrid, Teatroautor (SGAE).
- García Berrio, Antonio (1989): *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra.
- García, Rodrigo (1991): *Acera derecha. Martillo. Matando horas*, Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.
- García, Rodrigo (1996): *Notas de cocina. Carnicero español*, Madrid, La Avispa.
- Gracia, Jordi (2000): "Teatro", en *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*, Vol. 9/1 de *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica: 521-582.
- Hibernia, Eva (1997): *Los días perdidos*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro.
- Huerta Calvo, Javier (dir.) (2003): *Historia del teatro español. II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos.
- Jiménez Romero, Alfonso (1996): *Oración de la tierra*, en *Teatro ritual andaluz*, Sevilla, Centro Andaluz de Teatro: 153-186.
- Lazaranda, Juan de (seudónimo de Juan Sánchez) (1996): *Mariameneo-Mariameneo*, Madrid, Visor (Biblioteca Antonio Machado de Teatro).
- Liddell, Angélica (2004): *Hysterica Passio*, en *Acotaciones*, 12, 133-170.
- Liddell, Angélica (2011): *Teatro*, Bilbao, Artezblai.
- Martín Recuerda, José (1988): *Las salvajes en Puente San Gil. Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas).
- Martínez, Petra y Margallo, Juan (1993): *Para-lelos 92. Reservado el derecho de admisión*, Madrid, Sociedad General de Autores.
- Mayorga, Juan (2000): *Cartas de amor a Stalin*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Autor (SGAE).
- Mayorga, Juan (2004): *Palabra de perro. El Gordo y el Flaco*, Madrid, Teatro del Astillero.
- Miralles, Alberto (2000): *Píntame en la eternidad*, Madrid, Teatroautor (SGAE).
- Oliva, César (1989): *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra.
- Oliva, César (1992): "El teatro", en Darío Villanueva et alii (1992) *Los nuevos nombres: 1975-1990*, Vol. IX de *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica: 432-507.
- Oliva, César (2002): *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis.
- Ortiz de Gondra (1998): *Mane, Thecel, Phares*, en *Primer Acto*, 274, 81-107.
- Ortiz de Gondra, Borja (1996): *Metropolitano. ¿Dos?*, Madrid, Visor (Biblioteca Antonio Machado de Teatro).
- Pallín, Yolanda (1999): *Lista negra*, Murcia, Escuela Superior de Arte Dramático.

- Pallín, Yolanda (2001): *La mirada*, en C. Leonard y I. Lamartina-Lens (eds.) (2001) *Nuevos Manantiales. Dramaturgas Españolas en los Noventa (Antología en 2 tomos)*, Ottawa, Girol Books, Inc., tomo 2: 25-45.
- Pedrero, Paloma (1989): *El color de agosto*, Madrid, Ediciones Antonio Machado.
- Pedrero, Paloma (1998): *Cachorros de negro mirar*, Madrid, Teatro del Alma.
- Pérez Jiménez, Manuel (2000): "Un jardín de senderos que se bifurcan", en Cristina Santolaria Solano (dir.) (2000) *Anuario Teatral 1998*, Madrid, Centro de Documentación Teatral: 47-50.
- Pérez-Rasilla, Eduardo (2003a): "El teatro desde 1975", en Javier Huerta Calvo, (dir.) (2003) *Historia del teatro español. II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos: 2855-2883.
- Pérez-Rasilla, Eduardo (2003b): "La recepción del teatro español desde los años cuarenta", en Javier Huerta Calvo (dir.) (2003) *Historia del teatro español. II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos: 2905-2934.
- Pozuelo Yvancos, José María (2012): "'Figuración del yo' frente a autoficción", en Ana Casas (comp.) (2012) *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros: 151-173.
- Ragué-Arias, María-José (1996): *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel.
- Resino, Carmen (2008): *Teatro con música: Nueva historia de la princesa y el dragón. Fuera de la ciudad. Orquesta y Allegro (ma non troppo)*, Madrid, Fundamentos.
- Resino, Carmen y García, Ignasi (2006): *La boda. Rutas de alto riesgo*, Guadalajara, Patronato Municipal de Cultura.
- Riaza, Luis (2006): *El fuego de los dioses*, en *Teatro escogido*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro: 441-487.
- Rodríguez Méndez, José María (2003): *Última batalla en el Pardo*, Madrid, SGAE.
- Romera Castillo, José (2011): *Teatro español entre dos siglos a examen*, Madrid, Verbum.
- Romera Castillo, José (2012): "Teatro en escena: un centro de investigación sobre la vida teatral en España", *Teatro de Palabras* (Université de Québec a TroisRivières), 6, 175-201. En línea (consultado en agosto de 2016): <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum06Rep/TeaPal06Romera.pdf>
- Romera Castillo, José (ed.) (2014): *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*, Madrid, Verbum.
- Sanchis Sinisterra, José (1991): *Perdida en los Apalaches*, Madrid, CNNTE.
- Sanchis Sinisterra, José (1996a): *Lope de Aguirre, traidor*, en *Trilogía americana*, Madrid, Cátedra.
- Sanchis Sinisterra, José (1996b): *Marsal Marsal*, Madrid, Fundamentos (Espiral/Teatro).
- Sanchis Sinisterra, José (2000): *¡Ay, Carmela! El lector por horas*, Madrid, Espasa-Calpe.

- Távora, Salvador (1991a): *Alhucema*, Madrid, Visor (Biblioteca Antonio Machado de Teatro).
- Távora, Salvador (1991b): *Crónica de una muerte anunciada*, en *Primer Acto*, 237, 47-73.
- Távora, Salvador (1994): *Picasso andaluz, la muerte del Minotauro*, Madrid, SGAE.
- Ubach Medina, Antonio (2003): "Teatro y cine", en Javier Huerta Calvo (dir.) (2003) *Historia del teatro español. II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos: 2935-2951.
- Vallejo, Alfonso (1980): *Cangrejos de pared. Latidos. Eclipse*, Madrid, Ed. de la Torre.
- Víllora, Pedro Manuel (2000): *La misma historia*, Madrid, La Avispa.
- Wellwarth, George E. (1978): *Spanish Underground Drama*, Madrid, Villalar.
- Zurro, Alfonso (1998): *A solas con Marilyn*, Sevilla, Galaor.

EJERCICIOS DE CALIGRAFÍA PARA ESCRIBIR UNA ESCENA IMPREVISIBLE Y DISCONFORME. RODRIGO GARCÍA (1987-1997)

CALLIGRAPHY EXERCISES TO WRITE AN UNPREDICTABLE AND DISCORDANT SCENE. RODRIGO GARCÍA (1987-1997)

XAVIER PUCHADES¹

Universitat de València

Resumen

Una etapa bastante desatendida en la trayectoria de Rodrigo García comprende desde su llegada a España hasta su incipiente proyección internacional. A partir de documentos de ese periodo, este estudio revisa sus primeras reflexiones teatrales, las diversas estrategias aplicadas a su escritura y puesta en escena, así como los referentes interdisciplinares que han ido conformando su universo escénico.

Palabras clave: posdrama, autoficción, teatro contemporáneo, teatro posmoderno, Rodrigo García,

Abstract

A stage rather neglected in Rodrigo García's trajectory comprises from his arrival in Spain until his emerging international outreach. Using documents of that period, this research reviews his first theatrical reflections, the various strategies applied to his writing and staging, as well as interdisciplinary references that have shaped his scenic universe.

Key words: posdrama, autofiction, twentieth-century theatre, post-modern theatre, Rodrigo García

1. UNA DÉCADA DE TRAYECTORIA. LOS ORÍGENES: 1987-1997

Una de las primeras reivindicaciones de Rodrigo García fue que hubiese tantos tipos de teatro como de creadores y, en su caso particular, cumplió con este objetivo: su obra, hoy, se resiste a la clasificación. Más allá de haber sido asociado al posdrama o a las dramaturgias de la imagen (Sánchez: 2002), García ha bebido siempre de multitud de fuentes, no solo teatrales. Esto le ha permitido transitar por una serie de etapas cuyo seguimiento, junto al de sus primeras reflexiones teatrales, nos ayuda a esbozar su evolución creativa en el periodo que aquí examinamos. Una década (1987-1997) marcada por las precarias condiciones de producción y la limitada exhibición que ofrecían las salas alternativas madrileñas. Gracias al vínculo inicial que el autor establece con uno de estos espacios, la Sala Pradillo, entra en contacto con una serie de creadores como Esteve Graset, Carlos Marquerié, Antonio

¹ Universitat de València. xavier.puchades@gmail.com. Recibido: 11-07-2016. Aceptado: 20-09-2016.

Fernández Lera, Olga Mesa, Oscar Gómez o Sara Molina, entre otros. Un contexto y unos compañeros de viaje claves para entender su paso de escritor dramático a reconocido autor escénico.

En Argentina, García se licencia en Ciencias Sociales y de la Información mientras asiste a seminarios de teatro impartidos por Pedro Asquini (1981) o David Amitín (1985). Progresivamente, su atención se focalizará en la escritura y la dirección. En el curso de Amitín, por ejemplo, prepara una versión libre de *Esperando a Godot*, en la línea de lo que entonces eran sus lecturas teatrales en Buenos Aires: Ionesco, Adamov, Pinter, etc. (Bergamín:1999). Hijo de inmigrantes españoles, decide recorrer el camino inverso a sus progenitores. En 1986, llega a España impulsado por las dificultades económicas que vive su país, a pesar de la recién instaurada democracia (Castro:2009). Ya afincado en Madrid, trata de dirigir *Cerca* de E. Pavlovsky y, para ello, funda la compañía WATT; sin embargo, el sistema de producción teatral español difiere bastante del argentino y, sin ayudas públicas, no encuentra espacio donde estrenar. En pleno *boom* de los premios de escritura dramática, se concentra en escribir. Sus primeros textos, *Macbeth. Imágenes* (1987) y *Reloj* (1988), obtiene sendos accésit del Premio Marqués de Bradomín, el segundo también será Premio Ciudad de Valladolid, mientras que su tercer trabajo, *Martillo*, recibe la ayuda a la creación del INAEM en 1989. García nunca dirigirá estas obras que serán estrenadas años después por directores como G. Heras, A. Simón o A. Facio.

Consciente de que sin compañía propia era muy difícil estrenar, García funda una nueva, La Carnicería Teatro en 1989, año en que escribe, dirige y produce *Acera derecha*, estrenada en la Pradillo. Al entrar en contacto con esta sala, se introduce en el mundo de la *performance* y la danza contemporánea. *Matando horas* (1990) y *Prometeo* (1992) serán sus siguientes creaciones, también exhibidas en La Pradillo. A medida que La Carnicería va disponiendo de un equipo estable de colaboradores, el proceso de creación del autor cambia. Así pues, entre 1993 y 1995, García se centra, sobre todo, en la dirección de textos de autoría diversa como *Vino tinto* (1993), *30 copas de vino* (1993), *Los tres cerditos* (1993), *Tempestad* (1993), *El pare* (1995) y *Hostal Conchita* (1995)²; al mismo tiempo, realiza sus primeras instalaciones: *Dime poesías-boxea* (1993) y *Hamlet, prince of memory* (1993). Desde la fundación de la Carnicería, García se encarga, además, del diseño del espacio escénico, inspirándose en la instalación y el video-arte³. Únicamente, dos de sus montajes de este periodo presentan un predominio de la textualidad propia: *Notas de cocina* (1994) y *Carnicero español* (1994). De esta agitada actividad, surgirán tres piezas esenciales con las que plantará las bases de lo que hoy es su lenguaje más reconocible: *Rey Lear* (1996),

² *Vino tinto* y *Hostal Conchita* parten de T. Bernhard; *30 copas de vino*, de Ch. Baudelaire; *Los tres cerditos* contiene textos de B. Nauman, Apollinaire, Bataille, Bernhard, Larkin y Arp, además de otros propios; *Tempestad*, como veremos, de la obra de Shakespeare releída por W. H. Auden; y *El pare* es una obra de H. Müller.

³ Desde 1992, García realiza vídeos para montajes: *El hundimiento del Titánic*, de La Tartana; *Canción de la isla Mariana*, de Legaleón; *Dónde está la noche*, de Esteve Graset; y diversos espectáculos de danza de Elena Córdoba: *Un beso 25 minutos en tu cuello*, *Cuentos de amor* o *Estaos quietos, hijos de puta*. Desde 1998, diseña las escenografías de A. Fernández Lera: *Plomo caliente*, *Monos Locos* y *Mátame-abrázame*.

El dinero (1996) y *Protegedme de lo que deseo* (1997). Está dos últimas, estrenadas en una sala alternativa de mayor aforo, La Cuarta Pared. Paralelamente, realiza una nueva instalación, *Gilipollas tú, gilipollas yo* (1997), y escribe textos breves de “réplica en grado cero”, *Vencedor y vencido*, o el “guión escénico”, *Mi cuerpo llora, no hay palabras*⁴.

Hasta 1997, *Acera derecha* y *Notas de cocina* fueron las propuestas mejor recibidas, incluso contarán con diversas producciones posteriores, tanto nacionales como internacionales. Salvo la coproducción de *Tempestad* con el CNNTE, el teatro público español ignora el potencial del autor, a pesar de estar comenzando a generar interés fuera de España: *Notas de cocina*, por ejemplo, nace de un encargo del Festival Intercity de Florencia. La *Carnicería*, desde mediados de los 90, recibirá ayudas del INAEM, como otras compañías alternativas del momento, si bien García seguirá mostrándose crítico y escéptico respecto a este modelo⁵.

En 1998, recibe el premio Max de Teatro Alternativo, aunque lo realmente determinante será la gira española que realiza con *Conocer gente, comer mierda*. Obra que, junto a *Haberos quedado en casa, capullos*, se programó con éxito en el Festival Sitges Internacional de 2000. La buena acogida en el circuito catalán le abre las puertas del internacional. *Conocer gente, comer mierda* viajó a festivales como el de Turín, Bretaña o Buenos Aires, este último, determinante para su proyección en Francia. El encargo de *After sun*, por el International Meeting of Ancient Greek en 2000, le proporciona su gira internacional más extensa hasta el momento. Esta pieza formará parte del tríptico programado en el Festival de Avignon 2002, junto a *Compré una pala en Ikea para cavar mi propia tumba* y *Je crois que vous m'avez mal compris*. Desde entonces, entra definitivamente en el circuito de festivales internacionales (Portugal, Italia, Francia...) y recibe encargos de diversos teatros nacionales franceses (Bretaña, Valence, Caen, Toulouse...) Producciones que, en su mayoría, nunca llegarán a verse en España. Finalmente, en 2013, García es nombrado director artístico del Teatro Nacional de Montpellier.

2. EL TEATRO COMO UNA ESPONJA

“El teatro debe ser una esponja: ni siquiera debería tener miedo a perder su nombre” (García:1992a,10). Una máxima que el autor aplica desde sus inicios para absorber la obra de dramaturgos de la segunda mitad del siglo XX como S. Beckett, P. Handke, H. Müller, o T. Bernhard; autores incluidos en las dramaturgias de la imagen, T. Kantor, P. Bausch, R. Wilson o J. Fabre; o artistas conceptuales como M. Duchamp, J. Beuys, C. Boltanski, R. Morris, B. Nauman, P. McCarthy, G. Hill, B. Viola, T. Ousler o

⁴ Son guiones para la realización de una acción o *performance*. El primero forma parte de las *Obras cómicas* y fue absorbido por un texto más extenso publicado en francés *Vous êtes tous des fils de pute*; el segundo es la acción que estructura los monólogos de *Haberos quedado en casa, capullos*.

⁵ En 1996, Esteve Graset comentaba: “Rodrigo deia fa un parell de dies: sense subvencions seré un amateur. Però ho deia amb un somriure d’orella a orella. Ens deia: amic, faré el que em done la gana. No podré fer-ho amb dotze actors, però ho faré. Potser amb cap, va dir” (García:1996a,32-33)

J. Holzer⁶. Las referencias, declaradas o no por el autor, a otros creadores procedentes de la narrativa, la poesía, la pintura, la filosofía, la fotografía o el cine son, igualmente, numerosas.

La exploración del potencial teatral de otras disciplinas será el principal arma de García para ir desprendiéndose de la forma dramática convencional. Ciertas estrategias cinematográficas, por ejemplo, se observan en la estructuración de la puesta en escena o en el cuestionamiento de modelos clásicos de interpretación. García se alimenta del cine incluso textualmente, citando fragmentos extraídos de los mismos guiones o de la reflexión teórica de los directores⁷. La presencia de la fotografía se localiza en ciertos momentos en los que predomina la iluminación y el estatismo actoral, como una actualización del *tableau*, o como catalizadora de acciones entendida desde su concepción artística (Jeff Wall o Nan Golding). Por otro lado, García trabajó como creativo en publicidad hasta 1999, quizás por ello maneja tal cantidad de referentes sin diferenciar entre alta y baja cultura. Todo puede valer para trasladarlo al teatro, para generar extrañamiento o una contradictoria identificación en el espectador.

“¿Cómo puedo yo criticar el consumismo y hacer publicidad?” (Caruana:2003b, 49). En sus últimos años como publicista hay un giro en su teatro: en sus espacios escénicos se acumulan gran cantidad desperdicios y las relaciones humanas se muestran fatalmente marcadas por el acto de consumir. El espectador no puede evitar sentir rechazo y empatía por esos seres que se consumen en escena. De algún modo, García presenta la decepción posterior que acompaña la posesión del objeto deseado gracias a la persuasión y la seducción que ejerce la publicidad. Para ello, parece emplear las mismas estrategias publicitarias para subvertir sus objetivos. Las escenas que estructuran sus obras de finales de los 90 son como una secuencia de anti-anuncios. Incluso sus textos se contaminan de la retórica publicista: la interpelación explícita al receptor, un lenguaje con predominio de la función conativa y poética, títulos que recuerdan a eslóganes, etc. En una entrevista declaraba:

⁶ Para ser exactos, la referencia más o menos explícita a estos autores se inicia en 1991: Joseph Beuys (en un texto sobre *Matando horas*); Bruce Nauman (en *Prometeo* 1991 y *Tempestad* 1993); Beuys, Duchamp, Serra, Twombly, Boltanski y Morris, citados en 1992. Ya a partir de 1995: Holzer, McCarthy, Hill, Viola, Ousler... En unas declaraciones de 1994 dice: “Desde hace tres años estoy buscando muchas referencias de trabajo en las artes plásticas contemporáneas, muchas referencias en artistas que trabajan, instalaciones, vídeo-instalaciones (...) gente que hace trabajo de vídeo y que, como lenguaje, me parece mucho más contemporáneo que el lenguaje teatral al uso” (Gabriele-Leonard:1996).

⁷ En 1990 García cita a Wenders, desde entonces emplea citas de directores de cine en los programa de mano o en la misma puesta en escena: *Nouvelle vague* Godard y *Stalker* Tarkowski (en *Prometeo*), Hal Harley (en *Los tres cerditos*), Robert Bresson (en *Notas de cocina*), JLG *Autorretrato en diciembre* de Jean Luc Godard (en *El dinero*). En 1997, daba una lista de los directores de cine que le interesaban por un motivo u otro: Robert Bresson, Orson Welles (*Macbeth*, *Othello*, *Falstaff*), Aki Kaurismaki. (*Ariel*), Emir Kusturica, Eric Rohmer, Peter Greenaway, Angelopoulos, Tom Stoppard (*Rosencrantz y Guildenstern han muerto*), Hal Hartley (*La increíble verdad*), Kurosawa (*Rashomon*), Dreyer, Ingmar Bergman (*Persona*), Glauber Rocha. (*Tierra en trance*), Zulawski (*Lo importante es amar*), David Cronenberg (*Crash*), Andrei Tarkovsky, Fassbinder (*Katzelmacher*), Wim Wenders (con Peter Handke), Fellini (*La dolce vita*), Alan Resnais (*Providence*), Pasolini. (*Medea. Accattone*), Atom Egoyan, Godard (*Autorretrato en diciembre*). Hal Harley, Cronenberg o Kurosawa, por ejemplo, le interesaban por la interpretación de los actores.

«J'ai toujours travaillé d'une façon fragmentée. Je crois que cela vient du fait qu'avant de faire du théâtre, j'étais créatif dans une agence de publicité. Ce qui me fait un peu honte, même si des choses positives me restent de cette période, comme raconter des événements de la façon la plus forte possible en un minimum de temps. Ce que je n'aime pas dans la pub, c'est que les corps sont irréels. Je me situe à l'opposé: je cherche à montrer des corps fatigués, maltraités. Le théâtre physique est aussi important que celui de la parole» (Blondeau:2003).

El impacto visual, propio de la cultura del *shock*, viene acompañado en García de una nota al pie a través de la palabra y del cuerpo de los intérpretes. Entre la palabra y el cuerpo no advierte diferencia alguna: "No es más importante el cuerpo que la palabra, simplemente lo que puede transmitir un movimiento nunca lo va a expresar una frase. Y viceversa" (2001, 90). Se puede expresar media idea con palabras y concluirla con una acción, así como generar tensiones entre ambos elementos. El conflicto dejará de ser dramático o ficcional para localizarse en el choque de los diversos elementos escénicos, la palabra y el cuerpo entre otros. Por ello, el autor no necesita crear personajes protagonistas y antagonistas: "En mis obras intento recoger todas las contradicciones en un mismo personaje al que prefiero llamar persona" (2001,92)⁸. García pone en escena sus propias contradicciones y el público se convierte en su antagonista: "300 antagonistas ahí sentados frente a tu protagonista", cuando este protagonista es un "ideal artístico y social claro e incómodo" (Henríquez-Mayorga:2000,16). Estos apuntes son caracterizadores del García de la segunda mitad de los 90, pero su teatro no siempre fue así o no del todo así. De hecho, prefirió omitir en la edición de sus obras completas algunos de sus primeros textos, para no incidir en el "error" (García:2009,10); sin embargo, esos "errores" fueron imprescindibles para lograr una caligrafía propia, fruto de una poderosa necesidad expresiva.

3. POR UN TEATRO INCLASIFICABLE, IMPREVISIBLE Y DISCONFORME

Inclasificable, imprevisible y disconforme son términos con los que el autor se refiere a su teatro a lo largo de los años 90. En su primer artículo, (García: 1990), plantea una dicotomía que reaparecerá en posteriores escritos: la del *espectáculo* frente a la *obra de arte*. El primero es el espacio de la "mentira" que depende de una serie de códigos establecidos y de recursos para contar una historia; para ello, se vale de decorados, de la frontalidad a la italiana, de actores que fingen y de creadores que, si son hábiles, terminan siendo "funcionarios". Frente a esto, la obra de arte es "la capacidad de poner en movimiento ciertas vivencias atendiendo-me en mi totalidad". Esto implica el rechazo a contar historias, priorizar el "hombre" sobre el actor y usar "materiales conductores" en lugar de decorados. La pregunta crucial que se plantea entonces

⁸ "A mí me gustan las contradicciones dentro del mismo personaje, dentro de un mismo discurso... porque así somos, ¿no? A lo largo del día nos pasan un montón de cosas y esas cosas no constituyen necesariamente una historia; por eso yo no cuento historias y no hay en ello búsqueda de ser vanguardista, ni moderno, ni nada, sino la necesidad de contar algo, no con los medios "aprendidos", sino intentando inventar, probar si funciona o no. Forzar el teatro". (Bergamín:1999) "Esta idea de las contradicciones de cada individuo, de medio kilo de doctor Jekyll y cien gramos Mr. Hyde en un solo parlamento, seguro viene del psicoanálisis, pero sobre todo la retomo, actualizada, de los artistas plásticos conceptuales Bruce Nauman y Jenny Holzer" (García:2001a,92).

es: “¿Cómo dar con una forma que, partiendo de mi-adentro, contemple elementos propios del teatro?” Su obra partirá, pues, de esta tensión entre el “mi-adentro” y la “convención”. Esto implica que cada artista ha de estar predispuesto a encontrarse con lo “inclasificable”, con formas que no sean ni representación teatral, ni acción, ni *performance*, ni instalación. A partir de esta concepción de un *teatro inclasificable*, García inicia la búsqueda de su propia forma dramática.

Este objetivo se verá obstaculizado, sin embargo, por el mismo convencionalismo del sistema de producción teatral, no solo del teatro oficial. Años después, García opina que la grandeza de los teatros nacionales “radica en sus metros cuadrados”; denuncia a quienes se encargan de las subvenciones sin ver teatro y a los que difunden nuevos lenguajes únicamente cuando les son políticamente rentables. En cuanto al teatro alternativo, salvo “honrosas excepciones”, solo fomenta el amateurismo y son “alternativas por lo cutre de sus producciones en lugar de por su proyecto artístico” (García:1995). Los responsables últimos de esta situación son los profesionales del teatro al ser “productos creados en las escuelas” que conciben el teatro como mercadería. A todo ello, hay que sumar una crítica teatral desinformada, que no acepta los “nuevos lenguajes” e influye negativamente limitando la potencialidad artística de los creadores. Estas opiniones, como veremos, se filtrarán en algunas de sus piezas.

Como director de escena, decide utilizar textos ajenos con el objetivo de dejarlos “irreconocibles”, evitando los estrictamente teatrales e interesándose por los que no cuentan historias. Es decir, siguiendo a H. Müller, aquellos que ofrezcan resistencia a ser llevados a escena. Esta exploración a partir de textos ajenos no teatrales irá calando también en su propia manera de escribir: no escribe para ser leído, afirma, sino para que un grupo de personas se ponga a trabajar con sus textos en un escenario (García:1995). De hecho, en los montajes intertextuales, la dramaturgia nace simultáneamente a los ensayos. Este trabajo directo con los actores le lleva a reflexionar sobre la interpretación: “No me gusta que los actores actúen (...) ni que hagan creer nada que al fin y al cabo es mentira. Mis actores, cuando están en el escenario, son ellos mismos, pero en situaciones que no son cotidianas” (Cuadros:1994). García, al rechazar contar historias, no necesita tampoco personajes: “ya estoy encontrando mi forma de expresarme con los actores. Intento que sean personas que caminen y que se muevan, que hablen como lo hacen en la vida cotidiana” (Gabriele-Leonard:1996,43). En este sentido, empieza a trabajar también con intérpretes no profesionales. Sobre el niño de *Carnicero español*, dice: “Lo interesante era la belleza y la naturalidad absoluta de Javier. No quería que fijara nada.” (Pascual:1995). Esta idea de no fijar nada conecta con lo *imprevisible* que incluye desde la puesta en escena hasta la misma recepción de la obra:

“Comprender el argumento y seguir la trama es infravalorarse. Lo previsible no es arte. Lo previsible no mantiene su atención. La atención es el estado de alerta de los sentidos. Sus sentidos están primero que sus razonamientos. No acepte explicaciones argumentales: una obra de arte no explica nada (...) Para compartir una obra de arte hacen falta escasos conocimientos. No cultive aquellos conocimientos que atrofian su capacidad de emoción” (García:1995)

El receptor ha de ser activo y poseer una capacidad para la sorpresa ante un teatro fundamentado, precisamente, en lo *imprevisible*. García insiste en esos años en la idea de “compartir”, en lugar de “comprender” o “interpretar”. Su teatro pretende generar un vínculo emocional con el espectador: “Y este vínculo viene dado por una frase, nada más, o por un texto, o una situación escénica, o por el movimiento de un actor” (Gabriele-Leonard:1996,45). Y para “compartir” no es necesario poseer grandes conocimientos, ni siquiera teatrales. De hecho, García prefiere un público no acostumbrado a ir al teatro (Cuadros:1994). Este deseo de sorprender y emocionar al espectador irá evolucionando, a lo largo de los 90, hacia la expresión de una explícita disconformidad que en ocasiones será poco compartida, en especial, por la crítica.

Sin ninguna moral ni rastro de prejuicios, de esta manera se refiere Tackels a la mirada de García: “solo la visión risueña de un niño que acaba de hacer una putada” (2009:12) En cierta manera, en algunas obras de los 90, García ya se interroga sobre los mecanismos sociales que conforman los comportamientos, opiniones y deseos del adulto, examinados desde la mirada de un niño. Una mirada inocente antes de ser educado como un buen y dócil consumidor: «les enfants vont à l'école, se nourrissent de séries TV, s'abreuvent de pub, puis ils vont à l'usine ou au bureau (...) Tout concourt à formater l'individu pour l'intégrer dans ce style de vie» (David:2003). Un “estilo de vida” consumista, alentado por la educación, los *media* o la publicidad, ante el que el teatro de García se mostrará cada vez más agresivo y disconforme.

Si en los 80 y principios de los 90, su obra recibe críticas por ser demasiado formal y hermética, en la segunda mitad de los 90, algunos críticos cuestionan la actitud “provocadora” y “violenta” del autor. Este, sin embargo, prefiere referirse a su teatro como “agresivo”, única manera de enfrentarse a una realidad que también lo es⁹. En 2003, decía: “Soy cada vez menos poeta y más activo socialmente (...) antes creía que era artista o tenía otra idea del artista, más asociada a las cosas que me gustaban, a las vanguardias. Ahora, ya no” (Caruana:2003b, 46). Ya no le interesa ese tipo de arte “que no dice absolutamente nada; el arte formal no me interesa. Evidentemente, el didáctico, el que tiene mensaje y todo eso, tampoco: es horrible” (46). El único teatro que asocia a la vitalidad es el que posee una buena dosis de *disconformidad*, es decir, aquel que aporta puntos de vista inesperados sobre los acontecimientos (García: 1999b). Dos años antes, declaraba: “Yo creo que el artista no está nunca conforme con la vida que lleva, ni con el mundo que tiene. Creo que la obra surge de eso, de la disconformidad” (Mutis:1997).

De esta manera, en su obra comienzan a aparecer comentarios sobre la actualidad, aunque sin reflejarla de manera “didáctica, narrativa, ni reductora. Ahí está el misterio. Y ahí el esfuerzo” (García:1999b). Se trata de partir de esa realidad agresiva y escenificarla de manera poética: “Sinon, ce serait comme regarder le journal à la télé. Il faut trouver le mystère dans la vie de tous les jours. Avoir un point de vue

⁹ En sus declaraciones a los medios franceses habla de “teatro violento”, aunque a veces lo niega: “Mi trabajo está cada vez más lleno de agresión, yo no lo llamaría violencia, porque las cosas que para uno son violentas para otros son de risa. Pero sí que el trabajo está cada vez más cargado de agresividad, y ahora la agresividad está más entre nosotros, más dentro” (Caruana:2003, 47)

inhabituel sur l'actualité, c'est le rôle de n'importe quel artiste» (Blondeau:2003). Parte del éxito posterior de García se debe a la introducción de temas socialmente reconocibles y al uso contrastado de referencias culturales más populares. Esto le llevará a plantearse, posteriormente, si su teatro no corre el peligro de convertirse en un objeto de consumo más. En 2002, declara que en España su teatro era neutralizado por medio de etiquetas reduccionistas como "alternativo", condenándolo a una minoría. El Estado no censura, opina, pero margina. En Francia, sin embargo:

«tu as la possibilité de le jouer dans n'importe que salle. (...) Ici, les politiques ont cette audace qui leur permet d'accueillir des artistes même s'ils ne pensent pas comme eux. Ils peuvent même nous utiliser comme ils le feraient d'une comédie musicale, c'est-à-dire, nous transformer en une entreprise de consommation. Je ne sais si bien ou mal. C'est bien d'être 'consommé', cela signifie que beaucoup de monde a accès a ton théâtre. Après, à toi de préserver ton venin, ta capacité à réagir. Mais je sais combien est grande la capacité de l'institution à tout assimiler et récupérer.» (Lin:2002).

En la segunda mitad de los 90, García se replantea la función del artista. Partiendo de Foucault y Deleuze, defiende ahora que el artista ha de luchar contra las formas de poder allí donde este sea objeto e instrumento: "Nombrar, decir quién ha hecho qué, designar el blanco, es una primera forma de invertir el poder, es un primer paso para otras luchas contra el poder" (Galán:1998). La primera responsabilidad del artista es negarse a contribuir al pensamiento global que afianza "el bienestar de una parte ínfima de la población, y que deja a su paso (...) un reguero sin embargo gigantesco de muertos y lo que es peor, de muertos en vida, de miserables a perpetuidad" (García: 1999b). En este marco hay que situar su entonces polémica afirmación: "El trabajo del artista se parece mucho a esto: esperas agazapado y tiras piedras a ver qué rompes. Tú no eres responsable de los daños" (García:1999a). El artista ha de dar respuestas sociales como pedradas: el arte es lo que "destempla" y no tiene por qué ser bello: "No es bello estar frente a una pregunta que hasta ahora no me había hecho jamás, es una situación incómoda, y eso precisamente es arte" (Galán:1998). García cree en la necesidad de reflejar las cosas negativas, pues así es como un artista muestra su preocupación por los problemas de la sociedad (Caruana:2003a). Para no caer en el pesimismo, sin embargo, reivindica igualmente la ingenuidad y cierto idealismo al pensar que el arte es capaz de cambiar las cosas (Tackels:2002). De ahí que en una entrevista se declare un "idealista pesimista" (David:2003). García conecta con la *ética de la provocación* de H. Müller, heredada a su vez de Brecht, para quien el teatro "ha de hacer cobrar al público conciencia de sus escisiones reales en lugar de fingir reconciliarlas de modo ilusionista (...) El grado de crítica radical que sea capaz de asumir constituirá un criterio de autenticidad democrática" (Riechmann:1990, 28). Tras muchas de las reflexiones del García de estos años, se adivina la sombra de Müller, autor que le causó un verdadero impacto al llegar a España en 1986.

4. EL DESCUBRIMIENTO DE HEINER MÜLLER. *MACBETH.IMÁGENES* (1987) Y *MARTILLO* (1989)

Müller supuso, según García, un impulso para escribir. Tras sus primeros textos, *Macbeth.Imágenes* y *Martillo*, es inevitable pensar en *Máquinahamlet* o *Texto de Electra*.

García se apropia de estrategias *müllerianas* de disolución del texto dramático: la eliminación de didascalias o su confusión con textos en estilo directo; la fragmentación sintética que favorece la coralidad y el desarreglo espacio-temporal; o la incursión en el territorio del inconsciente. En esta línea, García presenta *Macbeth.Imágenes* como un conjunto de “textos, ideas, acotaciones” abierto a un proceso de creación escénica colectiva e interdisciplinar donde, además, se ofrece a participar como autor (1988,91). Es decir, lo que más tarde hará con *La Carnicería* sin necesidad de intermediarios.

Del texto shakesperiano, García mantiene la reflexión sobre el Poder contextualizándolo en un gobierno democrático en el que Macbeth, como gobernante, traiciona a sus electores: un coro conformado por “putas y mendigos” y por ciudadanos alienados por el consumo y sus trabajos. Se apuntan ya algunas ideas recurrentes en su teatro como la autoridad o el consumismo. Sin embargo, a diferencia de Müller, no emplea aún el referente literario - “pretexto” lo llamará García - como “colisión de épocas”. Por otra parte, más allá de que esta obra pueda surgir de la experiencia vivida a partir de la situación política argentina, García todavía no se implica conflictivamente en su texto, como sí hace Müller a través del enmascaramiento autobiográfico.

Por su parte, *Martillo* sintetiza y reinventa diversas versiones del mito de Agamenón. Como señala Cornago (2004) el uso de narrativas míticas (la “prehistoria de la narración”) ha sido frecuente en autores que han defendido propuestas anti-narrativas a finales del siglo XX. En *Martillo*, la multiplicidad de versiones del mito evita la fijación del argumento. A García no le interesa el asesinato de Agamenón o la venganza de Clitemnestra, sino la condición de asesinos de aquellos que, instalados en el Poder, envían a su pueblo a la guerra. Agamenón es el “martillo” que da título a una obra mucho más violenta que *MacBeth.Imágenes*. Esta vez, sin embargo, se aprecia algún apunte irónico en la manipulación y reconstrucción del “pretexto” literario. Agamenón regresa en todas las ocasiones a una Micenas moderna y actual, deshumanizada y decadente y, entre otras posibilidades, lo hace muerto o convertido en turista japonés. Trabajos posteriores con un similar punto de partida - *Prometeo* (1992), *After Sun* (2000), inspirado en el mito de Faetón, o incluso *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* (2003) - tienen, de algún modo, sus orígenes en *Martillo*. Obviamente, sus resoluciones dramáticas serán cada vez más radicales y bastante alejadas del filtro formal de Müller.

5. DRAMAS SUBJETIVOS: *RELOJ* (1987), *ACERA DERECHA* (1989) Y *MATANDO HORAS* (1991)

En *Reloj*, el segundo texto escrito por García, encontramos un elevado número de personajes. Al protagonista, un Viejo, lo acompañan: Un Psicólogo, Un Psiquiatra, Un Cirujano, Un Practicante, un ballet de Enfermeras, un Coro; además de las voces de Giuseppe Verdi, *Rigoletto*, Gilda, Duca y de una Orquesta. Estas “voces” son de la ópera de Verdi, *Rigoletto*, que actúa como *leit motiv*. La cita obsesiva de un mismo referente cultural en una misma pieza, a lo Bernhard, será bastante habitual en textos posteriores de García. Años antes de convertir el personaje en *personas*, el autor explora maneras de

transgredirlo, en este caso, presentando a los personajes en cinco didascalias diferentes. Una opción que pretende, al parecer, ofrecer una mayor libertad al futuro equipo que se encargue de la puesta escena¹⁰. En el montaje de Alfonso Zorro de 1995 se optó por un solo personaje, el del Viejo, entendiendo el resto como proyecciones mentales. La estructura fragmentada del texto no impide reconstruir un argumento mínimo: El Viejo padece el síndrome de Diógenes y su hijo decide vender la casa paterna e ingresar al anciano en una residencia; tras dos años allí, el Viejo logra escapar sin saber que se lo ha permitido el director del centro, convencido de que su paciente regresará, como finalmente ocurre. Se observa, a pesar de poder variar el orden de las escenas, una estructuración circular que el mismo título sugiere. Una estructura habitual, por otra parte, en los primeros textos del autor.

En este caso, la referencia a Beckett resulta inevitable. El Viejo habita un espacio aséptico donde no hay nada que pueda reactivar su memoria perdida, estrechamente ligada a los objetos de su casa¹¹. Por ello, realiza inventarios de los objetos que le rodean - como Winnie o Malone en Beckett - pero estos ya no son suyos, pertenecen a la residencia y no remiten a su pasado. A veces lo encontramos en una mecedora, como en *Nana*, y otras junto a un cubo de basura, como en *Final de partida*. El magnetófono de Krapp se transforma aquí en un cubo de basura o en un tocadiscos, con el disco rayado, de los que surge la música de la ópera favorita del Viejo, último sostén de su memoria. A pesar de los continuos saltos temporales, la obra responde a un drama subjetivo estático con apenas acción. La palabra adopta un registro más cotidiano y García logra así imágenes mucho más contundentes e, incluso, instantes de humor. El Viejo, además, presenta una locuacidad de claras resonancias *bernhardianas*: reiteración de ideas obsesivas, disposición versal del discurso, ruptura de la sintaxis, enumeraciones, etc. Incluso la insistente crítica a la institución teatral del austriaco se cuelga en algún momento bufonesco del protagonista.

Como Agamenón, el protagonista de *Reloj* es un viejo moribundo. La cita de Bataille que abre el texto presenta la vejez como el terror ante lo infinito. Sarrazac (1989), en su estudio sobre el Teatro íntimo y la dramaturgia de la subjetividad, dedica un apartado a las “ceremonias del adiós” y a la “intimidad de la muerte”. Y entre otros autores estudia, precisamente, obras de Beckett y Bernhard donde aparecen “personnages souvenirs”, testigos de sí mismos que narran su vida, no completa, sino en el instante en que su nacimiento y muerte se comprimen. Esto genera un extrañamiento temporal que, sin contar una historia, ofrece un relato de vida desordenado a partir de una serie de *flashes* de recuerdos y pensamientos. *Reloj*, aparentemente menos ambicioso que los textos ya revisados, presenta, sin embargo,

¹⁰ “La descripción de los personajes no hace más que subrayar esta intención: ¿Son reales, hay voces grabadas, hay cantantes de ópera o sólo un viejo y unas cuantas palabras, abandonados, agarrándose el uno al otro como mejor pueden?” (García:1989, 112).

¹¹ Pérez-Rasilla define como agresiva la relación que mantienen los “personajes” de García con los objetos: “Los objetos invaden la intimidad humana, deshumanizan a la persona, ocupan todo su territorio, paralizando o envileciendo a los hombres” (2009, 95). En estos primeros textos, sin embargo, estos objetos parecen evidenciar tanto su potencialidad como inutilidad para preservar la memoria.

una mayor riqueza de lecturas y abre el camino hacia otro concepto recurrente en el teatro de García: la memoria y su manipulación.

La novedad más relevante en *Matando horas* y *Acera derecha*, además de ser los primeros textos que García dirige personalmente, es una mayor indefinición en los discursos respecto a su emisor y al contexto espacio-temporal. Esto complica un poco más la posibilidad de reconstruir un mínimo argumento, aunque todavía lo permite. García mantiene en su escritura diferentes posibilidades tipográficas: signos de exclamación e interrogación entre paréntesis al final de las frases; disposición del párrafo como verso libre junto a bloques donde la ruptura sintáctica se indica a través de barras; “monólogos” y “diálogos” con discursos, a veces, simultáneos en columnas paralelas; mayúsculas para fragmentos próximos a la acotación, normalmente acciones, y que son presentados de forma aislada. García trata de forzar las reglas del formato de edición teatral para forzar, igualmente, las de la puesta en escena.

El “pretexto” de *Acera derecha* ya no es un referente literario. Según el autor, la idea partió al descubrir el “número de la cabra” y de su interés por el cine de Bergman. Contraste acusado de referentes culturales que caracterizará después su teatro. En estos años, el cine comienza a ser un material más en el proceso creativo de García, en especial el cine de autor.¹² Como venía siendo habitual, con la fragmentación de *Acera derecha*, se anima explícitamente a darle a la historia la posibilidad de ser otra o muchas, aunque sigue siendo posible reconstruirla mínimamente: En un espectáculo callejero, una Mujer queda fascinada por el sonido de la trompeta de un Hombre y decide abandonarlo todo para ir tras él. Se establece entonces una violenta relación de poder, física e intelectual, donde el Hombre adopta un rol de Pigmalión y ella el de una especie de Lazarillo. Finalmente, la Mujer se “libera” mientras el Hombre acaba convertido en un espectáculo de autodestrucción que la misma Mujer se encarga de mostrar a los espectadores. Un ambiguo giro en la relación de poder en el que los dos son, de algún modo, víctimas en cuanto a la exposición de su intimidad.

Las 32 textos aparecen sin numerar, como de costumbre en García, y su ordenación dependerá de cómo se quiera reconstruir la experiencia de la Mujer. En el primer fragmento, encontramos una perspectiva interna explícita, identificada en la Mujer como narradora, acaba así: “Eran mis días de / animal / Y no voy a recordarlos ahora” (1991a,28). A pesar de ello, la memoria se pone en marcha en el fragmento siguiente: “Calle. Entrada al recuerdo” (29). Esta entrada ilusoria a un ámbito subjetivo se cuestiona mediante estrategias de distanciamiento que evidencian el dispositivo ficcional de la obra y, por tanto, de la misma (re)construcción de la memoria¹³. Más

¹² Ahondando en su interés por el cine, de Bergman dice: “ha creado cine cuando le ha dado la gana y, en el cine, ha hecho teatro también cuanto ha querido: cine son sus primeras y últimas películas y la mejor obra de teatro que he visto es su filme *Persona*”; de Godard: “Cuando Belmondo mira a la cámara en un filme de Godard, Godard parece Brecht, o lo que siempre se cree que debería ser Brecht y nunca se ve” (García:1997). Los directores que llevan a escena *Acera derecha* en esta etapa también la leen en clave cinematográfica, uno desde *Underground*, de Kusturika, y el otro desde *La Strada*, de Fellini.

¹³ En este sentido, resultan significativas las últimas palabras de la Mujer: “Le he puesto marcas a los hechos / Una letra Un / número / Códigos / Los llevo en la memoria de una máquina / Así / Al final de mi vida / O cuando me plazca / me sentaré a jugar / Apretaré una tecla y mezclaré / otra vez todo

allá de una lectura en clave sentimental, la que realizó mayormente la crítica, la obra puede entenderse también desde los planteamientos críticos sobre lo espectacular y la defensa de la obra de arte. En este sentido, García incluye algún comentario corrosivo sobre la mercantilización del teatro. En su puesta en escena, romperá la frontalidad a la italiana y dispondrá a los espectadores en dos bloques enfrentados. La propuesta escenográfica se presenta ya como una instalación: unas planchas de metacrilato convierten el espacio en una suerte de escaparate, potenciando el papel de *voyeur* del espectador, algo que retomará años después en *Protegedme de lo que deseo*.

De *Matando horas* sorprende la brevedad de sus 23 escenas. Esta reducción del material textual muestra el creciente interés de García por experimentar con lo visual en la puesta en escena. Unos textos escritos en el mismo proceso de ensayos y que el autor pide a quien los lleve a escena que los transgreda y organice de acuerdo a sus “vivencias” (1991a). Una significativa variación que apela a lo “autobiográfico” del futuro director. De hecho, los fragmentos aparecen fechados como páginas de un diario íntimo de una mujer: desde el abandono de su país y su familia en 1982, hasta el fin de una relación sentimental en 1985. Como señala Hartwig: “Gracias a estas subunidades, el texto parece reflejar el momento en el cual emerge el orden partiendo de una estructura caótica” (2002,88). Resulta interesante que para esta exploración del caos, García opte por tratar, esta vez, un tema íntimo: la experiencia de la soledad en la convivencia y la búsqueda de una identidad propia tras una ruptura sentimental. Una cuestión, la de recuperar el contacto con el mundo tras un tiempo de aislamiento, inspirada en la novela *La mujer zurda* de Peter Hanke, quien también la llevó al cine. Otro autor fundamental para García y otra posible referencia cinematográfica como sucedía con *Escenas de un matrimonio* de Bergman en *Acera derecha*.

En *Matando horas*, encontramos un nuevo recurso propio del drama subjetivo: un único personaje desdoblado o conformado, en este caso, por dos o más mujeres. En su puesta en escena, García se decidió por dos que se expresan, indistintamente, en primera y tercera persona y alternan el tiempo evocado y el presente. La ausencia de un contexto espacial definido nos sitúa en un espacio mental que García traslada metafóricamente a escena con un objeto central: una cinta transportadora. Esta se convierte en imagen del oxidado proceso de la memoria por el que viajarán diversos objetos o materiales como la sal, según el autor, preservadora de la putrefacción que afecta también a los recuerdos. *Matando horas* es, en fin, una nueva propuesta estructurada sobre los mecanismos de la memoria.

La novedad, como propuesta subjetiva, es que en el desenlace se renuncia a la relación interindividual de Beckett. De manera que su evolución hacia la soledad y el solipsismo es aquí invertida: el diálogo intrasubjetivo puede ayudar a recuperar el diálogo intersubjetivo. El Yo se abre al Mundo. En este sentido, el cierre de *Matando horas* es positivo, la Mujer sale de su casa (de su mente) al encuentro de

/ Lo que soy / Y lo que fui / El orden de mi espectáculo / Le pondré al recuerdo / Antes y Después / arbitrariamente / No pretendo cambiar / lo que ocurrió / Sólo su orden / Es una pequeña traición / Un juego / Sé que nunca encontraré / la combinación ideal / Pero tengo esperanzas de ser / un poco más feliz / en la próxima / función / Apaga” (García:1991a,75).

los otros: “Me sentía capaz de perdonar. Qué sorprendente visión... de mí. Llevaba recuerdos en los oídos y en los puños. Palabras, ¡frases enteras!” (1991b,186). Como apunta Hartwig, la pieza describe la recuperación del lenguaje o, tal vez, es el mismo García quien descubre el potencial de su propio lenguaje: “Aunque descreas del lenguaje, de cada una de tus palabras, utilízalas” (184). De alguna manera, la obra posee rasgos autoficcionales que posibilitan relacionar esta mujer emigrante con la biografía del propio autor, por ejemplo, ambos han vivido ya cinco años en un país extranjero.

6. DOS OBRAS DE TRANSICIÓN: *PROMETEO* (1992) Y *TEMPESTAD* (1993)

Prometeo aúna las dos líneas de trabajo analizadas hasta ahora: la de la relecturas de los mitos clásicos y la del drama subjetivo. De nuevo, sintetiza diferentes visiones del mito y añade otra más moderna, *Frankenstein*, de M. W. Shelley. El *Prometeo* de García será un boxeador y su identidad es producto de un híbrido de materiales diversos, por tanto, una especie de *Frankenstein*¹⁴. Se observan puntos en común con la novela, por ejemplo, al igual que el doctor *Frankenstein*, el boxeador está absorto en su profesión y, en la cumbre de su éxito, menosprecia a las dos mujeres que, a pesar de ello, siguen amándolo: *La Mujer* y *Otra Mujer*. Las continuas referencias pictóricas de García a la imagen de San Sebastián, sobre las que se revisa algunas de sus representaciones artísticas del pasado y contemporáneas, acompañan el martirio del boxeador. Las mujeres presentan dos opciones vitales opuestas: *La Mujer* que lo espera aferrada al recuerdo, sufriendo una guerra en su país; la *Otra Mujer* que parte en su busca para romper con su recuerdo, convirtiendo este viaje, finalmente, en una búsqueda de sí misma. Como vemos, estos “personajes” femeninos acostumbran a repetir una serie de patrones compositivos. Por último, aparece un *Speaker* que actúa como narrador de la pelea que mantiene el *Boxeador* consigo mismo y con el mundo, proporcionándonos, además, claves de lectura. Una vez más, encontramos la (re)construcción de la memoria como elemento estructurador: “Reconstrucción. Reconstitución. Montaje y desmontaje de la memoria. Fragmentos. Imágenes inacabadas. Secuencias sin final (...) Recordar en el tiempo real de lo sucedido. Invadir el tiempo real de lo sucedido con el tiempo real del recordar” (García:1996d, 224). La memoria como “única moral”, se añade después, algo que enlaza con la idea del artista como creador de un lenguaje personal. No parece casual, en este sentido, el uso simbólico del mito de *Prometeo*, asociado tradicionalmente a la figura del artista¹⁵.

¹⁴ En el dossier de la compañía se define como una “mezcla de boxeador, *Frankenstein*-social, melómano devoto de la ópera de Mozart y por qué no, mártir” (García:1992b). Obsérvese que, como el *Viejo de Reloj*, este personaje también es un apasionado de la ópera, en este caso, de Mozart.

¹⁵ García presenta *Prometeo* con una cita de Tarkovsky: “¿Qué consciencia sufrirá por esto? ¿La mía? Yo no tengo consciencia, sólo tengo nervios. Un desgraciado me insulta y me hace una herida. Otro desgraciado me alaba y me hace otra herida. Entregas el alma, entregas el corazón y se comen tu alma y tu corazón. Si sacas la suciedad del alma, se la comen también. Y todos son gente educada! Y todos me rodean. Y todos exigen: dame. Dame. ¿Qué escritor soy yo, si odio escribir? Si para mí es una tortura, una tarea vergonzosa y enferma. No me necesita nadie. Pensé que podía cambiarlos y fue a mí a quien cambiaron. A su imagen y semejanza. Vosotros sólo os hartáis!” (García: 1992a)

Textualmente, García radicaliza su acostumbrada disolución de las convenciones dramáticas: desaparece por completo cualquier indicador espacio-temporal; utiliza réplicas con dos o cuatro posibles emisores; y, aunque persiste en el uso de monólogos para la rememoración, profundiza en otras formas como inventarios, textos seriados o discursos ensayísticos. Todo este material textual (casi 60 fragmentos) tendrá una traducción escénica que parece inspirada, en muchos momentos, en el cine de Godard.

En el diseño del espacio escénico, destaca el elemento central, síntesis de la roca del Prometeo clásico y de un ring: un cuadrilátero con 2000 kilos de angulosas piedras caliza, como si la roca se hubiera hecho pedazos dejando un espacio impracticable para el boxeo. El uso de monitores o la aparición final de una enorme tortuga disecada remiten a piezas de Bruce Nauman y aproximan aún más el espacio a la instalación. Conviene señalar también la introducción de acciones propias de la *performance* como, por ejemplo, el rápido intercambio de piezas de vajilla sobre una larga mesa. Otra novedad se detecta en el espacio sonoro, caracterizado por un *collage* musical de diferentes estilos (ópera, jazz, samba o *new age*), algo habitual en los montajes de García a partir de entonces. Hay también una especial atención por el ritmo escénico: por ejemplo, encontramos secuencias más largas que contrastan con otras más breves. La emisión de la palabra también sufre estos contrastes, como en *Matando horas*, la rememoración se ralentiza, pero ahora se agilizan fragmentos narrativos o ensayísticos. Es fundamental este interés por los contrastes de ritmo que irán aplicándose, progresivamente, a los diversos elementos escénicos.

Con *Tempestad*, García se sumerge de nuevo en el universo de Shakespeare, esta vez de manera más personal y liberada del inicial impacto formal de Müller. Una propuesta caracterizada por su intertextualidad con fragmentos extraídos y adaptados del original shakesperiano; de la lectura de *La tempestad* que W.H. Auden hizo en su poema *El mar y el espejo*; y del texto de la video-instalación *Anthro/Socio* de Bruce Nauman. Como en otras ocasiones, García mantiene los nombres de los personajes principales (Prometeo, Ariel, Calibán y Miranda) y ofrece, de forma sintética, información básica sobre la trama principal. Sin embargo, como declara el autor, partirá de la relectura de Auden, centrada en la capacidad de perdón del personaje central (Merino:1993). Por otro lado, *Tempestad* incide sobre algunos de los temas recurrentes en el autor como la educación y su relación con la autoridad paterna: “Me habéis enseñado a hablar y la ventaja que he obtenido es saber maldecir”, dice Calibán (García:1993c.). Cada personaje posee una visión diferente sobre la autoridad y el poder, como argumenta el propio Auden: Ariel desea “una libertad pura, que lo aleje simplemente de la experiencia”; Calibán, “una libertad del trabajo, los libros y la autoridad” para entregarse a su apetito; y, por último, Miranda identifica la libertad con el amor como servicio al otro, a Fernando, su futuro esposo (2003,340-341). La obra cuestiona, además, el arte como mantenedor de la ficción de la realidad y su falsa defensa de la libertad: lo que “acabamos de ver no es lo que parece. La rebeldía hacia una mentirosa libertad” (1993c, 11). Para García es una estampa tranquila, para nada censurable.

Formalmente, el tratamiento independiente de cada personaje a través de monólogos, estrategia ya presente en *Prometeo*, coincide con la estructura del poema de Auden¹⁶. El uso del texto de Nauman, descontextualizado de su obra originaria y emitido al comienzo de la función, se conforma de una serie de órdenes lanzadas al espectador como representación del poder y del falso diálogo que este establece con la sociedad. Un texto construido por medio de combinatorias binarias articuladas por la alternancia de afirmaciones y negaciones, aunque también habrá otros textos mucho más complejos por su polifonía fundada en permutaciones, inversiones o repeticiones. Estrategias rítmicas que García se apropia para sus textos en este periodo. Podría afirmarse que Nauman es uno de los referentes clave para entender el giro hacia la *performance* del autor.

Sobre la puesta en escena podemos destacar: los bruscos contrastes entre escenas habladas y accionales, así como la introducción de actores no profesionales, en este caso, tres boxeadores. Estos no representan nada, simplemente participan con sus golpes de la partitura rítmica de la pieza. Similar función cumplen acciones en las que se destruyen pilas de platos con bates de béisbol, posiblemente inspiradas en Jan Fabre. Imágenes de violencia tanto sonora como física que contrastan con otras en las que, por ejemplo, se deslizan por el espacio cuatro mesitas con ruedas o los pausados desplazamientos de Miranda. Las acciones más agresivas favorecen la presentación al impedir al actor pensar en la producción de un sentido, pendiente de que no ocurra un accidente. En la primera mitad de los 90 son habituales acciones del tipo: pasar un cuchillo entre los dedos de una mano, descorchar botellas, intercambiarse vasos deslizándolos o lanzarse platos por el aire. Resulta interesante la presencia en estas obras de vajillas, vasos y cubiertos, como si García hubiese estado preparando la mesa previamente a la aparición definitiva de la comida en su teatro. Sea como sea, es indiscutible la coherencia que mantiene García en la elaboración de su discurso donde, con cada obra, las ideas se enlazan y se desarrollan con otras nuevas.

7. **TEATRO GASTRONÓMICO-MNEMOTÉCNICO: LOS TRES CERDITOS (1993) Y NOTAS DE COCINA (1994)**

Al *collage* textual, como vamos viendo, se sumarán otros materiales procedentes de disciplinas como la música, el cine, la pintura o la *performance*. García traslada a escena multitud de materiales diversos, los extrae de su contexto y los combina

¹⁶ Simultáneamente a las funciones de *Tempestad*, García realiza una instalación en la Cripta del Cuartel del Conde Duque: *Hamlet, prince of memory*. Síntesis del tema obsesivo de la memoria y su tratamiento polifónico empleando, esta vez, un dispositivo audiovisual parecido al de Nauman. La obra se presentaba así: “Un Hamlet sin actores. Pensado para un espacio alternativo, no para un teatro. Una instalación de diez altavoces con palabras de Ofelia, Claudio, el Fantasma... Frases que golpean en la cabeza vacía de Hamlet. Un Hamlet incapaz de reaccionar y actuar. Un Hamlet convertido en una máquina generadora de lenguaje. (...) Un laberinto en el que el público se mueve a su antojo, por el espacio escogido: las habitaciones de toda una planta de un hotel, una antigua fábrica... Este Hamlet no tiene principio ni final: estará abierto al público durante todo el día, repitiéndose y repitiéndose continuamente” (García:1993b).

de forma inesperada. Por ejemplo, los trajes de Armani que visten los actores se convierten en un rasgo reconocible de sus trabajos de estos años, un vestuario que remite a *Husbands* de Cassavetes. Precisamente, en un principio, el punto de partida de *Los tres cerditos* iba a ser el guión de esta película. Con esta pieza, García profundizará aún más en el despojamiento del personaje para convertirlo en persona; se deshará por completo del mínimo vínculo argumental que aún mantenía en sus revisiones de clásicos; y esbozará el lenguaje personal por el que es reconocible actualmente. *Los tres cerditos* presenta una particular estructura dramática donde conviven textos propios y de otros 12 autores diferentes, ninguno teatral. Exceso de material textual que, junto a las acciones, forzarán la duración de una función normal a más de dos horas.

En esta gradual búsqueda de una caligrafía escénica propia, García recicla recursos ya utilizados en anteriores propuestas como, por ejemplo, la mesa como elemento central o la transgresión de la frontalidad a la italiana, en este caso, la disposición de los espectadores recuerda a la de un cuadrilátero. Se advierten novedades también en el intento de insertar la literatura en el teatro alejándose de lo convencional (Ruíz-Hernández:2008). De esta manera, la palabra se emite en *off* o a través de micrófonos, pero también se lee o se escribe en pizarras. Se aprecian ya fuertes contrastes entre lo conversacional y lo poético así como estrategias para neutralizar la misma emisión del discurso. Ciertas acciones, como cocinar, cumplen una función fundamental en este sentido, disociando la acción de la palabra. Estas acciones se multiplican favoreciendo la presentación sobre la representación: los ejecutantes escuchan una tocata de Bach, juegan al bingo, comen, corren, etc. Acciones que favorecen la composición rítmica del montaje y que, en ocasiones, resultan ridículas y divertidas. Con *Los tres cerditos*, la ironía y el humor pasan a ser unas herramientas imprescindibles para facilitar la transmisión de sus obsesiones; aunque, tras la buena acogida de la pieza, el mismo autor se plantearía si estas no habrían desplazado el componente serio de la propuesta.

La multiplicidad textual dispara las temáticas sugeridas, muchas ya tratadas anteriormente: la familia, el paso del tiempo, la memoria, la represión, la autoridad, la sumisión, etc. La copresencia de fuentes y contenidos dispares no es neutralizadora, sino productiva. Se incita al espectador a practicar la asociación libre favoreciendo más la vivencia de la obra que su posible comprensión. *Los tres cerditos* se estructura a partir de la "lectura de poemas", como se dice en el texto 30: "Leo poemas a los que esperan". La instalación que acompañaba esta pieza en el vestíbulo del teatro se titula, significativamente, *Dime poesías / boxea*. En ella, encontramos de nuevo la presencia de boxeadores, esta vez retratados con platos reales ensangrentados y acompañados de monitores que lanzan mensajes del tipo: "Dime poesías/ Boxea/ Regala dinero ajeno/ Organiza una fiesta/ Tira el dinero de otros/ Tu fiesta privada" (García:1993b). Como en otras ocasiones, García introduce la reflexión sobre la posible función del artista. Esto explica la importancia que le da al texto que cierra la pieza, el monólogo final de *Por los pueblos*, de P. Handke que, según el autor austriaco, es una especie de apoteosis del arte y de la imaginación creativa, sin una intencionalidad ética o política, simplemente, plantea que el arte y la cultura sirven para impedir, al menos, la total bestialidad del ser humano (Herbert:1992).

García afirma que con *Los tres cerditos* iniciaba una nueva etapa de *teatro gastronómico-mnemotécnico* (Cuadros:1994). Un posible recetario de esta nueva etapa lo encontramos en el prólogo a la edición de *Notas de cocina*, “Lo que el texto aguante” (García:1998). Otro recetario, en este caso uno apócrifo atribuido a Leonardo da Vinci, será el pretexto de *Notas de cocina*. De los 47 fragmentos editados, García utiliza solo una veintena y en un orden diferente, justo lo que proponía hacer en sus primeros escritos. El autor escribe a lo largo del proceso de ensayos, práctica que será habitual a partir de entonces. Algunos monólogos adoptan ya la forma del García más reconocible, por ejemplo, aquellos que parten de una anécdota cotidiana para convertirse en una incisiva reflexión sobre diferentes cuestiones como la educación, el arte o la xenofobia. La repetición insistente de sus elementos sintácticos y temáticos, la disposición versal del texto, la combinatoria de elementos heterogéneos, o la cita más o menos distorsionada de anécdotas autobiográficas nos remiten de nuevo a Bernhard, autor al que García lleva a escena en dos ocasiones a mediados de los 90.

De manera alternante a estos monólogos, se insertan listados con los que García hace “dialogar” a sus actores. En este formato, encontramos tiradas de aforismos ambiguos al estilo de Jenny Holzer. Los textos de esta artista son minimalistas emocionales y, tras su lenguaje formal y codificado, simple y repetitivo, esconde un mensaje de carácter moral profundamente humano y fácilmente memorizables. En ellos se denuncia, entre otras cosas, la violencia ejercida sobre las mujeres, algo que se sugiere en la relación triangular de *Notas de cocina*, donde dos hombres parecen tratar de “seducir” a una mujer. En contraste al estatismo que suele acompañar la emisión de los monólogos, estos listados se acompañan de acciones repetitivas; en ambos casos, se incide en estrategias como la aceleración y desaceleración, o la emisión de textos tras una agotadora acción física. García sigue buscando maneras de encajar la literatura dentro del teatro transformando los mismos textos en acciones, al igual que estaban explorando algunos artistas conceptuales como Nauman o Holzer.

En la puesta en escena se repite, prácticamente, el espacio de *Los tres cerditos*. A la mesa preparada para cocinar se añade un saco de boxeo y una esfera de discoteca. De nuevo la música, desde el contraste de estilos, y los momentos bailados, es imprescindible para la estructuración rítmica de la pieza. En esta ocasión con una duración más asequible, poco más de una hora, *Notas de cocina* fue, en este periodo, el montaje mejor recibido por público y crítica. Además, con ella, viajó por primera vez por varias ciudades españolas, favoreciendo así su incipiente proyección nacional.

8. LA AUTOFICCIÓN: CARNICERO ESPAÑOL (1995)

La (re)construcción de la memoria, como hemos visto, estaba muy presente en los primeros dramas subjetivos y, de algún modo, preparan la llegada de lo autobiográfico en la obra de García como un nuevo material que manipular¹⁷. En *Carnicero español* los

¹⁷ El mismo autor declara detestar lo autobiográfico: “Yo prácticamente no recuerdo nada. (...) Y sin embargo intento rehacer una obra. Es decir: hacer una obra biográfica. Creo que en esa lucha por recor-

datos biográficos son explícitos, concentrados en su infancia en Argentina, aunque esbozados de manera hiperfragmentada en un ejercicio consciente y agotador de rememoración. Para el autor, la obra trataba “de la rabia cuando pienso en mi infancia, en el padre que me ha tocado, en mi madre, en lo soportado y lo soportable, los límites. Y por supuesto sobre el cariño” (Boluda:1996, 32).

El tratamiento de lo autobiográfico tendrá un desarrollo posterior muy diferente en obras como *Borges* (1999), claramente autoficcional, donde un García adolescente recuerda un supuesto encuentro con Borges. Aquí, “la réduction, la banalisation du grand homme procède pour García d’un agencement, d’un montage que lui permet de réécrire sa mémoire, d’en faire una construction” (Fix:2011, 170). La autfiguración de García se establece a partir de una anti-biografía de Borges. El mito de Borges se despedaza tras la frustrante opinión que este le da sobre Schopenhauer, una de las referencias filosóficas constantes en García. En *Carnicero español* aparece, precisamente, un niño en escena que lee fragmentos de *Los problemas fundamentales de la ética* (Vol. II) de Schopenhauer, además de disparar con una pistola de perdigones a unas copas, beber *vermuts* (en realidad, mosto tinto), comer patatas fritas o mimar posturas de boxeo. “La idea - explica García - es que el niño ejecute cosas autobiográficas mías que complementan las que hay en el texto. Nunca coinciden. Ni el texto las sugiere” (Boluda:1996). A la manera de Kantor, autor que le había conmocionado profundamente al verlo en Argentina, el mismo García está presente físicamente en escena, leyendo sus propios textos junto a un niño que es la proyección de sí mismo en el pasado.

Con *Carnicero español*, la constante cita al boxeo en sus anteriores obras se revela como un recuerdo autobiográfico. Al mismo tiempo, avanza cuestiones tratadas más tarde como la violenta relación de lo seres humanos con los animales y, por extensión, con la Naturaleza (Cornago:2013). El espacio escénico, de nuevo, es un *collage* de sus montajes anteriores: monitores con imágenes de boxeo o una tabla de madera colgante, a modo de mesa invertida, con copas inestables en sus extremos. Destacar también la incorporación en el diseño de luces de Carlos Marquerie que, a partir de entonces, formará parte del equipo más estable de la primera Carnicería, junto a los actores Gonzalo Cunill, Miguel Ángel Altet, Chete Lera o Patricia Lamas.

9. HACIA UN TEATRO DISCONFORME: REY LEAR (1996), EL DINERO (1996) Y PROTEGEDME DE LO QUE DESEO (1997)

En la segunda mitad de los 90, es cuando se produce el despegue nacional e, incluso, internacional de García. *Rey Lear*, que nace de un encargo, la dirigirá el propio autor cuatro años después en Méjico. Como en *Tempestad*, concentra su interés en una de las tramas del original shakesperiano y en un reducido número de personajes: Lear, sus hijas (Chicas Malas y Cordelia) y el Bufón (El Payaso). Contextualizado en la actualidad, el reino de Britania pasa a ser una casa familiar por la que las hijas

dar está la gracia. No en el recordar, sino en el poder desvirtuar a tus anchas. Completar. Mentirte a ti mismo. Exagerar. Y por supuesto, ocultar” (Galán:1998)

competirán de forma violenta. Por su parte, Cordelia hereda la construcción de otras mujeres emigrantes de García que tienden a refugiarse en la memoria.

Según declara el mismo autor, en esta pieza hay una conciencia política más clara y directa, incluso *panfletaria*, si se compara con lo que había escrito hasta entonces¹⁸. La evocación de conflictos bélicos del pasado se realiza por medio de los grabados de Goya, *Los desastres de la guerra*, que conviven con citas a guerras contemporáneas como la de las Maldivas, no vivida directamente por García pero sí por su entorno, la de Yugoslavia o la del Golfo. Lear asiste a ellas como un espectador más, apartado del poder real. Su ejército se reduce a un perro sobre el que descarga su ira en un disparatado maltrato que recuerda la representación de la violencia de ciertos dibujos animados. Lear sabe que la única manera de liberar de su autoridad a un perro así, tan fiel como Kent, es matándolo. García comenta al respecto: “Al Rey Lear le traiciona prácticamente todo el mundo. La desilusión de la traición de las hijas es grave. Ya no se puede confiar en nadie. Sólo en el perro. El perro es el único que no te muerde la mano cuando le das de comer” (1999c, 246). Lear es también un perro para sus hijas. En su descabellado intento de cocinar para ellas, vemos un anuncio textual del desarrollo escénico, desde una representación excesiva, de la comida en el teatro de García¹⁹.

La guerra impregna las 51 intervenciones (textos) de los diferentes personajes. García plantea incisivas reflexiones sobre la incidencia real de nuestra opinión antes este tipo de hechos manipulados por los *media*. Desde el exceso de imágenes textuales, García se enfrenta a la manipulación neutralizadora de los medios, comprimiendo y distorsionando imágenes televisivas, noticias, opiniones... La guerra es mostrada, a través de Lear, como un negocio que incluso, cuando llega la paz, convierte el país destrozado en destino turístico. Quizás García tuvo presente el polémico libro de Handke, *Justicia para Serbia*. En el epílogo, Handke se preguntaba sobre el móvil de la matanza de Sebrenica y por qué, en lugar de una investigación exhaustiva, se había realizado “la venta de hechos, y aparentes hechos, una venta pingüe, determinada por el mercado” (1996, 123). Los países ricos consumen a otros más pobres, *Rey Lear* denuncia los totalitarismos y fascismos presentes en las sociedades aparentemente democráticas. En este sentido, las Chicas Malas dicen: “Trabajamos para que los desastres toquen lejos / En la rifa de las tragedias internacionales / hay tongo / Primero vendo balas, después regalo víveres y al final vendo víveres a precio de *nouvelle cuisine*” (1996c,94). Sus intervenciones (indicadas como “negociaciones”) están repletas de referencias a multinacionales, como si las publicitases mientras confiesan sus crímenes y turbios negocios. Son las “carniceras” que trabajan para las potencias militares mundiales como EEUU que recibe el nombre de “minipimer” o “impune mezcladora de carne”. Las Chicas Malas, siguiendo a Baudrillard (1996), dan voz a

¹⁸ «Partant d’une guerre concrète, historiquement marquée, je ne voulais pas pour autant l’évoquer en tant que gran métaphore, mais comme une expérience concrète qui m’a d’autre part touché de près, puisque je suis né en Argentine et que la guerre des Malouines m’a forcément atteint» (García: 2003).

¹⁹ «Ma pièce fait allusion à tous les types de totalitarismes, y compris aux fascismes quotidiens. La cuisine est moins un champ de bataille qu’un lieu où le roi Lear peut se réfugier, parce qu’il aime cuisiner. Mais il ne peut pas cuisiner pour ses filles, qu’il n’aime pas, qui n’apprécient pas la bonne chère. Le voilà donc réduit à devoir cuisiner pour son chien!» (García: 2003).

una sociedad Virtual que no solo ha liquidado lo Real y lo Referencial, sino que también extermina al Otro. En *Rey Lear*, ya encontramos una voluntad crítica con referencias directas a una sociedad globalizada. Como señala Cornago, García atacará después: “las franquicias, los comportamientos de la sociedad de consumo, las estrategias de venta, las manipulaciones mediáticas, las fisuras de los sistemas democráticos” (2009,1053), entre otras cuestiones que determinan nuestras relaciones personales.

Tras lo expuesto, es lógico que la obra que estrena García ese mismo año, 1996, se titule *El dinero*. Un montaje donde lo textual adquiere menor peso que en *Rey Lear*. Textos que, en algunos momentos, llegan a ser incluso anecdóticos, intencionadamente incomprensibles o improvisados. Esta improvisación de los actores en escena es una novedad y surge de la profundización del documento en el teatro y la mezcla de la ficción con lo testimonial: “¿Es posible que un actor deje de ser un actor por un momento y hable con honestidad de un suceso trivial, personal, dentro de una función de teatro, es decir: que lo haga sin representarlo?” (García:1996b). Un paso más en esa mutación del personaje a la persona y, a la vez, una manera de compartir en escena otras biografías con la suya propia. Aprovechando la procedencia de los actores, algunas de estas improvisaciones se realizan en lenguas diferentes como el catalán o el italiano. La procedencia diversa de los actores será algo que trabajará también más adelante. Por otro lado, aparte de algunos textos propios extraídos, precisamente, de *Rey Lear*, encontramos, de nuevo, una contrastada intertextualidad: extractos de *Papeles sobre Velázquez* de Ortega y Gasset o de *El origen del hombre* de Darwin; poemas de Anne Sexton o subtítulos de la película *JLG. Autorretrato en diciembre* de Godard. Se podría afirmar que la destrucción de la narrativa lineal, cuestionada o transgredida hasta el momento, se consuma por completo con *El dinero*.

En el espacio sonoro retoma el *collage* musical, aunque predominan estilos más agresivos, contrastados con algún tema puntual de música religiosa²⁰. Música en directo (tocadiscos) que convive con sonidos generados por los mismos actores y con su relación con los objetos: muñecos (conejos con tambor), los pies (baile sin música), etc. El empleo de micros proporcionará lo que Picon-Vallin (1998) denomina “imágenes sonoras”, permitiendo la escucha de ruidos interiores del cuerpo o que la palabra alcance una mayor intimidad con el espectador. Se consigue así varios planos de percepción auditiva según el volumen, el medio o la forma de emisión, yendo desde el susurro al grito. García experimenta con la desvinculación del sonido, como categoría estrictamente musical, del arte contemporáneo del siglo XX, y emplea especialmente para ello el cuerpo como instrumento sonoro. En la penúltima secuencia, por ejemplo, se sintetiza el uso del sonido en el montaje, el cambio abrupto y alternado entre música, ruido y silencio.

La instalación escénica, en esta ocasión, presenta 200 frutas y verduras en rigurosa geometría clavadas en la pared del fondo. Esta comida ahora parece inalcanzable y no

²⁰ Esta presencia de la música se advierte en el mismo proceso de escritura, como el mismo García explica: “Para afinar el oído, es decir, la cadencia de mis pensamientos, escucho de todo. Escucho Chemical Brothers, escucho Bach, escucho Rage Against the Machine, escucho Sepultura, Francisco Guerrero, y, sobre todo Charles Ives y Edgar Varese (sic)” (García:2001, 93)

será cocinada. Repartido por el espacio, el mobiliario habitual, diversas sillas y cuatro mesas, una cubierta completamente por mazanas y la otra por muñecos. En un extremo, un Dj bailará a lo largo de toda la obra, ajeno a lo que sucede a su alrededor. Una nueva variante de *ready-made* humano, como los boxeadores de *Prometeo*. Al otro lado, dos mesitas móviles cargan sendas fuentes de cristal con agua y una manzana flotando. Con estos objetos se construirán las diferentes acciones. Cada intérprete parece ser el propietario de una de las mesas y los momentos de encuentro se producen en espacios intermedios. Como señala Jameson (1996) respecto a la arquitectura posmoderna, en las instalaciones de esta etapa desaparecen las categorías de interior/ exterior. Se sugiere un interior donde las diferentes mesas remiten a habitaciones (o casas) propias, pero ya despojadas de privacidad o intimidad. Por primera vez, además, el espacio se degradará a través de acciones generadoras de desperdicios. La cocina y el boxeo se dejan atrás o, mejor, confluyen violentamente tras el descubrimiento de la obra de Paul McCarthy. La iluminación de Marqueríe, más elaborada que en anteriores propuestas, crea atmósferas de referencias pictóricas. La luz forma parte más activamente de la partitura rítmica del conjunto, aportando continuos contrastes de color y luminosidad, incluso se introducen escenas que transcurren en una oscuridad absoluta, como ya se había probado en *Los tres cerditos*.

En cuanto a las acciones, García se refiere a ellas como metáforas relacionadas con el dinero. Algunas inspiradas en la violencia ejercida sobre objetos y muñecos de Paul McCarthy, autor que trabaja, precisamente, la manera en que los medios y las estructuras sociales reprimen los cuerpos. Otras acciones recuerdan al mito de Tántalo, por los alimentos que cuelgan o flotan, y otras ya exploradas que implican cierta peligrosidad como el lanzamiento de objetos. La mayoría posee una notable connotación sexual, nunca antes tan explícita en el teatro de García. La relación sexo-dinero supone una traslación escénica de las "imágenes-sexo" de la industria pornográfica, algo también caracterizador de la obra de McCarthy. El automatismo y la perfección con la que realizan los cambios de postura remiten a la profesionalidad y al simulacro sexual de este género: repetición, fragmentación, ausencia de narración, anulación de la identidad, etc. Acciones que cosifican los cuerpos destinados al consumo. De los personajes, García había pasado a las personas y, ahora, la identidad se concentra en lo físico, como cuerpos que actúan.

Cerramos esta aproximación al primer teatro de García con *Protegedme de lo que deseo*, una propuesta conscientemente más excesiva, el mismo autor se refiere a ella como un "despropósito" (Múñoz-Rojas:1997). En conjunto, es una invitación al espionaje donde, a diferencia de *El dinero*, los tres actores comparten un mismo espacio privado para ser transgredido por la mirada del espectador. García recupera la ruptura en la disposición habitual del público y lo sitúa en una grada a tres metros de altura. Muchas de las acciones suceden en un cubo concebido como: "Una pequeña puerta entreabierta que permite espiar (...) Y en esta relación el primer enemigo es la inmunidad social" lo que supone hacer "cada vez más invulnerable el corazón y el sentido del espectador" (Pascual;1997). A la derecha del cubo, alejada unos metros, hay una mesa con fogones y sartenes junto a carne para freír y diversas salsas industriales.

En *Notas de cocina*, dos hombres trataban de seducir a una mujer, en *El dinero* se produce una especie de acoso sexual compartido y, en esta pieza, lo sexual se explora desde lo abyecto (penes de plástico, gestos obscenos, travestismo...) Lo abyecto perturba la identidad y la diferencia sexual, afecta al orden simbólico y al sistema de valores, nos lleva a las fronteras de la animalidad humana y de la monstruosidad²¹. En este sentido, García introduce una pareja de enanos (Víctor Contreras y Fernandito) que guardan un asombroso parecido con los que pintó Velázquez²². Sonoramente es también una pieza excesiva, cada vez más molesta y desquiciante. Los temas de rock y de música electrónica se alternan con rancheras, sollozos y gritos. El mismo diseño de la iluminación acompaña el caos, con colores saturados poco usuales en teatro. La utilización de la comida también evoluciona hacia el exceso, se mastica y se arroja, se cocina "fritanga" que llena la sala de humo y de un olor desagradable. Las salsas, al igual que McCarthy, sustituyen los fluidos corporales. Entre toda esta violencia visual y sonora hay momentos de tregua en los que los actores descansan pensativos o en gestos detenidos, como en las fotografías de Jeff Wall, y que resultan casi más perturbadores.

Llama la atención la progresiva pérdida de la palabra conforme avanza la obra que comienza con un monólogo de 18 minutos, con datos biográficos relacionados con su experiencia artística y laboral. Después no habrá más de cinco minutos de texto - axiomas contradictorios sobre cómo entender la vida-, por lo que hay más de una hora de espectáculo únicamente accional. En el monólogo inicial se cuestiona la utilidad de la palabra, pero también defiende el poder de la imaginación, retomando el planteamiento del texto de Handke empleado en *Los tres cerditos*. Es el momento en el que el autor, como declara años después, es consciente de que "cuanto menos masa textual aparecía en las obras, pues más importancia tenían las palabras y más posibilidades tenía de experimentar y recrearme en mi escritura" (Ruiz-Hernández:2008). Del drama subjetivo de los orígenes, hemos ido pasando a la subjetividad que muestran los textos, evidenciada en la primera persona del mismo título. *Protegedme de lo que deseo*, un aforismo de Holzer, se puede leer ahora, una vez lograda una caligrafía teatral propia, como una invocación que el autor hacía entonces a sus futuros espectadores.

BIBLIOGRAFÍA

- Auden, W.H. (2003): *Trabajos de amor dispersos*, Barcelona, Crítica.
- Baudrillard, J. (1996): *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama.
- Bergamín, B. (1999): "Rodrigo García: Yo no cuento historias", *Actores*, 53, p.70-72.
- Blodeau, N. (2003): «Rodrigo García: La vision de Bush est comparable à celle d'un cocaïnomane paranoïaque», *Lyon Capitale*, 3 de febrero.

²¹ García ha declarado su admiración por David Cronenberg, un importante referente en la experimentación de lo abyecto. Véase: G. Cortes (1997) o Kauffman (2000).

²² El autor había escrito un año antes sus manifiestos de los "Cretinos de Velázquez" (García:1996a).

- Boluda, C. (1996): "Rodrigo García: Esto es teatro porque no les queda más remedio", *Fuera de Banda*, 9, p.31-38.
- Burdiel, I. (1999): "Frankenstein o la identidad monstruosa", en *Frankenstein o El moderno Prometeo*, de Shelley, M.W. , Madrid, Cátedra, p.9-113.
- Caruana, P. (2003a): "De la acumulación y sus virtudes", *Primer acto*, 294, p.63-66
- Caruana, P. (2003b): "La Carnicería se abre al encuentro del público", *Primer acto*, 294, p.44-58.
- Castro, A. (2009): "Arte nuevo de hacer teatro", <http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/arte-nuevo-de-hacer-teatro-entrevista-con-rodrigo-garcia> (consultado junio 2016).
- Cornago, O. (2004): "El ritmo de los relatos: las narraciones épicas desde la escena", *Primer acto*, 302, p.90-98.
- Cornago, O. (2009): "Experiencia y actuación, infancia e historia. De Rodrigo García a Giorgio Agamben", en Álvarez Barrientos, J. et alii, *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, C SIC, p.1051-1060.
- Cornago, O (2013): "Individuo versus sociedad. En torno a Rodrigo García", en Dávila, G. et alii, *Cartografía teatral: Los escenarios de Cádiz en el Festival Iberoamericano de Teatro 2008*, http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/171/Oscar%20Cornago-Versus-ensayo.pdf (consultado junio 2016)
- Cuadros, C. (1994): "Rodrigo García: No me gusta que los actores actúen", *Época*, febrero.
- David, G. (2003): «Rodrigo García: Je suis un idéaliste pessimiste», *La Terrasse* (Aviñón), abril.
- Fix F. (2011): "Voir l'aveugle et le dire sur scène: Borges de Rodrigo García", en Fix F. - Toudoire-Surlapierre, F, *L'autofiguration dans le théâtre contemporain. Se dire sur la scène*, Editions Universitaires de Dijon, p. 167-177.
- Gabriele, J. P. - Leonard, C. (1996): "Introducción y entrevistas. Rodrigo García", *Teatro de la España democrata: Los noventa*, Madrid, Editorial Fundamentos, p.39-46.
- Galán, M. (1998): "Hablando con Rodrigo García sobre a través de entre otras voces", http://www.barcelonareview.com/09/rg_int09.htm (consultado junio 2016)
- Gamper, H. (1992): *Espaces intermédiaires (entretiens Herbert Gamper/ Peter Handke)*, Breteuil-sur-Iton, Christian Bourgois Editeur.
- García, R. (1988): *Macbeth.Imágenes*, Madrid, Ministerio de Cultura-Instituto de la Juventud.
- García, R. (1989): *Reloj*, Madrid, Ministerio de Cultura-Instituto de la Juventud.
- García, R. (1990): "Otro loro", *Fases*, 0, p.7-8.
- García, R. (1991a): *Acera derecha, Matando horas y Martillo*, Madrid, CNNTE-INAEM.
- García, R. (1991b): "La Carnicería Teatro. Matando Horas", *Fases*, 2, p.3-4.
- García, R. (1992a): "Juegos de espejos", *Fases*, 7, p.10-11.

- García, R. (1992b): "*Prometeo* de Rodrigo García-La Carnicería Teatro" (programa de mano, Teatro Pradillo).
- García, R. (1993a): "Avestruz: autorretratos con poemas de Paul Celan", *Contextos*, 1, p.33-38.
- García, R. (1993b): "*Los tres cerditos* de Rodrigo García - La Carnicería Teatro", (programa de mano, Teatro Pradillo).
- García, R. (1993c): *Tempestad*, (ejemplar inédito mecanuscrito).
- García, R. (1995): "Los Cretinos de Velázquez hablan sin saber. Manifiesto I", *Escena*, 23, p.56.
- García, R. (1996a): "Los cretinos de Velázquez. Manifiesto II", (texto del programa de mano, V Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante).
- García, R. (1996b): "Dinero y Carnicería", (programa de mano, Cuarta Pared).
- García, R. (1996c): "*Rey Lear* de Rodrigo García - Producciones Inestables", (programa de mano, Teatro Pradillo).
- García, R. (1996d): *Prometeo*, en Gabriele, J.P. y Leonard, C., *Teatro de la España democrata: Los noventa*, Madrid, Editorial Fundamentos, p.197-233.
- García, R. (1997): "Fin", *Escena*, 37, p.22.
- García, R. (1998): "Lo que el texto aguante", *Notas de cocina/ Carnicero Español*, Madrid, El Ojo de la Avispa, p.13.
- García, R. (1999a): "Cambalache", *UBÚ*, 7, p.2.
- García, R. (1999b): "Gusanos vivos para pescar", *El Mundo, El Cultural*, 26 de diciembre.
- García, R. (1999c): "Comentario sobre *Rey Lear*", en Miralles, A., *35 monólogos para ejercicios*, Madrid, La Avispa, p.245-248.
- García, R. (2001): "Corps de l'auteur, corps du personnage, corps du spectateur", en Roswita y Martínez Thomas, M., *Corps en scènes*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, p.90-94.
- García, R. (2003): "*Rey Lear* de Rodrigo García - La Comédie de Valence", (programa de mano).
- García, R. (2009): "Nota del autor", *Cenizas escogidas 1986-2009*, Segovia, La Uña Rota, p.9.
- García Cortes, J. M. (1997): *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama.
- González Requena, J. - Ortiz de Zárate, A. (2002): *El spot publicitario. Las metamorfosis del deseo*, Madrid, Cátedra.
- Handke, P. (1996): *Un viaje de invierno a los ríos Danubio, Save, Mórava y Drina o justicia para Serbia*, Madrid, Alianza.
- Hartwig, S. (2002): "Tendrás una imagen confusa de ti. *Matando horas* de Rodrigo García", *Gestos*, 34, p.69-91.

- Henríquez, J. – Mayorga, J. (2000): “Yo no quiero ser un animal”, *Primer Acto*, 285, p.15-22.
- Hernández, Y. - Ruiz, M. (2008): “Pero hay que hacerlo, si no, qué gracia tiene. Una charla con Rodrigo García”, *Tablas*, 3-4.
- Jameson, F. (1996): *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Editorial Trotta.
- Kauffmann, L. S. (2000): *Malas y perversos*. Frónesis-Cátedra-Universitat de València
- Lin, Z. (2002): «Rodrigo García: Je fais un théâtre violent, sale et laid», *L’Humanité*, 18 de julio.
- Merino, J. F. (1993): “Carnicería Teatro presenta en Salamanca La Tempestad”. *El Adelanto*, 14 de marzo.
- Muñoz-Rojas, R. (1997): “La Carnicería obliga al público a espiar en su último montaje”, *El País* (Madrid), 7 de diciembre.
- Mutis (1997): “Rodrigo García: No veo el teatro como algo comercial”, *Mutis*, 2, p.6-7.
- Pascual, I. (1995): “Filetes creativos”, *Escena*, 23, p.55-57.
- Pascual, I. (1997): “El estreno de un experto”, *El Mundo*, 18 de abril.
- Pérez-Rasilla, E. (2009): “Cenizas escogidas. Aproximación a la escritura dramática de Rodrigo García”, *Cuadernos del Ateneo* 27, p. 87-100.
- Picon-Vallin, B. (1998): *Les écrans sur la scène*, Lausanne, L’Age d’Home.
- Riechmann, J. (1990): “Heiner Müller: Teatro contra la barbarie”, *Heiner Müller. Teatro Escogido*, Madrid, Primer Acto, p.9-46.
- Sánchez, J.A. (2002): *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha.
- Sarrazac, J-P. (1989): *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud.
- Tackels, B. (2002a): «En guerre contre les mass media. Rodrigo García», *Cahier spécial* «¡Mira! L’Espagne loin des clichés», *Mouvement*, 16, (sin paginar)
- Tackels, B.(2002b): «La scène de tous les dévoilements», *Mouvement*, 15, p.46-49.
- Tackels, B.(2009): “Inmersión en el mundo según Rodrigo García”, *Cenizas escogidas 1986-2009*, de Rodrigo García, Segovia, La Uña Rota, p.11-18.

Material audiovisual consultado:

- (1991) *Matando horas* (Sala Pradillo, Madrid)
- (1992) *Prometeo* (Sala Pradillo, Madrid)
- (1993) *Tempestad* (Sala Olimpia, Madrid)
- (1994) *Los tres cerditos* (Sala Atelier Moma, Valencia)
- (1994) *Notas de cocina* (Cuarta Pared, Madrid)
- (1995) *El pare* (Sala Palmireno, Valencia)
- (1996) *El dinero* (Sala Cuarta Pared, Madrid)
- (1997) *Protegedme de lo que deseo* (Cuarta Pared, Madrid)

LOS OJOS DE LA NOCHE DE PALOMA PEDRERO

LOS OJOS DE LA NOCHE, BY PALOMA PEDRERO

MAR REBOLLO CALZADA ¹

Universidad de Alcalá

Resumen

Paloma Pedrero ha sido reconocida como la dramaturga más representada en lo que llevamos de siglo. Los orígenes de su escritura se remontan al último cuarto del siglo XX, cuando aparece en España una nueva generación de dramaturgos que empiezan a escribir en la Democracia.

Este artículo aborda un análisis de *Los ojos de la noche*, pieza emblemática de teatro breve de la dramaturga donde conecta con la sociedad de su tiempo desde una mirada femenina. Se abordan los temas recurrentes de la autora como la soledad, el amor, la ceguera y el triunfo.

Y es que la pieza se centra en una mujer madura que supuestamente ha triunfado en el ámbito familiar y profesional como no podría haber soñado ninguna de las dramaturgas del s. XIX, a las que recordamos al principio, pero que evidencia los conflictos y contradicciones entre los valores tradicionales y los nuevos tiempos.

Palabras clave: Paloma Pedrero, dramaturgas, *Los ojos de la noche*, mirada femenina.

Abstract

Paloma Pedrero has been recognized as the playwright more represented in so far this century. The origins of his writing can be traced back to the last quarter of the twentieth century, when displayed in Spain a new generation of playwrights who begin to write in democracy.

This article discusses an analysis of *Los ojos de la noche* emblematic site in teatro breve of the playwright where it connects with the society of his time from a female perspective. Addresses the recurrent themes of the author as the loneliness, the love, the blind nessand the triumph.

And that is that the piece focuses on a mature woman who supposedly has triumphed in the family and professional as could not have dreamed of none of the dramaturgas of s. XIX, which we recall at the beginning, but that evidence the conflicts and contradictions between traditional values and the new times.

Key words: Paloma Pedrero, playwright, female perspective , *Los ojos de la noche*

El teatro es el registro vivo de una época en cuya escena hombres y mujeres se exponen reaccionando a los estímulos de la sociedad que los envuelve. A partir de finales del siglo XIX, la presencia de la mujer en campos como la política y el arte, por mucho tiempo vista en un segundo plano, toma un protagonismo sin precedentes. En la España decimonónica, la moral victoriana se integró con fervor y en armonía con sus valores tradicionales, lo que permitió reforzar las prescripciones culturales

¹ Universidad de Alcalá. mar.rebollo@uah.es. Recibido: 22-07-2016. Aceptado: 28-08-2016.

que requerían que una mujer fuera “virtuosa, simple, modesta, sacrificada y recatada” (O’Connor, 1997: 15). Una generación de mujeres escritoras pretendió entonces formar parte del círculo teatral dominado por hombres. Sus anhelos se expresaron en debates que versaron sobre la posición de la mujer en la sociedad española. Las quejas más amargas quedaron recogidas por Gertrudis Gómez de Avellaneda en su correspondencia personal con Hartzenbuch; en ella se denuncia la represión que sufrieron las obras de las dramaturgas a manos de los hombres que controlaban el mundo literario de la época (Sala, 1999).

A pesar de que desde finales del siglo XIX los roles se fueron lentamente modificando y la exposición de las nuevas demandas femeninas en la sociedad, revelaron diferentes formas de relación con sus pares masculinos, los logros de las dramaturgas a día de hoy revelan muchas limitaciones. Los datos que ofrecemos a continuación nos dan una idea del alcance de los mismos.

El 11 de junio de 2016 bajo el título *Dramaturgas españolas. Del siglo de oro al momento 3.0 (La invisibilidad permanente)*, se celebró en La Casa del Lector de Madrid, un acto en el que se expusieron y debatieron con el público asistente aspectos muy interesantes acerca de la falta de visibilidad del trabajo de las dramaturgas. En este sentido, se destacó la dificultad de abrirse paso al inicio de sus carreras e incluso la necesidad de realizar su propia producción para que sus textos llegaran a ser representados en escena. También se evidenció la falta de presencia de la mujer en los órganos de decisión, así como la ausencia de referentes femeninos en la enseñanza oficial.

Se denunció el no cumplimiento en los teatros públicos de la ley de igualdad y del cupo del 40%. Y es que como reveló el estudio presentado por el Grupo Barraquianos de TRAGYCOM², elaborado a partir de los registros de la base de datos del Centro de Documentación Teatral, solo 23% de las obras teatrales que se representan en España están escritas por mujeres. A pesar de lo cual, esta cifra representa un incremento sobre los porcentajes conseguidos a lo largo de los años anteriores: Desde 11,1% en 1993/94, al 23,1% en 2011/14.

Según *el.mundo digital* (23/06/2016), "La presencia de mujeres en el ámbito de la dramaturgia es equiparable al de otros sectores, como el de las catedráticas de universidad o las miembros de los consejos de Administración del IBEX 35, donde, en los tres casos, giran en torno al 20% del total del personal, es decir, dos de cada diez trabajadores son mujeres. Todo lo contrario ocurre con los titulados universitarios o los jueces y magistrados, donde se observa que la presencia de mujeres se sitúa en tasas superiores al 50%, incluso cercanas al 60 en el primer caso".

El estudio del grupo Barraquianos indicaba que la autora más representada en los 10 años analizados fue Paloma Pedrero, seguida de Lluisa Cunillé y Angélica Liddell. En total, Pedrero llevó a escena 25 obras, mientras que Cunillé y Liddell representaron 18 y 15 respectivamente. También se mostraron las estadísticas de otras dramaturgas

² <http://www.tragycom.com/encuentro-de-dramaturgas/#comment-7407>

como Ana Diosdado (12 representaciones), Laila Ripoll (10), Yolanda Pallín (10) y Ana Vallés (8).

Si volvemos ahora la mirada hacia el último cuarto del siglo XX para tratar la obra de Paloma Pedrero (Madrid, 1957), comprobamos que es a principios de los 80, cuando está apareciendo en la escena española una nueva generación de dramaturgos nacidos en los años 50 y 60, que van a constituir el primer grupo de la democracia española. Alguno de ellos llega a la escritura dramática mediante diversos caminos relacionados con el arte escénico, como la dirección, la actuación y la gestión; también forman grupos teatrales y participan en colectivos. Distingue a este grupo la incorporación de autoras como miembros constitutivos. Es el caso de Paloma Pedrero, que entra en la escritura teatral por el camino de la actuación, ya por 1978 y 1984 forma parte del grupo teatral *Cachivache* y como actriz interviene también en cine y televisión.

Patricia O'Connor presta atención a la aparición positiva y dinámica de dramaturgas españolas en el teatro comercial, señalando su evidente modernización: "La nueva mujer en España suele ser soltera y de carácter fuerte, pero será una marginada que demuestra su 'modernidad' de dos maneras: en su 'liberación' sexual y en su vocabulario. Utilizando palabras y conceptos asociados con los hombres, choca al público burgués, y al rebelarse contra las restricciones sexuales, sigue sirviendo los intereses masculinos" (O'Connor, 1994:162-163).

En 1986 se creó la Asociación de Autoras de Teatro, que se fundiría cuatro años más tarde con la actual ATT, donde ya se asociaron hombres y mujeres juntos. Son los años en los que se produjo un resurgimiento de la dramaturgia femenina. Las mujeres buscaron su lugar como escritoras en el teatro, hasta entonces considerado como un mundo muy masculino donde ellas apenas habían tenido poder. Paloma Pedrero recuerda aquella experiencia:

Nos reuníamos las dramaturgas y nos leíamos las obras, hacíamos análisis y crítica, pergeñábamos maneras de entrar en el ámbito general de la escritura teatral, nos acompañábamos. (...) En aquel grupo había algunas dramaturgas que todavía tenían que escribir a escondidas de sus maridos, o por la noche, cuando terminaban su jornada de trabajadoras y madres y esposas... En un momento dado nos planteamos que había que abrir la asociación a los hombres. Poco después se fundó la ATT. (...) Aunque el poder, naturalmente lo tomaron ellos. Yo estuve en la primera junta directiva, pero creo que era la única dramaturga que estaba en la junta en aquella época. (Campal: 2007).

Carmen Resino, Ana Diosdado, Concha Romero, Maribel Lázaro y María Manuela Reina fueron las pioneras en la etapa de la Transición y ya en los ochenta se fueron sumando muchas más: Paloma Pedrero, Marisa Ares, Maribel Lázaro y Yolanda García Serrano. Junto a ellas, aparecen también autoras que dirigen sus propias obras: Lourdes Ortiz, Armonía Rodríguez, Mercedes León, Sara Molina, Daniela Fejerman o Margarita Sánchez.

En la práctica escénica española lo que más ha cambiado en el final del siglo XX respecto al siglo anterior es que existen más dramaturgas que se deciden a participar. Sin embargo, en el siglo XX ninguna autora teatral ganó el Premio Nacional

de Literatura Dramática, ni se estrenó a ninguna autora teatral en el Teatro Nacional María Guerrero.

Hacerse con un lugar en el panorama teatral de los años 80 estaba lleno de obstáculos, tanto para hombres como para mujeres. En el caso de estas últimas, pocas lograron estrenar de forma habitual. No es tanto el caso de Paloma Pedrero, que contó con muchos apoyos, sobre todo, el de compañías de teatro independiente, ajenas a los circuitos comerciales, que gustaban, sobre todo, de representar piezas breves. Entonces la escritora estaba casada con Fermín Cabal, que despuntaba como un brillante dramaturgo y cineasta, junto a otros jóvenes autores de su generación. Según Patricia O'Connor (1997: 46), la escritora escribía como ellos, sin dar mucha importancia al punto de vista femenino. Sin embargo, Paloma Pedrero ha dejado reflejado que sus propósitos profesionales siempre han incluido un sentido de responsabilidad y solidaridad con las mujeres. Y esto se refleja en especial al tratar temas considerados masculinos, desde la óptica femenina. Así, escribe su primer drama, *La llamada de Lauren*, en 1984, sobre la homosexualidad masculina, que estrena en el Centro Cultural de la Villa de Madrid. Durante su participación en un taller de dramaturgia en el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, escribe *Resguardo personal*, que se estrena en el mismo Centro en 1985. Sus otros estrenos de aquella época incluyen *Invierno de luna alegre* (1985, premio Tirso de Molina), *Besos de lobo* (1986), *El color de agosto* (1988), *Las fresas mágicas* (1988), *Noches de amor efímero* (1989, premio a la mejor autoría de la VI Muestra Alternativa de Teatro del Festival de Otoño de Madrid 1994), y *Aliento equilibrista* (1993). En 1995 publica nada menos que tres obras: *Una estrella*, *El pasamanos* y *De la noche al alba*.

En todas estas obras se destaca una perspectiva femenina, conectada con la sociedad de su tiempo, enajenada y confusa ante las contradicciones de entre los valores tradicionales y las nuevas realidades que se van creando, sobre todo en los grandes centros urbanos. También destaca esta producción teatral por una economía de medios donde se condensa el conflicto, el tiempo y el espacio. Los personajes son seres escogidos de la realidad que, como señala Virtudes Serrano, (1999: 26), aparecen en un momento de una profunda crisis personal y que, en su proceso hacia una resolución, muestran ante el receptor, su interior atormentado. Son personajes que estallan en situaciones límite sin posibilidad de escapatoria y hallan en la noche el momento preferido porque en él las personas se enfrentan con ellas mismas, con los sueños, los fracasos y la muerte (Báez, 2005: 259-71).

Paloma Pedrero ha producido tantas obras de gran formato como piezas breves, pero éstas son muy representativas de su obra, así como de otras dramaturgas de su tiempo. Patricia O'Connor, (1997: 14-15) no ha pasado por alto esta circunstancia que atribuye al hecho de que las piezas breves expresan mejor aspectos mordaces y atrevidos, además de que se apoyan en un sencillo escenario único, donde actúan pocos personajes durante un tiempo reducido y la tensión dramática no se diluye. Paloma Pedrero, (2007) ha manifestado que en estas piezas todo ocurre como en un estallido, como si se tratara de un grito poético. Es decir, estas obras cortas ayudan mejor a la mujer a expresar su visión más personal.

Sin embargo, hay que añadir un factor fundamental para el auge del teatro breve durante la década de los ochenta y es el hecho de la aparición de nuevos espacios teatrales que permitieron una buena difusión de estas piezas. Nos referimos a las llamadas salas alternativas, la mayoría de las veces organizadas en torno a grupos de amigos. Funcionaron durante una década y en 1992 crearon la Red de Teatros Alternativos con 28 salas en España, con el fin de facilitar la difusión y distribución de este teatro. Los grupos organizadores de estas salas recogían la antorcha del teatro independiente, más en aspectos culturales y artísticos que políticos, surgido en torno a los 70. En el caso de Paloma Pedrero, como hemos mencionado ya, sus inicios en la dramaturgia parten de su ubicación en *Cachivache*³ grupo alternativo que contaba con Fermín Cabal, icono del teatro independiente. Lo fundamental para entrar en este circuito era pertenecer a él. Así lo señala por ejemplo la dramaturga Concha Romero, (1999: 154) que se queja de no encontrar espacio para representar:

“Es como si no hubieses espacio para nosotros en ninguna parte. Hay un problema tremendo de público y espacio. Las salas alternativas quizá estrenan a la gente que escribe ahora, pero ni siquiera porque sus obras conecten más, sino porque se han organizado en torno a grupo de amigos: uno escribe, otro dirige y otros interpretan. Tampoco estos grupos están los autores que normalmente han escrito. Hay como un vacío extraño. No hay cauces para los autores, digamos, que más han escrito, que son más representados en los años 80. Están fuera de los escenarios. Es un fenómeno curioso. Yo estoy muy, muy desengañada en este sentido porque creo que son razones que nos superan.

Concha Romero está señalando la causa de la aparición efímera o intermitente de algunas dramaturgas de esta década que no consiguieron ver su obra estrenada o mínimamente representada.

Otra circunstancia que apoya la escritura de teatro breve es que estas piezas suelen surgir de talleres de dramaturgia. La misma Paloma Pedrero ha impartido muchos en los que han producido obras como *Sobre ascuas* de Margarita Sánchez y *Libración* de Luisa Cunillé que se han publicado, junto al de otros autores, como emblemáticas del teatro de su época⁴. Este tipo de piezas también suelen encontrar una buena difusión en las revistas teatrales. Es el caso de *Esta noche en el parque* de Pedrero que en 1990 publicó la revista *Estreno*. Era la primera pieza que formaba parte de la trilogía *Noches de amor efímero*, completada con *La noche dividida* y *Solos esta noche*, donde se asociaba el nombre de Paloma Pedrero con la generación de “nuevos dramaturgos” españoles.

En 1999 la escritora añadió a la trilogía *De la noche al alba* y *La noche que ilumina* y en 2001, la última *Los ojos de la noche*⁵. Todas ellas se relacionan a partir de una

³ Empresa que se asociaría a ARTEMAD (asociación de empresas productoras de artes escénicas en la comunidad de Madrid), fundada en 1996 con el objetivo de mejorar la producción, distribución y calidad de los espectáculos.

⁴ Candyce Laeonard y John P. Gabriele las publican, junto a otras, en una antología bajo el título *Panorámica del teatro español actual*, cuya referencia figura en la Bibliografía de este artículo.

⁵ La pieza se estrena en el Teatro Nacional de la Habana el 21 de agosto de 2006, bajo la dirección de Pancho García. En España se representa por primera vez en la sala Ítaca de Madrid el 1 de febrero de 2007 por el Teatro del Alma, quien la lleva ese mismo año a Barcelona a la sala Versus.

misma estructura basada en un diálogo íntimo y revelador entre parejas diferentes que condensan el eterno conflicto entre el amor y el desamor. Las tramas centrales desarrollan situaciones de encuentros amorosos efímeros entre desconocidos que sufrían miedos, angustias y soledad. El fugaz encuentro amoroso, en estos casos, sirve de refugio pasajero. Son historias de anhelos ocultos que, amparados en la máscara de la noche, reivindicán a la vez que temen su realización. Son, en realidad, historias de juegos sentimentales que permiten experimentar los mecanismos del amor. Algo pasajero de corta duración: hombre y mujer, personajes cotidianos que protegen su soledad en encuentros sexuales casuales. Las situaciones son propicias para que los dos personajes cada noche abandonen sus prejuicios y se dejen llevar por las palabras, los gestos y los deseos. El alcohol, la tristeza, el cansancio son los detonantes que empujan a un personaje a refugiarse en otro buscando compañía. La noche les salva del vacío interior, del abatimiento. Como ocurre en estas obras, *Los ojos de la noche* relata la historia de un encuentro inesperado entre una pareja de desconocidos. Ahora bien, mientras que en las otras, la noche constituía únicamente el tiempo de la acción, en esta se intensifica la idea de oscuridad.

*Los ojos de la noche*⁶ es un buen ejemplo del teatro de Pedrero, pues sintetiza sus tres temas fundamentales: el amor, la ceguera y el triunfo (junto al que incluye también el fracaso)⁷, aunque en realidad, la soledad sea el tema central de la pieza. El personaje femenino M. reconoce continuamente el desamparo que la acompaña todos los días, la incomunicación y la falsedad. La acción, que se desarrolla en un espacio interior urbano (“hotel de estrellas”), acoge una pareja curiosa: Lucía (M.), una mujer profesional de edad indefinida, solvente, guapa y casada, acompañada por Ángel (H.), un ciego vendedor de cupones, inteligente, atractivo y lúcido. El significado de los nombres anticipa lo que puede ocurrir a continuación. H. ejerce como un ángel custodio al ofrecer a Lucía la posibilidad de una nueva vida; por su parte, M. actúa como Santa Lucía, “una santa que no te amparó. Qué te traicionó”. Según la religión católica, “Dios salva de las llamas. A ella se invoca para que proteja de los incendios a nuestras casas, y a nuestras almas de la ira” (Pancho García, 2006: 9). El argumento se desarrolla a través de una serie de contradicciones, inversiones de roles y situaciones tradicionales: la mujer es en este caso la que busca un hombre y le paga por “unas horas de atención y silencio”. Lucía ha alcanzado las aspiraciones de una generación consumista: piso céntrico, marido de éxito, amistades para compartir el ocio los fines de semana y los caprichos de moda. Es una mujer que lo tiene todo pero que se siente insatisfecha, sola y vacía de vida. Incapaz de sentir deseo sexual ni gusto sensual, Lucía huye de sí misma e inesperadamente se encuentra en la mirada ciega de Ángel. Surge entre ellos una relación conflictiva que conduce a situaciones insospechadas, hasta que Lucía se siente acorralada. En ese momento pone al joven un somnífero en una bebida y logra que se duerma. Es cuando el espectador se entera del objetivo de Lucía al haber contratado al joven invidente: morir acompañada, pues intenta suicidarse. Pero ahora

⁶ Pedrero, Paloma (2006) *Los ojos de la noche*.

⁷ Al hablar de su teatro, la dramaturga ha señalado estos temas como fundamentales. Ver: “Sobre mi teatro” de Paloma Pedrero (1999)

no puede hacerlo porque él la ha hecho reflexionar y ver sus problemas desde otra perspectiva: “¡No puedo! Tengo el corazón a cien. Pero no sé si es de miedo o de deseo. (Toma la mano del hombre.) Mira, Ángel, el corazón y los pechos encabritados. Como si estuviera viva” (20); “Tenías razón, estoy viva. Me has resucitado... [...] Está bien, esperaré. Estaré aquí contigo hasta que despiertes y me atenderé a las consecuencias. No voy a huir más. Me quedo aquí, en la puta vida. Para empezar esperaré. Esperaré tu furia, o tu desprecio, o... lo que sea que sientas. Esperaré” (21). El desenlace llega cuando Ángel se despierta y advierte lo que había sucedido antes de que se dispusiera a hacer el amor con la mujer. Resulta significativo que, *En la noche del deseo y la muerte*, primera versión de *Los ojos de la noche*, la mujer encarnara a la muerte al final del drama. En la versión definitiva, sin embargo, el final abierto surge por no explicar el comienzo de la historia y no proponer un final definitivo.

Desde el comienzo, las escenas han desarrollado situaciones límite que han conducido a un enfrentamiento inevitable entre los personajes y los ha precipitado a un desenlace ineludible, porque lo que ha constituido la base del drama no han sido las acciones sino las relaciones conflictivas derivadas de actitudes diferentes frente a la vida. En este sentido, la autora se ha servido del monólogo, para que los personajes, sobre todo Lucía, se expresaran mejor.

Lucía ha contado a un completo desconocido algo tan íntimo como es su relación con su marido, monologa sobre su propia vida, se siente sola y, a pesar de expresarlo en voz alta, es un comentario interior. Lucía ha comenzado recordando su infancia, participándole a Ángel de sus recuerdos: M – (Ensimismada.) Mi padre también se fue de casa y se lo llevó todo. Para mi madre fue horrible. Aún recuerdo el espanto en el que estuvo sumida años. Un día me hizo sentar en su cuarto y me dijo: “Tú tienes que estudiar mucho, hija. Tú tienes que hacer todo lo que yo no hice. Ser lo que yo no fui. Estudiar mucho para ser la primera, siempre la primera. Que jamás ningún hombre pueda dejarte en la calle”. Lo consiguió. Mi madre consiguió que yo fuera la primera. Ahora se siente orgullosa de mí. Ella me ayudó a ser una gran mujer... de negocios. Pero no me explicó cómo coño se quiere a la gente. Cómo, mierda, se quiere uno a sí mismo. (La mujer se queda muda ante su propio descubrimiento.) Yo, yo hubiera necesitado menos consejos y más caricias (20). Lucía no encuentra sentido a su vida personal ni de pareja hasta el punto de haber perdido el deseo y la sensualidad.

Lucía ha huido del mundo externo urbano, y ha buscado refugio en la oscuridad de una noche, en la ceguera de Ángel, hasta que por fin, el joven se despierta y ella le dice: “He encontrado mis sentidos. También he visto que estoy ciega pero que puedo caminar por la oscuridad. He descubierto mi locura. He sentido la muerte y... el deseo. Ahora tengo que irme...” (22). H quiere hacer el amor con M, pero ella decide despedirse. Se quita las lentillas y las pone en la mano de H, diciendo: “No tengo otros ojos, pero ahora sé andar por la oscuridad, tú me enseñaste” (22). Con todo y a punto de salir de la habitación, mientras él está en el baño, la mujer se detiene, se vuelve y se dirige a la cama para pasar la noche con él. La mujer busca a un discapacitado como ella –ella es miope– y contrata a un joven ciego para pasar unas horas de atención y silencio. Él sufre una discapacidad física, mientras que ella padece problemas mentales.

Aunque lo que en realidad necesita es a alguien que la acompañe mientras se quita la vida, cabe preguntarse por qué elige a un hombre joven, hermoso y ciego. A este respecto, Pancho García, (2006: 7) comenta: “lo selecciona joven pues tiene la ilusión de que todavía el machismo no haya llegado a su sangre y quede en él algún amago de ternura. Hermoso, por lo mismo y, además, por el gozo del paisaje. Ciego, porque piensa que esa carencia física lo hace vulnerable”. Sin embargo, es evidente que su belleza es solo un señuelo o un ardid. Lo que realmente tiene él de hermoso es su sensibilidad, su alma y su ternura. Con su ayuda, ella es capaz de reflexionar y ver su problema desde otra perspectiva. Esta obra supone un viaje de la ceguera a la luz. Así, Lamartina-Lens, (2006: 11) dice que “la pareja se desviste de las falsas apariencias y de los prejuicios que los ofuscan y se entrega a descubrir el mundo interior escondido entre las tinieblas del miedo y la soledad”.

En conclusión, nos encontramos con una mujer madura que supuestamente ha triunfado en el ámbito familiar y profesional como no podría haber soñado ninguna de las dramaturgas del s. XIX, de las que hablábamos al principio, pero que sufre de soledad y miedos que la bloquean e incapacitan para ser feliz hasta el punto de haber decidido quitarse de en medio. Sólo el encuentro inesperado con un joven invidente, sin recursos económicos, la ha rescatado y devuelto a una vida renovada, porque, al reflejarse en él, ha descubierto su propia autenticidad, al margen del modelo de triunfo profesional que se supone a las mujeres de finales del XX. De esta manera, Paloma Pedrero libera a sus personajes de las exigencias que implican los estándares de vida, mostrándoles el camino de la aceptación personal y de la búsqueda de la propia felicidad.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. DD. (1986): “Nuevos autores españoles”, *Primer Acto* 212, 60-73.
- AA. DD. (1990): “La escritura teatral en España hoy”, *Primer Acto* 233 (Separata).
- Báez Ayala, Susana (2005): “La noche en el teatro de Paloma Pedrero”, *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo*, ed. José Romera Castillo, Visor, 259-71.
- Campal, José Luis (2007): “Paloma Pedrero repasa su obra” en *La Ratonera*, nº 19.
- García, Pancho (2006): “Proyecto de la puesta en escena de *Los ojos de la noche* de Paloma Pedrero” en *Estreno*, vol. XXXII, 6-9.
- Lamartina-Lens, Iride (2006): “Otra noche de amor efímero: *Los ojos de la noche* de Paloma Pedrero” en *Estreno*, vol. XXXII, 10-11.
- Leonard C. y Gabrielle John P. (1996): *Panorámica del teatro español actual*, Madrid, Espiral/teatro.
- Monleón, José (1995): “Paloma Pedrero”, *Primer Acto* 259, 3.
- O’Connor, Patricia W (1997): *Dramaturgias española de hoy. Una Introducción*, Madrid, Espiral teatro.

- Pedrero, Paloma (1999): "Sobre mi teatro" de Paloma Pedrero en *Entre actos: Diálogos sobre teatro español entre siglos*. Ed. Martha Halsey y Phyllis Zatlin. University Park.
- Pedrero, Paloma (2006): *Los ojos de la noche*, revista *Estreno*, vol. XXXII, nº1, 12-23.
- Pedrero, Paloma (2007): "Paloma Pedrero repasa su obra". *La Ratonera, revista asturiana de teatro* nº19.
- Pérez-Rasilla, Eduardo (1999): "Paloma Pedrero. Juego de Noches" *ADE Teatro*, 208.
- Redacción *El Mundo* (2016): "Solo el 23% de las obras de teatro españolas están escritas por mujeres":
www.elmundo.es/cultura/2016/06/23/576bd142268e3ea13e8b4655.htm(Consultado en internet en junio de 2016)
- Sala Valldura, Josep María (editor) (1999): *Risas y sonrisas en el teatro de los siglos XVIII y XIX*, Ediciones de la Universidad de Lérida.
- Serrano, Virtudes (1993): "La pieza breve en la última dramaturgia femenina", *Art Teatral*, 5.
- Serrano, Virtudes (1999): "Introducción" a Paloma Pedrero en *Juego de noches. Nueve obras en un acto*. 11-73. Madrid, Cátedra.
- Serrano, Virtudes (2006): "Paloma Pedrero, veinte años en el teatro" en *Estreno*, vol. XXXII, nº 1, Primavera , 41-46.
- Tragycom (2016): "Dramaturgas españolas: del siglo de oro al momento 3.0 (La invisibilidad permanente) en:
www.tragycom.com/encuentro-de-dramaturgas/#comment-7407 (Consultado en internet en junio de 2016)

[Nota]

ANTONIONI REINTERPRETA 'LO INSÓLITO' DE CORTÁZAR:
UNA INVESTIGACIÓN FOTOQUÍMICA, MECANOGRÁFICA Y
CINEMATOGRÁFICA

ANTONIONI REINTERPRETS "THE INCREDIBLE" BY CORTÁZAR:
PHOTOCHEMICAL, MECHANICAL AND CINEMATOGRAPHIC RESEARCH

LUDOVICO LONGHI¹

Universidad Autónoma de Barcelona

VALERIO CARANDO

Università di Pisa

Resumen

Michelangelo Antonioni (*Blow-Up*, 1966) traduce las formas literarias de Julio Cortázar (*Las babas del diablo*, 1959), extremadamente visionarias, en una interrogación sobre las posibilidades epistemológicas del lenguaje cinematográfico.

Palabras clave: cine, literatura, fotografía, arte contemporáneo, Michelangelo Antonioni, Julio Cortázar, Sergio Larraín

Abstract

Michelangelo Antonioni (*Blow-Up*, 1966) translated Julio Cortázar's literary and visionary forms (*Las babas del Diablo*, 1959) in a quest on the epistemological possibilities of movie language.

Key words: cinema, literature, photography, contemporary art, Michelangelo Antonioni, Julio Cortázar, Sergio Larraín

1. EL DIFUNTO 'QUECO' LARRAÍN

Hay fuertes indicios de que Julio Cortázar, en su larga estancia parisina, compartiese amistad con el chileno Queco Larraín², un fotógrafo afincado en la capital francesa que –como un verdadero ‘flâneur’ a la manera descrita por Baudelaire– se deleitaba vagabundeando por las orillas del Sena, observando los arcos arbotantes de Notre-Dame y atravesando el puente de Saint-Louis hacia la isla homónima. Un

¹ Universidad Autónoma de Barcelona. Università di Pisa. ludovico.longhi@uab.cat. Recibido: 21-05-2015. Aceptado: 21-06-2016.

² Se trata de Sergio Larraín (Santiago de Chile, 1931 – Alahuen, Valle de Limari, Chile, 2012), recordado por su serie de visiones poéticas de la ciudad y los habitantes de Valparaíso, como por sus retratos de Pablo Neruda, realizados en la Isla Negra. En su escaso –pero intenso– errar por Europa ha permanecido un tiempo en la capital francesa –en ocasión de su colaboración con Henri Cartier-Bresson.

recorrido, aparentemente repetitivo, que le permitía descubrir nuevas atmósferas, seres extravagantes, episodios insólitos. Practicaba

una forma distinta de atención: una manifestación simétrica de la misma pero más profunda, situada en otro nivel de la psique. Una atención dirigida desde o entre o incluso hacia el nivel más profundo. En este caso el movimiento procede del interior hacia el exterior. Quien observa, oye o percibe, aleja los ruidos molestos, los simulacros y la esclavitud del trabajo. El orden de las cosas cambia el sentido, las cosas mismas cambian su cara. Se percibe otra realidad [...] que (a pesar de la inevitable vuelta a la cotidianidad consolatoria) quedará como puerta entreabierta a la salvación de algún posible “sin embargo” (Franco, 2014: V-VIV).

Una vez parece, pero hay quien jura que ocurrió un domingo 7 de noviembre³, que Larraín había conseguido retratar un tal “sin embargo”, uno de esos “insólitos”, “posibles narrativos”. Gracias a su Contax modelo 1.1.2. había captado una vista que, en un primer momento, parecía un paisaje bucólico –diría Virgilio– o una moderna ilustración del *De rerum natura* –diría Lucrecio. “Sin embargo”, allí, debajo de las “nubes con los bordes plateados”, dormía el alma de la que hablaba el filósofo romano. El impulso vital embalsamado en la Remington –“máquina de escribir petrificada sobre la mesa”–, y dormido entre las lentes de la Contax, se iba despertando poco a poco en el revelado de la película. El fotógrafo Larraín

descubre algo que no encaja [...] a primera vista [...]. Algo que la mirada corriente sobre la realidad no es capaz de desvelar. Solo mediante la “ampliación” de la imagen conseguimos “ver” lo que ha permanecido escondido. Gracias a lo que podríamos llamar una “estética de la ampliación”, el fotógrafo nos dice que la realidad no es precisamente la verdad. Y que la ficción no es necesariamente la mentira. Una y otra se construyen “ampliando” los hechos y los lugares. Ampliando, sin más, la mirada (Fontcuberta, 2010: 85).

Tras uno y otro “blow-up”⁴, el chileno sospechaba haber sido testigo accidental de un crimen. En una de las fotos aparecía la imagen de una pareja. O, mejor dicho, aquella que ‘parecía’ la imagen de una pareja, puesto que, con tantas ampliaciones, había que descifrar. Había que encontrar una verosimilitud en un conjunto de manchas, casi una pintura abstracta. Al principio parecían madre e hijo, pero no. El chico tenía una cara dulce –“como el arroz con leche”– y tierna –“como un ángel pintado por Filippo Lippi”⁵–; la señora, una mirada mortífera. En una imagen sucesiva el querubín parecía fugarse, ligero como “un hilo de la Virgen”, y otra dama quería atraparlo en sus “babas del diablo”⁶. Ampliación tras ampliación parecía configurarse la trama de un delito, aunque Larraín no estaba muy seguro porque se trataba solo de un conjunto de manchas blancas y negras. El posible asesinato

³ Se trata de la fecha en la cual se desarrolla el argumento de *Las babas del diablo* –Cortázar no especifica el año.

⁴ Término técnico que en inglés significa “ampliación”.

⁵ Son indicaciones que aporta el mismo Cortázar. Resulta curioso notar como el pintor citado se dedicó en su momento –siglo XV– a una investigación muy especial sobre la configuración del paisaje y del color para valorizar la tensión, atrapada en la instantaneidad del lienzo, del episodio narrado. Es decir una inquietud artística muy cercana a la sensibilidad de Antonioni.

⁶ “Los hilos de la Virgen” o “las babas del diablo” son dos términos coloquiales que indican los hilos de telaraña, tal como explica el mismo Cortázar en la novela homónima.

adquiere un significado potente, muy potente, y que, “sin embargo” [otro insólito, otro posible narrativo], se escapa. Y para mayor escarnio se le escapa justo a nuestro fotógrafo [...]. Pero no le culpo por ello [...]. Esta puntual ceguera no es sinónimo de escasa implicación social. Nuestro fotógrafo no quiere evitar liarse, simplemente desea mantenerse a la espera de algo que lo pueda interesar. Un posible narrativo que todavía no ha encontrado (Moravia y Antonioni, 1967).

Dudas y demoras del fotógrafo chileno encuentran desahogo en la confesión al amigo Cortázar. A este último le interesa todo: la investigación policial fallida, aplazamientos y prórrogas del compañero, y este agujero siniestro: un “aleph” burguesiano de todos sus posibles “sin embargos”. El escritor franco-argentino piensa: “Entonces tengo que escribir. Uno de todos nosotros tiene que escribir, si es que esto va a ser contado. Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto; yo que no veo más que las nubes y puedo pensar sin distraerme, escribir sin distraerme –ahí pasa otra, con un borde gris– y acordarme sin distraerme, yo que estoy muerto” (Cortázar, 1990: 124). Se trata únicamente, como le ocurría al Matías Pascal pirandelliano, de una muerte civil. Apropiación –o sustitución– de identidad coyuntural. Es el impulso vital que despertará más tarde a David Locke, aventurero americano, de profesión reportero, protagonista de la película homónima⁷. Una muerte aparente para vivir la aventura –o revivir escribiéndola. Concentrarse en otros asuntos para distraerse de otra aburrida escritura, como “la versión al francés del tratado sobre recusaciones y recursos de José Norberto Allende, profesor en la Universidad de Santiago”: escritura rutinaria y alimenticia de Roberto Michel, protagonista del relato, o del mismo Cortázar. O, quizás, incluso de Larraín, ya que “nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada”.

2. CUANDO ALGUIEN NOS HA CONTADO UN BUEN CUENTO, EN SEGUIDA EMPIEZA COMO UN COSQUILLO EN EL ESTÓMAGO

Al principio, Michel –el difunto Larraín y Cortázar– aplaza con cautela la escritura. Le gustaría que la Remington mecanografiara sola la reconstrucción de los hechos. Su misma máquina de escribir tendría que encargarse de redactar la fase de dramatización. Un proceso de fabulación que le agobia y repugna. Prefiere evocar los personajes, expresar la incertidumbre de sus gestos. Descifrar el misterio de sus actos a partir de la fenomenología de los signos testimoniales. Ampliaciones de ampliaciones, casi abstractas, casi un “nonsense”: “Yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos” (Cortázar, 1990: 123). La autenticidad de los documentos de la crónica pierde su importancia cognoscitiva. En cambio, la nueva relación entre la mirada del fotógrafo y los sujetos de la puesta en escena adquiere un alto valor heurístico. Logra la competencia discriminatoria de la dialéctica entre verosimilitud y verdad, mentira y ficción.

⁷ *Professione: reporter* (1975).

Por otra parte, en aquel entonces, Julio Cortázar o algún diablo de sus dobles –Roberto Michel o Sergio ‘Queco’ Larraín– habrán visto u oído hablar del segundo largometraje de Antonioni, *I vinti* (1953). Son tres episodios que, a partir de hechos de crónica negra, indagan en el misterio impenetrable de los actos humanos. No hay intención alguna de indicar culpabilidades o mostrar responsabilidades sobre esta ola de criminalidad juvenil de París, Roma y Londres. El cineasta ferrarés sigue su trabajo de reinención de la escritura. Abandona la investigación sociológica del legado neorrealista. Explora lugares y cuerpos de esta juventud violenta. Anticipa, acompaña o sigue las inquietudes cognoscitivas de Roberto Michel –o de Cortázar, o de Larraín–:

Creo que sé mirar, si es que algo sé, y que todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos, sin la menor garantía, en tanto que oler, o (pero Michel se bifurca fácilmente, no hay que dejarlo que declame a gusto). De todas maneras, si de antemano se prevé la probable falsedad, mirar se vuelve posible; basta quizá elegir bien entre el mirar y lo mirado, desnudar a las cosas de tanta ropa ajena. Y, claro, todo esto es más bien difícil (Cortázar, 1990: 128).

En efecto, el último de los episodios –el inglés– debía sonar familiar al traductor y fotógrafo chileno. Un ‘*déjà vu*’ de un ‘*rendez-vous*’. Una pareja irregular: él, mucho más joven, casi un niño. Ella, con la muerte en los ojos. Los dos se conocen en un cine, un día ventoso y nublado. Deciden apartarse. Buscan intimidad en un parque. Y, al principio de todo, tropiezan con un cadáver.

[...] Del chico recuerdo la imagen antes que el verdadero cuerpo (esto se entenderá después), mientras que ahora estoy seguro que de la mujer recuerdo mucho mejor su cuerpo que su imagen. Era delgada y esbelta, dos palabras injustas para decir lo que era, y vestía un abrigo de piel casi negro, casi largo, casi hermoso. Todo el viento de esa mañana (ahora soplaba apenas, y no hacía frío) le había pasado por el pelo rubio que recortaba su cara blanca y sombría –dos palabras injustas– y dejaba al mundo de pie y horriblemente solo delante de sus ojos negros, sus ojos que caían sobre las cosas como dos águilas, dos saltos al vacío, dos ráfagas de fango verde. No describo nada, trato más bien de entender. Y he dicho dos ráfagas de fango verde (Cortázar, 1990: 128-129).

Era la historia de un joven poeta desconocido, obsesivamente deseoso de conseguir notoriedad. Enfatuado por la *Oda a la muerte* de Shelley, mata a una prostituta. Finge haber encontrado su cuerpo inerte en un descampado de las afueras londinenses para salir en las primeras planas de los periódicos. Tras algunos días, la noticia pierde todo su interés. Entonces el chico, para recuperar la fama, confiesa al reportero encargado del caso ser el asesino. Piensa haber realizado el crimen perfecto, en cambio se encuentran las pruebas a su cargo y es condenado a muerte. “He empezado por esta punta, la de atrás –diría Michel (o Cortázar o Larraín)–, la del comienzo, que al fin y al cabo es la mejor de las puntas cuando se quiere contar algo” (Cortázar, 1990: 124).

No se sabe si uno de los tres –Michel o Cortázar o Larraín– ha asistido a la proyección. Cierto es que se perciben fuertes similitudes entre estilos de escritura: cinematográfica de Antonioni, mecanográfica de Cortázar, fotográfica de Michel –o de Larraín. “Tu, yo, ellos”: los tres –o los cuatro– comparten una fractura de identidad. La quiebra de un sentido único (causa-efecto) de los gestos. La mimetización de estos en un ambiente circular. Un espacio envolvente que aparece vivo, palpitante, abierto a las digresiones narrativas del escritor y a las peregrinaciones visuales del fotógrafo

y del cineasta. Solo cuando se presentan seleccionados y ampliados, dichos gestos vuelven a reanimarse. A través de una máquina –unas máquinas: Contax, Remington, Arriflex– regresan como fantasmas y aterrorizan al autor que ya se ha duplicado –o subdividido– en espectador:

De la mujer se veía apenas un hombro y algo de pelo, brutalmente cortado por el cuadro de la imagen; pero de frente estaba el hombre, entreabierta la boca donde veía temblar una lengua negra, y levantaba lentamente las manos, acercándolas al primer plano, un instante aún en perfecto foco, y después todo él un bulto que borraba la isla, el árbol, y yo cerré los ojos y no quise mirar más, y me tapé la cara y rompí a llorar como un idiota (Cortázar, 1990: 139).

3. “EL EPISODIO INGLÉS DE *I VINTI* ES EL MEJOR CONSEGUIDO Y ANTICIPA LA VOCACIÓN ANGLOSAJONA DE ANTONIONI QUE LLEVARÁ A SU PLENO CUMPLIMIENTO EN *BLOW-UP*” (CURTI, 2002)

Parece –pero hay fuertes indicios de que sea un hecho verdadero– que Michelangelo Antonioni, durante el rodaje de *Deserto rosso* (1964), tuviese en sus manos el relato de Cortázar. La cinta representa la conclusión definitiva de su tetralogía de la incomunicación: *L'avventura* (1960), *La notte* (1961) y *L'eclisse* (1962). El ‘punto y aparte’ de su introspección existencial en territorio nacional. Su primera película en color –tal como remarca el título– le vale la victoria del León de Oro en Venecia. Y con el premio, la posibilidad de ampliar sus propios horizontes geográficos y poéticos. Dos de los grandes productores nacionales, Dino De Laurentiis y Carlo Ponti, quieren rentabilizar de inmediato su fama internacional. El primero le encarga la dirección del medimetraje *Il provino*: una especie de introducción al film de ‘sketches’ de Mauro Bolognini y Franco Indovina *I tre volti* (1965), que supuso el debut cinematográfico absoluto de la princesa Soraya. El ‘tycoon’ milanés, en cambio, le proporciona un contrato con la MGM, que prevé la realización de una trilogía ambientada en el extranjero: *Blow-Up* (Reino Unido, 1966), *Zabriskie Point* (Estados Unidos, 1970) y *Professione: Reporter* (España, 1975).

La colaboración con “la princesa de los ojos tristes” es una operación efímera. Un intento –hábilmente apoyado por la prensa especializada– de comprobar la fotogenia de la ex esposa del emperador de Irán Mohammad Reza Pahlavi. Antonioni no cae en las múltiples trampas de un proyecto meramente promocional. Fingiendo –con gran maestría– imitar los mecanismos de la prensa rosa, plantea su aportación con un esbozo narrativo muy simple: dos cronistas de *Paese Sera* intentan sacar algunas fotos durante las pruebas de cámara que la princesa lleva a cabo de noche, con gran secreto. Su mirada fría, casi documental, anticipa el registro fenomenológico de *Blow-Up*, reflejando el contraste entre la realidad y su reconstrucción forzosamente ficcional: ¿crónica periodística o cine de ficción? ¿Princesa, actriz o personaje ficticio? No hay nada más ambiguo que una imagen, ya sea fija o en movimiento.

Su primera colaboración con Carlo Ponti le ofrece la posibilidad de volver a Londres. Aprovecha dicha ocasión para acompañar a Monica Vitti, que había sido

elegida como protagonista de *Modesty Blaise* (Joseph Losey, 1966). El auténtico icono de la alienación, la incomunicación, el desasosiego, se aprestaba a experimentar posibilidades interpretativas mucho más amplias. Distintos autores de diversa índole –en este caso Losey; dos años antes, Luciano Salce con *La sospirosa*; y dos años después, Mario Monicelli con *La ragazza con la pistola*– estaban detectando en la actriz romana la presencia de una latente vis cómica. Humor negro, naturalmente: ingrediente adecuado a la trasposición cinematográfica de *Modesty Blaise*. Una heroína amnésica –protagonista del cómic homónimo escrito por Peter O’Donnell y dibujada por Jim Holdaway a partir de 1963– que había vagabundeado por el mundo en busca de su verdadera identidad. Así, este personaje de papel, valiente y cínico –un James Bond a lo femenino, con un pasado casi a la Antonioni, o a la Cortázar–, introduce al cineasta italiano y a su musa en un nuevo universo coloreado: el Pop Art. Es la movida de la Swinging Town, una gran revolución cultural ligada a las nuevas modas y las espirales concéntricas del ‘optical art’. Nueva música y nuevos bailes atraían a jóvenes de distintos orígenes, libres de tabúes y prejuicios. Aquí el cineasta ferrarés encuentra aquel espacio envolvente y vivo que los personajes de Cortázar –o su doble, su ‘alter ego’– hallaban en París. Los paseos de Cortázar por los bulevares parisinos de los cincuenta acompañaban el eco de los versos de Apollinaire; diez años más tarde, en la capital británica, las notas de los Beatles, los Who y los Yardbirds⁸ convocan “la vocación anglosajona de Antonioni”. Así, el cineasta se deja llevar por las coloreadas corrientes del Támesis. Conoce a los hermanos Mark y Clare Peploe, que lo introducen en el mundo de la moda: el reino de nuevos ‘sex symbols’ como Veruschka y Jane Birkin –que aparecen, ambas, en la película. Pero, sobre todo, el reino de David Bailey: el fotógrafo ‘playboy’ tan famoso como una estrella del cine –o incluso más.

Antonioni confía plenamente en el auxilio de la autóctona Bridge Films⁹. Su productor ejecutivo Pierre Rouve y el escenógrafo Assheton Gorton –autor de las psicodélicas escenografías de los primeros largometrajes de los Beatles¹⁰– lo ponen en contacto con los mimos Julian y Claude Chagrin –discípulos del gran mimo francés Lecoq– y con el potente gremio de los fotógrafos. John Cowans le presta su propio ‘atelier’ en Princes Place.

La ola pop que pasaba a través de todos los ámbitos creativos de algún modo los hacía a todos equivalentes. En aquel entonces era muy habitual encontrar en una misma fiesta privada o en la inauguración de una galería de arte, un artista internacional, una reciente estrella del rock, una modelo, hasta unos días antes, desconocida. Este era el mundo que Antonioni buscaba con gran interés. Pensaba utilizar todo, cualquier cosa le sonaba a ‘pop’, en el sentido más extenso de la palabra: popular, de moda, accesible para todos. Daba igual que fuera arte, música o sexualidad (Mainoldi y Guidoni, 2013: 11).

⁸ El grupo de los Yardbirds aparece casi al final de la película. Se trataba de la tercera opción de Antonioni, que en principio había querido fichar a los Who –y luego a los Velvet Underground. Por problemas contractuales, no se llegó a un acuerdo. Finalmente, siguiendo las indicaciones de Antonioni, Jeff Beck de los Yardbirds rompió la guitarra en el palco y la tiró al público, de la misma manera que solía hacer Peter Townshend de los Who.

⁹ En todo el proyecto, el único colaborador italiano de Antonioni es Tonino Guerra, guionista y poeta, a su vez asesorado por el dramaturgo londinense Edward Bond.

¹⁰ Se trata de *A Hard Day’s Night* (1964) y *Help!* (1965), ambos dirigidos por Richard Lester.

Precisamente el registro erótico latente en la atmósfera juvenil londinense le sugiere la elección de David Hemmings como protagonista –o doble, o ‘alter ego’. Frente a la posibilidad de contratar actores famosos, prefiere un intérprete medio desconocido “que poseía el adecuado carácter chulesco y una perfecta tensión sexual (medio escondida por su aspecto moderadamente agradable)” (Mainoldi y Guidoni, 2013: 11). Hemmings es simplemente “el fotógrafo”. Su nombre de pila, Thomas, solo aparece en el guión (Antonioni, 1971). Él mismo busca el anonimato para cumplir su voyerismo no profesional. Del estrellado ‘set’ fotográfico –coloreado, abrigado y habitado por espléndidas “vestales”– pasa a mimetizarse en un asilo de vagabundos, siguiendo sus inquietudes. Roba imágenes auténticas, sorprendiendo al mismo Cortázar. Vagabundea por las afueras de la ciudad para descubrir posibles “insólitos”. Un paisaje “de una mañana de verano”: el parque verde intenso, el cielo plúmbeo, las nubes de perfil dorado, un concierto de hojas agitadas, palomas, gorriones. En el fondo una pareja irregular –ella claramente mucho más joven que él– que parece desearse. Parece, porque la seducción de las miradas no coincide. El fotógrafo mira al hombre maduro, que mira a su pareja. Ella, a su vez, mira fuera de campo, luego mira a cámara. Se tapa la cara y corre asustada hacia el fotógrafo. Antes amenaza, después ofrece su intimidad a cambio del carrete. Autor, director, personajes dominan fríamente las emociones. No consiguen, “sin embargo”, controlar sus percepciones. Las sucesivas ampliaciones fotoquímicas desvelan otros “posibles narrativos”. Pero los referentes semánticos se diluyen en signos abstractos. Desvanecen. Desaparecen, como desaparece el cadáver. El fotógrafo sucumbe frente a la realidad irreconocible; solo les quedan los “posibles insólitos”, los “sin embargos” de Cortázar –o Larraín, o Michel. Participar en la ilusión creativa de los mimos, perderse él mismo en las manchas coloreadas del paisaje:

Lo que queda por decir es siempre una nube, dos nubes, o largas horas de cielo perfectamente limpio [...] y después una nube que entraba por la izquierda, paseaba lentamente su gracia y se perdía por la derecha. Y luego otra, y a veces en cambio todo se pone gris, todo es una enorme nube, y de pronto restallan las salpicaduras de la lluvia, largo rato se ve llover sobre la imagen, como un llanto al revés, y poco a poco el cuadro se aclara, quizá el sol, y otra vez entran las nubes, de a dos, de a tres. Y las palomas, a veces, y uno que otro gorrión (Cortázar, 1990: 139).

Antonioni es un cineasta muy contemporáneo (el más contemporáneo, quizás, de los grandes maestros italianos), dada su interacción privilegiada con las vanguardias artísticas de la Posguerra. La fotografía sacada por Thomas en *Blow-Up* –así como la mismísima mirada del cineasta sobre el profílmico¹¹– contribuye a desvelar sin matices la profunda materialidad de sus imágenes –igualmente ‘matéricas’ son las creaciones coetáneas de Alberto Burri, Lucio Fontana o Emilio Vedova. No tiene que extrañarnos, pues, que, paralelamente a su fundamental actividad de director de cine, Antonioni haya nutrido otra faceta muy peculiar, la de artista plástico, llevando a cabo un ciclo de pinturas denominado “Montagne incantate”. En ellas, la relación con las principales corrientes pictóricas contemporáneas –informalismo, arte cinético, ‘action painting’– se hace absolutamente explícita.

¹¹ Véase los frecuentes ‘raccords’ de “aprehensión retardada” (cfr. Noël Burch [1970]: *Praxis du cinéma*, Éditions Gallimard, Paris) que alimentan su sofisticado lenguaje visual.

El mundo es un magma matérico, dislocado y caótico, para moldear y reconstituir mediante un acto radical de “puesta en forma” –a partir de un lienzo, un trozo de papel o un rollo de película. La productividad del gesto creativo propicia la concreción y el desarrollo de nuevos espacios, mucho más allá de un acercamiento puramente ontológico a la materia bruta. Para Antonioni y Cortázar –y también Larraín–, cualquier pretensión de objetividad, de universalidad o de sistematicidad no es nada más que una trampa de la mente. En otras palabras, una engañosa y gigantesca quimera.

4. MÁS ALLÁ DE LA ONTOLOGÍA

“Realidad e irrealidad no se confunden, se identifican” (Micciché, 1975: 278): el ‘giallo’ de *Blow-Up* no tiene solución posible, no plantea explicaciones racionales, puesto que no hay nada más ambiguo que una imagen. Por lo tanto, cualquier acercamiento a una supuesta ‘verdad’ acaba resultando puramente ilusorio. El hecho de ‘ser’ no implica necesariamente una subordinación incondicional al acto de ‘ver’, y viceversa: entre realidad y ficción hay pleno tránsito. El cineasta ferrarés, formalista hasta la médula, rechaza los principales fundamentos teórico-conceptuales de la crítica ontológica –los cuales habían dominado años atrás el ferviente debate sobre el neorrealismo (véase los escritos de Bazin sobre la “desaparición de la puesta en escena” y del cine mismo en *Ladri di biciclette*)–, acabando por alimentar, una vez más, un intenso diálogo a distancia con Cortázar y Larraín. *Blow-Up*, como señala acertadamente Fredric Jameson (1992), marca los orígenes de la cultura posmoderna. Con Antonioni el ‘dasein’ heideggeriano, el ser-en-el-mundo, primer elemento esencial de una analítica existencial que ha marcado el pensamiento del siglo XX, asiste a su más violenta desautorización.

BIBLIOGRAFÍA

- Antonioni, M. (1971): *Blow-Up, a film by Michelangelo Antonioni* (Wake, S. [ed.]), London, Lorrimer Publishing Limited.
- Burch, N. (1970): *Praxis du cinéma*, Paris, Éditions Gallimard.
- Cortázar, J. ([1959] 1990): “Las babas del diablo”, en Id., *Las armas secretas* (Jakfalvi, S. [pról.]), Madrid, Cátedra.
- Curti, G. y Curti, S. (2002): “Entrevista a Turi Vasile”, en Antonioni, M. ([1953] 2002): *I vinti*, Roma, edición digital Minerva Classic.
- Fontcuberta, J. (2010): *Blow Up Blow Up*, Cáceres, Periférica.
- Franco, E. (2014): “Nel giro del giorno in ottanta mondi”, en Cortázar, J. ([1994] 2014): *Racconti*, Torino, Einaudi.
- Jameson, F. (1992): *Signatures of the Visible*, New York, Routledge.
- Mainoldi, V. y Guidoni, M. (2013): *Blow Up. Antonioni, il Beat e la Swinging London*, Bologna, Auditorium Edizioni.

Micciché, L. (1975): *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Venezia, Marsilio.

Moravia, A. y Antonioni, M. (1967): "Esplosione", en *L'Espresso* (22 de enero).

Rodríguez, M.: "Biografía de Sergio Larraín" <http://www.elangelcaido.org/fotografos/slarrain/slarrainbio.html> (Consultado en noviembre de 2014).

[Estudios]

GRACE EN *DOGVILLE* DE LARS VON TRIER: EL PERSONAJE FRENTE A LOS MODELOS DE LA TRAGEDIA CLÁSICA

GRACE IN *DOGVILLE* BY LARS VON TRIER: THE CHARACTER VERSUS THE CLASSIC TRAGEDY MODELS

JARA BREVIATTI ÁLVAREZ¹

IES Peñacastillo

Resumen

El propósito de este artículo es analizar el personaje de Grace en *Dogville* de Lars von Trier en relación con las heroínas de la tragedia griega clásica. Desde esta perspectiva se observan las similitudes existentes entre el personaje fílmico y los modelos clásicos al tiempo que se constatan las características específicas y diferenciadoras de esta heroína moderna.

Palabras clave: *Dogville*, Grace, mujer, Tragedia griega.

Abstract

The aim of this paper is to study the character of Grace in Lars von Trier's *Dogville* in relation with the heroines of Ancient Greek tragedy. From this perspective, the similarities between the filmic character and the classic models are observed while the specific and distinctive characteristics of this modern heroine are confirmed.

Key words: *Dogville*, Grace, women, Greek Tragedy.

1. INTRODUCCIÓN

En la filmografía del polémico Lars von Trier, *Dogville* entronca con otras obras del director danés en las que la mujer tiene un papel determinante: *Breaking the Waves* (1996), *Dancer in the dark* (2000) y, más recientemente, *Melancholia* (2011) o *Nymphomaniac* (2013) son claros ejemplos de esta relevancia. El papel y significación de sus protagonistas ha sido y continúa siendo discutido tanto en artículos de tipo ensayístico publicados en prensa² como a nivel académico³. En este sentido, entre las heroínas de von Trier que venimos señalando, se ha subrayado la semejanza del

¹ IES Peñacastillo. jbreviatti@yahoo.es. Recibido: 14-09-2015. Aceptado: 21-06-2016.

² En este sentido, títulos como "Lars von Trier y las mujeres", "La presencia femenina en el cine de Lars von Trier" o "Cine misógino o humanidad desnuda" son algunos de los muchos ejemplos que ilustran la multiplicidad de artículos que se pueden encontrar en una búsqueda rápida en internet.

³ En el ámbito anglosajón son destacables, desde esta perspectiva, los trabajos de (Bainbridge, 2004) y (Mandolfo, 2010). En España, la autora que más ha estudiado el tema es (Fresneda, 2008, 2010 y 2013).

personaje de Grace en *Dogville* con la Medea de la tragedia clásica⁴. Esta similitud se vería de hecho reforzada por la relación que muestra *Dogville* a nivel formal con el teatro⁵ pero también enlaza con la cercanía del director con la Medea de Eurípides, personaje que, en su película homónima, *Medea* (1988), “supuso el primer acercamiento del cineasta a la plasmación de la imagen de la mujer en el medio audiovisual”⁶.

Tomando como punto de partida estas consideraciones, el presente trabajo tiene como objetivo analizar el personaje de Grace en *Dogville* a la luz de los modelos femeninos que se constatan en la tragedia clásica. Nuestro propósito es enriquecer la apreciación de este personaje fílmico desde la postura metodológica que entiende que es pertinente utilizar temas y tipos clásicos para el análisis de obras modernas⁷. Así pues, para desarrollar este estudio de manera eficaz, vamos a comenzar estableciendo algunos ‘modelos de heroína’ para el drama ático clásico que nos permitan contrastar sus características con las del personaje de Grace en la película. De esta manera, pretendemos evidenciar, asimismo, el modo en que se pudiera entender la semejanza, referida con anterioridad, entre este personaje fílmico y el de Medea en Eurípides.

2. MODELOS FEMENINOS EN LA TRAGEDIA CLÁSICA

El que las mujeres detentasen un papel tan relevante en la tragedia es un hecho que ya llamó la atención en la Antigüedad⁸ y que, en la actualidad, ha generado una gran diversidad de posturas interpretativas⁹. De esta relevancia de las mujeres en el género trágico se deriva la existencia de una multiplicidad de caracteres que

⁴ (Fresneda, 2008).

⁵ Al respecto véase (Guioto, 2007: 12-13, 22-23, 31-34 y 80-88) e, igualmente, (Koutsourakis, 2013: 340-349).

⁶ (Fresneda, 2013: 58 y n. 1) donde la autora puntualiza que en sus primeros pasos en el cine von Trier realizó una adaptación de *Historia de O* de Pauline Réage que llamó *Menthe la bienaventurada* (1979).

⁷ Seguimos, en este sentido, el enfoque utilizado por (James, 2009) quien emplea elementos del mito de Prometeo para interpretar ciertos aspectos de la serie televisiva de Joss Whedon *Angel*, y (James, 2013), donde la autora utiliza los mitos de Pandora y Prometeo para el análisis de la película *Kiss Me Deadly*, de Robert Aldrich.

⁸ En este sentido, (Pomeroy, 1999: 123-125) ofrece los testimonios de Aristófanes, Aulo Gelio y Ateneo sobre el papel de las mujeres en las tragedias de Eurípides.

⁹ Las interpretaciones acerca del protagonismo que detentan las mujeres en la tragedia son variadas y están en relación con el modo en que se entiende el papel que estas tenían en la sociedad. Mientras que autoras como (Cantarella, 1999: 111-120) sostienen que la tragedia proyecta una imagen negativa de la mujer, otras como (Pomeroy, 1999: 127) entienden lo contrario —en concreto con respecto a Eurípides—, al tiempo que (Foley, 1981) interpreta tal protagonismo como una suerte de compensación de la ‘negación’ que las mujeres experimentaban en la vida diaria. En cualquier caso, todas estas lecturas dan cuenta de la compleja imagen que de la posición entre los géneros brindaba (y brinda) la tragedia. En este sentido, una metodología de análisis para el estudio de la representación de las mujeres en el drama ático así como una minuciosa revisión de las pautas de estudio con mayor vigencia a inicios de la década de los ochenta se encuentra en (Foley, 1981: 132 y ss.). Asimismo, un interesante resumen de las distintas interpretaciones y de los problemas inherentes al estudio del papel de las mujeres en el género trágico en relación con el que desempeñaron en la sociedad se encuentra en (Godhill, 1986: 113-115). Igualmente, para la representación de lo femenino en el teatro griego clásico, véase (Zeitlin, 1985).

es difícil reducir a 'modelos' o 'patrones' de comportamiento cuando, sin duda, la riqueza de cada personaje particular merece una atención especial. Ahora bien, si queremos determinar de qué modo un personaje moderno se puede relacionar con las heroínas de la tragedia clásica, creemos necesario establecer unas pautas generales entre las acciones que, sobre la escena ática, los antiguos griegos vincularon de manera significativa con las mujeres.

Entre la variedad de comportamientos femeninos que ofrece este género dramático, es sin duda remarcable el preeminente papel que otorga a las mujeres en la ejecución de venganzas violentas. Tal como ha sido señalado, en la tragedia, el ente femenino parece mantener una estrecha relación con "la venganza de sangre y el memorioso rencor que la alimenta hasta hacerse realidad"¹⁰. Como depositarias del odio rencoroso necesario para cobrarse venganza¹¹, las heroínas trágicas aparecen en escena tanto como instigadoras como ejecutoras de los más terribles actos de venganza.

El terrible desenlace del linaje de los Atridas que ofrece la *Orestía* da cuenta de manera singular de este hecho. Clitemnestra, esa "madre que salta con furia de Hades"¹² lleva a cabo el "desmedido crimen", el "sacrificio abominable" de matar a su esposo para vengar a su hija Ifigenia¹³. A su vez, su hija Electra que suplica ante la tumba de su padre "que se presente un vengador tuyo y que con justicia a los que mataron se lo haga pagar con la muerte"¹⁴ le implora a su hermano que recobre su "casa paterna"¹⁵ y también buscará apoyo en su hermana Crisótemis para tal propósito¹⁶.

Por otra parte, entre las cautivas de la guerra de Troya, también las mujeres aparecen como terribles vengadoras. Hécuba, la anciana mujer de Príamo, venga junto con el resto de mujeres troyanas la muerte de su hijo Polidoro. Esas "malvadas hijas de los frigios"¹⁷, esas "bacantes de Hades"¹⁸, se cobran venganza matando a los hijos del que fue, a su vez, el asesino de Polidoro, Poliméstor¹⁹.

Entre estas vengadoras trágicas el personaje de Medea ocupa, sin lugar a dudas, un lugar destacado debido a la crueldad específica de su venganza. Aunque en este caso la hechicera venga la traición de Jasón y no un crimen de sangre, Medea, "esa

¹⁰ (Iriarte y González, 2008: 209).

¹¹ Sobre el tema de la memoria y el olvido y su relación con la venganza de sangre, véase, *ibid.*, pp. 209-222.

¹² Esquilo, *Agamenón*, 1235. Las traducciones de los textos griegos que se han empleado son las de la Biblioteca Clásica Gredos.

¹³ Tal como lo anuncia Casandra ante las puertas de palacio en Esquilo, *Agamenón*, 1102-1103 y 1118.

¹⁴ Esquilo, *Coéforos*, 143-144.

¹⁵ Esquilo, *Coéforos*, 235.

¹⁶ Sófocles, *Electra*, 947-989.

¹⁷ Eurípides, *Hécuba*, 1064.

¹⁸ Eurípides, *Hécuba*, 1077.

¹⁹ A quien, después, la propia Hécuba deja ciego, tal como describe la heroína en Eurípides, *Hécuba*, 1049-1053.

odiosa e infanticida leona”²⁰, “de natural más salvaje que la tirrénica Escila”²¹ da muerte a sus propios hijos para cobrarse venganza. Un acto tan terrible como impresionante es su personaje quien, sin duda, se ha constituido como uno de los ‘modelos de mujer’ de mayor calado en la literatura y el arte con posteridad²². Fedra, es también, en este sentido, una heroína que ha disfrutado de numerosas adaptaciones modernas continuadoras de las versiones que de ella ofrecieran por primera vez los dramaturgos clásicos²³. La hija de Pasifae constituye, junto con Medea, un modelo de heroína que se venga por los estragos derivados del amor²⁴ y no por un crimen de sangre.

En este punto, cabe señalar aquí que el carácter vengativo de estas heroínas se ha entendido como una forma de expresión más de la excesiva y peligrosa ‘emotividad’ que el género trágico atribuyó a la ‘raza de las mujeres’²⁵. En este sentido, un vasto campo léxico dibuja las distintas emotividades de que dan cuenta las heroínas trágicas en su ansia de venganza: el implacable deseo de ‘vendetta’ de Clitemenestra en el *Agamenón* se anuncia con la imagen de la “cólera de la buena memoria” (‘mnámōn mēnis’)²⁶, en los *Coéforos*, Electra y las esclavas de la casa real de Micenas comparten “un mismo odio” (‘koinón ékhthos’)²⁷ hacia Clitemnestra mientras que en la *Electra* de Sófocles, la diversidad de términos²⁸ que aparecen para designar a la vengativa cólera no dejan duda del “sentimiento que estructura al personaje”²⁹: ‘ménos’, ‘khólos’, ‘thumós’, y sobre todo ‘orgē’, “la pura pasión, la palabra que expresa la ‘ira’, la ‘cólera’”³⁰.

Ahora bien, el género trágico de los antiguos griegos no solo vinculó con las mujeres los más iracundos y sanguinarios actos de venganza. En muchos casos, las mujeres son también modelos de valentía, capaces de sacrificar su vida por el bien de

²⁰ Eurípides, *Medea*, 1406-1407.

²¹ Eurípides, *Medea*, 1342-1343.

²² Medea es uno de los personajes de la tradición clásica que ha ejercido un mayor impacto y ha disfrutado de una mayor pervivencia en la cultura occidental. Al respecto, véase (López y Pociña, 2002) y (Koskinas, 2013).

²³ Para el mito de Fedra e Hipólito con anterioridad a Eurípides y las distintas versiones del mito elaboradas por él, véase (Lucas de Dios, 1989). Examinan la continuidad del personaje de Fedra, entre otros, (Losada, 2010) y (Sánchez y Beltrán, 1997).

²⁴ Fedra decide darse muerte y acusar a Hipólito, “para que aprenda a no enorgullecerse con mi desgracia. Compartiendo la enfermedad que me aqueja, aprenderá a ser comedido” (728-731). A los personajes de Medea y Fedra se podría añadir también el de Hermíone en la *Andrómaca* de Eurípides quien, celosa e insegura, desea desde el principio de la pieza la muerte de Andrómaca y su hijo. Por su parte, Deyanira en las *Traquinias* de Sófocles también se muestra como un personaje inseguro ante su marido pero la desastrosa muerte que provoca su comportamiento se debe a su ignorancia y no a una determinación personal.

²⁵ (Iriarte, 1996: 50-54).

²⁶ Esquilo, *Agamenón*, 155.

²⁷ Esquilo, *Coéforos*, 101.

²⁸ Véase al respecto (Iriarte y González, 2008: 256).

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

la comunidad o por algún ser querido. Este es, sin duda, el caso de Ifigenia en *Ifigenia en Aúlida*, quien, a diferencia de la versión que de ella ofrece Esquilo³¹ y de su primera reacción en la versión de Eurípides³², en esta última adaptación cambia de parecer y decide, finalmente, entregar su cuerpo para salvar a la Hélade³³. Una grandeza que se observa también en el personaje de Polixena, cuando afirma preferir la muerte que la esclavitud (“matadme pero dejadme libre, para que muera libre, por los dioses”³⁴) o, en el de Macaria, cuando se ofrece a morir en lugar de sus hermanos (“yo misma, anciano, estoy dispuesta a morir y a presentarme para mi degollación”³⁵).

En esta línea que presenta a la mujer como un ser esforzado y sacrificado que decide morir para salvar a otro, Alcestis ocupa, sin lugar a dudas, un puesto destacado. La hija de Pelias “es capaz de morir para que su esposo, la pieza clave del ‘oikos’, pueda seguir viviendo”³⁶. En todos estos casos las heroínas trágicas dan muestra de valentía y también de rectitud moral, cuando anteponen su propia vida a un fin mayor. Este es sin lugar a dudas el caso de Antígona quien encuentra la muerte por defender sus creencias, su posicionamiento moral y religioso, ante Creonte³⁷.

El discurso trágico abarca sin lugar a dudas un mayor número de personajes y comportamientos que aquellos a los que corresponde atender aquí³⁸. Casandra, Atosa o la propia Ágave constituyen claros ejemplos de la riqueza y versatilidad que detentan

³¹ Esquilo, *Agamenón*, 232-237, quien la representa atada y amordazada, como si fuese una cabritilla, para impedir que profiriese alguna maldición sobre su familia.

³² Eurípides, *Ifigenia en Aúlida*, 1211-1252.

³³ “Déjame salvar a Grecia si está en mi poder”, afirma la heroína ante Aquiles en Eurípides, *Ifigenia en Aúlida*, 1420.

³⁴ Eurípides, *Hécuba*, 550-551.

³⁵ Eurípides, *Heraclidas*, 501-502.

³⁶ (Mamolar, 1990: 250).

³⁷ Tal como ha señalado (De Romilly, 2008: 84) las únicas leyes a las que obedece Antígona son los principios morales que tienen a los dioses como garantes y, de esta manera, enfrenta el mandato de Zeus a la orden de Creonte. Tal como señala la helenista francesa, “toda la obra se desarrolla como la puesta a prueba de un ideal moral” (p. 85). Entre la amplia bibliografía dedicada a Antígona, desde la perspectiva que venimos exponiendo nos referimos específicamente a (Rodríguez, 1994), quien insiste y matiza la interpretación de este personaje como “un nuevo tipo de héroe que se deja matar por una idea, por un principio humano general, por un deber moral y religioso” (p. 11) y a (Müller, 1996). Sobre el conflicto entre Antígona y Creonte, se encuentran, además, interesantes consideraciones desde el punto de vista léxico en (Vernant, 2002: 37-38). El personaje de Evadne en Eurípides, *Suplicantes*, 980-1071, podría vincularse a los personajes de Alcestis y Antígona desde el momento en que esta heroína se arroja a la pira funeraria de su marido no sólo para seguir a su esposo en su camino al Hades sino para salir vencedora “con mi virtud. Pues voy a yacer muerta con mi esposo” (Eurípides, *Suplicantes*, 1063).

³⁸ En este sentido, cabe destacar que incluso un mismo personaje varía entre las distintas versiones que ofrece de él un mismo dramaturgo. Así, por ejemplo, el personaje de Hécuba en las *Troyanas* de Eurípides, se distancia de la vengadora Hécuba de la tragedia homónima. Véase al respecto (De Romilly 2008: 123) para el personaje de Hécuba en las *Troyanas* de Eurípides. Del mismo modo, la Ifigenia de *Ifigenia en Aúlida*, no tiene nada que ver con cómo fue caracterizada la hija de Clitemnestra en el *Agamenón* de Esquilo —señala esta diferencia (De Romilly, 2008: 136). Igualmente, la *Fedra* del Hipólito de Eurípides parece haber sido un personaje bien distinto del ofrecido en su primera versión del mito. Véase al respecto (Lucas de Dios, 1989: 50-52). Por otra parte, un mismo personaje también cambia según las versiones que de él ofrezca un trágico u otro. Así sucede con Electra entre la *Electra* de

los personajes femeninos en el drama ático clásico³⁹. El resumen que ofrecemos es un esbozo de patrones de conducta que no pretende recoger, en absoluto, la amplia complejidad que entraña esta cuestión sino procurar ‘modelos de heroína trágica’ que sirvan como un marco de análisis para el personaje fílmico de Grace. Si hemos atendido a lo que podríamos denominar los modelos trágicos de las ‘temibles vengadoras’ o, a sus contrarios –los de las esforzadas heroínas que se sacrifican por el bien de los demás o por una creencia moral–, es porque creemos que estos dos patrones aparecen combinados en la protagonista de *Dogville* de una manera particular. Con todo, para establecer esta valoración, es necesario que exponamos brevemente cual es la trama de esta película y pongamos a su heroína en ‘acción’.

3. ARGUMENTO DE DOGVILLE

La película *Dogville* está ambientada en los años treinta, en EEUU, en algún lugar cercano a las Montañas Rocosas. Estructurada en nueve capítulos y un prólogo, cada capítulo adelanta aquello sobre lo que va a tratar. Su escenografía se basa en unas líneas trazadas en el suelo con tiza y en algunas ventanas, paredes y puertas que dividen los espacios y que hacen visible lo que hacen los personajes en todo momento⁴⁰. Por otra parte, hay un narrador que aparenta omnisciencia y que comenta, en algunos casos irónicamente, a los personajes⁴¹. Tal como se ha señalado, la película “teatraliza un experimento social y explora cómo un acto de solidaridad puede producir efectos contrarios”⁴².

El promotor de ese ‘experimento social’ es Tom, un aspirante a escritor que actúa como el líder moral de la comunidad. Por ello y puesto que, además, *Dogville* se encuentra sin pastor en ese momento, promueve en la casa de misiones reuniones para beneficiar al pueblo mediante un “rearme moral”, tal como anuncia el narrador en el prólogo⁴³. Él cree que la gente del pueblo tiene un problema con la aceptación y que les vendría bien recibir algo que tuviesen que aceptar, algo como un regalo.

Sófocles y la de Eurípides. En este sentido, véase (De Romilly, 2008: 86), para la Electra de Sófocles, y (De Romilly, 2008: 128), para la de Eurípides.

³⁹ Para Casandra y Atosa nos referimos a los trabajos de (Iriarte, 1996a) e (Iriarte, 2004). Con respecto a Ágave y las mujeres de Tebas en *Bacantes*, véase (Breviatti, 2011: 217-332).

⁴⁰ Tal como ha señalado (Guioto, 2007: 12-13), el uso abundante de ‘God shots’ –o planos desde arriba– combinado con el hecho de que los personajes estén siempre a la vista refuerza su caracterización como una entidad social frente a la exclusivamente individual. Para la relación de la película con el teatro de Brecht, véase *ibid.*, quien establece que la influencia de Brecht está en la división episódica y en la concepción escénica pero que tiene rasgos derivados del lenguaje cinematográfico clásico –como los ‘close ups’– que dotan de realismo a los personajes (p. 88). Por su parte, (Koutsourakis, 2013: 335) destaca que “el film sigue a Brecht y emplea su dialéctica como un medio para explorar las leyes sociales que regulan las relaciones humanas”. Asimismo, para la relación de *Dogville* con las formas teatrales, véase, *ibid.*, pp. 340-349: “Theatricality and Performativity”.

⁴¹ Para ello emplea a veces el discurso indirecto libre, puesto que para que haya ironía, debe haber un desfase entre lo que describe y lo que sucede. Al respecto, véase (Guioto, 2007: 15).

⁴² (Koutsourakis, 2013: 335).

⁴³ (2 min 25 s). El guión de la película se encuentra en http://www.script-o-ama.com/movie_scripts/d/dogville-script-transcript-nicole-kidman.html (consultado en septiembre de 2015). Las traducciones son

Grace aparece en el primer capítulo y constituirá para Tom, precisamente, el regalo que estaba buscando. Tras oírse unos disparos, ella llega huyendo de lo que, tal como se informará después, es una banda de gánsteres. Así pues, Tom plantea al pueblo aceptar a la joven en su comunidad y este decide darle dos semanas de prueba a Grace en las que, por consejo de Tom, la joven realiza distintas labores que, aunque nadie valora ni las considera necesarias, enriquecen la vida de la comunidad. Al cabo de estas dos semanas, todos los habitantes de Dogville votan a favor de que Grace se quede. Ahora bien, estos “Happy times in Dogville”⁴⁴ – como anuncia el título del capítulo cuarto –, se ven oscurecidos por la llegada de la policía buscando a la joven. Mientras las fuerzas del orden solo la requieren como ‘buscada’ el talante de los ciudadanos no cambia hacia ella, pero cuando la policía aparece con un cartel que la incrimina de varios robos en las últimas semanas, su actitud empieza a variar. Aunque los habitantes de Dogville saben que Grace es inocente – puesto que ella estaba viviendo allí durante ese tiempo – y que se trata, probablemente, de una trampa de los gánsteres para incriminarla, le ponen como condición, para quedarse en el pueblo, trabajar más por menos dinero, porque ahora su estancia resulta ‘más cara’.

A partir de este punto, Grace es sometida a distintas humillaciones, de manera que el pueblo se va volviendo más cruel hacia ella según ella les da más gratuitamente y depende de ellos más para protegerse. Cuando uno de los habitantes del pueblo la viola bajo la amenaza de denunciarla a la policía, Tom intenta ayudarla a huir pero, en realidad, la traiciona. De manera que, para que no se escape, los habitantes de Dogville atan a Grace a una rueda de metal, con la que sigue haciendo sus labores y soportando todo tipo de vejaciones.

Así que Tom, en última instancia, obligado a decidir entre Grace y el pueblo, y preocupado porque, si se decantase por Grace, este hecho pudiera influir negativamente en su carrera como escritor, decide entregar a Grace a los gánsteres. Sin embargo, cuando estos llegan, Grace entra en el coche del jefe y, en ese momento, el espectador descubre que el jefe de los gánsteres es, en realidad, el padre de la joven. Tras una conversación sobre la que volveremos a continuación – puesto que es fundamental para analizar su personaje –, Grace ordena matar a todo el pueblo, incluidos los niños, a los que ejecutan bajo la mirada de su madre. Ella en persona mata a Tom y solo perdona a Moisés, el perro guardián de Dogville.

4. GRACE

Como señalábamos al inicio de este trabajo, por la violenta y terrible ejecución que lleva a cabo, el personaje de Grace ha sido interpretado como una nueva Medea: “Grace es una especie de retorno en círculo al personaje de la Medea de Eurípides”⁴⁵, una semejanza que se propone sobre la base de que, a diferencia

propias.

⁴⁴ (44 min 01 s).

⁴⁵ (Fresneda, 2008: 183).

de otras heroínas de la tragedia griega, cuyas pasiones y conflictos finalizan con la muerte del personaje, no es así en el caso de Medea, quien “extermina a sus enemigos, acaba con la vida de sus hijos y sin embargo sobrevive y escapa al castigo de los hombres”⁴⁶.

Ahora bien, como intentaremos evidenciar a continuación, aunque la terrorífica venganza que lleva a cabo sobre Dogville asemeja a Grace, en su comportamiento, a la Medea de Eurípides, si se atiende a la motivación del personaje en la ejecución de dicha venganza, el personaje de von Trier se separa sin duda del de la heroína trágica.

En este sentido, cuando Grace se encuentra con su padre en el coche, este, en contra de las expectativas de la joven —quien teme que su padre esté allí “para obligarme a volver y ser como tú”⁴⁷—, le dice que solo ha acudido allí para que puedan terminar su última conversación, la que no pudieron concluir porque ella huyó. Pues bien, el diálogo que mantienen los personajes en ese momento es como sigue⁴⁸:

PADRE: Me llamaste arrogante.

GRACE: A saquear como si eso fuese un derecho de Dios, a eso, lo llamo arrogante, papá.

PADRE: Eso es exactamente lo que no me gusta de ti. ¡Que eres arrogante!

GRACE: ¿Esto es lo que has venido a decirme?

(...)

GRACE: Yo no soy la que está juzgando a nadie, papá, eres tú.

PADRE: No, tú no juzgas porque simpatizas con ellos. Una infancia robada..., un homicida, no es necesariamente un homicida ¿verdad? A lo único que culpas es a las circunstancias. Los violadores, los asesinos, pueden ser víctimas, según tú. Yo los llamo ‘perros’ y si ellos están lamiendo su propio vómito el único modo de pararlos es con el látigo.

GRACE: Pero los perros solo obedecen a su propia naturaleza. ¿Por qué no iba a perdonarlos?

PADRE: A los perros se les pueden enseñar muchas cosas útiles, pero no si les perdonamos cada vez que obedecen a su naturaleza.

GRACE: ¿Así que soy arrogante? ¿Soy arrogante porque perdono a la gente?

PADRE: ¡Por dios! ¿No ves lo condescendiente que eres cuando dices esas cosas? Tienes esta noción preconcebida de que nadie, escucha, de que nadie puede alcanzar los mismos estándares éticos que tú, así que los perdonas. No puedo pensar en algo más arrogante que eso. Tú, mi hija...mi dulce hija...perdonas a otros con excusas que jamás en el mundo te permitirías a ti misma.

GRACE: ¿Por qué? ¿No debo ser clemente?

PADRE: No, no, tú debes ser clemente, cuando es el momento de ser clemente. Debes mantener tus propios estándares, les debes eso. El castigo que tú mereces por tus transgresiones, ellos lo merecen por las tuyas.

Así que el padre le sugiere que use su poder —el que ella tanto detesta—, para sus fines: “Escucha cariño, el poder no es malo, estoy seguro de que puedes encontrar un camino para usarlo a tu manera”⁴⁹. Así que le da a Grace unos minutos para pensar

⁴⁶ (Fresneda, 2013: 63).

⁴⁷ (1 h 53 min 37 s).

⁴⁸ (1 h 54 min 13 s - 1 h 56 min 13 s).

⁴⁹ (1 h 57 min 14 s).

si quiere regresar con él o no. En ese momento Grace sale a deliberar por el pueblo y, entonces, describe el narrador⁵⁰:

NARRADOR: Y de repente, supo bien la respuesta a todas sus preguntas. Si ella hubiera actuado como ellos, no habría podido defender a una sola persona de sus actos, y no podría haberlas condenado con suficiente dureza. Es como si su tristeza y su pena hubieran asumido finalmente su preciso lugar. No, lo que ellos habían hecho no era suficientemente bueno. Y si alguien tenía el poder de enmendarlo, era la obligación de ese alguien hacerlo por el bien de otros pueblos, por el bien de la humanidad y, no menos, por el bien del ser humano que era la propia Grace.

Después, Grace vuelve al coche y le dice a su padre: “Si hay algún pueblo en el mundo sin el que estaría mejor, es este”⁵¹, de manera que los gánsteres prenden fuego a la ciudad y asesinan brutalmente a todos sus habitantes mientras Grace, llorando, lo observa. Finalmente, Grace dispara ella misma a Tom.

Los pasajes que citábamos más arriba se corresponden con el momento de la película en el que se expone no solo el motivo de la venganza de Grace sino, también, la causa de su huida⁵² y el enfrentamiento que mantiene con su padre. Como se puede observar, la decisión de Grace está motivada por principios morales y no por la cólera, ni por compensar las vejaciones a las que ha sido sometida o vengar algún crimen de sangre. El eje central de su motivación es moral y, como intentaremos poner de manifiesto, no se corresponde en absoluto con el proceder de las ‘vengadoras clásicas’⁵³.

Tal como se ha señalado anteriormente, las heroínas de la tragedia, movidas por la cólera, actúan “por el deseo de devolver el golpe, de hacer sufrir lo que se sufre”⁵⁴. En este sentido, el personaje de Grace se diferencia completamente del de Medea. Esta hechicera, a quien vemos vacilar y sufrir por sus hijos antes de llevar a cabo su venganza, plantea así sus dudas:

¡Ay, ay! ¿Por qué me miráis con vuestros ojos, hijos? ¿Por qué sonreís como si fuera vuestra última sonrisa? ¡Ay, ay! ¿Qué voy a hacer? Mi corazón desfallece cuando veo la brillante mirada de mis hijos (...)⁵⁵.

Pero, ¿qué es lo que me pasa? ¿Es que deseo ser el hazmerreír, dejando sin castigar a mis enemigos? Tengo que atreverme. ¡Qué cobardía la mía, entregar mi alma a blandos proyectos!⁵⁶

⁵⁰ (1 h 59 min 33 s - 2 h 00 min 06 s).

⁵¹ (2 h 2 min 31 s).

⁵² Como causa de la huida de Grace hay que añadir un dato del que da conocimiento la película y es que el padre, en esa discusión que tuvieron antes de que Grace huyera, la había disparado. Que Grace también tenía miedo de que su padre la pudiera matar queda de manifiesto en el último capítulo cuando afirma el narrador: “ella sabía que si los gánsteres no la mataban al llegar, su padre le sugeriría volver con él y unirse a su banda” (1 h 58 min 02 s).

⁵³ (Bergmans, 2013: ii) interpreta el enfrentamiento entre el padre de Grace y la joven, como una oposición entre los valores, por un lado, “del ‘riguroso’ Jehová del Antiguo Testamento — caracterizado por sus reglas, recompensas y castigos en esta vida— y, por otro, Cristo y Dios, cariñosos y clementes, del Nuevo Testamento y del cristianismo tardío — caracterizados por el perdón y por las recompensas y los castigos en la vida eterna”. En el mismo sentido lo entiende (Mandolfo, 2010: 295).

⁵⁴ (De Romilly, 2008: 126).

⁵⁵ Eurípides, *Medea*, 1040-1043.

⁵⁶ Eurípides, *Medea*, 1049-1052.

De esta manera, antes de “ser el hazmerreír” de sus enemigos, como ella misma afirma⁵⁷, Medea ejecutará su venganza puesto que “mi pasión es más poderosa que mis reflexiones”⁵⁸. Del mismo modo, las razones de Electra también quedan lejos de la postura que mantiene Grace en la película, puesto que, en la tragedia homónima de Sófocles, la hermana de Orestes expone la causa y motivación de su venganza en los siguientes términos:

Vivo en mi propia casa con los asesinos de mi padre y por ellos soy dominada y en ellos está el que yo reciba algo o, del mismo modo, que quede privada de ello (...) ⁵⁹.

Y el colmo del ultraje: veo al asesino en el lecho de mi padre con la infeliz de mi madre, si se debe llamar así a la que yace con este; (...) ⁶⁰.

En semejante situación, amigas, no es posible ni ser sensata ni piadosa; antes bien, en las desgracias es forzoso, incluso, practicar el mal⁶¹.

Como se hace evidente, el personaje de Grace comparte con las heroínas de la tragedia el motivo de la venganza violenta pero un análisis detallado de las motivaciones del personaje permite observar la distancia que mantiene con estos tipos clásicos. De hecho, la razón moral que lleva a Grace a imponer su castigo y a enfrentarse con su padre, es el motor que la empuja a soportar los sufrimientos que el pueblo de *Dogville* la procura.

En este sentido, a lo largo de la película, las alusiones al rechazo que provoca en Grace la vida de su padre son explícitas. Así, en el primer capítulo, cuando Tom le pregunta por su familia, Grace contesta: “No tengo familia. Todo lo que tenía era un padre. Pero esos gánsteres me lo arrebataron”⁶². Este rechazo de la vida que ha tenido en la ciudad, se combina con una idealización de *Dogville*, lugar en el que busca las virtudes que anhela. De esta manera, cuando, también en el primer capítulo, Tom le enseña el pueblo con cierta acritud hacia sus habitantes, Grace afirma⁶³:

Todo lo que veo es belleza, un pequeño pueblo en la neblina de las montañas. Un lugar donde la gente tiene esperanzas y sueños, incluso bajo las condiciones más duras.

La búsqueda de Grace, el escape de lo que para ella representa la vida en la ciudad, se hace evidente en el diálogo que mantiene con Chuk, uno de los habitantes de *Dogville* que procede, precisamente, de ese entorno urbano⁶⁴:

CHUCK: ¿Y cómo va con el engaño?

GRACE: No estaba intentando engañar a nadie.

CHUCK: Me refiero a *Dogville*, ¿ya te ha engañado?

GRACE: Pensé que querías decir que estaba intentando aprovecharme del pueblo.

CHUCK: Qué más quisieras. Este pueblo está perdido por completo y no lo echaría de menos

⁵⁷ Eurípides, *Medea*, 1049-1050.

⁵⁸ Eurípides, *Medea*, 1079-1080.

⁵⁹ Sófocles, *Electra*, 262- 265.

⁶⁰ Sófocles, *Electra*, 271-274.

⁶¹ Sófocles, *Electra*, 307-309.

⁶² (11 min 56 s).

⁶³ (19 min 13 s – 19 min 32 s).

⁶⁴ (33 min 00 s – 34 min 21 s).

si se cayera mañana por el desfiladero. Yo no veo ningún encanto aquí, pero parece que tú sí. Reconócelo, estás colada por Dogville. Los árboles, las montañas, el hombre humilde (...) Dogville es todo lo que soñabas en la gran ciudad.

GRACE: ¿Cómo sabes lo que soñaba? ¿Tú también eres de la ciudad, verdad?

CHUCK: Eso fue hace mucho tiempo y ya no soy tan tonto. Descubrí que la gente es igual en todas partes, glotones como animales (...), aliméntalos y comerán hasta que les explote el vientre.

GRACE: Por eso me querías echar. Porque te recuerdo que tú viniste aquí buscando algo.

Pero la expresión más evidente de la creencia de la heroína en que su comportamiento en Dogville sirve para un 'fin mayor', se constata en la dramática escena en la que Vera rompe las figuras de cristal que Grace había ido adquiriendo como un símbolo de su integración en el pueblo.

Según describe la película, con el dinero que Grace consigue con sus trabajos, la joven va adquiriendo una colección de figuritas de cristal que representan la ilusión de su adaptación y su nueva vida en *Dogville*. Tras la primera violación que sufre, la esposa de su asaltante, Vera, la culpa a ella de haberlo provocado y se presenta en su casa con tres mujeres del pueblo para castigarla. Para ello, va rompiendo una a una las diminutas esculturas de cristal, con la condición de que, si Grace consigue reprimir su llanto, se detendrá. Pero Grace no puede contenerse porque las figuritas, tal como explica el narrador, "eran la prueba de que su sufrimiento había creado algo de valor"⁶⁵. Esta frase es sintomática también de la 'ceguera' en la que incurre el personaje de Grace ante sus propias ilusiones y expectativas dado que, a esta altura de la película, para el espectador es ya más que evidente que la bondad de Grace solo está generando injusticia.

Si retomamos de nuevo la cuestión de la semejanza de este personaje con el de Medea en Eurípides, se observa que esta defensa de un ideal moral por parte de Grace está ausente en el caso de la hechicera⁶⁶. Es más, en esta preservación de sus valores — que le van, sin embargo, procurando su propia destrucción —, Grace se asemeja más al segundo de los tipos trágicos que hemos señalado al comienzo de este trabajo y se distancia del de las 'violentas vengadoras'. De hecho, el carácter trágico del personaje se localiza también en ese conflicto moral y es otro elemento que tiene en común con los modelos del género trágico⁶⁷. En este sentido, con respecto a las obras de Sófocles se ha planteado que no hay una sola tragedia entre las que se conservan del dramaturgo "en que el problema del orden ético no se presente en toda su intensidad, encarnado en los personajes"⁶⁸. Entre las obras del dramaturgo ateniense que se han conservado,

⁶⁵ (1h 18 min 58 s).

⁶⁶ Si bien es verdad que el comportamiento de Jasón es cuestionado en distintas partes de esta tragedia (Eurípides, *Medea*, 267, 492-495, o 576-578, cuando afirma el corifeo: "Jasón, bien has adornado tus palabras, pero me parece, aunque voy a hablar contra tu punto de vista, que has traicionado a tu esposa y no has obrado con justicia").

⁶⁷ Al respecto, véase (Vernant, 2002: 20), quien destaca, precisamente, el papel de la tragedia clásica en ese sentido: "la tragedia griega planteaba también problemas morales que afectaban a la responsabilidad del hombre".

⁶⁸ (De Romilly, 2008: 85).

ocupa un lugar destacado *Antígona* pieza, que, como indicábamos con anterioridad, se plantea “como la puesta a prueba de un ideal moral”⁶⁹. Con todo, al igual que sucedía en el caso de Medea, de nuevo no es posible establecer una equivalencia total entre Grace y la heroína de *Antígona* dado que la hija de Edipo sufre ella misma las consecuencias de sus actos. Como se puede observar, Grace se asemeja a dos modelos distintos de heroína trágica con los que, sin embargo, no se la puede identificar.

Para finalizar este trabajo nos gustaría destacar, asimismo, otro rasgo que creemos que es importante en la construcción de la protagonista de *Dogville* y que, además, consideramos que desempeña un papel relevante en su caracterización como personaje trágico.

Como hemos podido observar a lo largo de esta exposición, todos los intentos de Grace por alejarse de los valores de su padre, la llevan irremediamente a reafirmarlos. Esta característica, según la cual “el hombre se precipita hacia su ruina a causa del esfuerzo mismo que hace para evitarla”⁷⁰, es una característica del héroe trágico clásico⁷¹. Este es, por ejemplo, el caso de Deyanira en las *Traquinias*, quien, con la intención de recuperar el amor de su esposo le precipita, sin embargo, hacia la muerte y el dolor⁷² y es, sin duda, el caso de Edipo quien, queriendo escapar a su destino, no hace sino correr a su encuentro⁷³. En este sentido, ha sido señalado cómo Sófocles introdujo en la acción trágica la ironía y la peripecia, una ironía y una peripecia empleadas para enfatizar que, incluso obrando bien, el ser humano puede verse inmerso en una trampa que ocasiona un desastre⁷⁴. Si en el caso de Sófocles, el dramaturgo introduce muchas veces cantos de alegría cuando parece que la situación va a arreglarse⁷⁵ para intensificar el contraste con el resultado final, en el caso de *Dogville*, la extrema e inhumana situación de vejación y humillación a la que es sometida Grace, se combina con la sorpresa que se produce cuando se conoce realmente quien es su padre. Un giro que, sin embargo, aleja de nuevo a Grace del patrón clásico, puesto que el encuentro con su padre, no supone su destrucción sino su salvación⁷⁶.

⁶⁹ (De Romilly, 2008: 84). Cf. *supra*, p. 135, n. 37.

⁷⁰ (De Romilly, 2008: 102).

⁷¹ *Ibid.* y (Lesky, 2008: 460).

⁷² (Lesky, 2008: 460).

⁷³ (De Romilly, 2008: 102).

⁷⁴ (De Romilly, 2008: 103). Esta autora, destaca, además, cómo en el caso de Sófocles también se ilustra de esta manera la ignorancia de los hombres, que son engañados por los dioses.

⁷⁵ Así ocurre en Sófocles, *Traquinias*, 633-662, *Ajax*, 693 y *Antígona*, 1140-1152, según la noción de que “desde el punto de vista dramático, el contraste intensifica la sorpresa” (De Romilly, 2008: 102).

⁷⁶ Cabría matizar aquí que este tipo de anagnórisis —que conlleva la salvación del héroe y propicia un final feliz— es más propio de los desenlaces de la comedia que de la tragedia (por más que algunas tragedias como *Ifigenia entre los Tauros* o *Helena* también se solucionen en este sentido). Ahora bien, en el caso que nos ocupa, a pesar de que Grace escapa de su infortunio mediante el encuentro con su padre, el final de *Dogville* está muy lejos de poder considerarse ‘feliz’. La anagnórisis, en este caso, supone la total destrucción del pueblo e implica la derrota de Grace en la defensa de sus ideales.

5. CONCLUSIONES

Si atendemos a lo expuesto hasta el momento, creemos posible proponer que el personaje de Grace presenta rasgos comunes con algunos patrones de las heroínas trágicas clásicas al tiempo que no puede ser completamente asimilado a ningún modelo concreto. Por un lado, como terrible vengadora que sobrevive a su infortunio y castiga a sus enemigos, el personaje de von Trier establece elementos de identidad con Medea. Sin embargo, el motivo de su venganza –que la heroína de la película asume como un ejemplo de rectitud moral e incluso como un bien para la humanidad– la aleja definitivamente de este personaje. Por otra parte, el que Grace defienda de forma extrema un ideal moral que la lleva por el camino de su propia destrucción y que la conduce, sin embargo, al encuentro de aquello de lo que, precisamente, viene escapando, establece una clara semejanza con los modelos del drama ático clásico. No obstante, de nuevo, la solución del conflicto en *Dogville* –mediante la salvación y la terrible venganza de la heroína– hace imposible cualquier identificación total con ninguno de los tipos anteriormente mencionados. La heroína de *Dogville* tiene unas características específicas que se han de atender de manera particular, una especificidad que se corresponde, sin lugar a dudas, con el carácter ambiguo y polémico de su creador.

BIBLIOGRAFÍA

- Bainbridge, C. (2004): “Making Waves: Trauma and Ethics in the Work of Lars von Trier”, *Journal for Cultural Research*, 8, 353-370.
- Bergmans, J. (2013): *God and Man in Dogville: Memes, Marketing and the Evolution of Religion in the West*, Washington, Universidad de Georgetown. Tesis doctoral <http://hdl.handle.net/10822/709786> (Consultado en septiembre de 2015).
- Cantarella, E. ([1981] 1999): *La calamidad ambigua: condición e imagen de la mujer en la Antigüedad griega y romana*, Madrid, Ediciones clásicas.
- Casanova, B. (2005): “El sol nunca brilla en *Dogville*”, *Comunicación*, 3, 31-39.
- De Romilly, J. ([1970] 2008): *La tragedia griega*, Madrid, Gredos.
- Garret, D. (2004): “This Land is Your Land: *Dogville*. Reason and Redemption, Rage and Retribution”, *Offscreen*, 8, 6. <http://offscreen.com/view/dogville> (Consultado en septiembre de 2015).
- Foley, H.P. (1981): “The Conception of Women in Athenian Drama” en H.P. Foley (ed.) (1981) *Reflections of Women in Antiquity*, Nueva York/Londres/París, Routledge: 127-168.
- Fresneda, I. (2008): “La construcción de la imagen de la mujer en *Dogville*: La nueva Medea”, en AA. DD. (2008) *Sites of Female Terror. En torno a la mujer y el terror*, Cizur Menor (Navarra), Aranzadi: 179-186.
- Fresneda, I. (2010): “Lars von Traer y *Bailar en la oscuridad*. ¿Lo hemos visto todo ya en el cine?” en R. Coro (ed.) (2010) *La historia a través del cine. Estados Unidos, una*

- mirada a su imaginario colectivo*, Zarautz (Guipúzcoa), Servicio de Publicaciones de la UPV: 223-239.
- Fresneda, I. (2013): "La Medea de Lars von Trier", *Fotocinema*, 6, 55-75.
- Goldhill, S. (1986): "Sexuality and Diference" en S. Goldhill (1986) *Reading Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press: 106-135.
- Guioto de Souza, E. (2007): *Dogville, Filme e crítica*, Sao Paulo, Universidad de Sao Paulo. Tesis doctoral <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-17102007-151818/> (Consultado en septiembre de 2015).
- Iriarte, A. (1996): *Democracia y tragedia: la era de Pericles*, Madrid, Akal.
- Iriarte, A (1996a): "Casandra trágica", *Enrahonar*, 26, 65-80.
- Iriarte, A (2004): "Soberanía, sacerdocio y pacifismo en el oriente de Esquilo" en L. Hernández y J. Álvarez (eds.) (2004), *Jerarquías religiosas y control social en el mundo antiguo*, Valladolid, Universidad de Valladolid. Secretariado de publicaciones: 205-214.
- Iriarte, A. y González, M. (2008): *Entre Ares y Afrodita*, Madrid, Abada.
- James, P. (2009): "Crossing Classical Thresholds: Gods, Monsters and Hell Dimensions in the Whedon Universe" en D. Lowe y K. Shahabudin (eds.) (2009), *Classics for All: Reworking Antiquity in Mass Culture*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 237-261.
- James, P. (2013): "Kiss Me Deadly (1955): Pandora and Prometheus in Robert Aldrich's cinematic subversion of Spillane" en M.S. Cyrino (ed.) (2013), *Screening Love and Sex in the Ancient World*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 25-38.
- Koskinas, N.I. (2013): "Medea and Media. Transformations of the Old Medea Myth in the Old and the New Media" en J.M. Losada y A. Lipscomb (coords.) (2013), *Mito e interdisciplinarietà. Los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura y las artes contemporáneas*, Bari, Levante Editori, 175-186.
- Koutsourakis, A. (2013): "Politics and Open-ended Dialectics in Lars von Trier's *Dogville*: a Post-Brechtian Critique", *New Review of Film and Television Studies*, 11, 3, 334-353.
- Lattek, M. (2008): "A Reading of *Dogville*", *Anamesa*, 6, 1, 99-115.
- Lesky, A. ([1957] 2008): *Historia de la literatura griega I. De los comienzos a la pólis griega*, Madrid, Gredos.
- López, A. y Pociña, A. (2002): *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, Editorial Universidad de Granada.
- Losada, J.M. (2011): "Fedra y los dioses (Eurípides, Racine, Unamuno)", *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 26, 217-224.
- Lucas de Dios, J.M. (1989): "Mito y tragedia: Hipólito y Fedra, dos vidas rebeldes", *Epos*, 5, 35-56.

- Mandolfo, C. (2010): "Women, Suffering and Redemption in Three Films of Lars von Trier", *Literature & Theology*, 24, 3, 285-230.
- Mamolar, I. (1990): "El sacrificio de Alcestis", *Veleia*, 7, 243-250.
- Müller, C. (1996): "Conciencia de la responsabilidad: Alcestis y Antígona", *Synthesis*, 3, 19-32.
- Pomeroy, S. ([1987] 1999): *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad clásica*, Madrid, Akal.
- Rodríguez, E. (1994): "El tema del sacrificio voluntario en la *Antígona* de Sófocles y sus versiones euripídeas", *Estudios Clásicos*, 105, 9-33.
- Sánchez, A. y Beltrán, M.T. (1997): "La influencia de la *Fedra* de Séneca en la *Fedra* de Unamuno", *Myrtia*, 12, 39-46.
- Vernant, J.P. ([1972] 2002): "Tensiones y ambigüedades en la tragedia griega" en J.P. Vernant y P.V. Naquet ([1972] 2002): *Mito y tragedia en la Grecia antigua I*, Madrid, Paidós: 23-43.
- Zeitlin, F. (1985): "Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama", *Representations*, 11, pp. 63-94.

MÚSICA Y JUVENTUD EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII ESPAÑOL A TRAVÉS DE LA NOVELA PICARESCA

MUSIC AND YOUTH IN THE FIRST HALF OF THE 17TH SPANISH CENTURY THROUGH PICARESQUE NOVEL

CLARA BEJARANO PELLICER¹

Universidad de Sevilla

Resumen

Este trabajo se pregunta qué funciones desempeñaba la música entre los jóvenes de la primera mitad del siglo XVII en España, haciendo hincapié en sus aplicaciones en el contexto de las relaciones entre los sexos. La novela picaresca española puede apuntar indicaciones sobre cuál era la relación entre la música y la juventud en ese período, y en qué medida esta relación se debe a las características psicológicas de la edad o al contexto social en que tiene lugar.

Palabras clave: música, juventud, guitarra, seducción, estudiante, picaresca.

Abstract

This paper wants to know which roles music played for youth in the first half of XVIIth century Spain, focusing on its application in the context of relationship between men and women. Spanish picaresque can point ways of which was the relationship between music and youth in that period, and how much this relationship is caused by psychological characteristics of youth or the social context.

Key words: music, youth, guitar, seduction, student, picaresque.

El recurso a la literatura aurisecular a la hora de estudiar la práctica musical diletante es un fenómeno conocido dentro de la Musicología, a falta de otras fuentes o como medio de completar las fuentes primarias (García Fraile, 1997: 342; Sanhuesa Fonseca, 2004b: 894). Especialmente útil ha resultado a este respecto el repertorio cervantino.² Algunas de las costumbres musicales de la población española en el Siglo de Oro aparecen reflejadas en la mayoría de las novelas picarescas. La figura del músico parece haber sido familiar a los autores de este género y, salvo excepciones, era cercana a los bajos fondos, al ambiente sociocultural en el que se desenvuelven muchos de los personajes picarescos. La mayor parte de estos antihéroes son notablemente jóvenes y los músicos diletantes que les rodean no lo son menos, pero hasta el momento no

¹ Universidad de Sevilla. cbejarano@us.es. Recibido: 27-04-2016. Aceptado: 25-05-2016.

² Como ejemplos destacados, hagamos referencia a estas obras. Espinós (1947). Querol Gavaldá (1948 y 1970). Salazar (1961). Pastor Comín (1999). Paz Gago (2003). Pérez Escolano (2005). García Montalbán (2005). Leal Pinar (2005). Pastor Comín (2007 y 2009).

ha habido muchos acercamientos monográficos a las razones de la relación entre la juventud del Siglo de Oro y la práctica musical.

El objetivo de este estudio es determinar qué funciones desempeñaba la música entre los jóvenes del siglo XVII en España, sobre todo en conexión con las relaciones entre los sexos, en las que la literatura parece concederle un papel muy activo. Esta relación entre la música y los jóvenes en el medio urbano de la primera mitad del siglo XVII es abordada, con mayor o menor fidelidad a la realidad social, a través de la novela picaresca. Es una de las pocas fuentes que, aunque no completamente fiable, puede ilustrarnos sobre el contexto social en el que tenía lugar la práctica musical privada. Indagar sobre las funciones que los jóvenes –uno de los segmentos sociales más aficionados a ella- atribuían a la música se propone como una de las vías posibles para conocer su extensión y usos sociales. El perfil del usuario joven de música será interesante en la medida en que esto pueda contribuir a la sociología de la práctica musical en el Siglo de Oro, pero también puede ayudarnos a caracterizar las costumbres y mentalidades de la juventud de dicho período.

Es sobradamente conocido que la novela no debe tomarse como una fuente histórica en tanto que los hechos narrados son ficticios. No se debe olvidar que la narrativa no es una pintura fidedigna de la realidad, que la verosimilitud de la novela picaresca tiene sus limitaciones. Lo contenido en ella debe pasar por el tamiz de la crítica, si bien es cierto que la novela picaresca resulta la más sugerente por cuanto tiene de verosimilitud o pacto entre emisor y receptor para suspender la incredulidad: lo ficticio se adecua a las medidas de lo conocido y cotidiano (Miñana, 2002: 170-178). Por esta razón ha sido elegida como fuente de este trabajo.

Con todo, no debemos dejar de tener presente que la vinculación entre los instrumentos musicales y el lenguaje sexual es un tópico literario, reconocible desde la tradición novelística italiana del siglo XVI, por lo que no se debe interpretar literalmente toda referencia musical en este tipo de literatura. Las obras de Pietro Aretino suponen un antecedente muy rico en metáforas musicales del sexo: a los genitales femeninos se denomina cítara, vihuela, arpa, órgano... (Aretino, 2000: 167, 218). Sin ir más lejos, para que sirva de ejemplo, apuntemos una advertencia de la pícara Justina al comienzo de la novela, que puede ser interpretada en sentido equívoco: “No te espantes, que tuve abuelo tamboritero, a quien no le holgaba miembro. Verásme echar muchas veces por lo flautado; no se te haga nuevo, que tuve abuelo flautista, y parece nací con la flauta inserta en el cuerpo, según gusto della” (López de Úbeda, 2001: 421).

Tampoco debemos pasar por alto el hecho de que la vinculación de la música con la ficción estaba enraizada con fuerza en la conciencia de los españoles de los siglos XVI y XVII: la fórmula más popular de literatura, la dramaturgia, recurría a los números musicales sistemáticamente, como un ingrediente esencial de una fiesta teatral que debía incluir un completo abanico de atracciones para toda suerte de público (Caballero Fernández-Rufete, 2003: 677-716). Si la música en las comedias no siempre puede catalogarse como elemento de verosimilitud, debemos entender que para una gran parte del público no se concebía la ficción sin el componente musical -procedente

de la tradición folclórica y del fondo de los tonos humanos (Josa y Lambea: 209: 379)-, y este lugar común pudo ejercer sobre la novela una influencia determinante. Y por otro lado, la inserción de textos poéticos dentro de la novela con la excusa del canto es un rasgo característico de la literatura italiana desde Boccaccio y afecta a la novela corta española hasta el siglo XVII (Rodríguez de Ramos, 2013: 152). Estos poemas no son meros testimonios de la tradición lírica, sino que contribuyen a la acción (Recio, 2013: 29-44).

1. JUVENTUD Y MÚSICA

Los adolescentes y por extensión los jóvenes en nuestros días experimentan una vinculación muy intensa con la música popular debido a que ésta responde a numerosas necesidades y desempeña distintas funciones en su desarrollo psicológico (Swanwick y Runfola, 2002: 373-397). Obviamente, ni los adolescentes del Siglo de Oro español tenían inquietudes semejantes ni en dicho período existía la música popular en tanto que tipo de música concebida para ser distribuida de forma masiva, puesto que para ello habrá que esperar al advenimiento de la sociedad industrializada. No obstante, nos preguntamos si en las frecuentes intervenciones de la música en la novela picaresca podemos encontrar los suficientes paralelismos para poder colegir que la atracción que la música ejerce sobre los jóvenes no es un fenómeno hijo del capitalismo, sino que dicha vinculación responde en mayor medida a factores del desarrollo cognitivo que sociológicos y culturales. A lo largo de este trabajo iremos ofreciendo ejemplos literarios de las diferentes funciones en las que la música aparece en manos de los jóvenes, tratando de situarlas en su contexto, en relación con prácticas semejantes, para acabar realizando una valoración sobre su universalidad.

Uno de los hechos determinantes para la historia conjunta de la música y la juventud ha sido la invención de la tecnología de reproducción musical y sobre todo su portabilidad, que a partir de los años 50 del siglo XX permitió que los adolescentes se emanciparan de la generación anterior y de la atmósfera familiar impuesta en lo que a música se refiere, y comenzaran a desarrollar unas preferencias, una estética de grupo (Frith, 1981: *passim*). En el Siglo de Oro, la única forma de reproducir música -el tipo de música que mejor se ajustara al estado de ánimo, las necesidades y las funciones requeridas por la juventud- era la práctica instrumental y vocal. Por lo tanto, no ha de extrañarnos el alto índice de personajes musicalmente capacitados que pueblan el paisaje literario.

Sea un estereotipo o responda a un verdadero paisaje social, la novela picaresca nos presenta también una notable identificación entre los jóvenes y la práctica musical por afición. Las obras que responden a esta premisa son mayoría: varios protagonistas en edad juvenil son consumados músicos *amateur* (Guzmán de Alfarache, Marcos de Obregón, La Pícara Justina, La Niña de los Embustes, Don Gregorio Guadaña y otros), y los personajes secundarios musicales identificados como jóvenes son abundantes en casi todas las novelas.

Quizá lo primero que debemos plantearnos son los límites de la juventud en la primera mitad del siglo XVII. En la época que nos ocupa, la minoría de edad jurídica abarcaba hasta los veinticinco años, aunque el individuo ya se consideraba dueño de sus actos desde los catorce en el caso de los varones y de los doce en el de las mujeres. A partir de los dieciocho años en las mujeres y los veinte en los hombres, se podía solicitar la capacidad jurídica (Marchant Rivera, 2009: 945; Merchán Álvarez, 1976: 224; Rojo Vega, 1995: 175-194). Entre uno y otro umbral se sitúa el período de la vida que nos interesa, al que se refieren las fuentes originales con una serie de vocablos: mozo/a, mocito/a, muchacho/a, mancebo,³ estudiante. La única precisión de edad que se menciona es la de la cervantina novela ejemplar *La señora Cornelia*, en que los dos jóvenes músicos aficionados tienen 24 y 26 años (Cervantes, 1983: 181). No obstante, en la *Primera parte de Guzmán de Alfarache* aparecen expresiones como “mocito de guitarra” para referirse a la extrema juventud de un personaje (Alemán, 2001: 92).

2. EL BINOMIO GUITARRA-NOCHE

De la cita anterior se desprende que la guitarra fue un instrumento tañido por la juventud en la vida cotidiana, y para disipar las tentaciones de desconfiar de la verosimilitud de la novela, veamos pruebas verídicas de esta realidad. La juventud y la guitarra estuvieron íntimamente relacionadas en la primera mitad del siglo XVII, como demuestran referencias casuales en contextos tan originales como un sermón: “La obscuridad de la noche trae consigo melancolía, tómase por remedio el cantar. En anocheciendo cantan los muchachos, salen los moços con sus guitarrillas, danse músicas a las ventanas, y allá dezir. Quien canta sus duelos espanta” (Cabrera, 1598: 28v).

La hora nocturna, como refiere el sermón, era la preferida de los guitarristas populares y de los vecinos oyentes. Sabemos que en Tenerife estaba prohibido tocar por la noche con vihuela u otro instrumento salvo en la puerta de casa, so pena de confiscación del instrumento para el alguacil, hasta pagar la multa correspondiente. Así, una prohibición como ésta nos ilustra acerca de la inclinación del vecindario a cerrar la jornada con música lírica de cuerdas, fuera de guitarra o de vihuela (Álvarez Martínez, 2001: 15). Este tipo de ordenanzas puede rastrearse en cualquier punto del territorio español, y no sólo en referencia a la vida cotidiana. En 1608 el obispo Rovirola en Cataluña mandó que

en el día y Octavas del Corpus y otras solemnidades (...) no bailen ni dancen delante del Santo Sacramento, ni en las procesiones hombres y mujeres, aunque estén en edad infantil, canten o toquen letras y tonadas profanas y lascivas, ni usen guitarras u otros instrumentos indecentes (Kamen, 1998: 171).

En marzo de 1629 el asistente de Sevilla Diego Hurtado de Mendoza, vizconde de la Corzana, pregonó un bando para corregir abusos en la población. Entre varias prohibiciones que velaban por el orden público, está ésta:

³ Covarrubias (1943, 784 y 808) en su diccionario hace derivar *moço*, *mancebo* y *muchacho/a* de la palabra mocho o *mutilus*, aquel que todavía no ha terminado de crecer. También lo identifica con “la edad juvenil, del latín *adolescens*”. Para *mancebo*, añade el matiz de dependencia al padre o tutor.

que nadie dé Cantaletas, ni cante, ni diga palabras sucias o deshonestas de noche ni de día, en poblado o en el camino, pena de cien azotes y destierro de un año, conforme la Ley del Reyno: y que cualquiera alguazil o ministro de justicia será obligado a prender a quien las dijere o cantare y que cualquier particular pueda denunciarlo (Guichot y Parody, 1896: 207).

Nótese cómo la acción de cantar aparece vinculada al lenguaje transgresor y nuevamente al contexto nocturno (de otro modo no tiene sentido la mención horaria).

El propio pícaro Loaysa en *El celoso extremeño* defiende la opción estética de la guitarra: sostiene explícitamente que la música profana doméstica debía ser vocal con acompañamiento de cordófonos, “ora sea de guitarra o clavicímalo, de órganos o de harpa; pero el que más a vuestra voz le conviene es el instrumento de la guitarra, por ser el más mañero y menos costoso de los instrumentos” (Cervantes, 1983: 64). Entre las clases populares, la intención de imitar la sofisticación de las élites humanistas al tañer la vihuela siempre acababa desembocando en la guitarra por razones prácticas. La guitarra era el instrumento más conveniente por economía de esfuerzo y de dinero.

Los términos “vihuela” y “guitarra” eran con frecuencia intercambiables en la época, luego no es fácil calibrar en qué medida convivieron ambos instrumentos durante el siglo XVI. La vihuela tenía connotaciones caballerescas y de música culta, mientras que la guitarra era utilizada para improvisar, rimar en arte menor, producir bullicio, diversión popular y ruido poco elaborado. Por tanto, los instrumentos tenían unas connotaciones que evocaban un determinado ambiente y que se relacionaban con la cultura erudita y la cultura popular (Labrador López de Ancona, 2008: 229-242). Un estudio en el archivo de protocolos notariales de Toledo nos muestra que en los inventarios de bienes la guitarra ya ha sustituido a la vihuela en el último cuarto del siglo XVI, hacia 1575 (Reynaud, 2004: 251). La guitarra se impuso con rapidez a otros instrumentos de cuerda pulsada por razones de simplicidad técnica (Covarrubias Orozco, 1611: 670). En la primera mitad del siglo XVII, ya se consideraba un instrumento de acompañamiento, al haberse generalizado la técnica del rasgueo en detrimento de la del contrapunto del siglo XVI. El acorde comenzaba a estudiarse como entidad autónoma. En la música barroca, la melodía con acompañamiento cobró interés sobre la polifonía. Esta técnica se vio favorecida por la costumbre de acompañar el canto marcando rítmicamente las sílabas tónicas en la recitación, y por las danzas españolas de ritmo muy marcado como las zarabandas. Por su efectismo, la manera a la española de tocar la guitarra (el rasgueo) se convirtió en moda y objeto de tratados.

La guitarra recibe una atención especial en la novela picaresca, lo cual viene a confirmar el carácter popular de este instrumento y su considerable difusión en la sociedad española, a pesar de su deplorable valoración moral (no olvidemos que el obispo Rovirola la clasifica como indecente). Es un instrumento indispensable en una reunión social popular, cencerradas y pandorgas, junto con la pequeña percusión, lo cual aparece tanto en la corte de Monipodio como en la casa de los locos de *El diablo cojuelo*, por poner ejemplos. De hecho, esta práctica musical no era exclusiva de los truhanes. A pesar de su carácter popular, los nobles también tocaban la guitarra en la intimidad, aunque si lo hacían en público ocultaban su identidad, como la dama tapada de *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara (Sanhuesa Fonseca, 2004b: 893-915). No obstante,

la exploración de los inventarios de bienes *postmortem* que se conservan en los archivos notariales de Sevilla no permite suscribir esta proliferación de instrumentos musicales en manos populares que sugieren las fuentes literarias: los poseedores de instrumentos parecen ser una mínima parte de la sociedad (Bejarano Pellicer, 2013: 541-544).

3. LOS ESTUDIANTES Y LA MÚSICA

El primer tipo social al que la novela picaresca atribuye una fuerte vinculación con la música es el estudiante, que se puede encuadrar dentro del grupo juvenil. Esta figura arquetípica de la literatura aurisecular fue modelada a lo largo del tiempo por la tradición folclórica de refranes y cuentos, que le era hostil. A menudo se caracteriza por su escasez de recursos, lo cual lo empuja a apelar a su ingenio de forma paralela a los pícaros. Su ignorancia y su repugnancia por el estudio forman parte de una caricaturización literaria (Chevalier, 1981: 39-58). La inclinación por la violencia, el sexo y el juego fue proyectada sobre la figura del universitario por la literatura áurea, convirtiendo en norma la excepción (Hernández Sánchez, 2014: 124).

Sin embargo, lo cierto era que la figura del estudiante tenía poco que ver con la del pícaro, pues cualquier estudiante era un privilegiado en la sociedad del Antiguo Régimen, dado su nivel de alfabetización en latín y lengua vernácula, su exención militar y la protección jurídica del fuero universitario, tanto que existió la figura del falso estudiante que pretendía beneficiarse de los privilegios universitarios. La mayoría de los estudiantes pertenecieron al clero y al tercer estado, claro que dentro del estudiantado universitario se configuró una casta aristocrática, la de los colegios mayores y menores, becados a diferencia de los estudiantes manteístas. Las Constituciones y Estatutos regulaban el calendario, la vestimenta, el horario y demás aspectos de la vida cotidiana estudiantil. Los desórdenes provocados por estudiantes han sido estudiados mediante documentación judicial,⁴ y parecen estar provocados por la no aceptación de los estudiantes por parte de la población urbana (Torremocha Hernández, 2004: 137-162; 2012: 219-241), además de por la libertad que supone el alejamiento de la tutela parental o clerical por primera vez (Guillot, 1995: 252).

La vida universitaria en los colegios mayores implicaba a los estudiantes en el canto en celebraciones religiosas, y en la universidad de Salamanca estaba presente una formación musical de cierto reconocimiento internacional (García Fraile, 1999: 88). Al margen de aproximaciones teóricas, las mascaradas y pandorgas estudiantiles son un escenario característico para poner de manifiesto la afición de los universitarios a los instrumentos musicales, particularmente con intenciones burlescas y transgresoras. En una novela picaresca, la de Estebanillo González, ya en la promediación del siglo XVII, el protagonista tomó parte en una mascarada en la que a bordo de uno de los carros iba un sacabuche y varios violones, término que se refiere a toda la familia del violín, por lo que no sabemos qué tesitura era la de los instrumentos de este espectáculo (González, 2001: 1102-1103). Aunque todas las máscaras estudiantiles, que

⁴ En esta línea de investigación destaquemos las aportaciones de Hornedo, 1959 y Torremocha Hernández, 1989.

conocemos mediante relaciones de fiestas y que se llevaban a cabo para manifestar ante la sociedad la adhesión del colegio o universidad a una determinada causa religiosa o monárquica (Bolaños Donoso y Reyes Peña, 1992: XVII-XX),⁵ llevaban música a bordo de sus carros, no sabemos si eran estudiantes quienes la ejecutaban. Podría tratarse de músicos profesionales contratados para la ocasión como sucedía en máscaras promovidas por un concejo municipal o un gremio, aunque tenemos constancia de que en algunas mascaradas los estudiantes tomaron la iniciativa a la hora de crear instrumentos musicales carnavalescos, como el consabido órgano en el que los perros y gatos ocupaban el lugar de los tubos.⁶ En el caso del carro burlesco que prepararon los estudiantes de *El libro de entretenimiento de la pícara Justina* para la romería de Arenillas, los propios estudiantes disfrazados cantaban “a bulto” y a fabordón y danzaban (López de Úbeda, 2001: 445). Estas iniciativas apuntan en favor de dos funciones que la música desempeñaba en relación con la juventud: la diversión y la manifestación de la rebeldía contra las convenciones, a las que en este caso habría que añadir la creatividad.

El propio Guzmán de Alfarache realiza la pintura de los universitarios en la intimidad al entrar a su servicio. A pesar de tener habilidades musicales y no poca afición personal, el protagonista juzga inmoderada la práctica de los estudiantes, contraponiéndola intencionadamente a las connotaciones virtuosas de que gozaba la música en el contexto académico, como disciplina integrante del Quadrivium. Como práctica, la *Política* de Aristóteles la defendía no como disciplina útil, pero sí recomendada para la juventud cultivada por sus cualidades placenteras mientras se mantenga en el ámbito de la diletancia (Vega, 2007: 297). El narrador aprovecha para adentrarse en la vertiente intelectual de la música: al hilo de este contexto universitario, se extiende sobre la excelente consideración que goza la música como ciencia, sacando a relucir la autoridad de insignes figuras del pensamiento grecolatino y patristico y anécdotas transmitidas por la Historia. Asimismo insiste en el influjo que tiene la música sobre las pasiones, quizá para no limitarse a elogiar los saberes musicales en un plano teórico: “el secreto natural del arte, que fácilmente arrebatara los corazones tras sí donde hay inclinación a ella... era tan señor de los afectos el príncipe”. Para ser sensibles a las virtudes de la música y recibir sus bendiciones es necesario, según el autor, disponer de inclinación natural y también de aplicación. En definitiva, el personaje pícaro toma el discurso que debiera corresponder a los estudiantes por su nivel de formación teórica, invirtiendo los papeles en un ramalazo de inverosimilitud literaria. Con todo esto, Guzmán de Alfarache pretende salvarse de sospechas de ser un detractor moralista de la música, figura frecuente en el Antiguo Régimen, y por ende consigue censurar la intemperancia de la práctica musical de los estudiantes con mayor credibilidad y autoridad.

⁵ Como ejemplos de máscaras descritas prolijamente por sus contemporáneos y estudiadas en la actualidad, citemos las siguientes: Díez Borque, 1988. Clare, 1998. García Bernal, 1996. Bolaños Donoso y Reyes Peña, 1992.

⁶ Encontramos ejemplos de este fenómeno en varias obras: Calvete de Estrella, 1552: 77. Anónimo, 1610: 28. Anónimo, 1742: 10. Torre Molina, 2004: 267. Alonso Asenjo, 2004: 224.

Mediante el ejemplo de los estudiantes, el autor nos presenta un caso hiperbólico en el que la música deja de ser una virtud para convertirse en un vicio. El exceso de afición por la música hacía que aquellos jóvenes descuidaran los estudios y la practicasen noche y día hasta el punto “que parecían encantados”, con lo cual Mateo Alemán no sólo está aludiendo a la capacidad de distracción que la música posee, sino que también la dota de unas connotaciones de privación de voluntad. La relación que los músicos tenían con la música dejaba de ser sana afición para convertirse en perjudicial dependencia. Aunque uno de los amos de Guzmán de Alfarache sufrió serias heridas en uno de sus lances nocturnos, volvió a comprar una guitarra y a tañerla una vez recuperado (Luján de Saavedra, 2001: 174-175), lo cual nos da un ejemplo de su intemperancia: nos remite a la dependencia de aquellos que abusaban de la música y se dejaban enajenar por ella, sin quedarles voluntad para sustraerse al impulso musical o entendimiento para evitar los peligros que acarrea (que como veremos eran graves). Las mismas categorías de asimilación de música y vicio se emplearon para juzgar como irresponsabilidad la excesiva afición musical del rey Felipe III (Sanhuesa Fonseca, 2004a: 69-94, Robledo, 2003: 15).

Los poderes de encantamiento que se atribuían a la música responden a una lógica que no resulta desconocida al imaginario social del Siglo de Oro. Primero, porque los testimonios sobre la música transmitidos desde la Antigüedad defendían el determinante influjo que determinados modos musicales podían ejercer sobre el comportamiento humano, hasta el punto de gobernarlo enteramente (Díaz Marroquín, 2008: *passim*; Pastor Comín, 2007: 189-225). De hecho, el teatro musical que germinó en la corte española a mitad del siglo XVII asociaba la seducción y la persuasión con el discurso cantado (Coduras Bruna, 2010: 19-27). En segundo lugar, porque el concepto de lo mágico y lo sobrenatural pervivía en el Antiguo Régimen: mientras que la magia diabólica era condenada, la magia natural era una rama de la ciencia que estudiaba las virtudes y poderes ocultos de la naturaleza (Kieckhefer, 1989: 17; Culianu, 1999: 238; Gelabertó Vilagran, 1991: 325-344; Campagne, 2001-2002: 217-274; Morgado García, 2001: 752-762). Las predicciones astrológicas, los pactos con el maligno, los amuletos y los filtros de amor fueron recurrentes en la literatura, hecho estudiado en la cervantina, por ejemplo por Díaz Martín, y la celestinesca.⁷ La magia tenía un especial vínculo con lo erótico (Culianu, 1999: 130).

Veamos en qué empleaban los estudiantes tantas horas de música. A pesar de que como personajes no desempeñan un papel importante en la novela, representan varios de los usos que la música recibía por parte de la juventud del Siglo de Oro. La primera de las funciones que desempeña la música en la vida de los jóvenes es fácilmente previsible y no es exclusiva del mundo juvenil: la mera delectación privada. La segunda de ellas es la evasión de un entorno hostil o inapetecido. Durante el día, en la intimidad, los estudiantes empleaban los instrumentos para divertirse mediante una actividad que les producía satisfacción y estimulación simultáneas. Desde el otro

⁷ Dada la ambigüedad de la obra, puede interpretarse que La Celestina era una hechicera y que la magia fue la que acercó el afecto de Melibea hacia Calisto, lo cual nos muestra lo próximos que estaban los conceptos de magia y erotismo (Escudero, 2009: 109-127).

punto de vista, lo hacían para evitar su legítima obligación, el estudio. Dicho de otro modo, la música les servía de distracción de sus deberes y de evasión del fastidio que les causaban éstos.

Asimismo, los estudiantes por las noches empleaban la música como actividad social y sobre todo como instrumento de seducción. *La segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache* dice que “de noche andaban por las calles dándola a las que ellos querían agradar”, lo cual identifica a la música como una ofrenda que atraía la atención de las mujeres. “Grandemente provocaban con ella, que yo les vi hacer milagros de amores, gozando de muchos lances, que como dijo Menandro, es la música grande incitamento para el amor, y en ella se halla grande refugio para solicitar y conquistar los corazones” es una expresión que ya sugiere unas connotaciones negativas. No sólo porque los fines de estos “enamorados” eran moralmente deshonestos, ya que la música les servía de “alcahuete de sus malos intentos” (Luján de Saavedra, 2001: 174-175), sino también porque los términos del texto insisten en que la música era un potente instrumento para manipular los afectos de las mujeres anulando su voluntad, casi como por arte de magia. La música es presentada como un instrumento milagroso contra el que no cabe resistencia. La mejor imagen que ilustra este encanto que podía ejercer la música era la sirena (Pastor Comín, 2009: 115).

4. LOS SEDUCTORES Y LA MÚSICA

El Cortesano de Castiglione afirmaba que la audición de música producía en las mujeres un efecto superior al que creaba en los hombres, tornándolas sensibles y tiernas. Esta idea contribuyó al desprestigio de la música como un arte femenino que afeminaba al hombre, e incluso lascivo (Vega, 2007: 303), y convirtiéndose en un topos recurrente en las novelas auriseculares. Quizá uno de los más tempranos ejemplos de seducción por medio de la guitarra en la literatura picaresca es el de la novela ejemplar cervantina *El celoso extremeño*, en la que la guitarra del seductor Loaysa logra efectos casi pastoriles sobre las mujeres (su amada y la compañía doméstica femenina de ésta) al tomar posesión de su espíritu: “y tocando mansamente la guitarra, tales sones hizo, que dejó admirado al negro y suspenso el rebaño de las mujeres que le escuchaba” (Cervantes, 1983: 69). El seductor se disfraza de lisiado, pero es su talento musical el que atrae la admiración de todos los vecinos.

Otro ejemplo del poder de seducción que tenía la guitarra en manos de un joven lo encontramos en la novela de Vicente Espinel, la protagonizada por el escudero Marcos de Obregón. El exitoso músico que la tocaba no era sino un aficionado, en tanto que su profesión estaba bastante alejada de la música: la de barbero, arquetipo vinculado con la guitarra en la literatura (Campo Tejedor y Cáceres Feria, 2013: 9-47; Querol Gavaldá, 1948: 19). Con la guitarra se acompañaba el canto, que se convertía en polifónico cuando el protagonista le hacía un contrapunto grave (Espinel, 2001: 673), práctica musical tradicionalmente renacentista, lo cual podría hacernos fantasear acerca de cuánto había calado la cultura polifónica en la población más sencilla en 1618, gracias a la difusión de los métodos y partituras impresas para aficionados

(Knighton, 2005: 337-349; Ife, 1988). No obstante, el autor de la novela era un músico formado que pudo haber ambientado tales prácticas en un contexto social donde no se producían en realidad. El género que interpretaban los personajes es llamado sonadilla, aunque la palabra más correcta para la música vocal sería tonada o tono, y el contexto era la noche, a la puerta de la casa. Esta actividad musical no sólo les reportaba reconocimiento social –la vecindad se reunía para oírlos; el guitarrista lo habría hecho por vanidad, para mostrar sus cualidades cortesananas, si no fuera porque sufría sarna en las manos-, sino también el interés de las mujeres, en especial de la dama a quien servía el protagonista.

En la novela *Lazarillo de Manzanares* (1620) vuelve a aparecer la figura del seductor guitarrista, en esta ocasión un simple paje que, por la atención que sus dotes musicales atrajeron de la dama casadera a la que servía, fue víctima de los celos del pretendiente de ella. De ahí que el narrador, éste último, se refiera a su práctica musical con un tono despectivo: “ni más galán que yo ni más bien entendido, salvo que tañía una guitarra y decía a ella unos mal cantados tonos”. También se identifica el verbo cantar con el de encantar, cayendo en una hipérbole cargada de resentimiento, pero en el fondo participando de la teoría del *ethos* según la cual la música, sobre todo ligada a una persuasiva oratoria poética (Pastor Comín, 2007: 217), podía ejercer unos efectos subyugadores en la psicología humana, anulando la voluntad. De hecho, el poder de seducción del canto con guitarra fue tal que la dama acabó casándose con el paje (Cortés de Tolosa, 2001: 844). El punto de vista del narrador es negativo, no sólo por razones personales sino en consonancia con la moral de su entorno: representa un vivo ejemplo del uso del poder emocional de la música para fines viles, en este caso para la subversión del orden social al provocar un matrimonio entre grupos sociales dispares.

La ofrenda musical como muestra de amor está bien enraizada en la sociedad del Antiguo Régimen, como se puede observar en la novela *Alonso, mozo de muchos amos*, de 1624, al referirse al cortejo de Ester por parte de un caballero acosador: “los paseos, músicas y desvelos de su loco amante” (Alcalá Yáñez, 2001: 932). En este caso también posee connotaciones negativas en tanto que contribuye a los inconvenientes fines de un perturbado.

No obstante, el regalo de la música no tenía por qué ser algo vergonzoso, sino que también lo encontramos en contextos decorosos: en *Las harpías en Madrid* de 1631, el pretendiente de una de las pícaras protagonistas, llamado Don Diego, se presentó en su casa para visitarla a ella y a su madre con un músico para que mitigara la supuesta melancolía de la amada, remitiéndose como excusa a las propiedades terapéuticas de la música según la teoría de los afectos (Castillo Solórzano, 1631: 32). Asimismo, la segunda víctima de aquella familia de estafadoras fue un genovés, que también decidió ofrecer a la hija menor música de su criado toledano más talentoso en canto acompañado. Escogió una noche de verano, cuando la muchacha estaba en su balcón junto con su familia, para instalar a su criado músico en el balcón de enfrente con su instrumento. La madre aprobó este gesto, concediendo licencia al pretendiente para visitar a su hija (Castillo Solórzano, 1631: 45-46). Aunque en este caso la familia tenía interés en atraer a jóvenes incautos, esta conducta demuestra que la música nocturna

no necesariamente suponía una deshonra o una tentación, sino una tarjeta aceptable de presentación. Asimismo, la tercera estafadora del clan obtuvo la atención del caballero don Tadeo de Silva, joven de 26 años, quien estando sentado al brasero con ella “mandó a un criado suyo traer su guitarra, y con ella cantó esta letra”, y le preguntó luego qué le habían parecido tanto el tono como la letra, señalando los ingredientes que se valoraban en un buen galán. El interés que abrigaba con esta demostración es expreso: “Como deseaba atraer su voluntad nuestro don Tadeo a la de la dama, echó aquí el resto de su destreza” (Castillo Solórzano, 1631: 91-92).

En 1632 tenemos otra prueba en la novela *La niña de los embustes*, en que la madre de la protagonista fue cortejada por un criado llamado Tadeo, que la agasajaba o “hacía fiestas” “dándola músicas con un discantillo que consigo traía para divertirse en aquel viaje”, y sus regalos musicales tenían una buena acogida casi automática en la doncella, la cual “solemnizaba sus chanzonetas, oyendo con mucho gusto las jácaras que cantaba, con las cuales y la labia del mozo, adornada con promesas que la hizo de llevarla a la corte, se rindió aquel fuerte”. Nuevamente comprobamos que la música vocal con acompañamiento de un instrumento de cuerda pulsada como el discante era la opción más asequible para los diletantes y la mejor acogida en la sociedad. En otro relato de la misma novela, el seductor músico don Tristán se hizo acompañar de dos amigos músicos para ofrecer música nocturna (a las doce) a su amada, no sin antes tocar un pasacalle para imponer silencio y concitar la expectación de los oyentes. Sus adláteres eran músicos contratados por él, que se sustentaban de actividades como ésta, si hemos de creer al novelista, lo cual apunta a la relevancia social de estas ofrendas musicales. Dato que resulta perfectamente verosímil teniendo en cuenta que hay otros testimonios contemporáneos de la costumbre, no tomados de la ficción:

Aficionóse demás de esto a cierta señora de fuera de su lugar con quien trató de casarse, haciendo gastos excesivos en regalarla tanto que en sólo darle una música, para que trajo de Sevilla los músicos de más nombre y diestros, gastó en una vez 300 ducados (Roa, 2005: 343).

La novela transcribe el texto de dos romances que los músicos interpretaron, uno cantando a cuatro voces -luego se entiende que una de las voces debía ser instrumental puesto que sólo había tres hombres- y otro el protagonista acompañándose con su instrumento, precisamente para llamar la atención sobre sí mismo y sus habilidades. No se especifica qué instrumentos tañían, pero la experiencia nos dice que se trataría de instrumentos de cuerda pulsada, con probabilidad la guitarra, dado el contexto y la cronología. Su destreza vocal se mide en el texto por su “dulce voz y diestros pasos de garganta” y por el efecto que causó en su enamorada, a la cual le produjo satisfacción y enternecimiento su virtuosismo (Castillo Solórzano, 2001: 975).

Asimismo, incluso un cantor de la iglesia mayor que fuera capón podía obtener los favores de una mujer si tenía buena voz, “y por allí ha entrado la afición” (Castillo Solórzano, 2001: 989). La pícaro protagonista de la novela *La niña de los embustes* pactó con un caballero dejar en ridículo al capón para que perdiese a su amante y se hizo presentar ante él como una consumada cantante para captar su atención y ganar su confianza. El cantor demostró su competencia en el canto acompañándose con la guitarra, “cantó un par de sones con mucha destreza” demostrando que tañer instrumentos de cuerda

pulsada, concretamente el más asequible de ellos, era inseparable del arte del canto. El personaje se presentó como codicioso de repertorio novedoso, cosa que le prometió la protagonista: “la música y la poesía de los mejores poetas que cursaban la Academia de Madrid”. El repertorio procedente de la corte en el siglo XVII pasaba por ser el más vanguardista y deseado, pues no en vano la presencia de la Capilla Real y la del monasterio de las Descalzas reales, la concentración de patronos procedentes de la realeza y la aristocracia y la demanda de espectáculos musicales y teatrales era superior a la de otras ciudades.⁸

En 1655 observamos que ofrecer música nocturna a la amada no sólo era una costumbre de los grupos sociales populares, sino que también afectaba a las élites. Naturalmente, en estas capas sociales las reacciones son bastante más temperadas que en las populares, como veremos más adelante:

Un mancebo noble acostumbraba dar música a una dama que allí tenía, hija de un regidor, y eran las once, y estaban templando las vihuelas y un arpa largo tiempo; y el padre de ella se llegó a la ventana, riendo, y dijo. “Señores, por amor de Dios, que me lleven antes a la hija y no me vengan a templar las guitarras a la puerta, que no se puede sufrir oír templar (Pinheiro Da Veiga, 1989: 122).

También los personajes nobles y bien educados de las novelas ejemplares están musicalmente capacitados. Sirva como ejemplo los protagonistas de *La señora Cornelia*, por más que no se la pueda catalogar como novela picaresca:

Don Antonio de Isunza y don Juan de Gamboa, caballeros principales de una edad, muy discretos y grandes amigos, siendo estudiantes en Salamanca, (...) Tendría don Antonio hasta veinte y cuatro años, y don Juan no pasaba de veinte y seis, y adornaban esta buena edad con ser muy gentileshombres, músicos, poetas, diestros y valientes, partes que los hacían amados y bien queridos de cuantos los comunicaban (Cervantes, 1983: 181).

La utilización de la música como instrumento de seducción también aparece en otros géneros literarios aparte de la novela picaresca: comedias y novelas cortesananas presentan a galanes disfrazados de doncellas tañedoras para poder acceder al círculo de sus amadas (Sanhuesa Fonseca, 2002: 830). Como instrumento de seducción, al que se le atribuye gran éxito debido a su poder sobre las pasiones o afectos, convirtiéndose en un arma para fines viles desde el punto de vista moralista. A través del pensamiento platónico, agustiniano y tomista, se había ido transmitiendo la idea de que tanto la belleza física como la voz representaba a la vertiente sensorial del hombre, siempre inclinada hacia la tentación y en confrontación con la vertiente espiritual. El cuestionamiento de la vista y el oído como medios para el conocimiento de la realidad es un debate recurrente en las obras de Calderón de la Barca. En ellas, la música es capaz de mover sentimientos y con frecuencia es el detonante del amor, pero engaña tanto como encanta (Lobato, 2002: 601-616).

En el contexto de la relación entre sexos, nosotros diríamos que la música cumplía una función que sigue asistiendo a los jóvenes de nuestros días: la de vehículo

⁸ A este respecto, resultan muy ilustrativos los siguientes trabajos, en el campo de la música teatral y religiosa de la capilla real y la del monasterio de las Descalzas reales: Flórez Asensio, 2010; Stein, 2001; Capdepón Verdú, 1997.

de exteriorización de sentimientos amorosos, bajo una forma estética que estiliza el contenido. Tanto entonces como ahora, la música dota al intérprete de un medio de expresión más eficaz que sus propias habilidades verbales y oratorias, le suministra un código socialmente conocido que le permite eludir el embarazo y la turbación (Frith, 2001: 413-435), y crea un clima estimulante para la favorable recepción del mensaje. La música propicia el acercamiento entre los sexos o cuando menos representa una fórmula estereotipada de autopresentación para los pretendientes. Incluso se puede establecer un paralelismo entre el recurso a textos líricos ajenos en el discurso propio que realiza el seductor, y las técnicas por las que el maestro de capilla componía nueva música basándose en el acervo tradicional (Pastor Comín, 2009: 55).

Aunque en las novelas picarescas no se suele recoger el texto cantado, debemos tener presente que éste era un ingrediente esencial, puesto que los cordófonos se concebían como mero acompañamiento a la voz humana, que era la que dotaba de sentido a la pieza musical. Estudios sobre los cancioneros y obras musicales españolas de temática relativa al amor cortés hasta mediados del siglo XVI vienen a subrayar la importancia del contenido poético y sus tópicos, heredados de la poesía provenzal medieval, que en el Renacimiento presentarán cierta desmitificación del amor para reflejar una relación más humana y directa (Valcárcel, 2003: 99). No obstante, el texto se creía carente del efecto subyugador sin la música, especialmente la música instrumental. La unión del texto y la música se consideraba la única fórmula capaz de restaurar los efectos psicológicos descritos en los textos de la Antigüedad, que eran el referente del humanismo musical desde el Renacimiento (Vega, 1999: 223; Martín Romero, 2012: 235). El canto acompañado de instrumentos era el instrumento reconocido de encantamiento y engaño amoroso, como señalaba Alonso de Madrigal el Tostado en su Comento a Eusebio al describir los encantos de las sirenas en la primera mitad del siglo XV: “Empero esta dulçura non está en sola boz, nin en solos instrumentos, mas parte en uno & parte en otro, pues devieron a las serenas dar cantar en boz & en instrumentos” (Crosas, 2005: 632).

5. MÚSICA Y DESORDEN SOCIAL

Al leer todas estas recreaciones literarias, alguien podría pensar que la ofrenda musical era un cauce socialmente aceptado para el acercamiento sexual, en vista de que, como hemos visto, el público vecinal se congregaba para escuchar esta música nocturna, los padres podían aprobarla y existían músicos consagrados a ella. Las actividades de este tipo no se realizaban con clandestinidad, sino que eran públicas, llegando a convertirse en parte del paisaje sonoro urbano. Los cuadros costumbristas resultan de una asombrosa viveza cuando abordan el ambiente musical de la calle. La vida musical nocturna se revela de lo más dinámica.

No obstante, las mismas fuentes se encargan de disuadirnos de esta impresión: realizar este tipo de aproximaciones al sexo opuesto constituía un desafío al orden social que se castigaba frecuentemente, y no siempre por parte de las autoridades. Los cantores tan pronto dejaban suspensos a los vecinos por su habilidad como despertaban

su rivalidad, y en aquel ambiente el rechazo se expresaba con tanta vehemencia como la fascinación. Por un lado,

Apenas se habían retirado, cuando llegó a los oídos de todos los que en el barrio despiertos estaban, una voz de un hombre, que sentado sobre una piedra, frontero de la posada del Sevillano, cantaba con tan maravillosa y suave armonía, que los dejó suspensos, y les obligó a que le escuchasen hasta el fin.

Por el otro, en una escena nada desacostumbrada,

El acabar estos últimos versos, y el llegar volando dos medios ladrillos, fue todo uno, que si, como dieron juntos a los pies del músico, le dieran en mitad de la cabeza, con facilidad le sacaran de los cascos la música y la poesía. Asombróse el pobre, y dio a correr por aquella cuesta arriba con tanta priesa, que no le alcanzara un galgo, infelice estado de los músicos, murciógalos y lechuzos, siempre sujetos a semejantes lluvias y desmanes (Cervantes, 1983: 116-117).

Como acabamos de ver, en *La ilustra fregona* Cervantes se compadece de los músicos de la calle, dando a entender que era frecuente para ellos estar expuestos a los vituperios y agresiones de los truhanes nocturnos. Volviendo al caso inicial de los estudiantes a los que servía Guzmán de Alfarache en 1604, se da por hecho que salir a ofrecer música nocturna constituía un lance peligroso: “Algunas noches hacían que les acompañase para dar sus músicas, porque en Alcalá es cosa muy platicada haber en ellas muy buenas cuchilladas”. Quizá Alcalá fuese destacable en este aspecto por ser ciudad de nutrida población universitaria. Los músicos se hacían acompañar de criados como escolta porque existía la costumbre social asentada de atacarlos. De hecho, uno de los amos de Guzmán salió muy malparado de una noche.

¿De quién se recibían estas agresiones? El texto es muy elocuente: “La noche de Santa Cruz de mayo, que estábamos dando música (...), y nos imbisten cuatro estudiantes”. ¿Por qué razón llevarían a cabo semejante tropelía? La novela ofrece sus propios prejuicios a manera de explicación: “como es la gente de la universidad tan voluntaria, que no han menester apetitos para reñir pendencies sin causa ni razón. El primero que se topa cerca de donde se da una música les embiste con sus amigos y camaradas” (Luján de Saavedra, 2001: 175).

Pero no la música no sólo despertaba la hostilidad de los noctámbulos. En la novela *Vida de don Gregorio Guadaña* (1632), en que el protagonista ofreció música nocturna a su amada, se compró una guitarra para ello y se hizo acompañar por ella cantando, encontrando especialmente adecuado para la música el contexto de la oscuridad y el silencio de la noche. Por desgracia, fueron las mismas fuerzas del orden las que le confiscaron la guitarra y le amenazaron con prisión por sus actividades musicales nocturnas. A la noche siguiente recibió el mismo tratamiento, perdiendo una segunda guitarra textualmente “por alborotar la calle de noche” (Enríquez Gómez, 2001: 1041-1042). Lo cierto es que la escena tuvo lugar una tercera vez, aunque en este caso el mozo ya estaba prevenido y había comprado una guitarra pequeña y tiple –un discante- y había ingeniado un mecanismo para burlar al alguacil y escarmentarlo.

Cabe preguntarse a qué se referían los alguaciles cuando mencionaron la alteración del orden público que suponía la música nocturna. Una posible explicación podría estar en torno a las connotaciones morales de las relaciones amorosas que

la música perseguía. Luján de Saavedra sostiene, como hemos visto, que a las artes musicales se les atribuía tal capacidad de seducción que se la consideraba capaz de robar la voluntad a las mujeres, de tal manera que peligraba la fidelidad en el contexto marital y la segregación de grupos sociales, por no hablar de la salvación del alma de las féminas, a las que se juzgaba débiles por naturaleza ante el pecado de la carne. Es posible que las fuerzas del orden se arrogaran el deber de velar por protegerlas de sus propias tentaciones y de las intenciones de desaprensivos que no dudaban en utilizar los efectos anímicos de la música para fines inmorales.

También podríamos reflexionar acerca de las cualidades de la música como una suerte de desafío sonoro al toque de queda y al paisaje sonoro urbano. El toque de queda situaba en el umbral que separaba el día de la noche de forma nítida. Se adaptaba a las horas de luz propias de cada estación. En Sevilla tenía lugar de nueve a diez en una mitad del año (de octubre a abril) y de diez a once en la otra (Villegas, 1995: 214-215). A partir del toque de queda de las campanas, el espacio público urbano se tornaba un lugar frecuentado sólo por las gentes que desafiaban el orden temporal impuesto por los poderes civiles, y sus actividades estaban relacionadas con el quebrantamiento tanto del orden público como de la moralidad (Bejarano Pellicer, 2014a: 91). El uso de chambergos de ala ancha, capa larga y armas blancas era consustancial a la salida nocturna e implicaba el anonimato (Iglesias Rodríguez, 2012: 74). El proceso de criminalización de la noche proviene de la Edad Media pero se intensifica en la Edad Moderna (Mantini, 1991: 30-45).

En tercer lugar, la música nocturna podía desempeñar un papel disruptivo en la vida urbana, con independencia de los mensajes morales o culturales que transmitiera, sencillamente por las agresiones y disturbios que provocaba. Funcionaba como provocación para pendencias, cuyo objetivo era destruir los instrumentos musicales pero que podían acabar a cuchilladas, como les sucedió a los referidos amos de Guzmán de Alfarache. También en *La niña de los embustes*, bien entrado el siglo XVII, apareció la figura del músico enamorado Tristán, y como era habitual su actuación musical le acarreó un atropello nocturno de cuatro agresores que, pese a su defensa denodada, se saldó con seis cuchilladas (Castillo Solórzano, 2001: 975).

Al parecer, los músicos atraían la hostilidad sólo cuando agasajaban a las damas. En la mayor parte de las ocasiones no se aclara si dicha reacción provenía de rivales amorosos, de quienes pretendían proteger a la mujer de tentaciones inmorales o remarcar sus derechos sobre ella, o simplemente la música actuaba como provocación, como excusa para la liberación de la agresividad de grupos estudiantiles. De todas formas, la violencia se suele dirigir antes a los instrumentos musicales que a los músicos, lo cual confirma que era la actividad musical la que atraía la hostilidad, y no la presencia de sus tañedores en aquel lugar o a aquella hora. Relacionado con esto se puede hablar de grupos masculinos cercanos al mundo de los jaques a los que se antojaba indigna la abierta expresión de los sentimientos en la vía pública por parte de los músicos nocturnos.

Más bien todo apunta a que los agresores fueran tan jóvenes como los músicos, pues las cuadrillas de jóvenes varones solteros entre los quince y los veinticinco años

estaban detrás de no pocos desórdenes urbanos en el Antiguo Régimen, especialmente nocturnos. Tenían la costumbre de realizar rondas nocturnas en cuadrillas, armados de piedras en el mejor de los casos (Ruiz Astiz, 2011: 117-136 y 2012: 2-38; Castaño, 2001: 180; Mantecón Movellán, 2008b: 178; Pitou, 2000: 70; Schindler, 1996: 317). De hecho, las rondas eran tarea oficial de los mozos en algunas zonas en la Baja Edad Media (García Herrero, 2012: 50). Sabemos que la música y las coplas les servían para afejar comportamientos sociales en las encerradas y charivaris carnavalescos, como guardianes de la moral sexual y conyugal (Cortés, 1989: 110; Torremocha, 1991: 67; Caro Baroja, 1980: 54-70; Usunáriz, 2005: 235-260). Esta violencia interpersonal nocturna se integra dentro de las manifestaciones de la justicia privada o de nivel infrajudicial con la que se ejercía el control social en el Antiguo Régimen (Mantecón Movellán, 2008a: 329). No es sino una de las manifestaciones de la violencia estructural propia del Antiguo Régimen y especialmente del Barroco (Castellano Castellano, 2010: 12). Por tanto, queda en duda si los músicos despertaban la hostilidad por transgredir el código moral o, por el contrario, por exhibir una vulnerabilidad de tipo sentimental.

En cualquier caso, ésta no era la única forma en la que la música nocturna podía resultar ofensiva, transgresora y por tanto acreedora de reacciones violentas. La música se convertía en el vehículo de sátira social cuando se cantaba bajo la ventana de la persona criticada. Para este tipo de música existían ciertos recursos técnicos –“va el pasacalle con ciertos repulgos de punteado, para provocar más los ánimos de los que esperamos por oyentes”- y ciertas medidas de precaución contra reacciones agresivas previsibles –“Sentémonos en el umbral de esta puerta de enfrente, y así no nos podrán arrojar de las ventanas del ofendido nada que nos sea dañoso”-. De hecho, el personaje ofendido en *El cortesano descortés* reaccionó pidiendo furiosamente una escopeta (Salas Barbadillo, 1894: 64-68). En *Las harpías en Madrid* también el enamorado de la estafadora Dorotea sufrió una sátira musical por parte de un cantor anónimo cuando estaba cortejándola, con la mayor atención por parte del vecindario: “una bien templada guitarra, que con un sonoro diferenciar prevenía querer su dueño cantar, atendieron todos, y acercándose más a la ventana (que era baxa) oyeron a una sonora voz de un buen entonado baxete estos versos” (Castillo Solórzano, 1631: 107). Esto despertó la reacción agresiva del satirizado, el cual desenvainó la espada contra el anónimo. La instigadora de esta burla, que no era otra que Dorotea, había encargado la letra a un poeta y la ejecución a un músico (Castillo Solórzano, 1631: 110v), lo cual nos ofrece otro indicio de que había quien se dedicaba profesionalmente a dar músicas a desconocidos.

En suma, la novela picaresca transmite la impresión de que la música era una herramienta mediante la cual los jóvenes aprovechaban el anonimato de la noche tanto para transgredir las barreras sociales y morales como para castigar esta misma conducta.

CONCLUSIONES

La aproximación a la práctica musical en la juventud de la primera mitad del siglo XVII a través de su reflejo en la novela picaresca, en lo que ésta tiene de costumbrista, es

un buen termómetro para medir algunos comportamientos sociológicos transgresores de los jóvenes en ese período. Transgresores en tanto que la práctica musical así fue interpretada en muchos casos por censores y moralistas, tanto por la función seductora del otro sexo atribuida a la misma, como por su papel perturbador de la vida urbana en cuanto que era una práctica con mucha frecuencia nocturna y conflictiva. Todas esas circunstancias que recogen la legislación y los textos de moralistas con objeto de prohibirlas (y algunas otras, como la proclividad hacia la guitarra en detrimento de otros instrumentos) aparecen claramente reflejados en la novela picaresca, que como documento histórico se revela una fuente a tener en cuenta.

Los músicos retratados en las novelas picarescas de la primera mitad del siglo XVII son indefectiblemente jóvenes, y algunos son los propios protagonistas, que suelen ser consumados músicos *amateurs*. Su extracción social suele ser media-baja, a excepción de los estudiantes que a despecho de sus orígenes se comportan como truhanes en la práctica. No obstante, la práctica musical no era exclusiva de las clases populares, sino que forma parte del *curriculum* de un caballero o cortesano. De hecho, atraía el favor de damas distinguidas hacia individuos socialmente inferiores, por lo que parece eliminar barreras y aunar sensibilidades. No consta la formación musical de ninguno de los personajes, presentando un perfil autodidacta. Aunque la mayoría son mozos, también encontramos menciones a doncellas (que deberán ser objeto de otro estudio específico).

En la mayoría de los casos, la que interpretan es música vocal solística con acompañamiento de cordófono. Puesto que la mayoría de los personajes son aficionados, músicos espontáneos, la novela picaresca hace mucho hincapié en la guitarra como instrumento más asequible tanto económica como técnicamente, y en menor medida en el arpa y la vihuela como antecedentes más ilustres y virtuosos. De los textos se desprende que la guitarra era instrumento común en manos de jóvenes y arma elemental de seducción. No conocemos el repertorio ni el texto de las intervenciones cantadas,⁹ pero en el medio urbano probablemente se tratase de tonadas de temática amorosa de las que pueblan los cancioneros que se conservan en las bibliotecas españolas.

Parece que los jóvenes recurrían a la música para dar respuesta a una gama de necesidades propias de su edad, y muy señaladamente le atribuían ciertas connotaciones eróticas y un preciso uso social al respecto. Los objetivos que mueven a los jóvenes intérpretes a adquirir instrumentos e incluso ejecutar música en público son la delectación privada o grupal, la distracción del tedio, la expresión de los sentimientos y de la rebeldía contra las convenciones, la censura de comportamientos heterodoxos desde el punto de vista social, y repetidamente el cortejo amoroso. Las habilidades musicales constituyen una buena carta de presentación como atractivo para el sexo opuesto y en muchas ocasiones actúan como una verdadera herramienta de manipulación: con unanimidad los textos le atribuyen un poder indefectible de

⁹ A excepción de algunas intervenciones musicales de *La pícaro Justina* que parecen provenir del romancero y el cancionero tradicional español, pero el medio en el que esta novela discurre es rural, a diferencia de la mayoría de las novelas picarescas. (Damiani, 1990: 348).

seducción. No parecen existir barreras estéticas entre las sensibilidades de grupos sociales dispares, pues la comunicación fluye entre ellos a través de la música. Quienes no poseen (suficientes) habilidades musicales para ello necesitan contratar a músicos para que los sustituyan o acompañen. Dichas funciones desempeñan el papel de un lugar común en la literatura picaresca.

Hasta este punto, observamos que las funciones que la música desempeña en la vida de los jóvenes de la primera mitad del siglo XVII responden en cierta medida a las que se les atribuye en la actualidad, apuntando a la hipótesis de que el uso masivo de que durante la juventud se hace de la música tiene raíces más cognitivas que culturales. Mención aparte merece el hecho de que la práctica musical privada era más necesaria en el Siglo de Oro en ausencia de reproductores mecánicos, pero independientemente de la fuente de la que provengan los sonidos musicales, los jóvenes parecen emplearlos para necesidades similares.

No obstante, en la primera mitad del siglo XVII las funciones de la música van más allá de lo dictado por el desarrollo cognitivo. El contexto social represivo provoca que la música se convierta a su vez en un medio de transgresión social y moral en manos de los jóvenes, tanto por la tentación deshonestas que inspira a las mujeres (esto es, el modelo alternativo de acercamiento amoroso que propone), como por el desafío de las barreras horarias urbanas, por el acercamiento amoroso entre grupos sociales desiguales y por la proclamación pública de sentimientos que supone. Por lo tanto, origina a su vez reacciones y desórdenes públicos, aprovechando el anonimato de la noche y despertando el recelo de las fuerzas del orden. Es lógico que una sociedad moralmente represiva originara en sus miembros más jóvenes unas necesidades exacerbadas de afirmación. La música constituye en este contexto un cauce de desafío simbólico tan útil como cualquier otro.

FUENTES

- Alcalá Yáñez, J. ([1624] 2001): "Alonso, mozo de muchos amos", en F. Sevilla Arroyo (ed.) (2001) *La novela picaresca española: toda la novela picaresca en un volumen*, Madrid, Castalia.
- Alemán, M. ([1600] 2001): "Primera parte de Guzmán de Alfarache", en F. Sevilla Arroyo (ed.) (2001) *La novela picaresca española: toda la novela picaresca en un volumen*, Madrid, Castalia.
- Anónimo (1610): *Relación de la fiesta que en la beatificación del B. P. Ignacio fundador de la Compañía de IESUS, hizo su Collegio de la Ciudad de Granada, en catorze de Febrero de 1610*, Sevilla, s/i.
- Anónimo (1742): *APLAUSO REAL, / ACLAMACION AFECTUOSA, / y Obsequio reverente, que en lucido Festejo / de Máscara Joco-seria consagraron los Esco / lásticos Alumnos del Colegio Mayor de / Santo Thomás de Aquino, del Orden de / Predicadores,*

- de la muy Noble, y / muy Leal Ciudad de Sevilla, en / el día 2 de Mayo de este / año de 1742, Sevilla, Imprenta de los Recientes.*
- Aretino, P. ([1525] 2000): *Las seis jornadas*, A. Giordano y C. Calvo (eds.), Madrid, Cátedra.
- Cabrera, A. (1598): *SERMON QUE PRE / dicó el padre maestro fray Alon / so Cabrera predicador de su Magestad, a las honras de nues / tro Señora el serenísimo y Cató / lico Rey Filipo segundo que está / en el Cielo: que hizo la Villa de / Madrid en santo Domingo / el Real último de Otu / bre, de 1598, Sevilla, s/e.*
- Calvete de Estrella, J. C. (1552): *EL FELICÍSIMO / VIAJE DEL MUY ALTO Y MUY / Poderoso Príncipe don Phelipe, hijo del Empera / dor Don Carlos Quinto Máximo desde España a / sus tierras de la Baxa Alemaña: con la descrip / ción de todos los Estados de Bravan / te y Flandes, Amberes, Martín Nucio.*
- Castillo Solórzano, A. (1631): *Las harpías en Madrid, y coche de las estafas*, Barcelona, Sebastián de Cormellas.
- Castillo Solórzano, A. ([1632] 2001): “La niña de los embustes Teresa de Manzanares”, en F. Sevilla Arroyo (ed.) (2001) *La novela picaresca española: toda la novela picaresca en un volumen*, Madrid, Castalia.
- Cervantes Saavedra, M. ([1613] 1983): “El celoso extremeño”, en J. Rodríguez-Luis (ed.) (1983) *Novelas Ejemplares*, Madrid, Taurus, tomo II.
- Cervantes Saavedra, M. ([1613] 1983): “La ilustre fregona”, en J. Rodríguez-Luis (ed.) (1983) *Novelas Ejemplares*, Madrid, Taurus, tomo II.
- Cervantes Saavedra, M. ([1613] 1983): “La señora Cornelia”, en J. Rodríguez-Luis (ed.) (1983) *Novelas Ejemplares*, Madrid, Taurus, tomo II.
- Cortés de Tolosa, J. ([1620] 2001): “Lazarillo de Manzanares”, en F. Sevilla Arroyo (ed.) (2001) *La novela picaresca española: toda la novela picaresca en un volumen*, Madrid, Castalia.
- Covarrubias Orozco, S. ([1611] 1943): *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), Barcelona, Horta.
- Enríquez Gómez, A. ([1632] 2001): “El Siglo pitagórico y vida de don Gregorio Guadaña”, en F. Sevilla Arroyo (ed.) (2001) *La novela picaresca española: toda la novela picaresca en un volumen*, Madrid, Castalia.
- Espinel, V. ([1618] 2001): “Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón”, en F. Sevilla Arroyo (ed.) (2001) *La novela picaresca española: toda la novela picaresca en un volumen*, Madrid, Castalia.
- González, E. ([1646] 2001): “La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor, compuesto por él mismo”, en F. Sevilla Arroyo (ed.) (2001) *La novela picaresca española: toda la novela picaresca en un volumen*, Madrid, Castalia.

- López de Úbeda, F. ([1605] 2001): "Libro de entretenimiento de la pícaro Justina", en F. Sevilla Arroyo (ed.) (2001) *La novela picaresca española: toda la novela picaresca en un volumen*, Madrid, Castalia.
- Luján de Saavedra, M. ([1604] 2001): "Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache", en F. Sevilla Arroyo (ed.) (2001) *La novela picaresca española: toda la novela picaresca en un volumen*, Madrid, Castalia.
- Pinheiro Da Veiga, T. ([1655] 1989): *Fastiginia. Vida cotidiana en la corte de Valladolid*, N. Alonso Cortés (ed.), Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid.
- Roa, M. (SI) ([1600] 2005): *Historia de la Provincia de Andalucía de la Compañía de Jesús (1553-1662)*, A. Martín Pradas e I. Carrasco Gómez (eds.), Écija, Asociación de amigos de Écija.
- Salas Barbadillo, A. J. ([1621] 1894): *El cortesano descortés*, Madrid, Sociedad de bibliófilos españoles.
- Villegas, S. V. ([1633] 1995): "Orden del tañido de las campanas y oficio del campanero de esta santa Metropolitana y Patriarcal Yglesia de Sevilla", en P. Rubio Merino (ed.) (1995) *Reglas del tañido de las campanas de la Giralda de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla 1533-1633*, Sevilla, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Asenjo, J. (2004): "Máscara de los estudiantes del colegio de San Pablo de Burgos y otros festejos por el preñado de la reina María Luisa de Saboya (Burgos, 1707)", en M. L. Lobato y F. Domínguez Matito (eds.) (2004) *Memoria de la palabra*, Vervuert, Iberoamericana: 219-228.
- Álvarez Martínez, R. (2001): *Fuentes para la Historia de la música en Tenerife. Siglos XVI - XVIII*, Santa Cruz de Tenerife, Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife.
- Bejarano Pellicer, C. (2013): *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Fundación Focus-Abengoa.
- Bejarano Pellicer, C. (2014): "El culto a los difuntos en la Sevilla de la Edad Moderna: la campanilla de ánimas del purgatorio", en F. J. Campos Fernández de Sevilla (coord.) (2014) *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*, San Lorenzo de El Escorial, Estudios Superiores de El Escorial: 85-96.
- Bejarano Pellicer, C. (2014): "Las mujeres y la práctica musical en el Siglo de Oro: ficción y realidad en Sevilla", *Janus*, 3. <http://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=37> (consultado en octubre de 2014).
- Bolaños Donoso, P. y Reyes Peña, M. (1992): *Una mascarada joco-seria en la Sevilla de 1742*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

- Caballero Fernández-Rufete, C. (2003): "La música en el teatro clásico", en J. Huerta Calvo (coord.) (2003) *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, tomo I: 677-716.
- Campagne, F. A. (2001-2002): "El modelo cristiano de superstición en la España moderna (siglos XV a XVIII)", *Anthologia annua*, 48-49, 217-274.
- Campo Tejedor, A. y Cáceres Feria, R. (2013): "Tocar a lo barbero. La guitarra, la música popular y el barbero en el siglo XVI", *BLO*, 3, 9-47.
- Capdepón Verdú, P. (1997): "La capilla de música del monasterio de las descalzas reales de Madrid", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 37, 215-226.
- Caro Baroja, J. (1980): "El charivari", *Historia* 16, 47, 54-70.
- Castellano Castellano, J. L. (2010): "La violencia estructural en el Barroco", en J. L. Castellano Castellano y J. Lozano Navarro (eds.) (2010) *Violencia y conflictividad en el universo barroco*, Granada, Comares: 1-12.
- Castaño, J.M. (2001): *Conflictividad y violencia. La sociedad sayaguesa en la documentación de los siglos XVI al XIX*, Madrid, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo.
- Chevalier, M. (1981): "Un personaje folclórico de la literatura del Siglo de Oro: el estudiante", en P. M. Piñero Ramírez y R. Reyes Cano (eds.) (1981) *Seis lecciones sobre la España de los Siglos de Oro (literatura e historia)*, Sevilla, Universidades de Sevilla y Burdeos: 39-58.
- Clare, L. (1998): "Répresentations théâtrales et cortèges à thème (comedias et máscaras) à les fêtes de Manille (1659)», en I. Mamczarz (ed.) (1998) *Métamorphoses de la création dramatique et lyrique à l'épreuve de la scène*. Actas del 7º coloquio internacional, París, Leo Olschki: 135-174.
- Coduras Bruna, M. (2010): "La presencia de la música, el baile y la seducción por la voz en *El jardín de Falerina* de Calderón de la Barca, auto y comedia", *Eclipse*, 13, 19-27.
- Cortés, L. (1989): *La vida estudiantil en la Salamanca clásica*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Crosas, F. (2005): "Las sirenas del Tostado", en R. Alemany, J. L. Martos y J. M. Manzanaro (eds.) (2005) *Actes del X Congrés Internacional de la'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alicante, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana: 625-643.
- Culianu, I. P. (1999): *Eros y magia en el Renacimiento. 1484*, Madrid, Siruela.
- Damiani, B. (1990): "Canciones y romances en La pícara Justina", en E. Rodríguez Cepeda (ed.) (1990) *Actas del congreso Romancero-cancionero, UCLA 1984*, Madrid, José Porrúa Turanzas: 343-350.
- Díaz Marroquín, L. (2008): *La retórica de los afectos*, Kassel, Reichenberger.
- Díaz Martín, J. E. (2003): *Cervantes y la magia en el Quijote de 1605*, Málaga, Universidad de Málaga.

- Díez Borque, J. M. (1988): "Órbitas de teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del XVII", *Criticón*, 42, 103-124.
- Escudero, J. M. (2009): "La ambigüedad del elemento mágico en *La Celestina*", en I. Arellano y J. M. Usunáriz (eds.) (2009) *El mundo social y cultural de La Celestina*, Madrid, Iberoamericana: 109-128.
- Espinós, V. (1947): *El "Quijote" en la música*, Barcelona, Patronato del IV Centenario del Nacimiento de Cervantes-CSIC.
- Flórez Asensio, M. A. (2010): "Músicos de las Compañías que residen en esta corte: músicos y empresa teatral en Madrid en el Siglo de Oro", *Anuario musical*, 65, 57-78.
- Frith, S. (1981): *Microphone Friends*, New York, Pantheon Books.
- Frith, S. (2001): "Hacia una estética de la música popular", en F. Cruces (ed.), (2001) *Las culturas musicales*, Madrid, Trotta: 413-435.
- García Bernal, J. J. (1996): "Lo serio y lo burlesco: la máscara barroca como forma de pedagogía popular", *Demófilo: Revista de cultura tradicional*, 18, 31-48.
- García Fraile, D. (1997): "Música y literatura a principios del siglo XVII: Vicente Espinel (1550-1624)", en M. A. Virgili, G. Vega García-Luengos y C. Caballero Fernández-Rufete (eds.) (1997) *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, Valladolid, Sociedad "V Centenario del Tratado de Tordesillas": 333-346.
- García Fraile, D. (1999): "La música en la vida estudiantil universitaria durante el siglo XVI", en L. E. Rodríguez-San Pedro Bezares y J. L. Polo Rodríguez (eds.) (1999) *Líneas de investigación sobre universidades hispánicas*, Salamanca, Universidad de Salamanca: 87-107.
- García Herrero, M. C. (2012): "Asociaciones de jóvenes en el mundo rural aragonés de la Baja Edad Media", *En la España medieval*, 35, 35-73.
- García Montalbán, A. (2005): "Lo sonoro, función y símbolo en "Don Quijote": materiales para un acercamiento a su mundo sonoro", *Nassarre*, 21, nº 1, 389-444.
- Gelabertó Vilagran, M. (1991): "Tempestades y conjuros de las fuerzas naturales: aspectos mágico-religiosos de la cultura en la Alta Edad Moderna", *Manuscripts*, 9, 325-344.
- Guichot y Parody, J. (1896): *Historia del Excelentísimo Ayuntamiento de la Ciudad de Sevilla*, Sevilla, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla.
- Guillot, M. D. (1995): "Tumultos estudiantiles en el siglo XVII", en AA.DD. (1995) *Doctores y Escolares*, II Congreso Internacional de Historia de las Universidades Hispánicas, Valencia, 1995, vol. I: 251-256.
- Hernández Sánchez, G. (2014): "Reyertas estudiantiles y violencia universitaria en la Salamanca del período barroco: 1598-1625", *Erasmus*, 1, 121-137.
- Hornedo, R. M. (1959): "Desaplicación y desórdenes estudiantiles en el seiscientos español", *Razón y fe*, CLIX, 733, 131-144.

- Ife, B. (1988): "La imprenta y la música instrumental del Renacimiento español", en P. Cátedra y M. L. López-Vidriero (eds.) (1988) *El libro antiguo español. Actas del primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, Biblioteca Nacional de Madrid, Sociedad Española de Historia del Libro: 225-236.
- Iglesias Rodríguez, J. J. (2012): "Tensiones y rupturas: conflictividad, violencia y criminalidad en la Edad Moderna", en J. J. Iglesias Rodríguez (ed.) (2012) *La violencia en la Historia. Análisis del pasado y perspectiva sobre el mundo actual*, Huelva, Universidad de Huelva: 41-91.
- Josa, L. y Lambea, M. (2009): "Metamorfosis del tono humano barroco: variantes, pervivencias e implicaciones musical en el teatro del siglo XVII", en J. Álvarez Barrientos, Ó. Cornago Bernal, A. Madroñal Durán y C. Menéndez-Onrubia (coords.) (2009) *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC: 377-388.
- Kamen, H. (1998): *Cambio cultural en la sociedad del Siglo de Oro. Cataluña y Castilla, siglos XVI-XVII*, Madrid, Siglo Veintiuno.
- Kieckhefer, R. (1989): *La magia en la Edad Media*, Barcelona, Crítica.
- Knighton, T. (2005): "La circulación de la polifonía europea en el medio urbano: libros impresos de música en la Zaragoza de mediados del siglo XVI", en A. Bombi, J. J. Carreras y M. Á. Marín (eds.) (2005) *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Valencia, Universidad de Valencia: 337-349.
- Labrador López de Ancona, G. (2008): "Fiesta, quejas y duelos de amor en el imaginario cervantino: la guitarra, el laúd y la vihuela", *Anales cervantinos*, 40, 229-242.
- Leal Pinar, L. F. (2005): *La música en el Quijote*, Sevilla, Junta de Andalucía.
- Lobato, M. L. (2002): "El hechizo de la voz y la hermosura en el teatro de Calderón", en I. Arellano (ed.) (2002) *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Kassel, Reichenberger, vol. I: 601-618.
- Mantecón Movellán, T. A. (2008): "La violencia en la Castilla urbana del Antiguo Régimen", en J. I. Fortea y J. E. Gelabert (eds.) (2008) *Ciudades en conflicto (siglos XVI-XVIII)*, Valladolid, Marcial Pons, Junta de Castilla y León: 307-334.
- Mantecón Movellán, T. A. (2008): "La ley de la calle" y la justicia en la Castilla Moderna", *Manuscripts*, 26, 165-189.
- Mantini, S. (1991): "Notte in città, notte in campagna tra Medioevo ed Età moderna", en M. Sbriccoli (ed.) (1991) *La notte. Ordine, sicurezza e disciplinamento in età moderna*, Florencia, Ponte alle Grazie: 30-45.
- Marchant Rivera, A. (2009): "El prohijamiento, la tutela, y la carta de aprendiz: instrumentos para una historia de la situación del menor en Málaga durante la primera mitad del siglo XVI", en J. J. Bravo Caro y J. Sanz Sampelayo (eds.) (2009) *IX Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna. Población*

- y grupos sociales en el Antiguo Régimen*, Vol. II, Málaga, Universidad de Málaga: 943-955.
- Martín Romero, J. J. (2012): "El canto es deleite de los ángeles. Música y espiritualidad en el siglo XV", en J. Paredes (ed) (2012) *De lo humano y lo divino en la literatura medieval: santos, ángeles y demonios*, Granada, Universidad de Granada: 221-246.
- Merchán Álvarez, A. (1976): *La tutela de los menores en Castilla hasta fines del siglo XV*, Sevilla, Universidad.
- Miñana, R. (2002): *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta*, Delaware, Newark.
- Morgado García, A. (2001): "Literatura normativa y mentalidad mágica en la España del Antiguo Régimen: los manuales de confesores", en J. M. de Bernardo Ares (ed.) (2001) *El hispanismo angloamericano: aportaciones, problemas y perspectivas sobre Historia, Arte y Literatura españolas (siglos XVI-XVIII)*, Córdoba, Cajasur: 752-762.
- Pastor Comín, J. J. (1999): "De la música en Cervantes: estado de la cuestión", *Anales cervantinos*, 25, 383-395.
- Pastor Comín, J. J. (2007): *Cervantes: música y poesía. El hecho musical en el pensamiento lírico cervantino*, Vigo, editorial Academia del Hispanismo.
- Pastor Comín, J. J. (2009): *Loco, trovador y cortesano. Bases materiales de la expresión musical en Cervantes*, Vigo, editorial Academia del Hispanismo.
- Paz Gago, J. M. (2003): "Señora, donde hay música no puede haber cosa mal (DQ II, 34). La música en el Quijote", *Edad de Oro*, 22, 361-371.
- Pérez Escolano, V. (2005): "La ciudad vivida. Sevilla en la encarnadura literaria de Cervantes", en F. Núñez Roldán (ed.) (2005) *La ciudad de Cervantes*, Sevilla, Fundación El Monte.
- Pitou, F. (2000): "Jeunesse et désordre social: les coureurs de nuit à Laval au XVIIIe siècle", *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 47-1, 69-92.
- Querol Gavaldá, M. (1948): *La música en las obras de Cervantes*, Barcelona, Comtalia.
- Querol Gavaldá, M. (1970): "La chacona en la época de Cervantes", *Anuario Musical*, 25, 49-65.
- Recio, R. (2013): "Música y canciones en Boccaccio: la nueva narrativa europea", en I. Colón Calderón, D. Caro Bragado, C. M. Martínez y A. Rodríguez de Ramos (eds.) (2013) *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, Madrid, Sial: 29-44.
- Reynaud, F. (2004): "Música y músicos toledanos: grupos e individuos fuera de la catedral", en J. Griffiths y J. Suárez-Pajares (eds.) (2004) *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, Madrid, ICCMU: 241-252.

- Robledo Estaire, L. (2003): "El lugar de la música en la educación del príncipe humanista", en V. Dumanoir (coord.) (2003) *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, Madrid, Casa de Velázquez: 1-19.
- Rodríguez de Ramos, A. (2013): "Chi di così cantar le fosse stato cagione: María de Zayas ante *El Decamerón*. Organización y función de la poesía en las *Novelas Amorosas y Ejemplares*", en I. Colón Calderón, D. Caro Bragado, C. M. Martínez y A. Rodríguez de Ramos (eds.) (2013) *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, Madrid, Sial: 151-163.
- Rojo Vega, A. (1995): "Los menores de edad en el Valladolid del siglo de Oro", *Investigaciones históricas: época moderna y contemporánea*, 15, 175-194.
- Ruiz Astiz, J. (2011): "El papel de la juventud en los desórdenes públicos en la Navarra de la Edad Moderna (1512-1808)", *Manuscripts*, 29, 117-136.
- Ruiz Astiz, J. (2012): "Haciendo algaradas y músicas: rondas nocturnas y carnavales en la Navarra moderna", *Bibliid*, 57, 1, 2-38.
- Salazar, A. (1961): "Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes", en Adolfo Salazar (1961): *La música en Cervantes y otros ensayos*, Madrid, s. e.: 127-275.
- Sanhuesa Fonseca, M. (2002): "Laurela y Serafina. La música en *Amar sólo por vencer* (María de Zayas) y *Las manos blancas no ofenden* (Calderón)", en I. Arellano (ed.) (2002) *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Kassel, Reichenberger, vol. I: 827-837.
- Sanhuesa Fonseca, M. (2004): "El vicio templado de Felipe el Piadoso. Música y educación para Felipe III", en J. Griffiths y J. Suárez-Pajares (eds.) (2004) *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, Madrid, ICCMU: 69-94.
- Sanhuesa Fonseca, M. (2004b): "Templar, tañer, cantar: la novela española del siglo XVII", en AA.DD. (2004) *Sulcum sevit. Estudios en homenaje a Eloy Benito Ruano*, Oviedo, Universidad de Oviedo, vol. 2: 893-915.
- Schindler, N. (1996): "Los guardianes del desorden. Rituales de la cultura juvenil en los albores de la era moderna", en G. Levi y J.C. Schmitt (dirs.) (1996) *Historia de los jóvenes. I. De la Antigüedad a la Edad Moderna*, Madrid, Taurus: 303-364.
- Stein, L. K. (2001): "Los músicos de la capilla real y la música de los festejos palaciegos, 1590-1648", en J. J. Carreras López y B. J. García García (eds.) (2001) *La capilla real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes: 251-175.
- Swanwick, K. y Runfola, M. (2002): "Developmental Characteristics of Learners", en R. Colwell y C. Richardson (eds.) (2002) *New Handbook of Research in Music Teaching and Learning*, Oxford, Universidad de Oxford: 373-397.
- Torre Molina, M. J. (2004): *Música y ceremonial en las fiestas reales de proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)*, Granada, Universidad de Granada.

- Torremocha Hernández, M. (1989): "Fuero y delincuencia estudiantil en el Valladolid del siglo XVIII", en AA.DD. (1989) *Claustros y estudiantes*, Valencia, Universidad de Valencia: 365-391.
- Torremocha Hernández, M. (2004): "Ciudades universitarias y orden público en la Edad Moderna", *Cuadernos de Historia Moderna Anejos*, III, 137-162.
- Torremocha, M. (1991): "Las noches y los días de los estudiantes universitarios (posadas, mesones y hospederías en Valladolid, siglos XVI-XVIII)", *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, 10, 43-70.
- Torremocha Hernández, M. (2012): "Los estudiantes universitarios en la Edad Moderna: líneas de investigación", en L. E. Rodríguez-San Pedro Bezares y J. L. Polo Rodríguez (eds.) (2012) *Historiografía y líneas de investigación en historia de las universidades: Europa mediterránea e Iberoamérica*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca: 219-241.
- Usunáriz, J. M. (2005): "El lenguaje de la cencerrada: burla, violencia y control en la comunidad", en R. García Bourrellier y J. María Usunáriz (eds.) (2005) *Aportaciones a la historia social del lenguaje: España siglos XIV-XVIII*, Vervuert, Iberoamericana: 235-260.
- Valcárcel, C. (2003): "Música y seducción. El tratamiento del amor cortés en la poesía musicada española de los siglos XV y XVI", en V. Dumanoir (ed.) (2003) *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, Madrid, Casa de Velázquez: 93-106.
- Vega Ramos, M. J. (1999): "La teoría musical humanista y la poética del Renacimiento", en J. Guijarro Ceballos (coord.) (1999) *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Universidad de Salamanca: 217-240.
- Vega Ramos, M. J. (2007): "La unión de poesía y música en el Renacimiento: breve historia de una idea", en M. D. Rincón González (ed.) (2007) *Doce calas en el Renacimiento y un epílogo*, Jaén, Universidad de Jaén: 269-315.

SIMBOLISMO Y PROBLEMA SOCIAL EN *LOS POEMAS COTIDIANOS* DE MAX AUB (1925)

SYMBOLISM AND SOCIAL PROBLEMS IN THE *QUOTIDIAN POEMS* BY MAX AUB (1925)

PABLO CARRIEDO CASTRO¹

Colegio Sierra Pambley

Resumen

Los poemas cotidianos fue la primera obra literaria publicada por Max Aub. El presente trabajo intentará analizar sus principales claves ideológicas en el marco de la Edad de Plata y abrir nuevas interpretaciones que iluminen el pensamiento poético y social del autor en el periodo.

Palabras clave: Simbolismo, Jammismo, Unanimismo, Vanguardia, "problema social"

Abstract

Los poemas cotidianos was the first literary work written by Max Aub. The article you are about to read will try to analyze its main ideological keys during the so-called "Spanish Silver Age" and also open new interpretations on the poetical and social ideas of the autor at that time.

Key words: Symbolism, Jammism, Unanimism, Avant-gardemovement, "social problem"

1. EL SIMBOLISMO: LA "LIBERTAD" DEL POETA

Los poemas cotidianos fue el primer libro publicado por Max Aub. Apareció en el año 1925, cuando el escritor contaba 22 años de edad. En general, todos los analistas han dedicado una buena parte de sus investigaciones sobre *Los poemas cotidianos* a establecer la filiación estética y estilística de los textos. Se trata de una labor notablemente difícil debido, en primer término, a la variedad de sus tendencias y al influjo de corrientes literarias tenidas como menores o poco conocidas en la tradición hispánica; también al amplio margen cronológico que media entre su escritura y su publicación (textos fechados en su mayoría entre 1921 y 1922); a lo que viene a sumarse además, el carácter primerizo y juvenil de la obra que, como el de todo iniciado (y Max Aub lo era incluso en su manejo creativo de la lengua española), presenta todavía algunas indecisiones que complican puntualmente los análisis. De forma amplia, la crítica coincide en localizar el texto entre el gran movimiento modernista y las nuevas tendencias de vanguardia, un periodo ambiguo tanto histórica como estéticamente, sobre el que todavía planean numerosas sombras y polémicas.

¹ Colegio Sierra Pambley. pablo.carriedo@gmail.com. Recibido: 24-10-2015. Aceptado: 04-02-2016.

De cara ya al análisis, se diría que una de las aportaciones más interesantes de *Los poemas cotidianos* consiste en arrojar luz sobre la evolución del simbolismo poético en España, muestra paradigmática, tal vez de las más raras y ejemplares, de su lenta descomposición en nuestras letras. En general, y sin entrar todavía en sus pormenores, puede afirmarse que el libro se sitúa en línea con un proyecto ‘moderno’, laico y liberal; un proyecto específicamente propio de la pequeña-burguesía emergente que comenzaba a consolidarse y a organizarse ideológicamente en España, desarrollando su psicología artística más propia:

Max Aub ha viajado mucho por Europa y ha recorrido España provincia por provincia. Cuando llega a una ciudad se hospeda en el hotel más cómodo y deposita un cuantioso equipaje: maletas y baúles cargados de *bisutería de caballero*. Recorre las principales tiendas de la capital y vende su mercancía. Con ese trabajo conquista independencia y se rodea de bienestar. Cuando termina el trajín comienza su vida de verdad. La vida de verdad de Max Aub es su obra de escritor (Chabás citado en Rodríguez, 2003: 53).

Creo que esa relación entre lo ‘público’ y lo ‘privado’, la exacta delimitación entre la vida laboral y la ‘vida de verdad’ de Max Aub, aclara en gran parte la ascendencia esencialmente simbolista de su primer poemario. Publicación financiada íntegramente por el propio Max Aub, *Los poemas cotidianos* conocieron una edición de tan sólo cincuenta ejemplares, volúmenes numerados y terminados en la Imprenta Omega del Carrer Ample de Barcelona el día 27 de septiembre de 1925: un conjunto de 34 piezas poéticas, editadas artesanalmente, con tipografía a la moda francesa, cubierta sintética y una maquetación exquisita, verdaderas joyas bibliográficas ya entonces. Se trata de textos específicamente pensados para ser distribuidos sólo entre un grupo reducido de amigos y cercanos, poemas organizados fuera de la lógica comercial, lo que condiciona todo su análisis, y escritos al margen del público — entendido éste en su dimensión capitalista— cuya sanción, sencillamente, Max Aub no necesitaba. Como es sabido, el simbolismo acentúa extraordinariamente la atención sobre lo privado y lo subjetivo. Los simbolistas, de hecho, entenderán su intimidad como un refugio, único espacio donde es aún posible la ilusión de ‘libertad’ propuesta por la burguesía triunfante, una vez derrotada la Comuna de París y ya finalizada la *Gran Guerra*². Apartados de la vida social y situados en sus márgenes, los poetas simbolistas se repliegan sobre sí mismos y reivindican su aislamiento, que es un acto de orgullo frente a la sociedad burguesa capitalista. Enrique Díez-Canedo, autor del prólogo del libro, insiste en ese carácter íntimo y recogido del poemario como una de sus características centrales:

Viajante de poesía se le podía llamar a Max Aub. La poesía, sin embargo, no es su artículo, porque no intenta venderla acuñada en lindas ediciones. [...] De todas las sensaciones que he pulsado en este libro ninguna me convence tanto como ésa de enamorada reclusión, localizada precisamente en un tiempo invernal: el hogar es más hogar, la calma es más inmóvil, el atractivo de la casa más irresistible (Díez Canedo en Aub, 2001: 52)

² Según señala el crítico Josep María Castellet: “El poeta [simbolista] se siente paradójicamente como un ser privilegiado, ya que al no tener un público, su obra no entra en el diabólico mecanismo de la oferta y la demanda. Restringido a su ámbito literario, a él mismo y al grupo reducido de personas que le rodean, su soberanía personal coincide con él mismo. Y eso le produce una ilusoria sensación de libertad ilimitada” (Castellet, 1965: 89).

Expresión del modo de vida de un ciudadano medio y culto que disfruta tranquila y sensualmente de su espacio, de su intimidad y de sus pequeñas propiedades y costumbres, *Los poemas cotidianos* recorren un día de la vida del poeta. En estructura circular y bien trabada, las composiciones se abren con la sección “Las mañanas”, poemas envueltos en una intensa luminosidad tras el amanecer; prosiguen luego con la serie “Las tardes”, tiempo para la visita de los amigos y la meditación reflexiva mientras llueve en el exterior de la casa; atraviesan después un “Intermedio”, texto a modo de paréntesis donde se desarrolla una temática contemporánea, relacionada ambiguamente con contenidos de tipo social; para alcanzar el conjunto “Momentos”, un cuerpo dotado de cierta independencia en el total; y llegar, finalmente, a “La noche” sección donde culmina el ejemplar a la espera de un nuevo día. A lo largo de todo ese tiempo, Max Aub despliega los elementos que definen el concepto fundamental de ‘lo cotidiano’, allí donde se concretan las aficiones, los gustos personales y las íntimas inquietudes del personaje.

A este respecto, y sólo como apunte, es interesante señalar que las constantes referencias hechas al matrimonio, a un niño recién nacido o a una hija a la que su padre cuenta un cuento antes de dormir, son pura ficción. Aunque el original incorpora una dedicatoria “A mi esposa”, sabemos, sin embargo, que Perpetua Barjau y Max Aub no formalizarán su enlace hasta un año después de publicarse el libro, en 1926; y que el primer hijo de la pareja, María Luisa, no nacerá hasta el año 1927. Alguna crítica ha querido ver en ello una primera manifestación de la llamada “poética de lo falso”, técnica que Max Aub llevará hasta límites magistrales durante su exilio en México en los años 50 y 60. Aunque, como señala el profesor Juan María Calles, Aub “establece, a través del extrañamiento de los signos biográficos, una clara problematización entre el espacio de la realidad y el de la ficción” (Calles, 2003: 131), ello no determina sino superficialmente la lectura del texto.

En rigor, no existen motivos de peso en *Los poemas cotidianos* para suponer que se trate de un intento consciente y deliberado por parte de Max Aub de investigar la radical ambigüedad con que resuelve la relación *autor-personaje* en su obra madura. Frente a otras de sus piezas posteriores que explotarán de manera implacable esa misma técnica (Luis Álvarez Petreña, Jusep Torres Campalans y, fundamentalmente, desde el ángulo poético, *Antología Traducida*), el desdoblamiento no afecta aquí a la experiencia poética, sólidamente instalada en una perspectiva contemplativa tradicional. De cara al análisis de los textos creo que no resulta fundamental establecer la configuración técnica de la estrategia, dado que el personaje —no importa si real u oníricamente: “como anhelo de una vida ideal, de unas horas claras por venir”, al decir del profesor Bonet (2003: 25)— refleja con garantías una única y misma visión del mundo, que es sin lugar a dudas la del propio Max Aub, y que se impone todavía a las ambigüedades auto-referenciales del lenguaje:

Yo te enseñaré —amar y oír—
las mil cosas recatadas
de nuestro cotidiano vivir,
unas flores,

unos frutos,
un lejano
manzano
en flor, allá
el bello color
de los árboles,
de una escondida estatua los cánones,
la línea quebrada
de un monte las cimas
que nos recordará
algo, quizá...

2. LA INFLUENCIA FRANCESA

Una de las claves importantes del libro es su poderosa influencia francesa. El influjo del pensamiento francés en la España de entre-siglos (que se encontraba en la raíz misma del *Modernismo* desde sus orígenes), máxima expresión burguesa de 'lo moderno', se consolidará definitivamente durante los años de la guerra mundial y la posguerra inmediata, momento que, como señala el profesor Mainer, testimonia "hasta qué punto la *aliadofilia* fue en realidad *francofilia* y, en última instancia, el interesado tributo a la patria de la revolución burguesa y al país que mejor ha sabido elaborar su propia imagen universal" (Mainer, 1972: 152). En ese contexto, tradicionalmente, se ha considerado que la influencia simbolista francesa en España estuvo circunscrita exclusivamente al *Parnasianismo*; es decir, asociada a la obra de Paul Verlaine —tal vez, por el peso extraordinario que tuvo en Rubén Darío— y, en su forma más avanzada, también a la de Stéphane Mallarmé. Una apreciación inexacta³. En ese mismo sentido, fue importante la publicación en 1913 de la antología *La poesía francesa moderna*, completísima selección preparada por Enrique Díez-Canedo en colaboración con Fernando Fortún y volumen muy popular entre los jóvenes escritores españoles e hispanoamericanos (sabemos que Pablo Neruda y César Vallejo, nada menos, se iniciaron con ella en las letras de Francia). Como señala Andrés Trapiello:

[*La poesía francesa moderna*] presentaba por primera vez en español un panorama completo de lo que en ese terreno [se refiere al simbolismo] venía ocurriendo en Francia desde mediados de siglo hasta los poetas nuevos, nacidos la mayor parte en los años ochenta. [...] El acierto de la antología estaba en su núcleo principal, el ordenamiento, traducción y estudio del llamado simbolismo mayor y menor" (Trapiello en Díez Canedo, 2001: 17).

³ "Se siguen atribuyendo al modernismo español características propias de la poesía del francés [asegura la profesora Romero] cuyos pilares fundamentales son la música melodiosa, jardines con fuentes, claros de luna, atardeceres sangrientos, mujeres lánguidas y decadentes, la monotonía, la melancolía, el aburrimiento y el hastío. Esos motivos se han ido convirtiendo, junto a la influencia exotista en los grandes tópicos del modernismo. [...] No obstante hay que considerar un abundante número de poetas franceses soslayados por ese mismo sistema oficial [se refiere al *canon*]: Francis Jammes, Jules Laforgue, Maurice Maeterlinck, Emile Verhaen, Henri de Regnier, Jean Moreas, Paul Fort y Viéle-Griffin son citados en el grupo de influyentes, pero hasta ahora no se ha llevado a cabo ningún estudio que determine su huella individual en la literatura española" (Romero López, 1990: 189).

En el caso de Max Aub el ascendente ideológico francés ha sido estudiado ya en profundidad por los profesores Gerard Malgat en su monográfico imprescindible *Max Aub y Francia, o la esperanza traicionada* (2007), texto donde pueden encontrarse todos los pormenores y claves de su compleja relación en el tiempo; y José Antonio Pérez Bowie en su “Max Aub y la cultura francesa” (2005: 109). Desde el radio estrictamente poético, es seguro que Max Aub conocía a fondo los manifiestos simbolistas publicados en Francia durante el último cuarto del siglo XIX: *Sagesse* (1881) de Paul Verlaine —las traducciones de Mauricio Bacarisse de *Jades et Nàguere*—, el de Jean Moréas, publicado en *Le Figaro* (1886) o *Sixtine* (1890) de Remy de Gourmont; así como la obra de los máximos representantes del movimiento: Théophile Gautier, Jaques Joseph Moreau, Arthur Rimbaud, Mallarmé o Guillome Apollinaire. Y es seguro también que el joven estaba al día de las novedades literarias francesas, suscrito a las revistas *Les Nouvelles Littéraires* y a la mítica *Nouvelle Revue Française* (“no perdí, desde 1918, un número de NRF”, asegura en 1953), publicación ésta de verdadera referencia, fundada por André Gide en 1908 y adquirida en los albores de 1920 por la mítica editorial *Gallimard* que la convertiría en una de sus marcas insignia. Sin embargo, como ya ha señalado la crítica, la moda francesa se concreta, particularmente, en *Los poemas cotidianos*, a través de dos de sus corrientes consideradas menores, o no canónicas. Fue una de ellas el llamado *Jammisme*, movimiento creado y encabezado por Francis Jammes (1868-1938), poeta católico y provinciano, muy vinculado al paisaje de los Altos Pirineos, y que “entra sigilosamente en el sistema literario español [...] La fortuna, éxito o influencia de Francis Jammes en España demuestra que a veces son aquellos intermediarios de segundo orden los que al haber elaborado modelos más asimilables poseen mayor capacidad de influencia” (Romero López, 1990: 191).

Y, en rigor, puede encontrarse el rastro de la obra de Jammes en bastantes de los poetas españoles del tiempo. Su influencia es, por ejemplo, significativa en Juan Ramón Jiménez. Sabemos que durante su estancia en el sanatorio de Burdeos, Juan Ramón visitó frecuentemente Orthez, el pueblo donde vivía Jammes, que “se interesó en su obra, la leyó y le gustó por su amor al campo y a las bestias del campo” (Palau de Nemes: 1974: 168). El *Jammisme*, además, fue lanzado por el rotativo *Mercure de France* en 1897, publicación que iba a ser decisiva en la aparición de la revista *Hélios*, y que le sirvió de modelo: “tipografía selecta y admirablemente administrada en sus diferentes familias y cuerpos, márgenes generosos, colaboraciones bien pensadas, viñetas de corte modernista con aires de *Revue Blanche*, muy *Mercure*, desde luego” (Trapiello, 1997: 270). El profesor Juan Manuel Bonet ha indicado también que José Martínez Ruiz, *Azorín*, fue uno de los “primeros lectores españoles” del francés, aspecto que, según explica “se nota en su propia prosa” (Bonet, 2003: 22). Se han encontrado huellas, igualmente, en la poesía de Miguel de Unamuno (Romero López, 1990: 200). Y, en opinión del propio Max Aub, Francis Jammes fija la base de la obra de otros poetas modernistas españoles como Enrique Díez-Canedo; o incluso también la de Ramón Pérez de Ayala o Tomás Morales, autores cuyas obras más importantes aparecen entre el fin de la guerra europea y la Dictadura de Primo de Rivera, y que se cuentan entonces entre sus

más directos referentes. Todos ellos, asegura, escriben “con la poesía de Jammes muy en los adentros” (Aub, 1969: 75).

Se ha discutido, y es tema polémico, si el *Jammisme* puede o no ser considerado un movimiento simbolista. Con vistas a asegurar el análisis de *Los poemas cotidianos*, se debe tener presente que el simbolismo no debería ser considerado un “molde” poético, un sistema de reglas fijas (al modo en que lo era, por ejemplo, el petrarquismo); se trata de un error grave que pervierte la esencia misma de sus presupuestos —aquellos que descansan en la “libertad” individual. En rigor, en el *Simbolismo* el poeta establece siempre una relación íntima y exclusiva con la realidad; una relación “poética” única, cuanto más audaz y original, cuanto más singular y más concreta, aún más celebrada⁴. En el caso de Francis Jammes, “poeta de la vida sencilla y del intimismo recatado, defensor de una renovada proclama de la ‘aurea mediocritas’, de la vida retirada y de un regreso a la naturaleza” (Soldevilla, 2003: 56), el *símbolo* responde a una exaltación de la vida rural y descuidada; la celebración del campo, el ameno lugar y el retiro apartado, buscando constantemente sus referentes en el vitalismo de la cultura popular ancestral⁵.

La sacralización ‘unánime’ de la palabra poética —como también proponía Baudelaire, aunque en una dimensión urbana y, en fin, nada bucólica— sigue respondiendo con exactitud a una *des-realización* idealista del mundo entorno, a un revestimiento sensible de ‘la idea’; ya que, en rigor, no es el mero refugio rústico y regional (que opera ahí como símbolo) el verdadero *objeto* poético, sino la armonía y la sencillez espiritual que descubre íntimamente en el poeta, encajando así con la perspectiva simbolista. El escrutinio de la biblioteca personal de Max Aub realizado por el profesor Juan María Calles revela con toda claridad que Francis Jammes, era entonces, y sin lugar a dudas, uno de sus poetas preferidos: se atesoran hoy en la *Fundación Max Aub* de Segorbe las primeras ediciones de los libros *De l’angelus de l’aube à l’angelus du soir* (1879), traducido por Díez-Canedo para la mítica, y muy popular, colección “Los poetas” de la editorial *Calpe* en 1921; *Le Devil des primevères* (1900), *Église habillée de feuilles* (1906), *Clairières dans le ciel* (1906) o *Georgiques chrétiennes* (1912) que forman la totalidad de su obra en verso. En ese radio, es seguro que la fundamental huella ‘rural’ de *Los poemas cotidianos* proviene directamente de Jammes.

De hecho, todo el poemario se organiza en torno al símbolo —muy poco extravagante; nada agresivo— de ‘la casa’: el espacio doméstico y privado, el más íntimo, del ciudadano moderno, sobre la que gira todo el ejemplar. Se trata, significativamente, de

⁴ “The symbols of *Symbolism* have to be defined a little differently from symbols in the ordinary sense — the sense in which the cross is the symbol of Christianity or the Stars and Stripes the symbol of the United States [...] The symbols of the Symbolist school are usually chosen arbitrarily by the poet to stand for special ideas of his own: they are a sort of disguise of these ideas” (Wilson, 2004; 17-18).

⁵ En una de sus conferencias, dictada en Bruselas en el año 1900, Jammes asegura: “Là se célèbre un divin office: l’existence de l’homme. Là va officier le poète. Il va dire aux habitants de la chaumière des mots de lumière dictés par Dieu. [...] Considère les envoyés de Dieu qui suren le langage des simples. Ils le parlent parce qu’ils avaient l’intelligence de la nature. [...] La parole du vulgaire est sacrée, qu’elle dise je souffre ou j’aime, car elle est la vérité, et celui qui exprime la vérité est poète” (citado en Romero López 1997: 193).

un “apuesto campesino”, una “casa de cuento de Grimm”, dice Aub, cuidadosamente diseñada para ofrecer al lector la sensación de un espacio rústico, bastante modesto en general, pero cómodo y suficiente, que concreta escénicamente su rutina: la cocina, el comedor, un salón, una chimenea, los cuartos del matrimonio y de la niña, tocado todo por constantes detalles como platos, bandejas, cacharros (“vajilla, loza / y porcelana”), azulejos, la mesa vestida para la cena, lámparas, fuentes y fruteros, jarrones con flores, armarios, muebles chinos, juguetes y ‘bibelots’ abandonados en los rincones, un piano, la biblioteca (los “queridos libros / —grandes y pequeños—, / vosotros [dice] que nada me negáis”), también entre otros elementos. Y complementario, a la vez, de ese espacio interior, Max Aub construye el paisaje en el que la casa se integra; ya luminoso en la mañana u obscurecido por la tarde, desde el interior de la casita se avista un jardín, una huerta donde cantan las alondras, la extensa campiña sobrevolada por nubes fugitivas, árboles (almendros, manzanos, olivos, álamos, girasoles) y un camino rural que se aleja; soporte ambiental de los vuelos intelectuales del poeta, en apoyo de una “rutina feliz” o alegre monotonía, por completo desecha del exceso romántico, del ‘malditismo’ y de la bohemia:

Abierto ventanal,
cielo azul
con alguna que otra nube,
blanca pequeña y tenue.

En la pared libre de lienzos,
cacharros,
azulejos,
brillantes y sencillos
reflejos.

Platos y bandejas
de cobre,
brillan y maravillan. [...]

Ha pasado la mañana
¡Cómo sopla el sol
en el cristal de la ventana!

Una segunda de las influencias francesas importantes en *Los poemas cotidianos* son los llamados poetas ‘unanimistas’: Charles Vildrac, René Arcos, George Duhamel y Jules Romains, también conocidos como el “Grupo de la Abadía”, porque vivían y se reunían en una, situada en la población de Cretéil cercana a París. Se trata de poetas situados históricamente entre la gran tradición simbolista clásica y las primeras manifestaciones del surrealismo, muy curiosa y poderosamente influenciados por el americano Walt Whitman y la obra de los narradores realistas rusos (en especial la de León Tolstoi), así como por algunos poetas belgas como Maurice Maeterlinck o Emile Verhaen. Ampliamente, el *Unanimismo* responde al patrón de una mística laica, acorde

también con algunas tendencias esotéricas propias de la inmediata posguerra mundial (como las desarrolladas, por ejemplo, por Guillome Apollinaire en sus muy impías, y muy heréticas, narraciones). Expresión de un “panteísmo vasto y elemental” (Calles, 2003: 125-126), la filosofía *unánime* concebía el universo como un ‘gran todo’ orgánico vinculado por medio de un espíritu trascendente donde se fija la íntima comunión e interdependencia entre los seres y las cosas: el amor. En rigor, según explica el profesor Manuel Villalba, que ha estudiado las manifestaciones del “amor unánime” en la obra narrativa de Max Aub, una pareja de amantes, ya en sí misma, conforma el núcleo fundamental de ‘lo unánime’:

Entre los dos amantes se establece una ligazón indisoluble que les permite trascender su propio ser individual y les convierte en una especie de vasos comunicantes del mismo fluido espiritual que transforma toda su vida cotidiana. De hecho, la participación de los amantes en el continuo psíquico de su asociación unánime les permite comunicarse más allá de las palabras (Villalba, 2009).

El amor, por tanto, elemento central en la arquitectura del libro de Aub, es el único fenómeno capaz de transfigurar simbólicamente la vida cotidiana del individuo y hacerla así accesible al complejo ‘unánime’. El amor sitúa al individuo en sintonía espiritual con la vida: con el ser amado, con el resto de sus semejantes, con el mundo natural y con las cosas; y es ese sentimiento, esa sensación de armonía interior, lo que constituye el principal y más destacado ‘objeto’ de su poesía⁶. Sobre esas bases, los poetas unanimistas promueven un arte humanista y fraternal —y que influyó también a César Vallejo en sus inicios (Reverte Bernal, 1998: 126)— con importantes deslizamientos sociales (no exentos tampoco de cierta pátina franciscana), buscando expresar la íntima fusión del ‘símbolo’ y el ‘objeto’ poéticos. En relación al libro de Max Aub, todos los seres y cosas, todos los paisajes (interiores o exteriores; físicos o sentimentales), todos los elementos, en fin, que rodean a Max Aub conforman un universo simbólico complejo: los ‘objetos’ no expresan nunca por sí mismos ningún tipo de tensión dramática en *Los poemas cotidianos*; sino que la completan tan sólo como reflejo íntimo y particular de una ‘sensación’:

Uvas y manzanas,
—flores y brescas
del otoño, frescas
hermanas aldeanas—
en sabrosa unión llameáis en el frutero.

Del racimo
cogió
mi amada
la fruta más en sazón. [...]

⁶ Así lo explica el propio Jules Romains en su libro *La Vie Unanime*, publicado en 1908, donde expone los fundamentos doctrinales del movimiento: “Par unanimismeentendezsimplementl’expression de la vie unanime: collective. Nouséprouvons un sentimentreligieuxdevant le monde quinusentoure et nousdépasse. Nousvoulonstraduire ce sentiment par une poésieimmediate. Nousnecherchonsqu’ámontrer le pathétique de la présencehumaine” (citado en Reverte Bernal, 1998: 126).

Antes de darme el fruto
me dio un beso absoluto.

No sé qué me supo mejor,
si la fruta o su amor.

Se diría, de hecho, que la sucesión de instantáneas plásticas, retablos y bodegones, todo lo accidental del mundo entorno, no es tan siquiera sustantiva en sí misma. Lo es, sin embargo, la intensa y decidida voluntad por descubrir poéticamente la 'belleza oculta' de las cosas y de las situaciones, el intento de rescatar —en la perspectiva *unánime*— su 'alma'. Y es que Max Aub 'siente' —más que describe o explica— los objetos, los paisajes y los "momentos" de su vida cotidiana como partes integrantes de un estado de ánimo, que es su verdadero y más importante objetivo: "Ilusión de buscar detalles [dice] / de nimia importancia / para que halles / incitaciones sencillas / en las suaves horas de conversación". La realidad tranquila de las cosas anima así un "ambiente", revela algo intangible y vaporoso: todos los elementos adquieren en *Los poemas cotidianos* un sentido 'espiritual' y trascendente, pero únicamente 'en' o 'desde' la mirada del poeta que los admira y expresa. De este modo, la poesía de Max Aub —y es sin duda uno de los puntales estilísticos del libro— transfigura la 'realidad' material en 'atmósfera', en un ámbito sentimental, familiar y acogedor, a veces 'naïf', según expresión del profesor Bonet, y otras vagamente misterioso, esforzándose por aislar y definir sentimientos triviales, humildes, desapercibidos en el normal y rutinario desenvolvimiento de la vida; tímidas, modestas 'sensaciones' desenvueltas como en las frecuencias más bajas de la percepción:

A ratos llovizna,
motivo para quedarme en casa,
frente al balcón,
junto a ella,
leyendo libros que casi son ciencia,
hablando cosas sin gran importancia. [...]
Ella está cerca
y es tan bueno estar cerca de ella,
sobre todo los días que llovizna,
—cielo gris, paraguas, charcos, tramontana—
que quisiera
que todos los días lloviera.

3. POESÍA, MÚSICA, PINTURA

La forma en que Max Aub elabora esa 'atmósfera' sentimental, la manera en que la 'sugiere' poéticamente, asegura su inclusión dentro de las coordenadas técnicas del simbolismo. Ya a finales del siglo XIX, y como reacción contra el realismo positivista, la poesía había tendido a desligarse, no sólo de la realidad en sí misma (ausencia de presión comercial, reivindicación del aislamiento sensual, falta de público, etc.), sino

también del resto de las artes literarias (narrativa y drama) basadas en la lógica y en la estructura racional del contenido. Es entonces cuando la poesía inicia su moderna y definitiva aproximación a las artes llamadas ‘no referenciales’, la música y la pintura, en un intento de equipararlas ‘formalmente’; es decir, un intento por superar la significación y el sentido coloquial, el común, de las palabras y ‘elevantarlo’ así a la categoría artística. En este sentido, el profesor Luis García Montero identifica “las dos claves fundamentales de la poesía moderna durante el reinado del simbolismo: la metafísica de la música, según expresión de Shopenhauer, y la sacralización de la vaguedad, del eco, como ámbito vaporoso de la verdad” (García Montero, 2001: 97).

En su forma más extrema, en la más ideal y violenta, los simbolistas llegaron a plantear una identificación absoluta entre ‘poesía’ y ‘música’ (la más inmateral y más ‘pura’ de las artes), desvinculando por completo las palabras de sus referentes gramaticales y potenciando, únicamente, su dimensión fónica o articulatoria. Toda la crítica literaria contemporánea, aun aceptando la importancia decisiva que el grupo más radical de los autores simbolistas supuso para la evolución de la lírica europea (y muy en especial Stéphane Mallarmé), ha señalado también el extremo idealismo de esa propuesta⁷.

Sin llegar nunca al extremo de destruir el sentido del lenguaje, puede afirmarse que la música sí ocupa un lugar importante en *Los poemas cotidianos* en varios de sus niveles analíticos. Además de un vocabulario y un léxico cultos, a veces arcaizantes, y frecuentemente tocados por galicismos, el estudio de la métrica ofrece algunas claves para la comprensión estilística del volumen. Debe notarse, en primer término, el esfuerzo de Max Aub por la elaboración de algunas piezas clásicas —pocas en el total—, y su atención puntual a la cantidad del verso (forzando a veces la rima a la pronunciación francesa); pero, esencialmente, no existe correlación significativa entre el ritmo y el contenido de los textos, que se organizan sobre variantes del llamado ‘vers libre’, según lo establece T.S. Eliot en su artículo de 1917: “The so called *vers libre* is anything but “free” [...] Particular types of *vers libre* may be supported on the choice of the content or the method of handling the content” (Eliot, 1961: 32). En este ángulo, Max Aub sí concibe su discurso lírico como una ‘sintaxis’ (a la vez gramatical y sonora), secuencia de palabras organizadas entre sí, capaces de transmitir un ‘efecto’, similar al de la música. Por lo general, los ritmos de *Los poemas cotidianos* son muy heterogéneos; más ágiles —sobre arte menor— en el comienzo, acompañando la luz y la rutina alegre de la mañana, y más cadenciosos y graves ya en su final, dominándose en su gran mayoría a través del pareado o de la rima cruzada o abrazada (asonante o consonante, a conveniencia), y que apuntalan un tono cándido, homogéneo en el total:

Frente
a mí la chimenea
en la que humea

⁷ “La verdadera ideología poética romántica será la ideología de la *música* (culminando en Verlaine y Darío, pero arrancando de Shopenhauer, y bien visible en Espronceda) como «lenguaje» que traduce directamente el fondo oscuro del alma en su propia estructura *sensible* sin necesidad de intermediarios racional/corruptores” (Rodríguez, 1994: 38).

pausadamente
la madera. [...]
El comedor, noble y severo,
es tan austero
que, cuando ella
—dulce y sencilla—
acerca su cabeza
a mi rodilla:
casi no me atrevo a besarla.

“Oíd”, propone Enrique Díez-Canedo en el prólogo, “cómo suena la canción de este poeta [...] son versos balbucientes, inseguros, como si temieran, afirmándose demasiado, dejar escapar su esencia sutil”; ahí mismo insistiendo: “no los veréis esforzarse por vestir traje de etiqueta. Gustan de un deshabillé casero, cotidiano como ellos mismos” (Díez Canedo en Aub, 2001: 52). Por norma general, Max Aub pliega los recursos métricos a la conveniencia puntual de la expresión, lo que constituye en sí mismo un rasgo simbolista (“the symbolist movement broke those rules of French metrics and it finally succeeded in throwing over board completely the clarity and logic of the French classical tradition”; Wilson; 2004: 14), y subraya, además, sus distancias con el parnasianismo y el modernismo clásico, tendencias fuertemente apegadas a la perfección formal. Al margen, en todo caso, de la ejecución métrica, puede afirmarse que, al igual que el resto de los ‘objetos’ poéticos del libro, ‘la música’ acompaña también un estado sentimental y anímico concreto al que completa en su dimensión material o fónica, en este caso. Se revela así el gusto extraordinariamente refinado del personaje, un gusto ‘bourgeois’ sostenido por melodías barrocas (las más inclinadas a la ornamentación instrumental y a la pompa: *Bach*) y neoclásicas (estilo musical enfático e irregular, pensado para grupos de cámara: *Rameu*), apoyando la armonía general del cuadro:

Aposento campesino,
rubio mueblaje de pino. [...]
Al entrar me encantó
=do=mi=sol=
el piano.
Música de clavicémbalo,
armonías de Bach y Rameu.
La sencillez del mueblaje,
el primitivismo del paisaje,
la música de encaje
de Bruselas,
forjan andamiajes
de poemas, de novelas.
Y reviven las fábulas
de La Fontaine y de Esopo,
reír de carátulas,
poesía, idea, tropo.

Con todo, más que la ambición musical del verso (que responde al canon modernista clásico, derivado de Verlaine), el simbolismo se manifiesta formalmente en *Los poemas cotidianos* por medio de su asociación a la pintura, un arte, sin lugar a ninguna duda, preferido entonces por Max Aub⁸. Rigurosamente, la aproximación de la poesía a las artes plásticas es, de hecho, otra de las características más propias y particulares de la poesía del primer tercio del siglo XX. En rigor, todo tuvo su comienzo con el impresionismo francés, formalizado en la obra de autores como Cezanne, Monet, Manet, Degas, Bazille, Renoir, Pissarro o Berta Morisot, movimiento que puso fin a la expresión figurativa del naturalismo —materialista y positiva— y a la imagen sintética que ‘re-presentaba’ la realidad orgánicamente. Los impresionistas iniciaron así una “experiencia sensorial” en el arte moderno basada en el manejo no uniforme de la luz y del color, en las formas sin contorno y el predominio del detalle; es decir, en la ‘trans-figuración’ y posterior recomposición de las estructuras de la Naturaleza, de consecuencias decisivas (en el cubismo, por ejemplo), revelando, ya así, la esencia misma del arte contemporáneo: la ilusión de realidad como metáfora plástica⁹.

La pintura y las artes plásticas son, de hecho, una de las aristas más originales de la formación intelectual del joven Max Aub que no dejará de cultivar jamás. Desde su primera juventud en la ciudad de Valencia, además de asistir a encuentros con músicos como Leopoldo Querol (en cuyas audiciones conoce la música de Debussy), frecuentaba muy asidua y especialmente las tertulias organizadas en el balneario de la playa de Las Arenas por el pintor Cecilio Plá (afamado impresionista, profesor y académico de la *Escuela de San Fernando* desde 1910, discípulo de Emilio Sala y maestro, a su vez, de Juan Gris), si bien por intereses menos intelectuales¹⁰. Allí, Max Aub tendrá ocasión de conocer y entablar una estrecha amistad con Genaro Lahuerta y Pedro Sánchez (*Pedro de Valencia*), dos jóvenes estudiantes de Bellas Artes de la *Escuela de San Carlos*, junto a los que hará su primera intervención pública, apenas recién finalizados sus estudios de bachillerato con diecisiete años de edad¹¹.

⁸ “Leyendo a este primerísimo Max Aub, contemplando sus interiores en calma con ventanas abiertas al campo, sus interiores con vidrios de colores, sus casas de cuento de Grimm con bibelots, sus tapices iluminados por un rayo de sol, sus claros paisajes con almendros en flor y cielo azul, sus visiones urbanas con río, uno piensa [dice el profesor Juan Manuel Bonet] en ciertos pintores valencianos de los años veinte: Emilio Varela, Vicente Mulet, el primer Genaro Lahuerta” (Bonet citado en Calles, 2003: 142).

⁹ En opinión del profesor Arnold Hauser, “en la segunda mitad del siglo XIX, la pintura se convierte en el arte que marca la pauta. La pintura domina, como arte más progresista de la época, no sólo todas las otras artes, sino que sus creaciones superan también en calidad a las obras de la literatura. [...] La pintura impresionista descubre sensaciones que poco después también la poesía y la música tienden a expresar, y sus medios expresivos se adaptan por eso a las formas pictóricas.” (Hauser, 1998: 427-428).

¹⁰ “Antes del año 20, en verano, íbamos a la playa de Las Arenas a discutir, a veces, con Cecilio Plá, pintor excelente que no tomábamos en serio porque ya sabíamos de la existencia de Picasso, de Brancque, de Derain. Nos atraían mucho más Pepita y Cristina, sus hijas (Aub, citado en Prats Rivelles, 1978: 75).

¹¹ “Por aquel tiempo di mi primera conferencia, sobre «El paisaje», en la primera exposición que hicieron Pedro Sánchez y Genaro Lahuerta, en el piso bajo del pabellón, todavía a medio construir, de los *baños calientes* del por entonces famoso balneario. Llevé del brazo a mi abuela. Llevaba yo una chaqueta negra ribeteada y pantalón a rayas, ¡tan cursi!, ¡tan señorito! Totalmente horro de saber, leí infatigable y sudando sin remedio durante dos horas. —«Has trabajado mucho», me dijo Pepe. —«¡Y tanto!» Casi

La aplicación de técnicas pictóricas impresionistas se aprecia bien, se aprecia muy nítidamente en *Los poemas cotidianos*. En las descripciones de la naturaleza y el paisaje, por ejemplo, Max Aub se vale frecuentemente del color para destacar el detalle: tonos grises (“el gris [asegura el profesor Bonet] es el color simbolista por excelencia”; 2003: 21), también ocre, verdes y rosados, “como en una acuarela [dice Aub], / pintada en vitela, / que se envelara / con agua clara”, acorde con una percepción ‘bonniardesca’ de la realidad. El color abunda así en la delicadeza de las descripciones, suavizando o intensificando las escenas, según el caso, con puntuales efectos cromáticos distribuidos homogéneamente por todo el ejemplar: pálidos o encendidos, la armonía de líneas y colores refuerza la ‘atmósfera’ y la soporta visualmente de cara al lector; y lo hace en ocasiones tan vivamente que concentra en sí mismo todo el potencial expresivo del texto: “tu seno / —guindas, rosas y armiño— / en mi mano pleno”; “vidrios de colores / dan a la estancia / y a las flores / tonos alegres / de comedor flamenco”; “múltiples verdes ramajes / con amarillos encajes / dibujados por el sol”, “la rosa / rosa, maravillosa, / el rayo que la dora / es polen que me enamora”, “almendros en flor, / cielo azul, / ¡qué lindo traje mi amor!”.

Más allá aún del detalle visual impresionista, los poemas ofrecen también cuadros plásticos en movimiento que acompañan el paso mismo de las horas, haciéndose complementarios así de la expresión poética del tiempo, donde reside su importancia decisiva. Así sucede, por ejemplo, cuando el poeta y su amada presencian desde la casa la completa desaparición del paisaje tras de un manto de lluvia: las formas luminosas de la mañana, la claridad y la definición de los objetos y colores, se desdibujan anunciando la llegada de la noche; todo se hace borroso entonces, se hace indefinido e impreciso —gris y plata—, reflejo también de un espíritu que lo contempla al que vencen la languidez y la nostalgia:

Apoyado
en el marco
de la ventana
ligero vaho
la empañá,
siento en mí
la morada
—en mis rodillas
apoyada
mi compañera—
oigo tras mi espalda
el crepitar de la madera. [...]
El eterno paisaje, infinita fuente inefable,
en la lluvia se hundió; de plata la carretera
se ha tornado barro; la campiña parlera
ha tiempo que calló. El silencio absoluto

tres meses preparando aquello que no acababa nunca para mi mal y el de mis cuatro oyentes. Tal vez hubiese alguna idea original —lo dudo— pero ¡cómo debía estar expuesta!” (Aub en AA.VV. 2003b: 45).

acompaña la lluvia en su eterno luto.
Sigue el agua cayendo mansa, sin ruido,
como algo muy amado que cayese en el olvido.

Desde todas las coordenadas señaladas arriba, las conexiones de *Los poemas cotidianos* con el simbolismo —o post-simbolismo— no parecen discutibles, sino sólo en función de su variante (*Jammisme, Unanimismo*) o de su intensidad: ‘atmósfera’, ambición musical, aproximación visual, etc. La ausencia de presión comercial, el aislamiento sensual en la intimidad y el espacio ‘privado’, el enfoque ‘sentimental’ del ‘objeto’ poético, un lenguaje a la vez sencillo y trascendente, en mi opinión, lo señalan claramente de ese modo. Max Aub coincide en ese mismo espacio post-simbolista con otros jóvenes autores del momento que desarrollan estéticas parecidas a la suya. Por ejemplo, creo que una lectura atenta, y salvando sólo lo más circunstancial de sus peripecias, desvelaría similitudes importantes con *Versos y oraciones de caminante* (1920) de León Felipe, con el que coincide intensamente en determinadas actitudes sentimentales —gusto rural, melancolía— e incluso en algunas ejecuciones formales, principalmente en el ritmo, y que hasta ahora no han sido señaladas¹².

Por otro lado, es un lugar común entre la crítica de la poesía aubiana citar el estrecho parentesco que une *Los poemas cotidianos* con *Poemas puros. Poemillas de la ciudad* (1921) de su amigo Dámaso Alonso, con el que comparte un mismo tono de inocencia entre cándido y circunspecto; poesía vaporosa e inconcreta, inflexión de la intimidad sentimental sobre el verso, que lo asocia también al primero de los poemarios de Juan Chabás, *Espejos* (1921). Y se han señalado también algunos parecidos razonables con la obra del poeta gallego Luis Pimentel (López Casanova en Aub, 2001: 14-15).

4. EL PROBLEMA SOCIAL COMO CRÍTICA DE LA MODERNIDAD

En todo caso, el libro de Max Aub se destaca, y con verdadera luz propia, en medio del complejo ideológico de la Edad de Plata por una diferencia fundamental; una diferencia que parece aclarar definitivamente la filiación estética de *Los poemas cotidianos*. Se trata de la muy intensa, y muy decidida, impronta social que bajo el influjo ‘unánime’ —aunque no sólo— alcanzan muchas de sus composiciones, y que viene a transformar por completo el tono, la ‘atmósfera’ y el significado final del poemario, planteando un conflicto. En principio, tal y como Aub lo concibe, ‘lo social’ aparece como un ‘objeto’ poético más (amor, hogar, paisaje, música, etc.), dependiente siempre y sometido a la mirada sentimental e íntima del personaje. Su punto de inflexión coincide, en gran medida, con el tema del paso del tiempo, eje inequívoco del

¹² “En un pueblo de la Alcarria / hay una casa / en la que estoy de posada / y donde tengo, prestadas, / una mesa de pino y una silla de paja. / Un libro tengo también. / Y todo mi ajuar se halla / en una sala / muy amplia / y muy blanca / que está en la parte más baja / y más fresca de la casa. / Tiene una luz muy clara / esta sala / tan amplia / y tan blanca... / Una luz muy clara / que entra por una ventana / que da a una calle muy ancha. / Y a la luz de esta ventana / veo todas las montañas. / Aquí me siento en mi silla de paja / y venzo las horas largas / leyendo en mi libro y viendo cómo pasa / la gente al través de la ventana. / Cosas de poca importancia / parecen un libro y el cristal de una ventana / en un pueblo de la Alcarria, / y sin embargo, le basta / para sentir todo el ritmo de la vida a mi alma” (Felipe, 1985: 99).

argumento, donde se preparan las condiciones escénicas y ambientales necesarias para introducir dramáticamente el contenido. Así, a medida que avanzan las horas del día, una vez pasada la luminosa, despreocupada mañana, y llegada ya la tarde, cuando el paisaje va cubriéndose de nubes, oscureciéndose, cayendo bajo la lluvia monótona y constante, mientras la pareja contempla silenciosa los matices del paisaje desde una de las ventanas del salón familiar, ambos ven pasar la figura de una mujer que atraviesa el camino que linda su casa:

Yo rememoraba de otros muchos momentos,
en los cuales con los mismos, menos elementos
era feliz. Pero hoy siento un ansia insaciable. [...]
Una pobre mujer —en la cabeza la falda—
pasó toda encogida luciente la espalda,
el chapoteo de sus recios zuecos de madera
aumentó la tristeza que antes me invadiera.
Sin embargo a mi redor están los elementos
de mis poesías y de mis encantamientos...
Acaricio, tierno y sin saber, su frente amada.
Me pregunta:
“¿Qué te pasa?”
Le contesto:
“Nada”

El personaje miente o, más exactamente, oculta la verdad a su amada. Porque, en rigor, la contemplación casual de esa mujer desencadena —y el matiz es importante— ‘en el interior’ del poeta, en sus íntimos sentimientos, un violento conflicto ético que determina toda la significación histórica de *Los poemas cotidianos*. Desde este punto del argumento, Max Aub va a detenerse ahora a revisar críticamente el universo rural y doméstico en el que se ha venido desarrollando, hasta entonces, en armonía. En ese ángulo, lo más interesante consiste en que ‘lo social’ perturba la perfecta unidad de su vida ‘privada’; trastoca, en fin, su ‘atmósfera’ sentimental, plena y suficiente, alterando ese mundo en orden, y abriendo una nueva vía hacia ‘lo público’ común y la vida entorno.

El texto donde se desarrolla con más profundidad y de manera más interesante y sugestiva esa problemática es el titulado “Intermedio”, un largo poema de verso libre, suspenso reflexivo en medio de la tarde tormentosa, donde el poeta rememora un paseo por el río de la ciudad. Es importante subrayar que el poeta saca al lector del ambiente rural y campesino (que ha condicionado la norma estética de todo el libro) para situarlo ahora en otro urbano. Max Aub orienta así los poemas hacia la verdadera realidad de su tiempo, aquella que históricamente lo define: el capitalismo, la industrialización y la clase urbana trabajadora. En rigor, no se trata de un “compromiso social”, tal y como se entenderá en España unos años después; la dialéctica entre ‘la ciudad’ y ‘el campo’ en *Los poemas cotidianos* no rinde todavía una comprensión causal y realista de los fenómenos que regulan las asimetrías —la lucha— entre las clases sociales. El “problema social” se expresa desde un ángulo estrictamente ‘moral’ —y no político—, asociado en

buena parte al carácter agresivo del 'objeto' poético 'moderno' y urbano (barro, hollín, suciedad, mal olor, contaminación, pobreza, violencia, sufrimiento), percibido por el poeta entre fuertes descargas de desagrado y negatividad, y que, desde ese ángulo, contrasta con el universo sensual y delicado de su cotidiana vida rural:

Una tarde
apoyado en el petril de un puente
me distraía la corriente.
—Sobre la ciudad arde
el crepúsculo, el río
poco caudaloso y sucio [...]
los tejados brillan
con grises innumerables,
las aguas incansables se ahorquillan
en un sordo gruñir de dominados
—se oye de los humillados
el latente maldecir— [...]
Una mata de hierba
que resistía acerba
el empuje
del agua rojiza
desagradable, casi maciza [...]
La corriente iba llenándola
de barro y suciedades,
de manera análoga
que mis soledades
se llenan de fingidas
frases y actitudes
—vidas
sin juventudes—
que forman el río
sucio y mal oliente,
gentío
insolente,
que me deja,
como a ti mata de hierba,
suciedad viscosa y vieja,
como a ti mata de hierba.
¡Poder recluirse y cantar
sin fijarse en lo que me rodea!
—¿me oyes mi amada?—
¡Vivir mis poemas!
Mi casa,
mi verde prado,
mis flores, mis libros, mi cama...

El impacto de la moderna economía capitalista en la literatura española del periodo ha sido estudiado ya de una forma rigurosa, extraordinariamente amena, por los profesores Lily Litvak en *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)* y Juan Cano Ballesta en su volumen *Literatura y Tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1890-1940)*, estudios a los que directamente remito.

Debe tenerse siempre en cuenta que la revolución industrial se realizó en España con un formidable retraso, y muy desigual y muy lentamente, al menos con respecto a otros paralelos europeos. De hecho, en España, simplemente, “las letras reavivan la gran controversia que había vivido la Europa del siglo XIX” (1999: 67). En todo caso, el proceso de industrialización del país, la implantación de fábricas y máquinas, la ‘urbanización’ de las formas de vida —con todos sus matices humanos—, provocaron una violenta y honda conmoción en la sociedad española de la Restauración, prácticamente feudal, de relaciones agrarias y tradicionales, generando un buen número de contradicciones. En todo ese radio, las primeras obras que afrontan la llegada del capitalismo de una forma seria y creativa (aunque contradictoria también, y nada unitaria) son las de los autores modernistas, algunos clasificados como generación del “98”, la ‘gente nueva’ finisecular, todos ellos muy estrechamente condicionados por ese proceso. De este modo, de poder probarse —como creo— la influencia ideológica modernista en el planteamiento y resolución poética de ‘lo social’, *Los poemas cotidianos* se alejarían de los procesos asociados tradicionalmente al conocido como “Grupo poético del 27” (los que oscilan entre la vanguardia y el compromiso), arraigando la primera poesía de Max Aub en una sensibilidad ‘anterior’, una de nostalgias preindustriales y cierto sabor “afrancesado” (iluminista) y post-romántico. Varios aspectos apoyan esa tesis.

Por un lado, ya han sido establecidas las similitudes históricas e ideológicas existentes entre el *Jammisme* y el Krausismo, la filosofía social que descansa tras el proyecto ‘regeneracionista’ en España; de hecho, el Krausismo (movimiento que nace y se instala ‘fuera’ del sistema de la Restauración) fue el portal de las ideas “modernas” en nuestro país. El ideario krausista, nada exaltado —aunque colisionó violentamente con Iglesia Católica— intentaba conjugar la religión y la ciencia a la manera volteriana, “abierto siempre a todo progreso en favor de las clases más explotadas” (Abellán, 1971: 179). Sus ideas liberales y republicanas se consolidaron y desarrollaron, en su mayor parte, en la mítica *Institución Libre de Enseñanza*, fundada en de 1881 por Francisco Giner de los Ríos, el leonés Gumersindo Azcárate y el ex presidente de la República Nicolás Salmerón, lugar donde efectivamente se fragua el pensamiento progresista español.

A este respecto, uno de los pilares centrales de la educación y el ideario krausista fue entender la belleza de la Naturaleza como un reflejo de la ‘virtud’ y la ‘bondad’ del espíritu humano; una ‘moral’ “natural”, en línea también con las ideas ilustradas del siglo XVIII y filosofía clave para entender la forma en que son recibidos en España los nuevos fenómenos asociados a la industrialización. La primera ideología de los escritores modernistas españoles indica claramente su oposición, incluso muy frontal, a las formas de la economía burguesa, la industria, el comercio y el librecambismo, que todos —en línea también con el pensamiento bergsoniano— consideran monstruosas

perversiones opuestas a lo emocional, a lo vivo y 'lo verdadero', enfoque que coincide en sus términos con el planteado por Max Aub en *Los poemas cotidianos*.

Para aproximarse con garantías a su ideario al respecto, pueden destacarse algunos de sus más directos referentes literarios en esta época. Entre ellos se destaca la obra de Ramón María del Valle-Inclán, muy virulento enemigo del mercadeo capitalista, muy sensible a la honestidad y a la sencillez populares, y nostálgico también de los honorables códigos feudales, "cuyo estilo [asegura Aub en 1953] me impresionó mucho". También puede citarse la obra de José Martínez Ruiz, *Azorín*¹³, las ideas de Miguel de Unamuno sobre el concepto de *Intrahistoria* (ese "sordo gruñir de dominados", "el latente maldecir"); y la de Enrique Díez-Canedo, una obra que el propio Max Aub define como una "poesía humana en el más amplio de los sentidos, poesía democrática, poesía filantrópica, que lleva a sus límites la bondad, poesía del amor fraternal, pacifista, que en España tenía tras sí el acervo de la *Institución Libre de Enseñanza*" (Aub, 1969: 76-77). E, igualmente, la obra de don Pío Baroja, por quien Max Aub reconoce haber sentido siempre un vivo entusiasmo y cuyas posturas ante 'lo moderno' parecen coincidir de manera muy exacta "Don Pío ha influido mucho en mí. [...] Mi oposición a las ideas de Ortega, por ejemplo, ya están todas en Baroja, y las que tenga acerca de la religión y del racionalismo provienen directamente de él", dice (Aub, 1993: 32).¹⁴

Las ideas de Ortega a las que se refiere Aub parecen corresponderse a las de su muy ambigua teoría de las 'minorías selectas', reflejo del ideario del 'reformismo burgués' de la época, proyecto de modernización —todavía muy en sus inicios— que culminará con el cambio constituyente de 1931; tesis progresivamente lanzadas desde 1923 a través de la fundamental *Revista de Occidente* y definitivamente organizadas en el ensayo *La deshumanización del arte* (1925). Aunque en los años inmediatamente posteriores, Max Aub participará (plenamente integrado ya en el núcleo fuerte de su propia generación) de las propuestas 'deshumanizadas' de Ortega y Gasset —los conceptos de 'minoría' y 'selección', los de 'especialización' y de 'técnica'—, y del ideal de 'pureza', para la interpretación de *Los poemas cotidianos* resulta importante tener en cuenta las durísimas críticas que Aub dirigirá contra el filósofo una vez consumada la Guerra Civil e instalado en su exilio en México (su artículo "La culpa de Ortega" del *Discurso de la novela española contemporánea*, de 1945), todas ellas relacionadas con el distanciamiento entre los intelectuales y el pueblo; una fractura ésa que condicionó,

¹³ En su *Diario de un enfermo* de (1901) *Azorín* exponía al respecto, con toda claridad: "Hay una barbarie más hórrida que la barbarie antigua: el industrialismo moderno, el afán de lucro, la explotación colectiva en empresas ferroviarias y bancarias, el sujetamiento insensible, en la calle, en el café, en el teatro, al mercado prepotente" (citado en D'Ors, 2005: 287).

¹⁴ En relación a la novela *Camino de perfección*, el profesor Cano Ballesta explica: "la ciudad concentra en sí toda una serie de valores sintomáticos: corte, mundo de intrigas y mentira, mercantilismo, imperio del dinero, avaricia, ambición de poder, todo aquello que se opone a una inocencia idílica. La revolución industrial, al dar origen al proletariado urbano y prestar mayor virulencia a la lucha de clases, no hace sino recargar las tintas negras que pesaban sobre ella". Por el contrario, "frente a la ciudad corrompida, de escombros y desechos, con frecuencia humanos, se levanta la naturaleza sana y pura" (Cano Ballesta, 1999: 82 y 86).

incluso muy estrechamente, todo el proyecto político republicano en España¹⁵. Ortega, en opinión de Max Aub, “produjo males irreparables”. “No voy a alzarlo tanto [dice] como para reconcentrar en él todas las acusaciones; recogía los vientos y se dejó seducir, lo cual no amengua su culpa española” (Aub, 2004: 151).

En este sentido, la crítica poética aubiana ha discutido mucho acerca de los posibles vínculos entre *Los poemas cotidianos* y la Vanguardia; conexiones que parecen extremadamente tenues, si es que cabe establecerlas en algún caso. Por un lado, sabemos que Max Aub mantuvo una muy estrecha relación con el *Futurismo*, movimiento que contaba con un núcleo de seguidores importante entre sus amigos de A Coruña —capitaneados por Julio J. Casal— y la revista *Alfar*; y entre los de Barcelona también, donde Max Aub hace entonces frecuentes visitas. Allí asiste a menudo a las tertulias organizadas por Salvat-Papasseit y López Picó, y entabla amistad con algunos de los jóvenes pintores y literatos del vanguardismo catalán, miembros de la tertulia del Café Colón de la Plaza de Cataluña, reunidos entonces en torno a la revista *Hélix*, una de las primeras plataformas catalanas ‘modernas’, dirigida por Juan Ramón Masoliver. Es igualmente cierto que el *Ultraísmo*, la vanguardia hispánica pionera, ya había hecho su aparición en el año 1918 con un primer manifiesto firmado, entre otros, por Pedro Garfias, Rivas Panedas o Guillermo de Torre; y que se publicaban ya varias de sus muy abundantes revistas (al cabo, una de sus principales aportaciones al contexto cultural español del momento), algunas de las cuales Max Aub conocía bien: *Los quijotes* (1915), *Grecia* (1918), *Cervantes* (al menos desde 1919), *Cosmópolis* (1919), *Reflector* (1920), *Ultra* (1921), *Tableros* (1921), *Prisma* (1922), *Vértices* (1923), *Tobogán* (1924) o *Plural* (1925). Aunque ninguna de ellas parece haber influido en su poética del tiempo, al hilo de algunas de sus opiniones maduras¹⁶.

Por otro lado, se ha señalado también repetidamente al muy heterodoxo Pierre-Albert Birot, un restaurador de antigüedades parisino, director de la revista *SIC* (siglas de las palabras *Sons, Idées, Colours*, que resumen todo su programa), portal desde 1916 de ideas futuristas y dadaístas, como uno de los referentes de Max Aub. Birot fue el creador del llamado *Nunismo*, una variante menor de la Vanguardia propia de la inmediata post-guerra francesa, creada entonces acrisolando varias de las tendencias de la época; su fórmula es detallada por Guillermo de Torre en su mítica *Historia de los movimientos de Vanguardia* del siguiente modo: “*Nunismo* = guerra + cubismo + futurismo. Quizá su impacto más conseguido fue no acantonarse en la poesía, apelando al teatro, a la música, a la pintura, en un ideal —por lo demás muy compartido a la

¹⁵ “Durante siglo y medio el «pueblo», la masa, ha pretendido ser toda la sociedad. La música de Stravinsky o el drama de Pirandello tienen la eficacia sociológica de obligarle a reconocerse como lo que es, como «sólo pueblo», mero ingrediente, entre otros, de la estructura social, inerte materia del proceso histórico, factor secundario del cosmos espiritual. Por otra parte, el arte joven contribuye también a que los «mejores» se conozcan y reconozcan entre el gris de la muchedumbre y aprendan su misión, que consiste en ser pocos y tener que combatir a los muchos” (Ortega y Gasset, 1985: 14-15).

¹⁶ “Ni el ultraísmo, remedo español del dadaísmo, ni otras escuelas menores del mismo tipo, darán fruto que valga la pena salvar del olvido. Su gran órgano, la metáfora, era la palanca tradicional de la poesía culta española: la imagen no era más que el aprovechamiento, en versos aproximados, de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna” (Aub, 1969: 97).

sazón— de renovar todas las artes” (Torre, 2001: 306). Birot, además, fue autor del libro *Poèmesquotidiens* (1919), homónimo del de Max Aub, un texto esteticista escrito a la sombra de Mallarmé, traducido al español por Enrique Díez-Canedo para la revista *España* en el año 1923 (Núm. 372), lo que, según acredita el profesor Calles, garantiza que Max Aub conocía bien la obra.

Sin embargo, y en contraste con otras de sus inminentes obras narrativas y dramáticas (mucho más experimentales) de este mismo periodo, puede afirmarse que el espíritu canónico de la Vanguardia, “joven”, desdeñoso con la tradición, en ocasiones violento, irracionalista y abrupto en su esencia, apenas si llega a rozar la corteza más superficial de *Los poemas cotidianos* con algunas estructuras tipográficas, puntuales variaciones en la sintaxis o el tratamiento ocasional de algunas imágenes (poema “Penumbra en el comedor” o algunos contados textos de la sección “Momentos”), tan escasos que tampoco llegan a conformar una fórmula sostenida en el conjunto del libro.

Comparto la idea del profesor Ricardo Bellveser cuando asegura que, aunque “Aub fue uno de los introductores de la vanguardia en Valencia, eso no le concede a su obra ninguna filiación vanguardista” (Bellveser, 2003a: 53). En rigor, no existe en *Los poemas cotidianos* fascinación ninguna, ni apenas una mención, de ‘lo nuevo’ o ‘lo moderno’; ‘tecnología’, ‘progreso’, ‘velocidad’ o ‘ruptura’ son conceptos, o muy frágiles o directamente inapreciables entre sus páginas. Ni destrucción de la realidad, ni ruptura del orden lógico o afectivo; ni audaces metáforas (justificadas al menos por sí mismas), ni registros visionarios; ninguna perspectiva inusitada. Los textos, al contrario, son plenamente permeables a la humanización y a lo sentimental, a la melancolía, fuertemente apegados al paisaje y a la naturaleza viva; al gusto tradicional, en fin, complementario de una aguda sensibilidad social, que lo separa de las prácticas del *Arte Nuevo*:

¡Oh Francis Jammes!
tú que cantas
los alrededores de tu mansión,
las tardes aromadas
el amor de las mozas,
las fragantes mañanas,
las viejas amistades,
tú que amas,
dime ¿es esta la verdad?
¿Habremos de dejar pasar
por la corriente de la vida
sin preocuparnos para nada,
miles, miles de hombres
sin procurar salvar
ni su cuerpo,
ni su alma?
¿Tenemos derecho poeta?

¿No nos valdría más hablar,
hacer política
en la acepción más pura de la palabra...?

¡Amigo Francis Jammes!
tú que cantas
los paisajes que circundan tu morada,
un pequeño poeta
te habla. [...]
¿Debemos cantar
la paz del hogar,
nuestras esperanzas
de tranquila vida,
amor y amada,
mientras miles de hombres
sufren y gritan entre la nada?

¡Oh Francis Jammes
por lo que tu ames,
tráeme tranquilidad!
Me hiera la verdad.
¡Tengo remordimientos
de mis regalamientos!

Hay quien ha querido ver en *Los poemas cotidianos*, y en este poema (“Intermedio”) en particular —creo que con acierto—, una primera manifestación del prematuro compromiso político de Max Aub que ya en 1929 se afilia al Partido Socialista Obrero Español de Valencia (militante con carné N^o 6). Lo fundamental de la apreciación reside en que Aub expresara aquí poéticamente una ideología literaria que será fundamental en el desarrollo posterior de su vida y de su obra. Max Aub, en los alrededores de 1922 cuando escribe estos poemas, percibe ya una extraordinaria distancia entre “lo poético” (los artísticos ‘regalamientos’ del simbolismo, de los cuales la Vanguardia era tan sólo un extremo) y “la verdad” —dura— de “miles y miles de hombres” que lo hiera. Se trata, en fin, del despertar de la conciencia del poeta, aspecto que lo diferencia, de forma un tanto insólita, de sus compañeros de generación.

Y resulta ciertamente difícil encontrar entre los jóvenes autores del momento una formulación poética de ‘lo social’ siquiera vagamente parecida a la planteada aquí por Max Aub, y ninguna de su contundencia: ‘tener derecho’, “hacer política / en la acepción más pura de la palabra”, “remordimientos”. Aunque conviene insistir en que no se trata todavía de un “compromiso literario” —tal y como se manifestará en España durante los años treinta, actitud ésa de la que está todavía lejos—, dado que la problemática *simbolista* (en forma aquí de “mala conciencia” de ‘petitbourgeois’) no deja en ningún momento de ser central al argumento: frente a la ‘verdad’ material e histórica, Max Aub busca todavía ‘tranquilidad’, busca ‘paz’, invocando a Francis

Jammes (referente o representación simbólica de su intimidad 'privada' y en calma), en sintonía con la actitud crítica modernista ante el capitalismo.

Al fin, *Los poemas cotidianos* ofrecen un perfil ideológico y estético muy fiel del joven Max Aub, adelantando algunas de las claves que se manifestarán como constantes en el conjunto de su obra: Simbolismo (*Liberalismo*) y Crítica realista (*Socialismo*; y éste matizado desde la perspectiva ilustrada "moral", y no "científica"), son aspectos que descansan ya claramente tras de sus primeras creaciones y que Max Aub irá desarrollando y modelando a lo largo de su propia experiencia en la fascinante Edad española de Plata.

BIBLIOGRAFÍA

- Abellán, José Luis (1971): *La cultura en España (ensayo para un diagnóstico)*, Cuadernos para el diálogo, Madrid.
- Aub, Max (1969): *Poesía española contemporánea*, Editorial Era, México.
- (2001) *Obra poética completa*, Biblioteca Valenciana, Valencia.
- (2004) *Discurso de la novela española contemporánea*, Fundación Max Aub, Segorbe.
- AA.VV. (1996): *Actas del Congreso Internacional Max Aub y el laberinto español*, Fundación Max Aub, Valencia.
- (2003a): *Max Aub en el laberinto del siglo XX*, Biblioteca Valenciana, Valencia.
- (2003b): *El universo de Max Aub*, Biblioteca Valenciana, Valencia.
- Aznar Soler, Manuel (2008): "Max Aub, Juan Negrín y el PSOE" *El Correo de Euclides, Anuario científico de la Fundación Max Aub*, N° 3.
- Bellverser, Ricardo "Vanguardia y ciclo valenciano" (pp. 52-63) en AA.VV. *El universo de Max Aub*, Biblioteca Valenciana, Valencia.
- Bonet, Juan Manuel (2003): *Max Aub: crónica de su alba*, Pre-textos y Fundación Max Aub, Valencia.
- Calles, Juan María (2003): *Esteticismo y compromiso. La poesía de Max Aub en el laberinto español de la Edad de Plata*, Biblioteca Valenciana, Valencia.
- Cano Ballesta, Juan (1999): *Literatura y Tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1890-1940)*, Pre-textos, Valencia.
- D'Ors, Miguel (2005): *Posrománticos, modernistas, novecentistas (Estudios sobre los comienzos de la Literatura Española Contemporánea)*, Renacimiento, Sevilla.
- Elliot, T.S. (1961): *Selected prose of T.S. Eliot*, Harvest Book, New York.
- Felipe, León (1985): *Versos y oraciones de caminante (I y II): Drop a Star*, Alhambra, Madrid.
- García Montero, Luís (2001): *Gigante y extraño*, Tusquets, Barcelona.
- Hauser, Arnold (1998): *Historia social de la literatura y el arte*, Debate, Barcelona.

- Litvak, Lily (1980): *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Taurus, Madrid.
- López Casanova, Arcadio (1996): "Creación poética y poética ruptura. (Un acercamiento a la obra lírica de Max Aub)" (pp. 625-641) en AA.VV. *Actas del Congreso Internacional "Max Aub y el exilio español"*, Valencia.
- (2001): "Estudio introductorio" (pp. 5-49). En AUB, *Obra poética completa*, Biblioteca Valenciana, Valencia.
- (2003): "Poesía" (pp. 308-313) en AAVV *Max Aub en el laberinto del siglo XX*, Biblioteca Valenciana, Valencia.
- Mainer, José-Carlos (1987): *La Edad de Plata. Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid.
- Malgat, Gerárd (2007): *Max Aub y Francia*, Renacimiento, Sevilla.
- Millón, Juan Antonio (2003): "La primera poesía de Max Aub. Una lectura de *Los poemas cotidianos*" en *Congreso Internacional del Centenario: Max Aub testigo del siglo XX*, Biblioteca Valenciana.
- <http://www.uv.es/Entresiglos/max/index.htm>
- Palau de Nemes, Graciela (1974): *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Gredos, Madrid.
- Pérez Bowie, José Antonio (2005): "Max Aub y la cultura francesa" en AA.VV. *Max Aub - André Malraux*, Iberoamericana, Madrid.
- Prats Rivelles, Rafael (1978): *Max Aub*, Epesa, Madrid.
- Reverte Bernal, Concepción (1998): *Fuentes europeas: vanguardia hispanoamericana*, Verbum, Madrid.
- Rodríguez, Juan (2003): "Los años de formación 1914-1931" (pp. 40-61) en AAVV. *Max Aub en el laberinto del siglo X*, Biblioteca Valenciana, Valencia.
- Rodríguez, Juan Carlos (1994): *La poesía, la música y el silencio (De Mallarmé a Wittgenstein)*, Renacimiento, Sevilla.
- Romero López, Dolores (1997): "Fortuna de Francis Jammes en España: 1899-1907. Afinidad entre el jammismo y el krausismo como sistemas afines", *Revista Neophilologus* N° 81 (pp. 189-210).
- Soldevilla Durante, Ignacio (2003): *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*, Biblioteca Valenciana, Valencia.
- Trapiello, Andrés (2001): "A media voz" (pp. 7-26) en DÍEZ-CANEDO, Enrique *Poesías*, La Veleta, Granada.
- Torre, Guillermo de (2001): *Literaturas europeas de Vanguardia*, Renacimiento, Sevilla.
- Villalba, Manuel (2009): "El amor unánime en *Campo Abierto* de Max Aub" *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, N° 43, (Octubre de 2015). <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero43/campoabi.html>
- Wilson, Edmund (2004): *Axel's Castle. A study of the Imaginative Literature of 1870-1930*, FSG Classics, New York.

EL USO DE LA LENGUA EN LOS CHISTES. EJEMPLIFICACIÓN DE LA TEORÍA DE FREUD

THE USE OF LANGUAGE IN JOKES. EXEMPLIFICATION OF FREUD'S THEORY

JOAQUÍN SERRANO SERRANO¹

Profesor jubilado del IES "Juan del Enzina" y de la Universidad de León.

Resumen

A través de la ejemplificación —con muchas decenas de chistes— de la teoría de Sigmund Freud sobre las técnicas del chiste, este trabajo es una muestra más de la riqueza de nuestra lengua. Unas veces, con los chistes verbales y otras, con los intelectuales, el lector puede reflexionar sobre cómo la lengua logra reflejar las mil caras de la comunicación humana: el humor, la ironía, la burla, la crítica, la guasa, el doble sentido, el juego fonético o morfológico. Facetas todas ellas que pretenden a veces el mero pasatiempo, a menudo la descarga de tensión o la crítica de situaciones sociales, políticas, humanas. Y al final, un pequeño apartado sobre la risa y el placer que produce el chiste, eje sobre el que gira todo el trabajo.

Palabras clave: chistes verbales, chistes intelectuales, chistes tendenciosos, chistes inocentes, condensación.

Abstract

By means of the exemplification —with a spate of examples— of Freud's analysis of jokes, this article is further evidence of the richness of the Spanish language. With the inclusion of both verbal and intellectual jokes, the reader will come to realize how language succeeds in reflecting the numerous sides of human communication: sense of humour, irony, mockery, criticism, double entendres and puns. Jokes are sometimes used as a mere pastime but they often bring about a release of tension and involve the criticism of social, political and human situations. At the end of this article the reader will find a brief section devoted to laughter and the pleasure that jokes provide. The latter is the topic around which the whole article revolves.

Key words: verbal jokes, intellectual jokes, tendentious jokes, innocent jokes, condensation.

0. PRESENTACIÓN

Esta exposición pretende dar una muestra más de la riqueza de nuestra lengua. Se basa en los trucos o técnicas que la lengua utiliza en la elaboración de los chistes. Para ello, he tomado la teoría que presenta Freud en su libro *El chiste y su relación con lo inconsciente*² y voy ejemplificando sus distintos apartados.

¹ jsers@unileon.es Recibido: 22-02-2016. Aceptado: 03-04-2016.

² Sigmund Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, 5ª edic. El libro se publicó en 1905. Sobre este libro, sus clasificaciones y teorías, se han hecho comentarios, trabajos, estudios. Entre ellos, se puede citar el que realizó Federico García Serrano, de la Facultad

Los chistes son, en su mayoría, comunicaciones lingüísticas que, como tales, utilizan la lengua. Para que esas comunicaciones se consideren un chiste, ha de haber un uso especial de la lengua. Ese uso especial es lo que investiga Freud, y es lo que he intentado ejemplificar en este trabajo utilizando, a menudo, ejemplos muy conocidos y, otras veces, textos cercanos a nuestra circunstancia española.

La procedencia de los ejemplos es muy variada. Muchos son chistes que ‘están en el ambiente’ o que corren de boca en boca en cualquier momento, en cualquier lugar y cuyo origen es, por tanto, imposible de delimitar. Sí lo cito cuando se trata de humoristas importantes que han publicado sus colecciones o aparecen en antologías o estudios, o cuando se trata de obras literarias. También existe el caso de las recopilaciones, a veces en Internet, a veces en obras publicadas. En estas recopilaciones, los ejemplos se van repitiendo con más o menos variantes, lo cual convierte su cita, más que en imposible, en inadecuada.

Al mismo tiempo, he introducido al final de la exposición algunas reflexiones (también basadas en Freud) sobre la risa y el placer que producen los chistes.

1. EL CHISTE: DEFINICIÓN Y CLASIFICACIÓN

1.1 Definición³

Un chiste es un texto breve, hablado o escrito, que es ocurrente o gracioso por algún juego verbal o conceptual, y que pretende hacer reír⁴.

de Psicología de la Universidad Complutense de Madrid, bajo el título *Humor y psicoanálisis: una lectura de los textos de Freud*, obra fechada en 2006. En este trabajo, además de un resumen y análisis del libro de Freud, se alude a la mayor o menor consistencia y precisión de sus teorías y explicaciones sobre el chiste y a la aceptación que tiene en la actualidad: “Es verdad, dirán algunos, que Freud no llega a cerrar un modelo ni a concluir un sistema de interpretación ni una metodología analítica; pero nadie niega que introduce el problema en un fascinante territorio inexplorado, aportando ideas muy originales que muchas veces no han sido entendidas. [...] Paradójicamente dan la razón a Freud todos los que le desacreditan haciendo un uso perverso o tendencioso, una caricatura, de sus teorías” (García Serrano, 2006: 10). En todo caso, el estudio de Freud sigue siendo libro de referencia fundamental en el análisis sobre los procedimientos de formación de los chistes. Visto desde nuestro país y cultura, en el momento presente, lo más desactualizado es la ejemplificación, los chistes que presenta. Ello hace tanto más oportuna una ejemplificación revisada y más ‘a la española’.

³ No hay unanimidad en cuanto a la definición del chiste y a su diferencia respecto a otros conceptos cercanos dentro del humor. En este sentido, es oportuna la consulta de Ana M^a. Vígara Tauste (1998-1999: 5-9; también 2013: 12-16), que dedica varios párrafos a la definición del chiste y a diferenciarlo del suceso, anécdota, chascarrillo. Su definición es: “Subgénero humorístico y pseudoliterario, que se mueve habitualmente en el terreno de la ficción y se define por su función lúdica, su intencionalidad cómica, su brevedad, su efecto-sorpresa y su ‘cierre’ previsto”. También dice la autora: “lo que nosotros entendemos por ‘chiste’, que no coincide [...] con el concepto de Freud”. En nuestra ejemplificación, también nos quedan varias dudas sobre si algunos textos que incluimos son o no chistes en el sentido más estricto.

⁴ Derivado de *chistar*, la palabra —según J. Corominas (1967)— “proviene de la voz *šššt* o *čst*, onomatopeya del cuchicheo y empleada también para llamar a personas”. También dice que *chistar* significa ‘hablar en voz baja’, ‘hacer ademán de hablar’, ‘sisear, llamar siseando’, debido a que esta clase de chistes se dicen

1.2 Clasificación de los chistes

Freud (1981: 15 y ss.) divide los chistes desde dos puntos de vista:

- según la técnica: verbales e intelectuales;
- según la intención: tendenciosos e inocentes.

Si el chiste está en la forma, en el juego de palabras, es un chiste verbal. Si el chiste está en el contenido, en el juego de ideas, es un chiste intelectual.

- Ejemplos de chiste verbal:

- Por Navidad, dos niños sevillanos hablan por la calle:

—Mira, mira, ¡papá Noé!

—Pues mamá tampoco.

- En el restaurante:

—Camarero, ponga una de calamares a la rumana.

—Perdón, señor; será a la romana.

—Adriana, cariño, dile a este inculto de dónde eres.

- Ejemplos de chiste intelectual:

- Dos chicos se interesan por las costumbres familiares⁵:

—Oye, ¿en tu casa rezan antes de comer?

—¡Oh, no! Mamá cocina muy bien.

- En un juicio, acusan al reo de conducir a gran velocidad:

—Imposible; puedo demostrar que no iba de prisa.

—¿Cómo lo prueba?

—Iba a visitar a mi suegra.

La otra distinción que hace Freud es: inocentes / tendenciosos. “El chiste tiene unas veces en sí mismo su fin y no se halla al servicio de intención determinada alguna; otras, en cambio, se pone al servicio de tal intención, convirtiéndose en *tendencioso*” (Freud, 1981: 77).

En un primer momento, suele identificarse chiste verbal con inocente, e intelectual con tendencioso. Pero no hay equivalencia. Son clasificaciones independientes. Hay chistes verbales que son inocentes y otros que son tendenciosos. Y lo mismo ocurre con los intelectuales. Ejemplos:

- Verbal tendencioso:

- Entre amigas:

—Yo, cuando regañé con mi marido, lo amenazé con irme con mamá.

—Pues yo lo amenazé con que mamá se venga con nosotros.

en voz baja o al oído. Líneas antes, Corominas apunta que *chiste* “tuvo especialmente el significado de ‘chiste obsceno’, S. XVI, (y *chista* con ese sentido ya S. XIII)”.

⁵ Citado por V. Morin (1970: 137).

◦ O estos de Perich:

◦ *La gente de baja estofa no es la que suele practicar la alta estafa* (Perich, 1972: 226).

◦ *Algunas inmobiliarias tienen un historial poco edificante* (Perich, 1972: 99).

● Verbal inocente:

◦ Dos amigas en el ejército:

—*María, venga, levántate; ¿no ves que ya han tocado a diana?*

—*Bueno, pero hasta que me toquen a mí...*

◦ Entre romanos:

—*César, nos hemos quedado sin centuriones.*

—*Pues poneos los tirantes.*

● Intelectual tendencioso:

◦ Entre amigas envidiosas:

—*¿De dónde vienes?*

—*Del Instituto de Belleza.*

—*¡Ah! ¿Y estaba cerrado, eh?*

◦ Entre amigos:

—*¿Crees que los noviazgos largos acaban mal?*

—*Sí, porque suelen acabar en matrimonio.*

● Intelectual inocente:

◦ En el hospital de la maternidad andan por el pasillo dos señores que, por una puerta entreabierta, ven un parto y los azotes que el médico le da al recién nacido, que empieza a berrear.

—*Jolines, tío, lo que hay que ver: ¡menudos azotes que les pegan aquí a los niños!*

—*Ya, hombre, pero mira ese dónde se había ido a esconder.*

◦ En la maternidad, tres maridos llevan media noche esperando a que sus mujeres den a luz. Ya casi de madrugada viene la enfermera y le anuncia a uno:

—*Es usted padre de un hermoso niño.*

—*¿Cómo es eso? —salta otro—. Yo estaba aquí antes que él.*

Dentro de los tendenciosos, Freud (1981: 83 y ss.) hace dos apartados: tendencioso hostil y obsceno.

a. El obsceno, o chiste verde, va destinado a alguien y —dice Freud— constituye una confesión indirecta. “El dicho ‘verde’ se dirigía, pues, originariamente, tan solo a la mujer y suponía un intento de seducción” (Freud, 1981: 84). En la buena sociedad, la procacidad solo será aceptada si es chistosa. El lector puede hacer la ejemplificación que vea oportuna para este apartado⁶. Aquí se recogen solo algunos casos más admisibles.

⁶ Ana María Vigarra Tauste y Pgarcía (2006: 7-25) citan una serie de ejemplos de esta temática. Hay, además, colecciones de chistes de dicho tema lo mismo en páginas de Internet que en libros, como Jesús de las Heras (1984), Gabriel Plaza Molina (1983), Cipriano del Valle (1982), AA.DD. (2001), etc.

◦ El novio de pocos recursos y el cura que va a presidir la boda hablan de los honorarios de la ceremonia. El sacerdote le dice que son 100 euros, pero el chico solo tiene 50. Hasta que al novio se le ocurre la solución: *Pues cáseme solo de medio abajo, que es lo que más prisa me corre.*

◦ Dos ‘ingenuos’ van sin nada que hacer por la calle de la ciudad y ven, en letras grandes, este anuncio: *Señorita nativa enseña el búlgaro, por las tardes, grupos reducidos, último piso, 15 euros hora.* Uno de ellos se ilusiona con el anuncio y decide subir. Al cabo de un rato, vuelven a encontrarse en el bar:

—¿Qué tal, cómo te fue, cómo lo enseñaba?

—Quita allá, hombre; si el búlgaro era un idioma.

b. El tendencioso hostil tiene como origen las limitaciones y represión progresiva que la cultura y buena educación nos van imponiendo. “En las ocasiones en que ahora se dice *usted dispense*, antes se andaba a bofetadas”, recoge Freud (1981: 89) de Lichtenberg⁷. Y ahora, la hostilidad violenta, prohibida por la ley, ha quedado sustituida por la invectiva verbal. Lanzamos chistes contra lo o los que nos gustaría lanzar piedras⁸.

◦ Por ejemplo, la persona que vea mal la excesiva riqueza de algunos se unirá a la hostilidad de esta frase de Perich (1970) en la portada de su libro *Autopista: “Cuando un bosque se quema, algo suyo se quema, señor conde”*.

◦ La persona que tenga alguna experiencia contraria a los médicos, verá bien la hostilidad de este diálogo entre dos cirujanos:

—A ese hombre lo operé yo.

—¿Qué le sacaste?

—Cuatro mil euros.

Esta hostilidad es la que funciona y carga de sentido a los chistes en que se comparan u oponen situaciones o personas entre varias naciones, regiones, oficios. En España son muy típicos los chistes de gallegos, andaluces, catalanes, madrileños, vascos... Estos chistes suelen gustar más a los de la zona más opuesta a la ridiculizada. Como ejemplo:

- A los andaluces, en los chistes, se los suele atacar por poco trabajadores:

⁷ Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799) fue un científico y escritor alemán, profesor de la universidad de Gotinga. Persona de gran curiosidad y capacidad de observación, iba anotando en su libreta ideas, aforismos, apuntes que fueron publicados después de su muerte. Realizó variados experimentos y dio clases de física, matemáticas y astronomía.

⁸ En el artículo “La risa de los españoles” (Chamorro, 1979: 51) leemos: “Si la risa va por barrios, también va por países, y este nuestro la usa de forma particular. Reírse en España es fustigar. Hasta el punto que hizo exclamar a Wenceslao Fernández Flórez: ‘Aquí, cuando se usa de la risa en literatura, se esgrime como un látigo’ [...] Risa siempre vengativa y escarnecedora. El que se ríe en España se ríe de otro, de sus defectos, de sus debilidades”. En *El humorismo* (Luján, 1979: 17), el entrevistador pregunta: “Mark Twain dijo una vez que ‘el secreto de la risa no es la alegría, sino la tristeza’. ¿Está usted de acuerdo?”. Y el entrevistado contesta: “Absolutamente. En ocasiones el humor más sutil ha provenido de las minorías oprimidas, que se han valido de él para hacer más soportables sus pobres vidas. La gente que sufre o que ha sufrido suele tener un mayor talento para reírse de sí misma y de lo que le rodea. El humor es como un antídoto”.

◦ Están el marido y la mujer:

—*¡Eres un sinvergüenza! ¡Siempre estás durmiendo!*

—*Ya sabes que no me gusta estar sin hacer nada.*

◦ En la oficina:

—*¡Otra vez ha llegado usted tarde, señor Gutiérrez. ¿Es que no sabe todavía a qué hora empezamos a trabajar aquí?*

—*Pues no. Cuando llego, siempre han empezado ya.*

● A los madrileños se los intenta ridiculizar por chulería:

◦ La señora va al médico:

—*Cómo está usted, señora.*

—*Eso ¿es una pregunta o es una afirmación?*

◦ Entre amigos:

—*A mí no hay nadie que me despeine.*

—*¿Y gastas tanta chulería para decir que eres calvo?*

● A los catalanes, en los chistes, se los considera tacaños:

◦ Catalán en la cafetería:

—*¿Cuánto cuesta un café?*

—*Un euro en la mesa sentado, y noventa céntimos si lo toma usted de pie.*

—*¿Y si me apoyo solo sobre una pierna?*

◦ Un catalán ha sufrido un ataque; llegan ambulancia y médico:

—*A ver, póngale la mascarilla.*

—*No, no. Póngame la más baratilla.*

● A los gallegos se los pinta como complicados o ignorantes:

◦ Tras la luna de miel:

—*¿Tuvisteis buen tiempo, Camilo? ¿Qué tal lo habéis pasado en Venecia?*

—*Fatal. Estaba todo inundado.*

◦ Al abrir la carta que le ha dado el cartero, solo hay un papel en blanco.

—*¿De quién será —le pregunta el amigo.*

—*Es de mi mujer.*

—*¿Cómo lo sabes?*

—*Es que nos hemos peleado y no nos hablamos.*

● Los vascos, en los chistes, van de fanfarrones:

◦ Amigos en el bar:

—*Hola, Gorka, ¿qué tal?*

—*Bueno. Me ha tocado un millón de euros en la lotería.*

—*¿Sí? ¡Qué suerte!*

—*¡Bah! Lo que jugaba.*

◦ En el comercio de la esquina:

—*Buenos días. ¿Me da un mapamundi de Bilbao?*

—¿Margen derecha o margen izquierda?

En este apartado de chistes tendenciosos hostiles suelen incluirse los de los políticos, por ejemplo:

◦ Cuando en un gobierno de Felipe González fue ministro Fernando Morán, se hicieron sobre él muchos chascarrillos, burlándose de sus despistes, como en este del ministro y su secretaria:

—Señorita, traiga los sobres redondos.

—No tenemos sobres redondos, señor ministro.

—Y entonces ¿cómo enviamos las circulares?

◦ Más reciente es el de Esperanza Aguirre felicitando a Cristiano Ronaldo:

—Te felicito por tu golazo, Messi.

—Soy Cristiano.

—Como debe ser; y los domingos a misa.

2. TÉCNICAS DEL CHISTE

2.1 Técnicas de los chistes verbales

En los chistes en los que se juega con las palabras, sonidos o expresiones, distingue Freud (1981: 14 y ss.) tres procedimientos: la condensación con formación de sustitutivo; el empleo de un mismo material; y el doble sentido. Las tres técnicas tienen un denominador común: la condensación. Ejemplos:

(1) Dos amigos pintores están charlando:

—Desde que me casé, vengo a pintar al campo.

—¿Y en casa no trabajas?

—No; yo en casa no pinto nada.

(2) Días antes de la Navidad, dos amigas:

—Como me toque el gordo, me muero de alegría.

—Pues como me toque a mí, le parto la cara.

(3) El estudiante y su madre, por Whatsapp:

—Exámenes terminados. Suspendidas todas las asignaturas. Prepara a papá.

—Recibido Whatsapp. Tu padre, preparado. Ahora, prepárate tú.

Cuando en el chiste (1) el primer pintor dice “yo en casa no pinto nada”, el oyente puede entender más de una cosa; se ha condensado más de un sentido. Algo semejante ocurre con la segunda chica del chiste (2): cuando dice “Pues como me toque a mí, le parto la cara”, obliga al oyente a retomar lo que ha dicho la primera, y a comparar, para ver tan diferente reacción; hasta que el mismo oyente recarga de nuevo el significado de “el gordo”. Ha habido condensación; las frases dicen más de lo que aparentan. De igual modo, en la contestación de la madre del chiste (3) (“Tu padre, preparado. Ahora, prepárate tú”), si aparentemente solo está contestando al hijo en su

mismo lenguaje abreviado, a poco que se piense en las expresiones, se ve que pueden significar otra cosa: también se han recargado de sentido, se han condensado.

Se ofrecen, a continuación, ejemplos de los tres procedimientos.

2.1.1 *La condensación con formación de sustitutivo*

En este caso, tenemos una nueva palabra o expresión que condensa dos o más ideas. Esta palabra o expresión condensada (el sustituto) puede ser una forma mixta, es decir que mezcle en su significante las dos ideas condensadas, o una palabra o expresión algo modificada.

a. Condensación en palabras mixtas. Como ejemplo, tenemos buena parte de las definiciones de *El diccionario de Coll* (Coll, 1975). Lo que ha hecho (casi siempre) el humorista en su diccionario es inventar palabras que en su forma fónica nos hagan recordar otras palabras reales y las define mezclando las ideas de las dos.

◦ EXTREMAÑO: *natural de Cáceres nacido en Zaragoza.*

◦ PATEO: *que niega la existencia de Dios con los pies.*

◦ PALÍTICA: *arte de gobernar a una nación a base de palos.*

También emplea este procedimiento a veces el humorista Jaume Perich:

◦ CIRCONFERENCIA: *es una conferencia sobre el circo* (Perich, 1970: 57).

◦ *Mi TATATATATARABUELO fue el inventor de la ametralladora* (Perich, 1972: 64).

b. Condensación por modificación o similitudencia. Son chistes formados por expresiones o enunciados que se parecen a otros muy conocidos, pero los modifican, de tal manera que el oyente recuerda la frase hecha, el refrán o dicho originario, y se da cuenta de que algo se ha cambiado. Con ello, están funcionando dos significados: el originario de la expresión (en la memoria del oyente), y el nuevo sentido que se le da con la modificación.

◦ De Perich:

● *Muchos son los empleados y pocos los bien pagados* (Perich, 1970: 100).

● *Cualquier precio pasado fue mejor* (Perich, 1972: 25).

● *No es cierto que sobre bustos no haya nada escrito* (Perich, 1972: 45).

◦ Chumy Chúdez (1972: 146) escribió: *Pienso, luego me callo.*

◦ L. Herranz (1985: 21) escribe: *Turista no hace puchero... pero ayuda al compañero.*

2.1.2 *Empleo de un mismo material*⁹

La segunda técnica de los chistes verbales es el empleo de un mismo material o parecido, pero de forma diferente. En este apartado hay varias divisiones: de palabra

⁹ En su libro *La risa*, ya de 1900, Henri Bergson dedica el capítulo II a "Lo cómico de las situaciones y lo cómico de las frases", donde habla, como resorte de la comicidad, de la repetición, la inversión, la interferencia (Bergson, 1973: 62-110).

entera y palabra partida; de cambio de orden; de pequeña modificación; y de palabra o frase una vez con su sentido y otra con otro sentido.

- a. Palabra entera y palabra partida. Tenemos a veces una secuencia de sonidos que puede corresponder a dos realizaciones: que sea una palabra o que sean dos palabras, en cada caso con sus significados. De la comparación de ambos significados para la misma secuencia, surge el chiste¹⁰. Ejemplos:

◦ Exposición de pintura:

Un cuadro representa una mujer muy ligera de ropa en un paisaje veraniego. Aparece la firma y luego el título en letras grandes: ESTÍO. Un buen hombre mira y remira el cuadro por todos los lados. El pintor lo ve tan interesado que le dice:

- ¿Qué, le gusta?
—Sí, pero yo juraría que es tía.

◦ Hablan dos mozos, un extremeño y un vasco:

- ¿De dónde eres?
—Yo, de Don Benito. ¿Y tú?
—Yo, de Donostia.
—Bueno, hombre; no es para ponerse así.

◦ En Pgaría (1977: 114-115) leemos aquel chiste, tan viejo, de cuando murió Francisco Franco y llegó ante San Pedro:

- ¿Tú quién eres?
—Fran.
El celestial portero no entiende.
—¿Fran? ¿Solo Fran?
—Sí. Fran. El “cisco” lo dejé allá abajo.

◦ En la tienda de pájaros:

- ¿Tiene loros?
—Claro, los tenemos blancos, de color... tenemos muchos.
—¿Tiene periquitos?
—Claro, de monte, de valle...
—¿Y papagayos?
—En la caja y al contado, por favor.

◦ En la campaña electoral, el candidato promete traerles agua a la seca zona del Páramo, pero un oyente pide más:

- Y os traeremos agua, ¡parameses!
—Es que la necesitamos para años.

¹⁰ Freud recoge en este apartado varios chistes, uno en lengua francesa y otro en italiano. A una pensión de París llega un joven apellidado Rousseau, con pelo color rojo, y de pocas luces. La dueña de la pensión le comenta al que se lo había presentado: “Vous m’avez fait connaître un jeune homme **roux** et **sot**, mais non pas un **Rousseau**.” Y el otro es sobre Napoleón Bonaparte y una dama italiana. Están en un baile y Bonaparte le dice: “Tutti gli italiani danzano si male”. A lo que la dama responde: “Non tutti, ma buona parte” (Freud, 1981: 27-28).

◦ Distinciones:

—¿En qué se diferencian una boda y un divorcio?

—En la boda, todo arroz, todo arroz; y en el divorcio, todo paella, todo paella.

◦ En una consulta de ginecología en A Coruña:

—¿Usted, Maruxiña, hace el amor a oscuras?

—¡Uy! Yo hago el amor a os curas, a os mecánicos, a os profesionales en xeral.

b. Casos de cambio de orden¹¹. El chiste surge, a veces, al emplear las mismas o parecidas frases, expresiones o enunciados, cambiándoles el orden. Ejemplos:

◦ El matrimonio no se pone de acuerdo sobre las vacaciones (Morín, 1970: 125):

Ella: *Delante del mar, pensaré en ti.*

Él: *Prefiero que delante de mí pienses en el mar.*

◦ En momentos de problemas con el precio de la leche, escribe Summers (1975: 61): *Ustedes tendrán una guerra de leche, pero nosotros tenemos una leche de guerra.*

◦ O el que dice Julio Carabias (1973: 39):

—¿A usted el humor le produce dinero?

—Bueno. A mí es al contrario. Es el dinero el que me produce un humor estupendo.

◦ Jugar a las semejanzas:

—¿En qué se parecen un árbol y un borracho?

—En que uno empieza en el suelo y acaba en la copa, y otro empieza en la copa y acaba en el suelo.

◦ Pretendiente y futuro suegro:

—Me he enterado de que quiere casarse con mi hija; pero mi respuesta depende de su situación económica.

—Pues a mí me ocurre al revés: mi situación económica depende de su respuesta.

c. Casos del mismo material con alguna variación¹²

◦ Del famoso político inglés Disraelí se cuenta¹³ que estaba hablando fogoso en el Parlamento y llega a decir:

—La mitad de los honorables miembros de la oposición son unos asnos.

Asustada la Cámara, el Presidente le ordena retirar su afirmación. Y Disraelí obedece diciendo:

—La mitad de los miembros de la oposición no son unos asnos.

◦ En *La Codorniz* —nº 1722, de 23/03/1975— J. Llopis empieza así un soneto:

No me mueve, mi Dios, para quererte

el chollo que me tienen asignado,

¹¹ En este apartado Freud pone este chiste: “El matrimonio X vive a lo grande. Según unos, el marido ha ganado mucho y dado poco; según otros, es la mujer la que se ha dado un poco y ganado mucho”. Antes, el estudioso había dicho: “Cuanto menor sea la alteración y antes se experimente la impresión de que se han dicho cosas distintas con las mismas palabras, tanto más excelente será el chiste por lo que a la técnica se refiere” (Freud, 1981: 29).

¹² Un ejemplo de Freud es: Habla un señor con un judío que desprecia a los de su raza. “Ya conocía yo su antsemitismo, señor consejero; pero su antisemitismo es cosa nueva para mí”. (Freud, 1981: 29).

¹³ Chiste tomado de Carlos Bousoño (1970: 45).

ni el chupar de las arcas del Estado

merma mi devoción o la pervierte (Prieto, M. y Moreiro, J., 1998).

◦ También en *La Codorniz* —nº 1585, de 03-04-1973— el humorista Serafín pone esta viñeta:

A la izquierda, varios trabajadores agachados cavando la tierra. A la derecha, un señor con gran sombrero de chistera y a su lado una chica con una cabra de enormes cuernos. El señor de la chistera, sobre un gran coche, dice:

Reconoced que la naturaleza es sabia. Me concede a mí las fanegas y a vosotros las fatigas. Para mí las chavalas; para vosotros, las chabolas. Para vosotros el cinturón, para mí, el centurión. Yo, 'ultras'; vosotros, multas (Prieto, M. y Moreiro, J., 1998).

◦ F. Martín Morales nos presenta a un señor con la pancarta: *Sin prisa, pero sin guasa* (Martínmorales, 1975: 23).

◦ En la consulta médica, hablan el doctor y la paciente (AA.DD., 2001: 10):

—¿Ha traído el RH de su marido?

—Pues no. He traído el R5 de mi cuñado.

◦ En el autobús una señora mayor y parlanchina va de pie y allí al lado una pandilla de jóvenes van sentados. Ella mira y remira a uno y otro lado y empieza a rezongar:

—¡Estos tiempos!, ¡esta juventud!, no hay respeto, no hay educación...

Hasta que uno de los chicos se le enfrenta:

—Señora, lo que no hay es asientos.

d. Mismo material, en un caso con un sentido y en otro, sin sentido o con otro absurdo o muy diferente¹⁴.

◦ En la estación de tren, una señora lleva mucho rato esperando y paseándose para un lado, para el otro, sin detenerse un momento. Hasta que un señor muy educado le dice:

—Pero señora, ¿no se cansa de andar?

—Mucho, hijo, mucho.

—¿Y cómo no se sienta un ratito?

—Pero si está prohibido. ¿No ve los letreros que dicen ANDEN, ANDEN?

◦ Llega el joven inquieto y nervioso a la droguería:

—¿Y usted qué quiere?

—Yo quiero Colgate.

—Y yo escupite y matate.

◦ De los dos camioneros, Pepe conduce y Lalo va atrás adormilado. Como se suelte y amenace romperse la lona de la caja, grita Pepe desde adelante:

—¡Lalo, la lona!; ¡¡Lalo, la lona!!; ¡¡¡Lalo, la lona!!!

Hasta que Lalo va despertando, desprecizándose y acaba también gritando enfadado:

—¡Pepe, pepona!

¹⁴ Freud (1981: 30) recoge como ejemplo el diálogo ciego-paralítico: —¿Cómo anda usted? —pregunta el ciego al paralítico. —Como usted ve —contesta el paralítico al ciego.

◦ En la tienda de discos (Chamorro, 1979: 69):

—¿Quiere un disco pornográfico?

—No, gracias. No tengo pornógrafo.

◦ En el bar:

—Deme una cerveza —pide el padre al camarero.

—¿Y al niño una Mirinda? —pregunta el camarero.

—No; el niño ya ha mirindado.

2.1.3 Doble sentido

El doble sentido es una de las técnicas más habituales en los chistes. En este apartado, Freud (1981: 31 y ss.) hace tres subdivisiones principales: doble sentido entre el nombre propio y su significación objetiva; entre la significación objetiva y la metafórica; y doble sentido propiamente dicho o juego de palabras. A estos tres grupos añade, al final, que a veces se produce también doble sentido por equívoco y doble sentido con alusión.

a. Doble sentido entre un nombre propio y el significado de la palabra como nombre común

◦ En tiempos del tándem en el Gobierno Felipe González-Alfonso Guerra, hubo problemas con la UGT y su secretario Nicolás Redondo. Summers, en su sección “Pelillos a la mar”, presenta a Guerra y González, vestidos de toreros y dialogando, con Redondo a cierta distancia:

Guerra: ¿A qué esperas para cepillarte al Redondo?

González: A que esté cuadrao.

◦ Tip y Coll, como siempre geniales, contaron este chiste:

Tip: Bueno, ¿y quién actúa ahora tras Plácido Domingo?

Coll: Tras el plácido domingo viene el joío lunes.

◦ Carlos Arniches, en su obra de teatro *Los caciques*, juega mucho con el lenguaje¹⁵. Una de sus escenas presenta este diálogo:

Cristina: ¿Pero todo eso sería antes de casarse usted con el señor Blanco?

Eduarda: ¡Ay, claro, hija! Eso fue mucho antes de que yo pusiese los ojos en Blanco (Arniches, 1969: 138).

◦ En otro momento de la misma obra, habla uno de los personajes acerca de la limpieza de su linaje (Arniches, 1969: 155):

Tu limpio linaje no cede al mío en limpieza. Que si la Cerda fue tu familia, la Cerda fue la mía.
¿Quiere nada más limpio?

¹⁵ En Arniches, estos juegos con los nombres son relativamente habituales. En *El amigo Melquíades* surge este diálogo entre los mozos Serafín y Nieves: SERAFÍN: *Daría la metá de mi existencia por ser el Guadarrama.* NIEVES: *¿Pa qué?* SERAFÍN: *Pa verme rodeado de nieves por todas partes.* NIEVES: *Iba usté a tener mucho frío.* SERAFÍN: *¡Quiá! Nieves usté y primavera yo, a la media hora el deshielo* (Arniches, 1969: 72).

◦ El viñetista Juárez, en *Diario de León* del 21-12-2015 (Juárez, 2015), dibuja una viñeta en la que, con el fondo de 20-D¹⁶, Mariano Rajoy está hablando por el móvil:

—Papá.

—Hola, hijo.

—¿Qué tal estás?

—Cuando llegue a casa devuélveme la colleja.

—Ya. Tanto nadar y nadar para quedarte sin rivera.

◦ Preferencia por los vascos:

—¿Y dónde está tu hija, que ayer no fue al trabajo?

—Se quedó en la cama con gonorrea.

—Bueno, hija, por lo menos que sea vasco.

◦ O el del apellido que no acababa en *-on*:

—Se me hace usted un señor conocido; ¿su apellido no acaba en *-on*?

—No, yo me apellido Cabral.

b. Doble sentido entre la significación real objetiva y la figurada¹⁷

◦ En el juicio:

Presidente: *Al grano, al grano, señor abogado; deje la paja a un lado.*

Abogado: *De todo ha menester el tribunal.*

◦ El chico ha adquirido en el cole algo de conciencia sobre el maltrato animal y mira muy despacio el abrigo de visón de la madre:

—Piensa, mamá, cuánto habrá tenido que sufrir esa pobre bestia para que tú pudieras tener un abrigo así.

—¡Calla, maleducado!; ¡no te permito que hables así de tu padre!

◦ Diferencias:

—¿En qué se diferencian los políticos de los otros ciudadanos?

—En el ritmo al vestirse.

—¿Cómo es eso?

—Sí, hombre; mientras nosotros nos apretamos el cinturón, ellos se están poniendo las botas.

¹⁶ La viñeta es del 21 de diciembre de 2015 y alude a las elecciones generales del día anterior, en las que el presidente del gobierno (en funciones) y candidato otra vez al cargo, habla con su hijo. La esperanza del candidato, a partir de las encuestas, era que entre sus diputados y los del cercano —ideológicamente— partido *Ciudadanos*, cuyo líder es Albert Rivera, tuvieran votos suficientes para intentar formar nuevo gobierno. Pero el resultado no llegó a sus expectativas. En la alusión a la colleja, el padre hace referencia a una entrevista en televisión, pocos días antes, con el hijo presente, en la que el presidente la había dado una suave colleja. Ahora era él quien la merecía.

¹⁷ También Bergson (1973: 97-98) cita esta técnica como productora de comicidad: “Por lo tanto, si nuestra ley se mantiene aquí, deberá adoptar la forma siguiente: *Se obtiene un efecto cómico si se finge entender una palabra en sentido propio, cuando se empleaba en sentido figurado. O también: En cuanto nuestra atención se concentra sobre la materialidad de una metáfora, la idea expresada resulta cómica*”. Y como ejemplo, cita (Bergson, 1973: 99) este diálogo entre dos financieros. —¿Es del todo legal lo que estamos haciendo? Pues, a fin de cuentas, a esos desdichados accionistas les estamos sacando el dinero del bolsillo—. —¿Y de dónde quiere usted que se lo saquemos? También en la poesía se usa a veces esta técnica. Gloria Fuertes (1977: 295) escribe estos tres versos: *¡Vivan los laborófobos! / —auténticos pacifistas— / —nunca dan golpe—*.

◦ L. Herranz (1985: 27¹⁸) escribe: *Gastronomía: para dar bien la vuelta a la tortilla, es preciso tener la sartén por el mango... con fuerza.*

◦ Perich (1970: 69) escribió: *Muchas vacas hacen novillos y nadie les dice nada.*

◦ En el *Manual práctico del lenguaje guay* (Tapia Rodríguez, 1990: 67) leemos este diálogo:

—¿A qué te dedicas para estar tan dabuti, colegui? Con lo pringao que ibas antes.

—Soy corredor de bolsa.

—Debes de estar muy empapado de inversiones, cotizaciones y finanzas.

—Hombre..., para arrebatarles el bolso a las señoras y salir corriendo no es necesario saber de eso.

◦ Vuelven los dos de la oficina y, a medio camino, uno se sobresalta:

—¿Qué pena! ¡Olvidé las llaves de mi casa en el trabajo!

—¿Sabes inglés?

—¿Y eso qué tiene que ver?

—Hombre, no sé. Pero dicen que el inglés abre muchas puertas.

◦ O esta noticia dada en dos enunciados: *Un agricultor muere al ingerir vino de su propia cosecha. Los vecinos dicen que tenía muy mala uva.*

c. Doble sentido propiamente dicho o juego de palabras. Según Freud (1981: 32), "es el caso ideal del múltiple empleo; la palabra no sufre aquí la menor violencia; no es dividida por sílabas ni sometida a modificación ninguna. Tampoco necesita abandonar la esfera a la que pertenece (por ejemplo, la de los nombres propios) e incluirse en otra diferente. Tal y como es y se halla dentro de la frase, debe, merced a determinadas circunstancias, expresar dos diferentes sentidos".

◦ Dos amigos después de algunos años de casados:

—Soy feliz. El único problema es que me casé con una muda.

—Peor fue lo mío, que me casé con lo puesto.

◦ El porqué:

—¿Por qué se suicidó el libro de matemáticas?

—Porque tenía muchos problemas.

◦ Al teléfono:

—¿Hablo con el verdugo?

—Sí.

—Por favor, no me cuelgue.

◦ Dos chicos del campo:

—No sé si conseguiré enamorar a esa chica.

—¿Tienes vacas y ovejas?

—Sí.

—Pues ya tienes mucho ganado.

¹⁸ A menudo, es muy importante tener en cuenta la fecha en que se publica un chiste. Este es de octubre de 1974. La edad y la salud del jefe del Estado ya no podían dar para mucho.

◦ Uno de informática:

—Mamá, ¿qué haces ahí ante la pantalla con los ojos cerrados?

—Es que Windows me dice que cierre las pestañas.

◦ Las noticias del *Guiñol* (Martínez, 1997: 159) presentan esta conversación entre el periodista Hilario y el político catalán Jordi Pujol:

Pujol: *Pues ya le digo yo que en el año 2074 saldrá en los periódicos el extraordinario caso de Jordi Pujol, que sigue siendo president de la Generalitat.*

Hilario: *¿Y seguirá usted teniendo la sartén por el mango go?*

Pujol: *Mire, lo que no se sabe es si habrá sartén, pero si la hay, el mango es mío, ¿me entiende?*

◦ En la plaza de ganado:

—Le vendo un burro.

—¿Y para qué quiero un burro vendado?

◦ En la mili:

Capitán: *Soldado, ice la bandera.*

Soldado: *Pues le ha quedado muy bonita, mi capitán.*

◦ Al que llega a la sección de Alcohólicos Anónimos, la empleada pregunta:

—¿Vino solo?

—No..., con hielo, por favor.

d. Doble sentido con equívoco. Freud (1981: 33-34) explica este apartado: “Existen muchos ejemplos de esta clase de doble sentido, y en todos ellos es el sentido sexual el esencial para el efecto del chiste. Podríamos reservar para este grupo la calificación de equívoco”. Ejemplos:

◦ A la puerta del colegio, padres y madres esperan la salida de los niños. Cerca coinciden una mujer embarazada y un señor muy gordo. Empieza ella:

—¿Usted también espera un niño?

—Señora, ¡yo soy gordo!

◦ La orquesta empezó a tocar y se inicia la fiesta. Un chico de 20 años pide baile a una chica de 30:

—Yo no bailo con un niño —dice ella.

—Perdona; no sabía que estabas embarazada.

◦ En el naufragio:

—Capitán, capitán, no se vaya, que aún quedan mujeres en el barco.

—Sí, para mujeres estoy yo ahora.

◦ Summers (1975: 183) presenta al condecorado marido que, al ver a su mujer dar la teta al bebé, le dice: *¡Cuántas veces te he dicho que no le des de la izquierda!*

◦ La primera noche de casados. Ella quita el ojo postizo, los dientes postizos, senos postizos, pierna ortopédica... Hasta que él, mosqueado, dice:

—Oye, pero ¿tú no tienes nada natural?

—¿Natural? Sí, un hijo; pero no me atreví a decírtelo antes.

2.1.4 Otros casos

A estas clasificaciones de los chistes verbales, que hace Freud, añadimos algunos otros apartados, para incluir varios ejemplos que tienen mala cabida en el modelo anterior.

- En el nivel fonético. A veces, el chiste tiene su origen en el nivel fónico, al entender mal algún o algunos sonidos o al no comprender el significado asociado a ellos.

- En un restaurante de Sevilla está comiendo el cura de la parroquia y se le acerca un parroquiano muy preocupado:

—Padre, he pecao.

—No hijo; hoy no eh pehcao; eh pollo.

- Niños contándose valentías (García Serrano, 2006: 112)

—Delante de mi casa pasaron cien palomas.

—¿Mensajeras?

—No, no te enxajero

- En la tienda de pájaros de Vitoria:

Cliente: ¿Es cara la cacatúa?

Dueño: Perdona, es que nosotros no hablamos vasco.

- En el convento:

—¿Está el Padre Prior?

—No, no; ya está mucho mejor.

- *La Codorniz* y sus “tres X”. A esta revista humorística (de los años 40 a los 70 del siglo XX) se le atribuye —de forma apócrifa— una portada, en la que, tras la amenaza de suspensión por parte de la autoridad de un número de la revista, publican al número siguiente estos versos:

Bombín es a bombón

como cojín es a X.

Y nos importan tres X

*que nos cierren la edición*¹⁹.

- El humorista Eugenio (Tele 5, “Vip Noche”, 1991) contó este chiste²⁰:

Se encuentran dos amigos. El uno le dice al otro:

Diu “Oye”, diu “me he enterado de que estuviste en Andorra...”.

Diu “Sí...” Diu: “Por cierto”, diu “es un valle precioso...”

Diu: “¿Y qué tal las andorranas?”

Diu “Bien”, diu “me operaron el año pasado y no me han vuelto a molestar más, ¡joye!”.

- En el nivel morfológico

- a. La ambigüedad de los posesivos (*mío, tuyo, suyo...*) ha dado lugar a muchos malentendidos, algunos de los cuales tienen la gracia del chiste. Ejemplos:

¹⁹ Portada que sí salió después, en 1991, en la revista *La Golondriz*, editada por antiguos colaboradores de *La Codorniz*.

²⁰ Citado por A. M^a. Vígara Tauste (1998-1999: 9-10).

◦ En *La tesis de Nancy*, Ramón J. Sender (1969: 93) recoge este diálogo. Están en un juicio. El acusado, estando en el cine, puso la mano sobre la rodilla de la joven norteamericana Nancy, que está en España haciendo su tesis doctoral. El novio de Nancy, Curro, muy celoso, quiere llevar el caso hasta sus últimas consecuencias, mientras que el juez intenta ser complaciente:

—Una tentación pasajera no merece tanto rigor —disculpa el juez.

—Esas tentaciones —dice Curro— las podía tener con su abuela.

—¿La abuela de quién? —pregunta el juez fuera de sí.

◦ Hablan dos señoras:

—Si fuera mi hijo, le daría una buena bofetada.

—Si fuera tu hijo, también yo se la daría.

◦ Es famoso el chiste sobre el director del banco, que contrata a un detective porque un empleado se ausenta una hora todos los días a media mañana. Después de una semana, informa el detective:

—El señor García sale todos los días del banco a las once; coge su coche; va a su casa; toma su whisky; está con su mujer; coge otra vez el coche y vuelve al banco.

—¡Bah! Algo peor me temía yo —dice el director.

—No me ha entendido. ¿Me permite tratarle de tú?

—Adelante.

—El señor García sale del banco, coge tu coche, va a tu casa...

b. La indeterminación del demostrativo neutro

◦ Leemos en *La tesis de Nancy* (Sender, 1969: 107) este diálogo. Un cura reza el breviario en el balcón. Por la calle pasa Gabrielilla, niña de doce años, detrás de una vaca:

—¡Hola, Gabrielilla!

—Con Dios, señor cura.

—¿Adónde vas?

—A llevar la vaca al toro, señor cura.

—¿Y tu padre dónde está?

—No lo sé.

—¿No podría hacer eso él?

—No, señor cura. Qué cosas tiene. Es menester el toro.

c. Malentendidos y juegos con los numerales

◦ Preguntando la hora:

—¿Qué hora tienes?

—Las diez menos diez.

—Entonces no tienes nada.

◦ Pepín se ha confesado y está llorando:

—¿Pero por qué lloras, Pepín, ahora que te has confesado? —le dice la abuela.

—Es que el cura me mandó rezar dos padrenuestros y solo sé uno.

◦ En la consulta:

—¿Sabe usted dónde está el duodeno?

—No, señor; yo he venido el sexto.

d. Problemas con la conjugación verbal

—El mes pasado contraí matrimonio.

—Contraje.

—¡Claro!, ¡no iba a ser con chándal!

2.2 Técnicas de los chistes intelectuales

En los chistes intelectuales no se juega con las palabras sino con las ideas. Surgen estos chistes en los diálogos al no recibir la respuesta que esperamos según la lógica o según el principio de cooperación, sobre todo en lo relativo a la máxima de relevancia: sea porque esa respuesta se desvía del sentido de la pregunta, sea porque cae en una —real o aparente— simpleza o sofisma, sea porque se recargan las palabras de ironía, al contraponer situaciones antitéticas o al acudir a semejanzas y metáforas con elementos culturales conocidos. Este juego con elementos pragmáticos logra que estos chistes sean más interesantes y, a menudo, también más difíciles. Seguimos, como en el resto del trabajo, las divisiones de Freud (1981: 39-76), con las vacilaciones que también él manifiesta en algún momento (Freud, 1981: 70).

2.2.1 El desplazamiento o desviación en la respuesta

Esta técnica juega con la sorpresa y con lo inesperado. Consiste en que en un diálogo o en un proceso mental con dos intervenciones o momentos, la segunda parte no responde o no se corresponde con la primera. Hay un desplazamiento de la atención, una desviación, un desajuste entre las dos partes. El desajuste no puede ser completo porque si no sería absurdo.

◦ Freud (1981: 46) pone como “ejemplo puro de esta técnica” el siguiente chiste: Están en la feria de ganado y “un chalán” quiere vender un caballo, por lo que exalta sus virtudes. El comprador también sabe defenderse:

—Se monta usted en este caballo a las cuatro de la mañana, y a las seis y media está usted en Presburgo.

—¿Y qué hago yo en Presburgo a las seis y media de la mañana?

◦ En *La Codorniz* —nº 779, de 21/10/1956— (Prieto, M. y Moreiro, J., 1998) se recoge una viñeta en que una familia muy pobre con cinco miembros pide limosna a una gorda señora:

—Llevamos tres días sin comer, señora.

—¡Pues vaya fuerza de voluntad!

◦ Gila, en *Hermano Lobo* (AA. DD., 1999: 150), pinta a un niño andrajoso que llega a la mesa donde está sentado un rico señor tomando una bebida:

El niño: *Una limosnita.*

El rico: *No, muchas gracias.*

◦ Forges, en una viñeta (que en la parte inferior pone “Mañana es el Día de la Mujer”) pinta a una señora con cuatro niños pequeños ante la ventanilla de empleo:

—¿Experiencia profesional?

—Mujer, madre, inmigrante y sin papeles.

◦ Perich (1973: 27) presenta por la calle a dos señores que se cruzan. Uno, con la gran pancarta: *LIBERTAD, IGUALDAD, FRATERNIDAD*. Y el otro, de traje, puro y chistera, dice: *Galicismos, solo galicismos*.

◦ Pgaría (1977: 87) recoge este sobre el instinto de permanencia de Franco. Está el general ya muy mayor a punto de morir, cuando un grupo de españoles se concentran ante las puertas de la ciudad sanitaria y piden permiso para testimoniar su adhesión al jefe del estado. Doña Carmen, la mujer del enfermo, influenciada por el pesimismo de los médicos, le dice a Franco:

—Paco, en la puerta hay un grupo de patriotas que viene a decirte adiós.

—¿A decirme adiós? ¿Acaso es que se marchan a Alemania?

2.2.2 La simpleza, con cierto sentido

Otras veces el humor surge porque en el diálogo una frase o contestación parece lógica, pero no lo es. Es lógica desde un cierto punto de vista, pero no en la situación en la que se pronuncia. Se convierte, entonces, en una simpleza o necedad, una especie de desatino, pero con cierto sentido²¹.

◦ En *Las noticias del Guiñol* (Martínez, 1997: 65), el periodista Hilario entrevista al presidente Aznar.

Hilario: *Entonces ustedes quieren que haya una sola plataforma digital para que no haya monopolio, ¿no?*

Aznar: *Mire usted, Hilario, el Gobierno quiere que la televisión digital sea una, grande y libre, y al que no le guste que se vaya de España y que se las apañe.*

◦ En el mismo *Guiñol* (Martínez, 1997: 174) leemos la conversación entre el secretario de Izquierda Unida, Julio Anguita (dentro de un confesionario) y los ciudadanos que se acercan a él:

Ciudadano: *Viva la revolución.*

Anguita: *Sin pecado concebida, ¿qué pasa, hijo?*

Ciudadano: *Es que yo... la verdad, he votado a los socialistas.*

◦ Faemino y Cansado (2003: 191) imitan un diálogo ‘muy lógico’ entre Pitágoras y Arquímedes:

²¹ En el estudio tan citado, Freud (1981: 48) pone como ejemplo el caso de un muchacho en la mili: es muy inteligente y laborioso para los negocios, pero contrario a lo militar. Un capitán que lo quiere bien lo aconseja con cierta guasa: *Cómprate un cañón y hazte independiente*. Todos recordamos, también, aquel chiste de niños. El recién llegado maestro pregunta:

—Vamos a ver, chavales, suponiendo que el Cabo Peñas esté al Norte, Cádiz al Sur, Valencia al Este y Lisboa al Oeste, ¿cuántos años tengo yo?

—Sesenta —dice uno de los niños.

—¿Y cómo lo acertaste? —pregunta el maestro.

—Porque el maestro anterior era medio tonto y tenía 30.

Cansado-Arquímedes: *Teoremas, teoremas, los jóvenes de hoy solo pensáis en divertirlos y en los teoremas.*

Faemino-Pitágoras: *Lo que pasa es que los tiempos están cambiando...*

Cansado-Arquímedes: *Sí, claro, los tiempos están cambiando y por eso vais a lo fácil... Teorema: dos catetos al cuadrado es lo mismo que una hipotenusa o yo qué sé...*

Faemino-Pitágoras: *Perdona, pero estuve más de tres meses hasta que di con ese teorema.*

Cansado-Arquímedes: *¡Pero a la gente qué le importa!... La gente quiere principios, no quiere teoremas... No me vas a comparar un teorema con un principio.*

Faemino-Pitágoras: *Pues tú, para un principio que inventaste, vaya pisto que te das.*

Cansado-Arquímedes: *Perdona, pero gracias al principio de Arquímedes los barcos flotan...*

◦ De estas dos madres, la segunda tiene su particular lógica:

—¿Aprobó por fin tu hijo el examen de Historia?

—¡Qué va, mujer! Figúrate que a los profesores se les ocurrió preguntarle cosas que ocurrieron antes de que él naciera.

◦ También este niño tiene su lógica:

—¿Papá, por qué corren todos esos señores?

—Porque le dan un premio al que llega el primero.

—¿Y entonces los demás para qué corren?

◦ El revisor del tren aconseja y el viajero expone sus dudas:

—Cuando viaje en tren, nunca se ponga en el último vagón; es el más peligroso.

—¿Y entonces para qué lo ponen?

◦ El padre y el hijo:

—Caramba, nunca creí que fueran tan caros los estudios.

—Pues soy de los que menos estudian.

◦ En un hospital psiquiátrico cuatro internos van a escapar por una ventana. Atan quince sábanas y baja uno a ver si llegan abajo.

—¿Qué tal?, ¿alguna dificultad?

—Sí —dice—. No se puede bajar.

—¿Por qué?

—Porque la cuerda es demasiado larga.

2.2.3 Sofismas y errores intelectuales

Un sofisma es un argumento falso, pero que parece válido. Con el sofisma se intenta convencer a los otros, confundirlos, para obtener algo. Para que resulte más eficaz, el razonamiento ha de tener cierta apariencia de verdadero, ha de parecer lógico en determinadas circunstancias, o en parte.

◦ Freud (1981: 52-53), en este apartado, acude a otro de sus muchos chistes de judíos. Es un casamentero judío que defiende ante el pretendiente a la muchacha que quiere casar y va disculpando sus defectos.

—Su madre es estúpida y perversa —dice el pretendiente.

—¿Y eso qué le importa? ¿Se va usted a casar con la madre o con la hija? —dice el casamentero.

—Bueno, pero es que la hija no es joven ni bonita.

—Mejor, así no hay peligro de que le engañe.

—Además, no tiene dinero.

—¿Y quién habla aquí de eso? Usted no quiere dinero; lo que quiere es una buena mujer.

—¡Pero si es jorobada!

—Hombre, algún defecto había de tener²².

◦ En *Las noticias del Guiñol* (Martínez: 1997, 256-257) el periodista Hilario entrevista a Esperanza Aguirre en el Día del Libro de 1997, que se celebró, entre otros actos, con una lectura intensiva de *El Quijote* en la que participó E. Aguirre:

Hilario: Pues aquí, que hemos sabido lo suyo con El Quijote jote.

Aguirre: Sí, súper, total.

Hilario: Y parece que incluso ha extraído conclusiones.

Aguirre: Todas las conclusiones, Hilario, de verdad: lo de leer es impresionante. A mí se me puso la carne de gallina cuando Don Quijote le va diciendo a Sancho: "Amigo Sancho, qué orejas más grandes tienes, qué manos más peludas tienes, qué boca tan grande tienes...". Ahí se pasa miedo.

◦ El director del colegio encuentra soluciones para todo:

—Mirad, mañana celebramos la fiesta del colegio. Si llueve por la mañana, la celebramos por la tarde.

—¿Y si llueve por la tarde? —le pregunta el delegado de los alumnos.

—Si llueve por la tarde, la celebramos por la mañana.

◦ El niño quiere convencer al dueño del manzanal:

—¿Qué haces ahí subido a mi árbol?

—Es que he visto una manzana caída y he subido a colgarla.

◦ Entre gente del clero cuentan que estaba el obispo de visita pastoral al pueblo. Después de los actos de la mañana, están comiendo el cura del lugar, el alcalde, el concejal de cultura, el obispo y su paje... Apenas nadie se atreve a hablar, cuando dice el concejal:

—Señor obispo, ¿su padre también sería obispo?

Y salta el paje:

—Calla, tonto, que los obispos no tienen padre.

◦ El padre quiere ayudar al hijo con las matemáticas:

—A ver, ¿qué os traen haciendo ahora los profesores en clase?

—Buscando el mínimo común múltiplo.

—¿Pero todavía no lo han encontrado? Ya lo andábamos buscando cuando iba yo a la escuela.

²² Con la misma estructura de este chiste, el escritor Ángel Guache ha escrito el microrrelato "La perfección". Un chico va alabando 'cualidades' de la chica: su bigote, su calvicie; a lo que la chica se muestra muy agradecida. Tras lo cual, continúa el chico: *Pero... si le sigo diciendo la verdad... toda la verdad... hay algo que no me agrada del todo... El problema es... su ombligo. Lo encuentro demasiado redondo, pero, sabe, yo los prefiero un poco más cuadradotes. Qué pena, podíamos habernos entendido bien. A lo que la chica contesta: Hombre, algún defecto tendría que tener, ¿no? Usted parece que solo admite la perfección* (Tomado de I. Andrés-Suárez, 2010: 122).

2.2.4 Unificación

A veces, el chiste surge de una respuesta ingeniosa y rápida, en la que se ponen en contacto ideas o supuestos muy dispares, se juntan o unifican cosas muy diferentes y se deja sorprendido al interlocutor²³. Ejemplos:

◦ El humorista argentino César Da Col (2013) nos presenta este diálogo en la expulsión de Adán y Eva del paraíso:

El ángel: *Te ganarás el pan con el sudor de tu frente.*

Adán: *¿Me lo prometes?*

◦ Tras la operación de apendicitis de la chica, el médico también opina:

—*¿Se me verá la cicatriz, doctor?*

—*Ah, eso depende de usted.*

◦ Dos enemistados ante la misma puerta. Uno, cabeza en alto, se adelanta:

—*Yo nunca dejo el paso a sinvergüenzas.*

—*Pues yo sí; pase usted.*

◦ La maestra y Toñín:

—*Toñín, en clase no se puede dormir.*

—*Ya lo veo, habla usted demasiado.*

◦ El humorista Kalikatres (AA. DD., 1970: 157) escribió:

—*Dime, ¡oh Kalikatres moraliquísimo!, ¿qué debe hacer una mujer para ser buena y virtuosa?*

—*Envejecer, hijito, envejecer.*

2.2.5 Representación antinómica e ironía

Hay chistes que surgen al exponer como normal una idea contraria al sentido común o que choca con lo habitualmente admitido por la sociedad. Incluso, a veces, las frases sugieren lo contrario de lo que dicen, son frases irónicas. Ironía, antítesis, desfase con los convencionalismos son buenas fuentes de humor²⁴.

◦ Chumy Chúmez (1972: 166) presenta a cuatro colgados de la horca y a dos personas al lado, uno con casco de conquistador español. El texto dice: *¡Qué sabia es la naturaleza! Si no fuese por la ley de la gravedad no podríamos ahorcarles.*

◦ En *El País* (21-03-2012), El Roto pone a un hombre y a una mujer hablando.

El hombre: *Deberíamos cobrarles a los pobres la envidia que les damos.*

La mujer: *Cariño, hay que ser generosos.*

²³ Leemos la explicación de Freud (1981: 58): “La unificación es el fundamento esencial de aquellos chistes que demuestran lo que denominamos un ‘ingenio rápido’. Tal rapidez consiste en la inmediata sucesión de agresión y defensa, en ‘volver el arma contra el atacante’ o ‘pagarle en la misma moneda’, esto es, en la constitución de una inesperada unidad entre ataque y contraataque”.

²⁴ Freud (1981: 62), en este apartado, cita varios chistes de judíos; véase por ejemplo: En el balneario: *Yo, lo necesite o no, tomo un baño todos los años.*

- En el nº 779 de *La Codorniz*, de 21-10-1956 (Prieto, M. y Moreiro, J., 1998), leemos:

—Dinos, ¡oh Kalikatres casticísimo! ¿Qué es lo más típico de Madrid?

—Las cafeterías americanas hijito, las cafeterías americanas.

- En la *Nueva antología del disparate* (Díez Jiménez, 1982: 30) leemos:

Emigración.— Los emigrantes vuelven a España a trabajar descansando.

◦ El dramaturgo francés Molière (1982: 66) nos presenta en *El avaro* un buen caso de ironía y representación antinómica. El padre, Harpagón, y su hijo Cleanto se han enamorado de la misma chica, Mariana. Cuando se enteran de la coincidencia, riñen de esta 'suave' manera:

Harpagón.— *Te prohíbo presentarte más delante de mí.*

Cleanto.— *Enhorabuena.*

Harpagón.— *Te abandono.*

Cleanto.— *Abandonadme.*

Harpagón.— *Dejas de ser mi hijo.*

Cleanto.— *Sea.*

Harpagón.— *Te desheredo.*

Cleanto.— *Como queráis.*

Harpagón.— *Y te doy mi maldición.*

Cleanto.— *No sé qué hacer con tantos regalos.*

◦ Ya del siglo XIX se hizo famosa la caricatura aparecida en 1871, en la revista británica *Punch*. El esposo joven está leyendo a su mujer e hijo la obra recién publicada de Darwin *El origen del hombre*, y dice:

—*Como ves, Mary, el niño desciende de un cuadrúpedo peludo con orejas puntiagudas y rabo. Y todos nosotros también.*

—*Habla por ti, Jack. Siento decirte que yo no desciendo de nada por el estilo; y el niño ha salido a mí²⁵.*

◦ Otro caso con Darwin de protagonista y en la misma revista británica *Punch*, en 1871 (Aguirre Romero, 2013: 50). Ante la puerta de la *Sociedad para la prevención de la crueldad contra los animales*, hay un simio llorando que, ante otro señor, señala con el dedo a Darwin (que lleva bajo el brazo *El origen de las especies*).

—*Ese hombre —dice el mono desconsolado— quiere arruinar mi pedigree. Dice que es uno de mis descendientes.*

—*¡Vaya, Sr. Darwin —dice el otro señor—, cómo puede usted insultarlo así!*

◦ Palop (AA. DD., 1970: 85) hace una viñeta en la que aparecen en casa un hombre sentado en el sofá y una mujer explicándole a otra: *Mi hermano me ayuda mucho. Hoy ha arrancado la hoja del calendario.*

2.2.6 Representación por lo análogo

La gracia y el humor puede estar no en la contraposición, como en los casos anteriores, sino en el parecido, en la analogía o semejanza de situación, frases, presupuestos.

²⁵ Tomado de J. M^a. Aguirre Romero (2013: 48).

◦ En este caso, Freud (1981: 64) pone un curioso ejemplo: Se trata de dos amigos, poco escrupulosos en sus negocios, que una vez ricos, quieren entrar en la buena sociedad. Para ello construyen una lujosa casa y se hacen pintar dos grandes retratos, que colocan a ambos lados de la gran pared del salón. Organizan una cena a la que invitan a lo más selecto de la ciudad. Llega el crítico de arte más agudo y le enseñan los retratos, para que con sus alabanzas corrobore el éxito. El crítico lleva un rato mirando para un cuadro, para otro, para el espacio intermedio entre ambos, como echando algo de menos. Hasta que, por fin, indicando el hueco entre ambos retratos, dice: “¿Y dónde está el Salvador”? La referencia a la escena análoga del Calvario, con Cristo entre los dos ladrones, da sentido a esa pregunta del crítico.

◦ Algo parecido ocurre con la frase de Perich (1970: 21): *¿Conocen el cuento de “Alí Babá y las Cuarenta Inmobiliarias?”*.

◦ Del ámbito religioso viene este ejemplo de analogía: están San José y la Virgen en la cocina, con el niño Jesús. Van a comer, cuando alrededor de la ventana empieza a revolotear una paloma queriendo entrar. Sobresaltado, San José dice:

—Cierra, María, cierra, no sea que nos ocurra lo de la otra vez.

◦ En el *Club de la Comedia* (AA. DD., 2002: 20) usan la analogía con los cuentos infantiles, en este caso, los trucos de Pulgarcito para volver a casa, y reproducen este diálogo:

—Nene, ¿quieres dejar de meterte porquerías en los bolsillos?

—Sí, hombre, luego tú te piras y a ver cómo vuelvo a casa.

◦ L. Herranz (1985: 25) acude a otra analogía: *¿Quién dijo que en el turismo español no hay crisis?* —*Fuenteovejuna, señor*.

◦ El humorista Molleda (AA. DD., 1970: 162) ha hecho otra analogía en su viñeta con un hombre muy pensativo:

Lo que no está claro es si, pensar con la boca llena, es de mala educación, también.

◦ Véase la analogía o trampa en que cae esta mujer ante su marido:

—Pepe, ¿qué harías tú si yo me muriera?

—¡Vaya, mujer! Probablemente lo mismo que tú, si muriera yo.

—¡Sinvergüenza! ¡Y me habías prometido no volver a casarte!

2.2.7 Metáfora – comparación

Ante esta última técnica de chistes intelectuales, Freud (1981: 70-71) manifiesta sus vacilaciones para considerar chistes muchos de los ejemplos de metáfora y comparación que tiene a mano, y tras dichas dudas recoge varios casos, de los que le tomamos dos:

◦ del poeta Heine, que dice: “Hasta que me estallaron todos los botones del pantalón de la paciencia” (Freud, 1981: 73);

◦ de Lichtenbert: *“Todo hombre tiene su trasero moral, que no enseña sin necesidad, y que cubre, mientras puede, con los calzones de la buena educación”* (Freud, 1981: 72).

◦ Buena metáfora hay en ‘la herramienta’ (la hoz y el martillo) del siguiente chiste que recoge Miguel Delibes en *El disputado voto del señor Cayo* (Delibes, 1978: 58-59). En un proceso electoral, “los del PC” van a hacer campaña a un barrio donde hay gitanos, les hablan de las injusticias sociales y les proponen hacerse del partido. El jefe del clan lo consulta “a la tribu” y vuelve con la contestación.

—Hemos determinado por unanimidad afiliarnos al Partido [...] pero con una condición.

—¿Qué es ello?

—Que quitéis la herramienta de la bandera.

◦ Otra metáfora vemos en esta observación de Perich (1984: 41): *Tras barrer en las elecciones, al PSOE se le presenta el problema más difícil: que ahora le dejen quitar el polvo.*

◦ Algo de metáfora parece haber en la “guerra” de la que huye alguno de estos soldados:

—Me alisté en el ejército porque soy soltero y amo la guerra.

—Pues a mí me pasa al revés. Me alisté porque soy casado y amo la paz.

◦ La siguiente madre convierte en metáfora la observación de su hija:

—Mamá, mi novio no cree en el infierno.

—No te preocupes; cuando os caséis cambiará de opinión.

◦ Metáfora hay en este “paraíso” de Adán:

Eva: ¿Dónde crees que estamos?

Adán: En España. ¿No ves que estamos desnudos, no tenemos trabajo, no tenemos casa y nos dicen que estamos en el paraíso?

2.3 El mapa y el territorio: la riqueza de la lengua

Estas son las divisiones y subdivisiones que, en su tan citado libro, hace Freud. Apartados a veces poco divergentes unos de otros o con fronteras poco delimitadas. Como toda clasificación, esta también puede resultar insuficiente ante la riqueza de la realidad, en este caso, ante la riqueza de la lengua. Es en los chistes y en el humor donde, acaso, la lengua más se tuerce y retuerce, se moldea y amolda, se acomoda a la voluble y escurridiza realidad, e intenta iluminar las mil caras del pensamiento y sentimiento humanos: crítica, guasa, broma, burla, ironía, agudeza, sarcasmo, parodia, mofa, escarnio... y todos los matices que en cada circunstancia quiere manifestar nuestra mente. Ocurre lo mismo que entre el mapa y el territorio. Por muy completo que sea el mapa, siempre será más rico y complejo el territorio. El mismo Freud escribió:

¿Estamos seguros de que ninguna de las posibles técnicas del chiste ha escapado a nuestra investigación? Desde luego, no; pero continuando el examen de nuevo material, podemos convencernos de que hemos llegado a conocer los más frecuentes y esenciales medios de la elaboración del chiste y, por lo menos, los suficientes para formarnos un juicio sobre la naturaleza de este proceso psíquico (Freud, 1981: 75-76).

3. CHISTE, PLACER Y RISA

Siguiendo el análisis de Freud en el apartado “El mecanismo de placer y la psicogénesis del chiste” (Freud, 1981: 103 y ss.), parece evidente que recibimos más placer del chiste tendencioso que del inocente; nos gusta más si hay un contenido político, social o sexual que si se trata de un simple juego de palabras. Ello nos lleva a varias conclusiones: la primera es que en el chiste hay –al menos– dos fuentes de placer: una que proviene de la técnica o forma, y otra de la tendencia o contenido; otra conclusión es que en el chiste tendencioso hay fuentes de placer que no tiene el inocente; pero también tiene que haber fuentes de placer en el inocente, porque si no, no sería chiste, no nos gustaría.

En el chiste inocente no hay tendencia, pero existe placer. ¿Se puede atribuir a ahorro de gasto psíquico? Freud defiende que sí, que en todos los casos de chistes verbales hay aminoración del trabajo psíquico. Este ahorro viene dado por el cortocircuito del juego de palabras en unos casos, por el reencuentro de lo conocido en otros. Si, por ejemplo, se dice ‘*A coche flaco todo son muchas*’ (Perich, 1970: 61), es evidente que el placer se origina, en gran medida, en el momento en que reconocemos una idea nueva vaciada en un molde viejo, el refrán ‘*A perro flaco todo son pulgas*’. No encontraría chiste a la frase quien no supiera el viejo refrán. Este reconocimiento o reencuentro produce placer por economía, por ahorro de gasto psíquico: la frase dice más de lo que aparenta decir. Y en los casos de errores intelectuales, desplazamientos, contrasentidos, etc., el chiste vendría del “placer de disparatar” (Freud, 1981: 110). Con el progresivo dominio de la lengua vamos asimilando la norma lingüística y pragmática. Contra esas reglas surge la rebeldía, el placer de ir contra ellas, el disparate.

En el chiste tendencioso, parte del placer surge por la satisfacción de una tendencia que sin el chiste no se podría satisfacer. Hay personas, instituciones, temas, sentimientos, que no nos atreveríamos a criticar por medio del lenguaje normal, es decir, directamente, a cara descubierta. Y solamente por medio del chiste, con ropaje especial, el ataque resulta socialmente tolerable. En la vida nos encontramos con obstáculos o prohibiciones que suponen un gasto psíquico. Al remover ese obstáculo se logra ahorro del gasto o de la violencia de estar sometidos a dichos obstáculos. El placer corresponde a ese ahorro. De este modo, se llega al principio de economía, fundamental en el chiste verbal, pero también en el intelectual: en el verbal se ahorran palabras, y en el tendencioso se ahorra gasto psíquico.

Cercano a estos presupuestos se mueve M. M. Bajtín. El pensador ruso une el concepto de “risa” al concepto de “ironía” y los opone a las ‘culturas serias’. “Ironía y risa –dice– como superación de la situación, como predominio sobre ella. Únicamente las culturas dogmáticas y autoritarias son unilateralmente serias. [...] La seriedad acumula las situaciones irremediables, la risa se eleva por encima de ellas, las libera. La risa no amarra al hombre: lo libera” (Bajtín, 1989: 356). E introduce Bajtín un matiz nuevo: “Carácter social, coral de la risa, su tendencia hacia lo público y lo universal. Las puertas de la risa están abiertas para todos y para cada quién. [...] Todo aquello que es realmente grande debe incluir un elemento de risa. En caso contrario, se vuelve

algo amenazante, horrible o amanerado; en todo caso, algo limitante. La risa levanta la barrera, abre el camino” (Bajtín, 1989: 356-357).

Nos queda un último punto que tratar: ¿por qué surge la risa? Siguiendo la teoría de Freud (1981: 130-131), podemos aducir dos razones. Por economía, ahorro o aminoración de gasto psíquico; y por la descarga que se produce de esta secuencia: el desconcierto que nos produce la primera fase del chiste nos obliga a acumular energía para tratar de entenderlo. Es lo que los críticos llaman *estancamiento psíquico*. Como al principio no comprendemos, nos vemos obligados a un trabajo o esfuerzo especial. Pero llega un momento del chiste en que esa oscuridad se aclara, esa dificultad se resuelve y entonces la energía psíquica acumulada se queda inútil, inservible y se produce la descarga, es decir, se rompen los diques de ese pantano; y el agua retenida, es decir, la energía acumulada se precipita a chorro: esto es la risa. A más energía acumulada, más descarga, más risa, más placer. Pero tiene que ser un proceso rápido porque, si la dificultad que presenta el chiste es excesiva y no se rompen pronto los diques, es decir, si no se entiende enseguida, entonces se pierde el efecto placentero y más que chiste sería una adivinanza que no produciría risa.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.DD. (1970): *Humor gráfico español del siglo XX*, Madrid, Salvat.
- AA.DD. (1999): *Lo mejor de Hermano Lobo*, Madrid, Temas de hoy.
- AA.DD. (2001): *De ginecólogos. Chistes*, Madrid, edit. ...de la luna.
- AA.DD. (2002): *El club de la comedia contraataca*, Madrid, Aguilar.
- Aguirre Romero, J. M^a. (2013): “¿Y tú de qué te ríes, mono? Humor y crítica del darwinismo”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 50, 46-51.
- Andrés-Suárez, I. (2010): *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, Palencia, Menoscuarto.
- Arniches, C. (1969): *El santo de la Isidra, El amigo Melquíades, Los caciques*, Madrid, Alianza Editorial.
- Bajtín, M.M. (1989): *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI, 3^a edic.
- Bergson, H. (1973): *La risa*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Bousoño, C. (1970): *Teoría de la expresión poética*, t. II, Madrid, Gredos.
- Carabias, J. (1973): *El humor en la prensa española*, Madrid, E. Castilla.
- Chamorro, E. (1979): “La risa de los españoles”, *Cambio* 16, 385, de 22-04-1979, 51-80.
- Chumy Chúmez (1972): *Y así para siempre*, Madrid, Alianza Editorial.
- Coll, J. L. (1975): *El diccionario de Coll*, Barcelona, Planeta.
- Corominas, J. (1967): *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos.
- Da Col, C. (2013): C. DaCOL en www.e-faro.info, 21-01-2013.
- Delibes, M. (1978): *El disputado voto del señor Cayo*, Barcelona, Destino.
- Díez Jiménez, L. (1971): *Antología del disparate*, Madrid, Studium, 6^a edic.

- Díez Jiménez, L. (1982): *Nueva antología del disparate*, Barcelona, Planeta.
- Faemino y Cansado (2003): *Siempre perdiendo*, Madrid, Punto de Lectura.
- Freud, S. (1981): *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza Editorial, 5ª edic.
- Fuertes, G. (1977): *Obras incompletas*, Madrid, Cátedra.
- García Serrano, F. (2006): *Humor y psicoanálisis: una lectura de los textos de Freud*, Madrid, Facultad de Psicología. Universidad Complutense, en <http://eprints.ucm.es>.
- Heras, J. de las (1984): *Los chistes verdes españoles*, Madrid, Sena.
- Herranz, L. (1985): *Notas por Otis*, Madrid, Grefol.
- Juárez (2015): *Diario de León*, 21-12-2015.
- Luján, N. (1979): *El humorismo*, Barcelona, Biblioteca Salvat G.T.
- Martínez, A. (1997): *España va bien*, Madrid, Aguilar.
- Martinmorales, F. (1975): *Lo mejor de Por Favor. 35 millones de maduros*, Barcelona, Punch Ediciones.
- Máximo (1975): *Diario apócrifo*, Barcelona, Punch Ediciones.
- Molière (1982): *Comedias, t. I. El Avaro. Tartufo. El misántropo. Don Juan*, Barcelona, Iberia.
- Morín, V. (1970): "El chiste", *Análisis estructural del relato, Comunicaciones*, 8, 121-145.
- Perich, J. (1970): *Autopista*, Barcelona, Estela.
- Perich, J. (1972): *Nacional II*, Barcelona, Laia.
- Perich, J. (1973): *Los tres pies del gato*, Barcelona, Península.
- Perich, J. (1984): *5º canal ilustrado*, Barcelona, Planeta.
- Pgarcía (1977): *Los chistes de Franco*, Madrid, Ediciones 99.
- Plaza Molina, G. (1983): *El triángulo de las verduras*, Barcelona, Plaza y Janés.
- Prieto, M. y Moreiro, J. (1998): *La codorniz, Antología 1941-1978*, Madrid, Edaf.
- Puebla, J. M. (2015): "El sacapuntas", viñetas en *ABC* (27-10-2015).
- Sender, R. J. (1969): *La tesis de Nancy*, Madrid, Novelas y Cuentos.
- Summers, M. (1975): *Politikk*, Madrid, Sedmay.
- Tapia Rodríguez, J. (1990): *Manual práctico del lenguaje guay*, Barcelona, Edicomunicación.
- Valle, C. del (1982): *Chistes sobre amor y matrimonio*, Barcelona, Edit. De Vecchi.
- Vigara Tauste, A. M^a. (1998-1999): "Sobre el chiste, texto lúdico", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 10, 1-21. También salió dicho artículo en la misma revista, nº 50 (enero-junio 2013, 8-27), número titulado "Humor y comunicación. Homenaje a Ana María Vigara".
- Vigara Tauste, A. M^a. y Pgarcía (2006): "Sexo, política y subversión. El chiste popular en la época franquista", *CÍRCULO de Lingüística Aplicada a la Comunicación (Clac)*, 27, 7-25.

LA RECONCILIACIÓN DEL LEÓN Y DEL UNICORNIO EN EL ROMANS DE LA DAME A LA LYCORNE ET DU BIAU CHEVALIER

MANUEL ÁNGEL GARCÍA FERNÁNDEZ¹

Universidad de Vigo

Resumen

En el romance anónimo en verso de amor cortés de mediados del siglo XIV el *Romans de la Dame a la Lycorne et du Biau Chevalier* aparecen dos animales, el unicornio y el león, junto a los dos protagonistas principales a modo de emblema heráldico al mismo tiempo que como animales acompañantes, siendo los avales de sus virtudes femeninas y masculinas. Ahora reunidos simbolizan la unión de los amantes perfectos y un ideal de perfección al que aspira la sociedad de finales de la Edad Media.

Palabras clave: unicornio, león, dama del unicornio, masculinidad, feminidad absoluta.

Abstract

In the anonymous verse romance of courtly love of mid-fourteenth century the *Romans de la Dame a la Lycorne et du Biau Chevalier*, two animals appear together, the Unicorn and Lion, with the two main protagonists as a heraldic emblem at the same time that as a pet, being the endorsement of the male and female lovers virtues. Now together they symbolize the union of the perfect lovers and an ideal of perfection to which society aspires in the late middle age.

Key words: unicorn, lion, unicorn lady, masculinity, absolute femininity.

INTRODUCCIÓN

La Dama del Unicornio, después de un largo preámbulo de unos 600 versos decasílabos en el que rechaza uno tras otro a sus dos primeros pretendientes, el Caballero del Grillo y el Caballero de la Gaita, acepta finalmente una relación con el tercero en discordia, el más digno, el Bello Caballero, al que no le faltan cualidades físicas ni morales:

*Li vassaus dont vus voel parler
Si a non: le Beau Chevalier.
Et bien devait avoir tel non,
Quar par tous lieus a grant renom
De beauté, c'est la fleur du monde.
Toute bonté en lui suronde,
De proesche est le souverain,
Sage, courtois, preux de sa main,*

¹ Universidad de Vigo. manuelangel.garcia@uvigo.es. Recibido: 01-09-2015. Aceptado: 19-10-2016.

*Et surtout li parfais du monde,
De toute loyauté est monde. (VV. 632-641)²
La dama no lo desmerece en absoluto:
Or mes vous voel dire et conter
De ma dame et raconter
Sa beauté, son contement,
Dont de bien dire nuls ne ment.
Gent cors, blanche comme fleur de lis,
Fres et vermel avoit le vis,
Dous regarder, seure maniere
Et en parler ferme et entiere.
Blonde estoit comme or fin,
De sa beauté vous ferai fin ;
Quar nus ne poroit deviser
Plus belle dame, n'aviser. (VV. 592-603)*

Enamorado de la dama desde hace tiempo y conoedor de sus primeras desilusiones amorosas, se acerca a su morada para abrirla su corazón y hacerle don de su persona. Después de escuchar los argumentos de su nuevo pretendiente, la dama contesta:

*Poi vaut li chevaliers qui ment;
Mes se sairement me volés fere,
Tel com orés ychi retrere,
Que vous maintenrés sans falir
Et metres painne a accomplir,
Tout quanques promis vous avés
A faire, se m'amour avés. (VV. 785-791)*

Y propone la cláusula principal del juramento:

*Premers : que chastes vous serés,
Loial en amour sans fauser
Et sans vilenie penser;
Ne jamés ne descouverés
Notre amour, ains le couverés,
Et du tout arés volenté
De moi aimer, servir a gré. (VV. 814-820)*

² La edición primera de Gennrich (1908) es antigua y las lecturas con la puntuación son en ocasiones erróneas, lo que fue demostrado por la crítica posterior. Está anunciada una publicación moderna : *Le roman de la Dame à la Lyconne*, édition critique d'après le manuscrit BNF fr. 12562, par Élodie Burle-Recade et Valérie Gontero-Lauze, Paris, Classiques Garnier (Textes littéraires du Moyen Âge). Mientras tanto citamos por la edición crítica inédita que tenemos a nuestra disposición y que ofrece un texto mucho más seguro: García Fernández, M., *Le rommans de la Dame a la Lyconne et du Biau Chevalier*, édition critique, introduction, glossaire et notes, bajo la dirección de Jacques Chocheyras, Universidad de Grenoble III, 1994.

El Bello Caballero acepta y ambos juran finalmente en la iglesia en una ceremonia religiosa puesta bajo el velo del secreto:

*Le main dessus le cors sacré,
Il fist de bonne volenté
Le sairement, si com apparoit ;
Et la dame, qui tant savoit
De bien que nulle n'est son per,
Si dist après : "Je voel jurer!" (VV. 837-842)*

A partir de este momento la trama es sencilla: el Bello Caballero, alejado en varias ocasiones de su amante por las malas lenguas, parte en busca de aventuras y lucha sin cejar para demostrarle su amor; la Dama del Unicornio espera pacientemente las nuevas de su esforzado caballero. Este es, a grandes rasgos y a modo de introducción, el contenido de este largo poema anónimo de unos 8500 versos de amor cortés en romance francés de finales de la Edad media³. Nuestro propósito es ahora ahondar en la referencia a dos animales con una gran tradición medieval.

1. LA REFERENCIA AL UNICORNIO

Si nos detenemos en el título, la dama ocupa la primera posición, al contrario de algunas parejas medievales famosas como *Erec y Enide*, *Tristán e Isolda*, *Aucassin e Nicolette*, *Amadas e Ydoine*... y en el dorso del manuscrito aparece únicamente el nombre de la dama: *Ce est le roman de la dame a la licorne*. Al inicio del relato encabezando la primera columna del folio nº1 tenemos: *c'est le rommans de la dame a la lycorne et du biau chevalier*. Más adelante el Bello Caballero pasará a ser "del León", pues así se lo concede el fiel mensajero de los amantes, el llamado Caballero Mágico (*Le Chevalier Fée*):

*Vos nons est le Beau Chevalier ;
Mes vostre non vous faut muer :
Le Beau Chevalier au Lyon
Des or mes sera vostres non. (VV. 1977-1980)*

La dama ocupa la primera posición y el caballero está subordinado a ella, ya que es ella quien en la jerarquía amorosa espera, concede y recibe el amor, mientras que es él quien sale en busca de aventuras haciendo entrega de su persona. Parece por lo tanto lógico que siguiendo las reglas del amor cortés ocupe dicha primacía. Sabemos además que el manuscrito está dedicado personalmente a un personaje femenino real, Blanca de Navarra (1332-1395), apodada *Belle Sagesse*⁴.

³ Manuscrito único conservado en la Biblioteca Nacional Francesa bajo la cuota: fr. 12562, de mediados del siglo XIV. El texto ocupa los 68 primeros folios (los otros 69-89 están ocupados por una copia de *Fleur et Blanche fleur*) y su composición data de 1349-50. Este hecho ha sido demostrado con exactitud por las circunstancias que rodean el encargo: véase Fourrier, A., 1973; García Fernández, M., 2015.

⁴ Esta circunstancia ha sido suficientemente demostrada: *Cuando la madre de Blanca muere a principios de octubre de 1349, Juan de Normandía ya es viudo, pues acaba de perder a su esposa, Bonne de Luxemburgo, el 11 de septiembre, mientras que el rey pierde la suya el 12 de diciembre de ese mismo año. Las tres mujeres son fulminadas por la epidemia de peste que causó graves estragos en Francia durante esa época. Todo acontece en poco tiempo y Juan, que acaba de enviudar, ha de volver a casarse. El rey, previo acuerdo con Juana de Na-*

Los dos animales que aparecen en sus nombres a modo de emblema vienen a completar y delimitar el sentido de los dos protagonistas, pero ambos los acompañan también como veremos en la ficción del romance. El simbolismo tiene que ver sin duda con una larga tradición de los bestiarios medievales. Esta arranca en el primitivo *Physiologus* griego del siglo II transmitido con variantes por los bestiarios latinos a partir del siglo IV y posteriormente en lenguas vernaculares a partir del siglo XII⁵. No falta en el primero el famoso relato de la caza del unicornio que tanto éxito tuvo en la Edad Media:

*El fisiólogo relata que el unicornio tiene el atributo siguiente. Es un animal pequeño, como una cabra; pero es muy huidizo, y los cazadores no pueden acercarse a él, pues tiene gran astucia. Tienen un cuerno en mitad de la cabeza. Expliquemos ahora cómo se le atrapa. Envían a u encuentro a una pura doncella revestida de una túnica. Y el unicornio salta al regazo de la doncella; ella lo amansa, y él la sigue; así lo conduce al palacio del Rey.*⁶

Las autoridades eclesiásticas le conceden una interpretación basada en la moral cristiana y los bestiarios medievales siguen esta línea simbólica alrededor de la figura de nuestro salvador Jesucristo. Isidoro de Sevilla, en sus *Etimologías*⁷ incluye también unas líneas dedicadas al unicornio relacionándolo con la virginidad:

Rhinoceron a Gracis vocatus. Latine interpretatur 'in nare cornu.' Idem et monoceron, id est unicornus, eo quod unum cornu in media fronte habeat pedum quattuor ita acutum et validum ut quidquid inpetierit, aut ventilet aut perforet. Nam et cum elephantis saepe certamen habet, et in ventre vulneratum prosternit. Tanta autem esse fortitudinis ut nulla venantium virtute capiatur; sed, sicut adserunt qui naturas animalium scripserunt, virgo puella praponitur, qua venienti sinum aperit, in quo ille omni ferocitate deposita caput ponit, sicque soporatus velut inermis capitur.

varra, piensa en Blanca de Navarra, la hija, apodada "Belle sagesse" en su tierra natal, y hermana de Carlos el Malo, rey de Navarra. El matrimonio hubiera servido sin duda para estrechar los lazos entre Francia y Navarra. Pero el monarca, viudo a su vez dos meses después, cautivado por la belleza de la joven, se la apropia, y aprovechando la ausencia de su hijo, fallecida también la madre, se une en matrimonio a Blanca el 19 de enero de 1350, ¡40 días escasos después de la muerte de su primera esposa! (...) El manuscrito fue encargado muy probablemente en el último tercio del año 1349 o principios del siguiente para ser entregado a Blanca durante la boda prevista a principios de año. El escudo compuesto, concebido a modo de dedicatoria, representa la alianza matrimonial entre Juan de Normandía y Blanca de Navarra [que aparece en el folio 14 del manuscrito]. Y nos atrevemos a decir que se trataba de un regalo personal especialmente concebido en su forma y contenido, posiblemente encargado por su futuro marido, para ser entregado en la ceremonia nupcial a su joven esposa, pues se conocía de él su afición por los romances del ciclo artúrico del que toma el idel caballeresco que gobierna parte de su vida. Una pareja, ella con dieciocho años, él con treinta, herederos de la corona francesa, en perfecta consonancia con los protagonistas del romance, la Blanca Dama del Unicornio y el Bello Caballero. (García Fernández, M., 2015: 136)

⁵ Véase Darbord, B., 2015: 15-21.

⁶ *Fisiólogo griego*, editado por Fr. Zambon, Milán, Adelphi, 60-61, in Malaxecheverría, 1986: 146.

⁷ San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, II, edición de Jose Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero, Madrid, BAC, XII, 2: 12-13, 1983, p. 70. [Los griegos lo llaman rinoceronte. En latín quiere decir 'con un cuerno en la nariz'. Es lo mismo que *monoceron*, es decir, unicornio, pues tiene un cuerno de cuatro pies en mitad de la frente tan agudo y tan firme que traspasa, revienta o perfora cualquier cosa. Y como tiene batalla a menudo con el elefante, lo vence hiriéndolo en el vientre. Tal es su vigor que los cazadores no pueden capturarlo por fuerza alguna; sin embargo, tal y como dicen los que escribieron sobre la naturaleza del animal, le ponen delante una muchacha virgen que le abre el seno a la bestia que, abandonando toda ferocidad, coloca en el la cabeza, de modo que lo capturan adormecido e inermes.], in Darbord, B., 2015: 19.

Sin embargo, a partir del siglo XIII, el *Bestiaire d'amour* de Richard de Fournival ofrece una orientación nueva dándole al relato un sentido amoroso:

Et par le flairier meïsmes fui je pris, ausi com li unicornes ki s'endort au douch flair de la virginité a la damoisele. Car tele est sa nature k'i n'est nule beste si cruels a prendre, et a une corne enmi le front ke nule armure ne contretient, si ke nus ne l'ose coure sus ne atendre fors virgene pucele. Car quant il en sent une au flair, il s'agenoille devant lui et si se humelie doucement ausi com por servir. Si que li sage veneor ki sa nature seivent metent une pucele en son trespas, et il s'endort en son geron; et lors, quant il est endormis, si vienent li veneor ki en veillant ne l'osent requerre, si l'ochient.

Tout ensi s'est Amours vengié de moi. Car j'avoï esté li plus orgueilleux hom vers Amours ki fust de mon eage, et me sembloit ke je n'avoie onques veü fem eke je vausisse mie avoir tout a ma volenté par si ke jou l'amasse aussi durement comme j'ai oï dire c'on amoit. Et Amors, ki est sages venerres, me mist en mon cemin une pucele a qui douchour jou me suis endormis et mors de tel mort com a Amor apartient, c'est desperance sans atente de merci.⁸

Al mismo tiempo, los trovadores provenzales y franceses recogen estos materiales de los bestiarios dándoles un nuevo sentido dentro del código del amor cortés. En los primeros versos de una de sus canciones el trovador Thibaut de Champagne (1201-1253) nos canta:

*Aussi comme unicornes sui
Qui s'esbahist en regardant
Quand la pucelle va mirant.
Tant est liee de son ennui,
Pasmee chiet en son giron;
Lors ocit on en traïson.
Et moi ont mort d'autel semblant
Amors et ma dame, por voir :
Mon coer ont, n'en puis point ravoïr.⁹*

El relato primitivo se convierte así en una alegoría del amor cortés: el unicornio es el amante fiel atraído por una dama interpuesta en su camino (la trampa de Amor) que cae fulminado por los cazadores (Amor) que le dan la muerte (muerte de Amor).

Nuestro romance ofrece una posibilidad de interpretación diferente dentro de una evolución. El unicornio ya no es el amante, sino que está junto a la mismísima Dama del Unicornio a quien acompaña mansamente en todo momento como guardián y garantía de sus virtudes. El animal, fiel reflejo de la figura de la dama, se convierte en símbolo de feminidad absoluta, recibiendo así los atributos de la virgen, la que en el relato consigue atraer al animal, la fuerza viril recae entonces sobre el león, emblema del Bello Caballero.

El cambio de género del término francés *licorne* en la época del romance parece corroborar esta evolución simbólica. En los bestiarios, encontramos la etimología latina *unicornes* o *monoceros*, o incluso *lycornu*, pero siempre en masculino. La nueva palabra

⁸ De Fournival, R., 1987: 57.

⁹ Grossel, Rosenberg, Tischler, 1995: 578-579.

femenina está documentada en el Diccionario de francés antiguo de Godefroy¹⁰ con fecha de 1388, el contexto social y artístico de la época -mediados del siglo XIV- habría sido un marco favorable para moldear el término y asimilarlo a las cualidades de la virgen.

Cabe decir que este cambio de género va en consonancia con su figura. Tradicionalmente en los bestiarios las iluminaciones ponían el acento en su pequeña estatura, con cuerpo de cabra y un pequeño cuerno en la frente. Su aspecto a partir de entonces será más esbelto, cuerpo de caballo, color blanco, patas con pezuñas y cabeza de cabra salvaje o macho cabrío con barbilla, el cuerno largo y torneado orientado hacia arriba¹¹.

La virtud nombrada Castidad está a menudo representada por los artistas de finales de la Edad Media a modo de un unicornio de una blancura inmaculada que tira de un carro en el que aparece una joven y bella doncella¹². De la misma manera el pintor Piero della Francesca utiliza este mismo tema para alabar las cualidades de la duquesa de Urbino, retratada sentada sobre un carro tirado por dos unicornios¹³. Así en el romance, la presencia del unicornio es garantía de pureza y castidad, es decir, de lealtad y fidelidad en el amor de la dama, realzando su figura y elevándola en ideal de feminidad, al mismo tiempo que elogia al personaje real al que iba dedicado el poema.

Cabe reseñar que la dama recibe el animal como donación del Dios de Amor por su gracia y virtudes, y este la acompañará como fiel guardián en todo momento:

*Et pour ce qu'est de tous bien affinee,
Jhesu Crist volt que li fust destine
Unne mervelle que chi vous conterai,*

¹⁰ Godefroy, F., 1881-1902. Se explica por derivación de la palabra italiana *alicorno* o *alicorne* (ya con final átona cruzada con *unicorne*) luego *l'alicorne* con el artículo femenino elidido *y*, finalmente, como consecuencia de un corte erróneo *la licorne*, la final átona muda del francés favoreció por analogía el paso al femenino (Planche, 1980: 242-243). Notemos además que el francés es la única lengua románica que conserva el vocablo en femenino.

¹¹ Su apariencia es un compuesto de varios animales conocidos de la época y transmitidos por los relatos de los viajeros a Oriente. Brunetto Latino, por ejemplo, en su libro del *Tesoro* lo describe así: *Unicorne est une fiere beste, auques ressemblables a cheval de son cors, mais il a piez d'olifant et coe de cerf, et sa voiz est fierement espoentable. Et emmi' sa teste est une cornes de mervilleuse resplandissor, qui a bien .iiij. piez de lonc, mais ele est si fors et si ague, que il perce legierement quanque il ataint. Et sachiez que unicorne est si aspres et si fiers, que nus ne le puet penre ne ataindre par nul engin; ocis puet il bien estre, mais vif ne le puet on avoir. Et neporquant li veneor envoient une vierge pucele cele part ou l'unicorne converse; car ce est sa nature que maintenant s'en va a la pucele tout droit, et depose toutes fiertez et s'en dort soef el giron a la pucele; et encest maniere le decoivent li veneor.* (Brunetto Latini, livre I, part. V, chap. cci, ed. Pauphilet, Paris, Gallimard, in Bernard Darbord, 2015: 19).

En cuanto al cuerno largo y torneado se ha demostrado que se trata del diente del narval marino que le servía para taladrar el hielo polar, cuya venta alcanzaba precios desorbitados al ser relacionado con la virtudes de contraveneno del cuerno del unicornio (véase Roger Callois, 1982).

¹² Este tema de finales de la edad media está directamente inspirado de los *Triumph* de Petrarca. Es un largo poema en honor a la casta Laura de Noves (1340-44). En una miniatura del siglo XV que ilustra el poema, la Castidad, una encantadora joven aparece en pie dentro de su carro tirado por dos unicornios (Freeman, M., 1983: 14).

¹³ *Ibidem*, 1983: 57-58.

*C'est d'unne bieste qui Dieux donna l'otrai.
Et tel franchise et si tres grant purté
Il li donna, qu'ele avoit en vilté
Tous vilains visces, ne li en n'oze manoir
La u on puisse nul mal aperchevoir.
Pour ce donna a la dame tel don
Li Diex d'Amours, que tous temps aroit non
La dame blanche qui la lycorne garde,
Qui onc nul temps de mal faire ne tarde. (VV. 183-194)*

El animal no entra en escena, pero es él quien protege y guía a la dama (*La Dame Blanche, qui la Lycorne garde* (VV. 193, 207, 358) preservándola de toda impureza y todo vicio, lo que nos remite a las propiedades purificadoras del cuerno. Existen en la Edad Media representaciones del unicornio introduciendo su cuerno único y afilado en el agua para eliminar cualquier veneno¹⁴. Por los valores de purificación concedidos a su cuerno, protegerá a la dama contra todo vicio, impureza o mancha que la aparten del amor verdadero.

El unicornio es, por lo tanto, si combinamos las dos líneas simbólicas, el emblema de un amor leal y depurado de cualquier vicio. El Bello Caballero por su recorrido heroico debía merecer y ser fiel a su amada al mismo tiempo que la dama debía esperar la llegada de su amante leal. Ambos podrán gozar así de los pocos momentos de felicidad reservados a los amantes corteses. Si bien se borra de la figura del unicornio cualquier connotación sexual, los *deduits* son desde luego corporales, pero estos encuentros amorosos entre amantes perfectos, prototipos ambos de la feminidad y de la masculinidad, se elevan por encima de lo estrictamente físico en una unión espiritual. El mensajero de Amor, el Caballero Mágico, les proporciona lugares inaccesibles a los simples mortales para sus encuentros:

*Celle nuit ne dormirent
Li vrai amant, ains s'esbatirent
L'un avoec l'autre jusc'au jour.
Et si ne doutés c'onc nul jour
En leur amour eust vilenie,
Miex vorroit chascuns perdre vie
Qu'en leur coer l'eussent pensé (VV. 5308-5314)
(...)
Ensemble il vont ordener
Un lieu requoi, si en celee,
Que creature qui soit nee*

¹⁴ En una miniatura de los *Triumphs* del siglo XV aparecen asociados el unicornio emblema de la pureza femenina y el unicornio que purifica las aguas (Jossua, 1985). El fisiólogo nos dice también: *Existe otro atributo del Unicornio. En los lugares en que vive hay un gran lago, al que todos los animales acuden a beber. Pero, antes de que se reúnan, llega la serpiente y derrama su veneno sobre las aguas. Y cuando los animales advierten el veneno, no se atreven a beber, sino que se apartan y aguardan al unicornio. Llega éste, entra directamente en el lago y hace la señal de la cruz con su cuerno; entonces, el veneno se hace inofensivo, y todos los animales beben.* Fisiólogo griego, editado por Fr. Zambon, Milán, Adelphi, 60-61, en Malaxecheverría, 1986, 146.

Ne les trouvast james nul jour. (VV. 7665-7568)

Más allá del deseo del cuerpo, los amantes permanecen puros y el unicornio se erige en representante de un ideal femenino inaccesible, al que un ser al menos tan puro le corresponde sublimando así la esfera de lo material.

2. LA REFERENCIA AL LEÓN

El león es el animal que le corresponde al Bello Caballero, subordinado y sometido de alguna manera al unicornio por el hecho de que ocupa la segunda posición en el título inicial. Procede de una larga tradición de los bestiarios medievales y su simbolismo se interpreta también en relación con la figura de Jesucristo¹⁵.

El león es tradicionalmente símbolo de poder, de fuerza soberana e invencible, y lógicamente es la fuerza viril opuesta a lo femenino. En el romance es el emblema de nuestro héroe y simboliza el ideal caballeresco, un ideal que impone una conducta bajo el signo de la fuerza y de la valentía, la única que podía llevar hasta un ser igual y complementario en cualidades superlativas, el unicornio, para una mayor consagración de la pareja de amantes.

El Bello Caballero es apodado “del león” después del episodio del Caballero Mágico atado sobre un león al que libera de dos caballeros que lo estaban maltratando (VV. 1977 - 1980). No recibe el animal como la dama, pero su nombre le es otorgado por el mismísimo delegado de Amor y está, por lo tanto, bajo su misma protección. Lo merece sobre todo por su constancia y proezas, y tal un león, símbolo solar, causa maravilla entre sus oponentes que no pueden resistirle:

*Le Beau Chevalier au Lyon
Si vint devant ses compagnons
Trestout blanc sur le destrier,
Grant noise fist a l'ariver.
Ne de ferir pas ne se faint,
Car tous ceus qu'au ferir ataint
Tous les afole et asomme;*

¹⁵ El león es el rey de los cuadrúpedos y animales todos. Por eso Jacob, bendiciendo a Judá, decía: Cacharro de León Judá, mi hijo, etc El Fisiólogo cuenta acerca del león que tiene tres características.

Y la primera característica es la siguiente: cuando camina y se dirige a las montañas olfatea a los cazadores y con la cola borra las huellas, para evitar que los cazadores sigan el rastro y encuentren su guarida y lo cacen. Así también mi Salvador, sensato como león victorioso de la tribu de Judá, estirpe de David, enviado por el padre eterno, veló sus huellas inteligibles hasta que descendió al seno de su madre María para salvar al género humano que se había descarrilado. Y el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros. Y todos, sin conocerlo cuando descendió, decían: ¿Quién es este rey de la gloria?

La segunda característica del león es como sigue: cuando duerme está alerta, sus ojos están abiertos. En el Cantar de los Cantares se da testimonio diciendo: Yo duermo, y mi corazón está alerta. Porque no dormirá ni dormitará el que custodia a Israel.

La tercera característica del león es de este tenor: cuando la leona ha engendrado a su cachorro, lo alumbra muerto, y la leona guarda a su hijo hasta que llega el padre al tercer día y le sopla en el rostro, y lo resucita. Así también el todopoderoso Padre universal al tercer día resucitó al Primogénito de toda criatura. Bien dijo Jacob: Cachorro de león (Fisiólogo latino, versión C: Docampo y Martínez y Villar, 2000, 38.

Véase también Sebastián, S., 1986: 9-11, 17-20.

*Tout dient que ce n'est pas homme,
Ains li fuient de leur pooir,
Pres de li n'osent remanoir. (VV. 6705-6714)*

Más adelante socorrerá a un león que estaba luchando contra un dragón.

*Li Beaus Chevalier au Lyon
Onques ne fist samblant felon
Au lyon, ains se vint froter
Par amour au Beau Chevalier.
Li Beaus Chevaliers l'aplanie,
Samblant fist de deboinerie.
Li lyons avec li s'en vint
Com un levrier o li se tin[t]. (VV. 6008 - 6015)*

En este episodio, que recuerda al de Yvain¹⁶, el león, agradecido, se convierte en su fiel compañero. No sabemos de qué manera lo acompaña como si su presencia no fuera física, hasta que en un último combate en conjunción con un halcón, otro compañero agradecido de nuestro héroe, interviene para vencer a un gigante que había causado estragos en todo el país (VV. 8119-8138).

3. LA UNIÓN DE LOS DOS ANIMALES

Pero donde adquiere su verdadero significado junto con el unicornio es durante la travesía del cinturón acuático que rodea el castillo del traidor Caballero de la Cabeza de Oro para liberar a la dama que estaba encarcelada en la torre. Los dos amantes cabalgan sus animales emblemáticos y derrotan definitivamente al enemigo en una imagen que remite a una unión mística que trasciende las fronteras de lo físico.

Ante tal obstáculo infranqueable :

*Unne riviere si parfonde
Que il n'est nus en tout le monde
Qui en puisse le fons trouver,
Et est si rade qu'arester
N'i peut vaissel qui homme port. (VV. 7271 - 7275)*

El fiel mensajero del Bello Caballero le ofrece una montura original:

*« Sire, dit il, tres bonne voie
Vous mousterai, ja n'en doutes.
Tenes ce lyon, sus montes,
La riviere vous passera
Ne de riens ne li grevera. »
Lors monte le Beau Chevalier
Sus le lyon et va entrer*

¹⁶ Véase Cremonesi, C., 1980: 49-53.

En la manere maintenant :
Le lyon molt legieremant
Le passa la noire riviere. (VV. 7292 - 7301)

En la travesía de vuelta, la dama monta su propio animal:

Molt se prendent a pourpenser
Comment outre il passeront. (VV. 7322-7323)
[...]
Si vous conterai la maniere,
Comment passerent la riviere :
Li Chevaliers Faes amena
La Lycorne la ou monta
La dame pour outre passer. (VV. 7333-7337)

Nunca en la literatura medieval los dos animales, enemigos en los bestiarios¹⁷, habían aparecido reunidos con un mismo fin. Cabalgados ahora por sus amos, el Caballero Mágico les otorga además la capacidad de nadar. Los dos caballeros, masculino y femenino, dominan sus monturas no sólo de una manera física sino también por sus virtudes y ambos animales se someten a sus amos porque estos poseen sus cualidades en un grado superlativo.

Nuestros dos amantes se fusionan de alguna manera con sus monturas que a su vez se unen mediante el agua para sugerir una unión de elementos opuestos pero complementarios, lo que nos proporciona una imagen del amor absoluto, una imagen que anhelarían alcanzar nobles y damas de la sociedad cortés del romance para llegar a ese mundo de perfección tan deseado.

Es tal la intensidad en el amor que los dos amantes no desean nada más:

Et pleust a Dieu que en tel guise
Comme nous sommes maintenant
Fussions ainssi secretement
Jusques a doi ans sans cesser
Et qu'au bout deüsse finner (VV. 7653-7657)

El rey de Frisa quien convoca a la corte para designar a los dos mejores no puede estar más satisfecho cuando ve a su hija junto con el Bello Caballero coronados como los dos mejores:

En Pulle et en Allemagne
Et en France et en Bourgogne,
Partout lettres en envoia,
Huit jours la feste si dura.

¹⁷ La única manera que tiene el león de poder matarlo es la siguiente: *Y sabed que en nuestra tierra están los unicornios, que tienen solamente un cuerno en la frente; los hay de tres clases, verdes, negros y blancos también, y a veces matan al león. Pero el león los mata con mucha astucia, pues cuando el unicornio está cansado se apoya contra un árbol, y el león da la vuelta; el unicornio pretende herirlo con su cuerno, pero golpea el árbol con tanta fuerza, que después no puede arrancar el cuerno, y entonces lo mata el león* (F. Denis, *Le monde enchanté. Cosmographie et histoire naturelle du moyen-âge*, Paris, A. Fournier, 1952, 192, en Malaxecheverría, 1986).

*Pour miex savoir la verité,
Chascuns par serement a jugé
Que la Dame a la Lycorne
Si estoit la milleur du monde
Et la plus belle ensemment;
De tous en a le jugement. (VV. 8199-8209)*

[...]

*Lors tuit li jurent maintenant
Sans mettre en soupechon
Que le chevalier au Lyon
Si estoit le meilleur du monde
Et que tout bien en li suronde,
Que c'estoit tres grande merveille,
Sa beauté si est nonparelle
A toutes autres vraiment. (VV. 8215-8222)*

[...]

*Lors toute joie commencha,
Et maintenant il commenda
Doi couronnes a apporter.
Devant tous en fist couronner
Les doi amans par grant honneur
Comme du monde li milleur. (VV. 8234-8239)*

El romance, al reconciliar dos animales asociados a dos amantes superlativos, simboliza ese nuevo ideal de perfección. El unicornio y el león consagran finalmente y sobre todo a la pareja perfecta: la más hermosa, la más pura, la Dama del Unicornio y el más hermoso, el más fuerte, el Bello Caballero del León¹⁸. Un ideal que unos ciento cincuenta años después parece tener una representación figurativa. Las tapicerías de la dama del unicornio conservadas en el museo de Cluny en París¹⁹ ofrecen una representación artística al romance. Los dos animales, de nuevo reunidos, el unicornio a la izquierda, el león a la derecha, rodean a la dama de apariencia refinada sujetando cada uno el asta de una bandera se ofrecen como avales de sus virtudes femeninas y parecen confirmar ese mismo ideal de perfección al que sigue aspirando la sociedad aristocrática de finales del medievo.

BIBLIOGRAFÍA

BIANCIOFFO, Gabriel, *Bestiaires du Moyen Âge*, París, Stock Plus, 1980.

CAILLOIS, Roger, *Le mythe de la licorne*, París, Fata Morgana, 1982.

¹⁸ Véase Planche, A., 1984: 177-202.

¹⁹ Junto con la también conocidísima serie de tapicerías de La Caza del Unicornio conservada en el Museo de los Claustros en Nueva York ofrecen una representación artística sobresaliente que garantiza al mito del unicornio un prestigio inmenso.

- CREMONESI, Carla, « Le lion reconnaissant: Yvain et le roman de la Dame a la Lycorne et du Biau Chevalier au Lyon », *Marche Romane*, 30, 3-4, 1980, pp. 49-53.
- DE FOURNIVAL, Richard, *Il bestiario d'Amore*, edición a cargo de Francesco Zambon, Parma, ed. Pratiche, 1987.
- DARBORD, Bernard, « El unicornio como animal ejemplar, en cuentos y fábulas medievales », en Carlos Alvar, *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, San Millán de la Cogolla, Publicaciones Cilengua, 2015, pp. 5-35.
- DOCAMPO, P./MARTÍNEZ, J./VILLAR, J. A., « La versión C del fisólogo latino », *Medievalismo*, 2000, pp. 27-68.
- FOURRIER, Anthime, « Le destinataire de la Dame à la Licorne », *Mélanges Pierre le Gentil*, París, 1973, pp. 265-277.
- FREEMAN, Margaret Beam, *La chasse à la licorne : prestigieuse tenture française des Cloisters*, adaptado al francés por P. Alexandre, Lausana: edita; París: Bibliothèque des Arts, 1983.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Manuel, « Los destinatarios del Rommans de la Dame a la Licorne et du Biau Chevalier », *Estudios Románicos*, v. 24, 2015, pp. 129-143.
- _____, « Tradición y originalidad en Le Rommans de la Dame a la Lycorne et du Biau Chevalier », *Cuadernos de Filología Francesa*, 26, 2005, 161-183.
- _____, « Le rommans de la dame a la licorne et du biau chevalier au lyon : un roman courtois en vers du XIVE siècle oublié », Arturo Delgado (ed.), *Actas del IV coloquio de la APFUE*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones, 331-341, 1997.
- _____, *Le rommans de la Dame a La Licorne et du Biau Chevalier, édition critique, glosaire et notes*, Tesis bajo la dirección del Profesor J. Chocheyras (inédita), Université de Grenoble III, 1994.
- GENNRICH, Fredrich., *Le rommans de la Dame a la Lycorne et du Biau Chevalier*, Dresde ; Halle, M. Niemeyer, 1908.
- GODEFROY, Frédéric., *Dictionnaire de l'ancienne langue et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle*, París, 10 v., 1880-1895.
- Grossel, M. G., Rosenberg, G. y Tischler, H., *Chansons des trouvères*, París, Librairie Générale Française, Lettres Gothiques, 1995.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (editor), *Bestiario medieval*, Madrid, ed. Siruela, 1986.
- PLANCHE, Alice, « Les plus beaux, le plus fort, la plus belle. Les extrêmes du rêve courtois dans le roman de la dame a la licorne et du biau chevalier au lyon », *Courtly Romance*, 1984, pp. 177-202.
- _____, « La double licorne ou le chasseur chassé », *Marche Romane*, 3-4, 1980, pp. 237-246.
- SEBASTIÁN, Santiago (editor), *El fisiólogo, atribuido a san Epifanio, seguido del El Bestiario toscano*, Tuero, 1986.

LAS COLECCIONES DE CUENTOS INFANTILES DE FERNÁN CABALLERO Y DE LOS HERMANOS GRIMM

THE CHILDREN'S TALE COLLECTION BY FERNÁN CABALLERO AND BY THE GRIMM BROTHERS

SIMONE MANN¹

M.A. Cultura y Pensamiento Europeo: Proyección y Pervivencia
Universidad de León y Universidad de Bonn (Alemania)

Resumen

Varios cuentos españoles recogidos y publicados por Fernán Caballero poseen el mismo contenido o la misma estructura que los cuentos alemanes recogidos por los hermanos Grimm. En este artículo comentamos las razones, las relaciones históricas de España y Alemania en aquella época, las influencias literarias de otros países como Francia y los elementos tomados de la cultura popular, a partir de leyendas y mitos, de lugares o seres maravillosos que a lo largo de los siglos siempre han existido. A partir de estas preguntas relacionaremos las características comunes con el hecho de la aparición de diversos cuentos en varios países. Por otra parte los cuentos ejercen una importante función psicológica para niños porque expresan sentimientos humanos universales, independientes de la época y cultura.

Palabras clave: Fernán Caballero, Hermanos Grimm, narrativa, cuento literario, Romanticismo.

Abstract

A lot of Spanish fairytales collected and published by Fernán Caballero have the same content or the same structure as the German fairytales collected by the Brothers Grimm. In this article we will comment the reasons, the historic relationship between Spain and Germany during that epoch, the literal influences of other countries like France and the elements taken from popular culture, through legends and myths, marvelous places or beings which have always existed through all the centuries. All these questions will help to connect the common characteristics with the appearance of various fairytales in different countries. Another fact is that the fairytales perform an important psychological function for children because they deal with universal human feelings, regardless of the epochs and cultures.

Key words: Fernán Caballero, Brother Grimm, Narrative, European tales, Romanticism.

Érase una vez una escritora, con una madre medio irlandesa y medio española y con un padre alemán, que se llamó Cecilia Böhl de Faber y que publicó la colección de cuentos infantiles *Cuentos de encantamiento* en 1877 bajo el pseudónimo Fernán Caballero, y dos hermanos alemanes con gran influencia en el mundo literario, los hermanos Grimm que publicaron sus *Kinder- und Hausmärchen* en tres volúmenes a partir del año 1812. En estas dos colecciones existen varios cuentos que se parecen

¹ Universidad de Bonn. simone4490@aol.com. Recibido: 28-04-2016. Aceptado: 16-07-08-2016.

bastante en relación a su estructura y contenido. Por eso resulta interesante examinar las razones para la coincidencia. ¿Es explicable por las relaciones históricas entre España y Alemania como lo dijeron los propios hermanos Grimm (Grimm 1980: 424), por un mismo origen en otro país, por las influencias literarias de Francia o por pertenecer a la cultura popular? O hay que atribuir la coincidencia al padre de Cecilia, Nicolás Böhl de Faber (1770-1836) introductor del *romanticismo* en España, y gracias al cual Cecilia conocía bien la cultura, la literatura, y los teóricos alemanes como los hermanos Friedrich y August Wilhelm Schlegel (1772-1829 y 1767-1845) o Johann Gottfried Herder (1744-1803) (Herrero 1963: 68 y 107)?

Como es sabido, el género del cuento experimentó un auge durante la época literaria del *romanticismo*, sin embargo ya antes y asimismo en las épocas literarias siguientes lo *popular* siempre tenía gran valor². En aquella época del *romanticismo*, se prestó especial atención a las raíces culturales de cada pueblo y a la importancia de las tradiciones populares como lo hicieron del mismo modo Fernán Caballero y los hermanos Grimm mediante la recolección y publicación de “sus” cuentos³.

² Ya en 1697, Charles Perrault publicó su colección *Contes du temps passé avec des Moralités* o sea *Les contes de ma mère l'Oye* que se convirtió junto con el *Pentamerone* de Giambattista Basile de los años 1634-1636 en una de las fuentes más importantes de cuentos (prólogo Grimm 1986a: XVI., Rölleke 1985: 14 y Basile 1954: 502). Debido a las relaciones que Cecilia mantuvo con Francia – fue educada por una anciana belga y en un colegio administrado por monjas francesas (Herrero 1963: 47s. y Klibbe 1973: 15) – seguramente conoció la influencia de las obras de las coleccionistas francesas Madame d'Aulnoy (*Contes de fées*, 1697) y Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (*Le magasin des enfants*, 1757) (Amores 2001: 140). La palabra alemana “Naturpoesie” (*poesía natural*) – de la que forma parte el cuento popular – fue introducida en la crítica y teoría literaria por el teórico alemán Johann Gottfried Herder (1744-1803). Fue él quien empezó a partir del año 1796 a recoger canciones populares y, especialmente, cuentos infantiles (Neumann 1986: 57 y Pöge-Alder ²2011: 123ss.) aún antes de los hermanos Grimm, que comenzaron a buscar y publicar obras de la tradición oral alemana a partir del año 1806. No obstante, algunas de estas narraciones son versiones de relatos ya existentes en otros países. Por ejemplo, algunas provienen de cuentos de Charles Perrault (Gerstner 1952: 48 y Rölleke 1985: 14). Además, existen motivos en los cuentos que provienen de otros géneros literarios como por ejemplo de las fábulas, de los poemas o de los lais. Un ejemplo de una obra en la que están indicadas algunas fuentes de cuentos existe con la colección de anotaciones a todos los cuentos de los hermanos Grimm (*Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, 1913-1932) de Johannes Bolte y Georg Polívka. Siguiendo el ejemplo de los hermanos Grimm, se publicaron del mismo modo colecciones con relatos populares en los otros países europeos (Baquero Goyanes 1992: 2).

³ Ciertamente, todos los tipos de cuentos comparten elementos generales, como por ejemplo las fórmulas introductorias (“Érase una vez”, “Es war einmal”) y de cierre (“Colorín, colorado, este cuento se ha acabado”, “und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute”) (Morote Magán 2002: 176-184). Otros aspectos generales del género del cuento son el juego con colores y números, el tiempo y el lugar indeterminados (con un centro en el que la trama se desarrolla) y las referencias a la realidad extratextual con elementos de tiempos pasados y actuales (Faivre 1979: 29-32, Lüthi 2004¹⁰: 115, Morote Magán 2002: 162, Röhrich 1974³: 202 y 242 y Von Beit 1952: 21s.). Además del elemento maravilloso y sobrenatural y de la descripción de la naturaleza (Hamann 1970: 122), se muestra típica una figura simple (del pueblo o de la aristocracia) y arquetípica que no envejece (Morote Magán 2002: 176-181 y Faivre 1979: 29-32). Por último, siempre se trata de dos figuras extremas en la tradición oral (e.g. tonto-listo, bueno-malo, guapo-feo); una figura está caracterizada por sus virtudes y una figura está caracterizada por sus vicios (Morote Magán 2002: 176-181). En conclusión, las dos colecciones naturalmente pueden parecerse, pero aparte de todos estos elementos generales, es posible constatar aún más coincidencias, lo que hace una comparación exacta imprescindible.

Fernán Caballero es una “pionera” en la recogida de relatos populares españoles (Amores 2001: 8) orientándose no solamente a los hermanos Grimm – en cuanto a recoger textos de la tradición oral se refiere – sino asimismo en cuanto a mantener la versión más fiel al original en la medida de lo posible según el concepto de “fidelidad y verdad” (Amores 2001: 60). Se necesita este concepto para mostrar estas formas perfectas por las que se destaca la *poesía natural*, es decir, la *popular* según Jacob Grimm. Los contenidos de cualquier expresión de la *poesía natural* deben mantener el espíritu puro de la temprana poesía épica. No es posible de imitarla, sale del colectivo y por eso resulta – al contrario de la *poesía artificial* que proviene de un individuo – de incalculable valor (Rölleke 1985: 61, Neumann 1986: 57, Morote Magán 2002: 162 y Amores 2001: 56). En sus conferencias, A. W. Schlegel habló por ejemplo sobre la historia de la literatura romántica (Schlegel: 1965) y comunicó sus ideas respecto a la *poesía natural* que se caracterizaba por el heroísmo, el amor, el honor y la religión (Schlegel 1966: 24s.). Lógicamente, es posible de encontrar estos cuatro componentes en el cuento popular.

El análisis de las fuentes e influencias franceses e italianas se propone en adelante a partir de la comparación de ocho parejas de cuentos, tomados de *Cuentos de encantamiento* de la escritora española y sus equivalentes alemanes de los *Kinder- und Hausmärchen*⁴. En todos los casos, de la atención a los cuentos de las primeras ediciones se espera una mayor cercanía al relato folclórico original⁵. Además, había que distinguir entre cuentos de encantamiento y cuentos de animales.

Las parejas mejor estudiadas en el presente artículo son: “El lobo bobo y la zorra astuta” de Fernán Caballero y “Katz’ und Maus in Gesellschaft” de los hermanos Grimm, que están definidos como cuentos de animales, y “El lirio azul” y “Der singende Knochen” como ejemplo de cuentos de encantamiento. Como fundamentos teóricos para esta comparación adoptamos el método de examen de Vladimir Propp (*Morphologie du conte*, 1970) y la teoría psicológica de Bruno Bettelheim (*The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, 1976). Otro teórico importante es Stith Thompson quien publicó un índice con los motivos típicos del folclore en seis volúmenes (*Motif-Index of Folk-Literature*, 1955-1958). En el presente artículo no tratamos los motivos de los cuentos analizados detalladamente, pero seguramente se reconoce algunos por otros cuentos u obras.

Aunque Vladimir Propp analizó para su teoría solamente cuentos de encantamiento, sugiere que su teoría es adecuada para desmontar de manera semejante otros tipos de cuentos, y a modo de ejemplo, los cuentos de animales (Propp 1970: 33, 127, 123). En realidad, en varios casos hay que ampliar o modificar su método de

⁴ Estas parejas son: “Bella-Flor” y “Ferenand getrü un Ferenand ungetrü”, “El lirio azul” y “Der singende Knochen”, “El duendecillo fraile” y “Von den Wichtelmännern”, “Los deseos” y “Der Arme und der Reiche”, “La hormiguita” y “Läuschen und Flöhchen”, “El Carlanco” y “Der Wolf und die sieben jungen Geißlein”, “Benibaire” y “Herr Korbes” y por último, “El lobo bobo y la zorra astuta” y “Katz’ und Maus in Gesellschaft”.

⁵ Véase Grimm 1986a y 1986b y Caballero 1878. La escritura de los ejemplos del texto no está adaptada a la costumbre ortográfica actual.

análisis para poder adaptar las funciones a un cuento de otro tipo. Algunos critican la teoría de Vladimir Propp porque no indica cuántas funciones y esferas de acción son necesarias como mínimo, o consideran falsas las tesis de Vladimir Propp (Lüthi¹⁰ 2004: 122 y Nathhorst 1969: 28). Se refiere a la tercera tesis que indica que la orden de las funciones es siempre la misma (Propp 1970: 32), una tesis que Vladimir Propp mismo rebate en otro capítulo de su obra (Propp 1970: 132s.) y a la cuarta tesis que todos los cuentos de encantamiento pertenecen, debido a su estructura, al mismo tipo (Propp 1970: 33). Bertel Nathhorst critica, por ejemplo, que la función VIIIa no resulta realmente una función teniendo en consideración que Propp define las funciones como acciones de una figura y la carencia no describe una acción (Nathhorst 1969: 16-29). En resumen, critica que “Propp’s proposal is as a whole vague, his discussion of it contains contradictions, and his practice does not coincide with his theory” (Nathhorst 1969: 20).

Sin embargo, el método resulta muy apropiado en este caso, porque ofrece un sistema detallado para estructurar los cuentos y dividirlos en las partes fundamentales⁶. Otros teóricos como por ejemplo André Jolles (*Einfache Formen*, 1930) se dedicaron del mismo modo al género del cuento, pero sus obras explican más bien los diferentes relatos de la tradición oral en general, y de esa manera no sirven para un análisis en detalle de dos cuentos. Gérard Genette publicó por ejemplo la obra *Discours du*

⁶ En este artículo no va a tratado en detalle la teoría de Vladimir Propp, sino presuponemos que está sabida. Las funciones relevantes para el análisis son las siguientes:

- | | |
|--------|---|
| I | <i>alejamiento</i> temporal de la casa por uno de los miembros de la familia, β. |
| V | <i>información</i> sobre el víctima obtenida por el agresor, ζ. |
| VI | <i>engaño</i> al héroe por el agresor para apoderarse del víctima o de un objeto, η |
| VII | <i>complicidad</i> del víctima dejándose engañar y ayudando de esa manera al agresor, θ. |
| VIII | <i>daño</i> , el agresor da perjuicio a uno de los miembros de la familia, A. |
| VIII | <i>carencia</i> , a uno de los miembros de la familia falta algo el miembro pretende poseer algo. |
| IX | <i>mediación, momento de transición</i> , la noticia del daño o de la carencia está divulgada, alguien se dirige al héroe con una ruego o un orden, se manda o deja de salir al héroe, B. |
| X | <i>principio de la acción opuesta</i> , el héroe en búsqueda acepta el orden o se decide a actuar, C. |
| XI | <i>partida</i> , el héroe sale de la cada, ↑. |
| XIII | <i>reacción del héroe</i> a la acción del futuro donante, E. |
| XIV | <i>recepción del objeto mágico</i> por el héroe, F. |
| XV | <i>desplazamiento entre dos reinos, viaje guiado</i> del héroe al lugar del objeto, G. |
| XVI | <i>combate</i> entre el héroe y el agresor, H. |
| XVII | <i>marca</i> , el héroe recibe una marca, I. |
| XVIII | <i>victoria</i> sobre el agresor, J. |
| XIX | <i>reparación</i> del perjuicio inicial o de la carencia, K. |
| XX | <i>vuelta</i> del héroe, ↓. |
| XXI | <i>persecución</i> del héroe, Pr. |
| XXII | <i>socorro</i> al héroe, Rs. |
| XXIV | <i>pretensión injustificada</i> por el falso héroe, L. |
| XXV | <i>tarea difícil</i> propuesta al héroe, M. |
| XXVI | <i>tarea cumplida</i> por el héroe, N. |
| XXVIII | <i>descubrimiento</i> del falso héroe o del agresor, Ex. |
| XXX | <i>castigo</i> del falso héroe o del agresor, U. |
| XXXI | <i>matrimonio</i> y ascenso al trono, W. |

récit (1972) que puede servir como método de análisis, pero limitado a la narratología, por lo que prescinde de algunos aspectos importantes para la comparación exacta de relatos, como la estructura de estas narraciones o las figuras.

Ya en la antigüedad existía la fórmula *prodesse et delectare* como motivo central de la composición de los textos. Los hermanos Grimm y Cecilia Böhl de Faber indicaron que habían publicado sus colecciones con el mismo objetivo (Grimm 1986a: VIII y Amores 2001: 40). Hoy en día, mucha gente cree que los cuentos resultan demasiado crueles e inadecuados para el ánimo infantil (Grimm 1986a: VIII y Röhrich³1974: 46), mientras que otros, por el contrario, destacan la importancia de los cuentos para la enseñanza y psicoterapia (Pöge-Alder²2011: 232-236) y añaden que se puede aprender mucho sobre etapas culturales olvidadas (Rodríguez Almodóvar 1988: 85)⁷.

Por tanto, para averiguar cuáles son las características comunes de los relatos de Fernán Caballero y de los hermanos Grimm, procedemos al análisis de las dos parejas ya mencionadas; y en primer lugar, los cuentos de animales.

El cuento “El lobo bobo y la zorra astuta” de Fernán Caballero y su versión alemana semejante “Katz’ und Maus in Gesellschaft” de los hermanos Grimm trata de una zorra o un gato que traiciona a su amigo, bien sea el lobo o sea el ratón, inventando tres bautismos. En realidad, no van al bautismo, sino comen la miel del lobo o la grasa que sirve como acopio para el invierno. Al final, el lobo y el ratón descubren la traición, pero sin embargo el estafador, o bien el más fuerte, gana: un aspecto atípico para el género del cuento – esto es una característica del género de la fábula.

En otras versiones, en vez del lobo o del ratón actúa un chacal, que sustituye a la zorra o al gato, la miel o la grasa pueden ser mantequilla, y el bautizo está a veces sustituido por un funeral o una boda (Uther 2004: 26). Según la colección alemana con anotaciones a los *Kinder- und Hausmärchen* ya mencionada existe igualmente una versión de Basile de ese cuento de animales (Bolte-Polívka²1963a: 11) y según Friedrich von der Leyen, el cuento proviene probablemente de los países nórdicos (Von der Leyen 1964: 258).

Fernán Caballero utilizó en su versión una fórmula introductoria, mientras que la versión de los hermanos Grimm empieza con “Eine” (la introducción con el artículo indeterminado se encuentra a menudo en los cuentos alemanes). En ambas versiones no existen fórmulas de cierre. Ni Fernán Caballero ni los hermanos Grimm jugaron con colores o números. Como en otros cuentos, están integradas típicas palabras y frases hechas que estructuran la trama (e.g. “Un día”, “Pasado algún tiempo”, “Einstmals”, “Bald danach”).

⁷ Según Bruno Bettelheim, el aspecto psicológico del cuento resulta muy importante para la formación mental de un niño. Los cuentos ayudan al destinatario infantil a ordenar el caos de la vida, ofrecen oportunidades de identificación porque aparecen figuras malas y buenas, unidimensionales y parecidas al hombre. El niño puede vivir sus ‘aficiones malas’ y aprender que nunca se debe perder la esperanza, porque una situación tiene un buen final (Bettelheim 1976: 5, 8s., 10, 40, 52, 74). Además, los niños entienden explicaciones fantásticas mejor que explicaciones realistas de los padres. Dos elementos claves de los cuentos son, por un lado, el animismo, es decir la opinión de niños que todo lo que se mueve, vive (Bettelheim 1976: 46ss.); y por otro lado, el tratamiento explícito de la muerte (Solms 1991: 212).

La religión como elemento de la *poesía natural* está muy presente: la zorra y el gato son la madrina o el padrino de los bebés fingidos en el bautismo inventado. En la versión alemana, el ratón y su compañero el gato esconden el recipiente con grasa para el invierno bajo el altar en una iglesia porque les parece el lugar más seguro. Los niños en el bautismo español poseen nombres de santos, y el lenguaje recoge exclamaciones religiosas, además de una alusión al octavo mandamiento del Decálogo (“falso testimonio”).

El lugar y el tiempo no están determinados de manera concreta. Sin embargo, la trama puede estar localizada en las viviendas de los animales y en una iglesia. Resulta obvio que pasan varios días. En la versión alemana se indica que el invierno llega pronto.

Si se analizan los cuentos con el método de Vladimir Propp, es posible hacer las series de funciones siguientes⁸:

<i>El lobo bobo y la zorra astuta:</i>	$a^2 3x\{\eta^1\theta^1\beta^1\}Y H\eta^1\theta^1\circ J$
<i>Katz' und Maus in Gesellschaft:</i>	$a^2 3x\{\eta^1\theta^1\beta^1\}\beta^1 H \quad \circ J$

Existe una situación inicial, en la que se introducen las figuras, y una situación de carencia (a^2), después se encuentra una triplicación representada por los tres engaños (η^1). El lobo y el ratón dejan engañarse cada vez (θ^1) y la zorra y el gato salen tres veces de la casa para ir al bautismo fingido (β^1). La invitación de la zorra no puede estar identificada como una función (Y); en la versión alemana, el gato y el ratón salen juntos de la casa para ir a recoger el recipiente con la grasa (β^1). En ambas narraciones está presentado un combate verbal (H) entre las figuras. La escena con la prueba para saber quién ha engañado a quién – el culpable es quien suda la miel – solamente existe en la versión española ($\eta^1\theta^1$) y representa un cuarto engaño. Ambos cuentos terminan con la función de la victoria sobre el agresor. No obstante, en estos dos casos resulta más bien la victoria del falso héroe o agresor sobre el héroe ($\circ J$).

Como esferas de acción existen, por un lado, la esfera del héroe, representada hasta cierto punto por el ratón y el lobo, porque ellos son los buenos, y por otro lado, la esfera del agresor y del falso héroe, en la persona de la zorra o del gato. En la versión española aparecen además las dos zorritas – las niñas de la zorra – y el vendedor ambulante, que representan un tipo de ayudantes. El lobo compra la miel del vendedor y con ella se introduce el desencadenante de la traición. Las zorritas ofrecen el motivo perfecto para asegurarse de que el lobo sale de su casa. Además existen unas motivaciones especiales como la miel o la grasa para la zorra y el gato.

La versión del cuento de Fernán Caballero no parece cruel, sino resulta muy divertida en cuanto a la estupidez del lobo. En la versión de los hermanos Grimm, al contrario, existe un elemento brutal, porque el gato se traga al final a su propio compañero. Con los animales parlantes y humanizados se integra un componente maravilloso. El lector puede identificarse, o bien con el héroe, o bien con el falso héroe. En el segundo lugar, se experimentan sus malas aficiones. Ese tipo de cuento trata en general de la amistad, la lealtad y la confianza: tres buenas virtudes importantes.

⁸ Se indica lo que coincide en ambas versiones.

Ni Fernán Caballero ni los hermanos Grimm utilizaron en su narración versos y tampoco muchos recursos estilísticos. El único componente especial resulta probablemente de la coincidencia entre la acción de la zorra o del gato y el nombre del niño imaginado: la primera vez, cuando empieza a comer la miel o la grasa, el niño se llama “Empezili” o “Hautab”; la segunda vez el niño se llama “Mitadili” o “Halbaus” (porque la estafadora/el estafador come la mitad); y la tercera vez el niño se llama “Acabili” o “Ganzaus” (porque se come todo). Con respecto al tono infantil, este recurso está muy bien aplicado.

Los héroes y los falsos héroes no están caracterizados por muchos adjetivos o atributos. No obstante, sus caracteres obviamente están descritos por su comportamiento. El ratón es muy leal y un buen amigo, el gato está presentado con una gran voracidad, insidia y deslealtad. El lobo es – como ya se puede ver por el título – bobo y su compañera la zorra es exactamente el otro extremo, es decir astuta. Jacob Grimm describió las características típicas del zorro y del lobo en un capítulo de su obra *Reinhart Fuchs* (“Träger der Thierfabel”, 1834). En esa obra la zorra es de color rojo y delgada, presenta una gran astucia y deslealtad, posee un carácter lisonjero y la función de una estafadora, pero en otros cuentos representa más bien un consejero por su gran experiencia (como en la fábula clásica) o como maestro. En cambio el lobo se presenta viejo, gris, gordo, tonto y torpe. En otros cuentos aparece cruel, codicioso, insaciable y voraz, y como ladrón o asesino (Grimm 1834: XXXIV). En la versión española se menciona otra figura importante de las fábulas: el león quien ejerce la función del juez en controversias (Grimm 1834: VII).

Las frases de ambas narraciones resultan un poco largas. Predomina el diálogo para que los cuentos parezcan animados y dinámicos. Se utiliza un lenguaje coloquial con palabras abreviadas e interjecciones típicas. Un último aspecto interesante en la narración de Fernán Caballero es el hecho de que utilizó la forma de tratamiento usted, que es inusual en los cuentos de hoy. En los otros cuentos de la coleccionista española casi solamente usa el tuteo.

En el cuento español se hallan dos motivos según el índice de Thompson: K372 “Playing Godfather” y K401.1 “Thief accuses his companion of having stolen the gold they have both stolen” a pesar de que el oro está sustituido por la miel que, en realidad, no han robado (Thompson 1957a: 284s. Y 285); en el cuento alemán se encuentra solamente el primer motivo.

En los cuentos de encantamiento “El lirio azul” y “Der singende Knochen”, la temática es la siguiente: tres hermanos deben cumplir una tarea para el rey y el menor logra hacerlo. Sus hermanos mayores muy envidiosos lo matan y entierran. El mayor gana la mano de la princesa y el reino. Un día, un pastor pasa por la tumba y ve una cañita o un huesito. Coge la cañita o el huesito y fabrica un instrumento con el objeto. Cuando toca el instrumento, se descubre la verdad sobre el crimen. El rey manda desenterrar al hermano menor y castiga a los mayores.

Ya hemos indicado que este cuento posee asimismo, según Johannes Bolte y Georg Polívka, una relación de parentesco con una narración de Basile (Bolte-Polívka²

1963a: 265). Probablemente proviene de Flandes y surgió a partir de una canción⁹, de la que existen varias versiones (con diferentes instrumentos: flauta, gaita, violín, arpa o cuerno) (Mackensen 1923: 3ss., 77 y Bolte-Polívka² 1963a: 276). Las versiones españolas tienen influencia francesa, en las versiones alemanas pueden rastrearse contactos con tradiciones de varios países (Mackensen 1923: 84, 104).

Fernán Caballero recogió además otra versión del cuento, la que publicó en su obra *Lágrimas*. En esa versión la trama está narrada de manera un poco diferente: Los tres hermanos deben traer la flor Lililá a su padre, el rey. El menor logra resolver la tarea con la ayuda de la Virgen María y de unos niños blancos. Los hermanos lo matan y entierran. Un pastor fabrica una flauta de un cañaveral que sobresale de la tumba. El rey reconoce la voz que canta y condena a morir a sus otros hijos, pero, el niño muerto pide a su padre que muestra piedad, y el rey perdona a sus hijos (Caballero 1900: 57-60).

El título “El lirio azul” pone enfoque en el objeto deseado, el título “Der singende Knochen” en el instrumento. En el cuento alemán no existe ni una fórmula introductoria especial – empieza con “Ein”, es decir, otra vez sólo el artículo indeterminado – ni una fórmula de cierre. La versión española al contrario empieza con la fórmula “Había un vez” y termina con la fórmula “Vivió y reinó muchos años, pero siempre sin un dedo. Cuento contado, ya se ha acabado, y por la chimenea se fue al terrado”. Para estructurar la trama, Fernán Caballero y los hermanos Grimm usaron solamente unas pocas fórmulas épicas y algunas palabras típicas (e.g. “En esto pasó”, “Fue tocando esto hasta”, “Dann”, “Also geschah es”).

Se puede encontrar dos componentes religiosos en el cuento “Der singende Knochen”. Por un lado el huesito está descrito como “blanco como la nieve” y por el adjetivo “puro”, dos características de la virginidad. Por otro lado, entierran al menor decorosamente en el cementerio de una iglesia.

En ambas narraciones, el lugar es más preciso que en la mayoría de los otros cuentos, sin embargo todavía se habla de un reino “por esos mundos”, es decir, existente en cualquier lugar, sea donde sea. Otros lugares que aparecen en el cuento son el bosque – un lugar típico en cuentos alemanes –, el puente bajo el que está la tumba y una taberna. En la versión de Fernán Caballero falta una indicación exacta de tiempo. La versión alemana dice que los hermanos matan al menor por la tarde y que pasan varios años hasta que el pastor encuentra el huesito. En el personaje del pastor se hace presente un oficio tradicional, como suele suceder en los cuentos. El encuentro del huesito o de la cañita resulta un elemento romántico que representa el juicio de Dios, no escrito de la revelación de un asesinato de un inocente (Uther² 2013: 74).

Analizando las funciones de estos dos cuentos con el método de Vladimir Propp, es posible hacer las series de las siguientes funciones:

<i>El lirio azul:</i>	$a^4B^2MC\uparrow GN\downarrow Pr$	$LKCF^3ExJR sUI^1W^o$
<i>Der singende Knochen:</i>	$AB^2MC\uparrow EFGN\downarrow \zeta^1\eta^1\theta^1$	$HLKCF^3ExJ U$

⁹ Existen canciones germánicas antiguas y romances escandinavos, ingleses y alemanes con la temática del cuento (Von der Leyen 1964: 67s.).

El cuento español empieza con una situación de carencia (a⁴), el cuento alemán con más o menos una situación en la que un antagonista (un jabalí) da perjuicios a una figura (A). Los monarcas de los cuentos prometen el reino y la mano de la princesa a la persona que logra cumplir una tarea (B²) combinada con una prueba para el héroe (M). Los hermanos deciden actuar (C) y salen de la casa (↑).

El menor en la narración alemana encuentra en su viaje a un hombrecito en un bosque que le da un palo para matar un jabalí, aunque no se sabe por qué el hombre le da el objeto mágico al menor (EF). A continuación, los hermanos menores de ambas versiones llegan al lugar del objeto deseado (G), es decir, pueden cumplir la tarea del rey (N). Después emprenden el camino a casa (↓).

En la narración alemana está integrada además una escena en la que el menor encuentra a sus hermanos y les cuenta todo. Los hermanos planean matarlo. Desgraciadamente, el menor se deja engañar ($\zeta^1\eta^1\theta^1$) y hasta cierto punto, esa escena representa un combate en el cuento de los hermanos Grimm (H), aunque según Vladimir Propp, esta función se excluye con la pareja de funciones XXV y XXVI (tarea difícil) (Propp 1970: 124). En la narración de Fernán Caballero, los hermanos persiguen a su hermano menor (Pr). El mayor le dice al rey que él ha resuelto la tarea y disuelto la carencia o el perjuicio (LK). El pastor llega a la tumba y así empieza la acción opuesta, lo que resulta más o menos la función X (C). El pastor fabrica el instrumento: un objeto mágico (F³) con el que él revela la verdad (Ex). Al final, el menor gana sobre sus hermanos (J) – en el cuento español además está vivo y salvado (Rs) – y el soberano¹⁰ manda a castigar a los hermanos mayores (U). En la narración de Fernán Caballero está indicado por último que al menor le falta un dedo, es decir está marcado (I¹) y que por fin gana la mano de la princesa y el trono (W^o).

Las figuras que aparecen son un rey (en la versión española resulta que además es el padre) e indirectamente su hija, la princesa. Actúan un héroe (primero en búsqueda, después sufriendo) y dos agresores, de los que el mayor representa igualmente un falso héroe. En el cuento alemán está presente asimismo un donante, en el personaje del hombrecito. En las dos versiones existe un ayudante parcial representado por el pastor.

Fernán Caballero y los hermanos Grimm integraron el aspecto de la triplicación en sus versiones porque se trata de tres hermanos: esto resulta una triplicación típica de cuentos. La melodía del instrumento ejerce la función de una cópula porque introduce la escena importante de la excavación.

En las dos narraciones se incorporan varios elementos crueles: el fratricidio descrito detalladamente en el cuento alemán, en el que además, se escava el esqueleto del menor. Al contrario de lo que sucede en el cuento de Fernán Caballero, los hermanos Grimm describieron cómo los hermanos sufren un castigo y mueren ahogados. Por último, existe una descripción brutal con el jabalí, que hace pedazos a todos.

Con este cuento los niños pueden vivir sentimientos malos como la envidia a un hermano o una hermana, lo que resulta un buen aspecto de cuentos conforme a

¹⁰ A veces resulta el padre o el mayordomo (Mackensen 1923: 10).

Bruno Bettelheim. Los componentes maravillosos son el instrumento, que resulta del mismo modo animado y en la versión de los hermanos Grimm existe además un objeto mágico que es el palo que el héroe obtiene del hombrecito, que forma parte del mundo maravilloso, porque representa seguramente al rey del bosque¹¹.

Los tres coleccionistas incorporaron versos en sus narraciones refiriéndose a la canción del instrumento. En “El lirio azul” los versos están escritos en la lengua valenciana. En el cuento alemán existen diversos diminutivos que suavizan los aspectos horripilantes y acercan el cuento al tono infantil. Los hermanos Grimm describieron a los tres hermanos con los típicos atributos: el mayor es astuto, el segundo es de inteligencia media, y el menor es inocente y tonto. Los hermanos de la versión de Fernán Caballero no están caracterizados especialmente.

La sintaxis resulta simple y predominan las frases paratácticas. Los apócope y las formas apostrofadas aproximan el lenguaje del cuento al lenguaje coloquial de la realidad extratextual. Por último, está presente incluso una lengua peninsular más en la versión española.

En ambas narraciones existen por lo menos tres motivos del índice de Stith Thompson: D1610.34 “Speaking musical instrument”, E632 “Reincarnation as musical instrument” y N271 “Murder will out” (Thompson 1956a: 286, 489 y 1957b: 91). Si se considera la cañita no como dedo del héroe sino como una parte de una planta existen además los motivos D1610.2 “Speaking tree” (transformado en un instrumento) y E631 “Reincarnation in plant (tree) growing from grave” (Thompson 1956a: 282 y 488). Otros motivos pueden resultar, por ejemplo, K2211 “Tracherous brother. Usually elder brother” y L0 “Victorious youngest child” o sea L10 “Victorious youngest son” (Thompson 1957a: 481 y 1957b: 6).

Existen otras seis parejas de cuentos emparentados que comparten – de la misma forma que las parejas analizadas antes en profundidad – la estructura y el contenido. En cuanto a los cuentos de encantamiento, hay que mencionar “Bella-Flor” y “Ferenand getrü und Ferenand ungetrü” como dos cuentos que contienen algunos motivos que ya están integrados en la obra de Basile, de Madame d’Aulnoy y en la leyenda de Tristán e Isolda (Uther² 2013: 264 y Bolte-Polívka² 1963c: 31); “Los deseos” y “Der Arme und der Reiche” que comparten el motivo de los tres deseos con diversas obras anteriores, entre ellas las obras de Charles Perrault y Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, una fábula de Fedro, un lai de Marie de France o las “Metamorfosis” de Ovidio (Perrault-D’Aulnoy 1935: 61-64, Leprince de Beaumont 1995: 101-103, Grimm 1980: 160s., Bolte-Polívka² 1963b: 210-229 y Von der Leyen 1964: 285); y por último, “El duendecillo fraile” y “Von den Wichtelmännern” que pueden provenir de otra tradición folclórica de Alemania: la saga (Uther² 2013: 95). En cuanto a los cuentos de animales, resultan interesantes “El Carlanco” y “Der Wolf und die sieben jungen Geißlein” que muestran motivos de una fábula de Jean de

¹¹ El rey del bosque es una figura de algunos cuentos que ayuda o impide a los cazadores matar un animal o despista al cazador. Normalmente el héroe obtiene un objeto mágico del rey del bosque después de resolver una tarea (Röhlich 1991: 30 y 41).

La Fontaine, de una fábula de Marie de France o de obras aún más antiguas como *Metamorfosis* de Ovidio o la *Ars poetica* de Horacio (Grimm 1980: 27 y Bolte-Polívka² 1963a: 40s.); “Benibaire” y su equivalente “Herr Korbes” en el que, probablemente, el cuento español se funda, y que puede tener su origen en Asia (Amores 2001: 117 y Von der Leyen 1964: 250). Por último, “La hormiguita” y “Läuschen und Flöhchen” con una temática bien extendida que ya aparece en una narración de Basile (Bolte-Polívka² 1963a: 295).

Las series de funciones para estas seis parejas de cuentos son las siguientes:

Bella-Flor: $I\{\beta^3 \quad F^1 \uparrow D^7 E^7 a^5 \quad Y a^1 B^2 M C F^9 \uparrow 3x\{D^1 E^1\} G^2 \downarrow N K^1\}$

Ferenand getrü: $I\{D^2 E^2 F^1 \uparrow D^7 E^1 F^1 E^7 F^9 \varepsilon^1 \zeta^1 Y a^1 B^2 M C \quad \uparrow \quad G^2 \downarrow N K^1\}$

Bella-Flor: $II\{a^2 B^2 M C \uparrow 3x\{F^9\} N \downarrow K^4 M N T^1 U W^o Y\}$

Ferenand getrü: $II\{a^2 B^2 M C \uparrow \quad N \downarrow K^4 M N I^1 U W^o Y\}$

Los deseos: $a^5 F^1 D^7 \quad 2x\{E^1\} A^6 K^4$

Der Arme und der Reiche: $I\{D^2 2x\{E^2\} F^1 T^2\} II\{\beta^1 \varepsilon^1 \zeta^1 P r L \gamma \delta F^1 \downarrow 2x\{E^1\} A^6 K^4 U\}$

El duendecillo fraile: $EF \quad \varepsilon \zeta E x F M N$

Von den Wichtelmännern: $a^2 E F K^4 \varepsilon \zeta E x F M N$

El Carlanco: $E 7 F 9 a^2 \gamma^1 \beta^1 \eta^3 \quad \eta^1 \quad \theta^1 \delta^1 A^{15} C \beta^1 Y H \quad J U K^4$

Der Wolf und die sieben jungen Geißlein: $a^2 \gamma^1 \beta^1 \eta^1 2x\{\eta^{1+3}\} \theta^3 \delta^1 A^{14} C \quad Y K^4 \quad J U$

Benibaire: $a^2 \uparrow 5x\{\varepsilon \zeta F^6\} G^2 Y H J W^o$

Herr Korbes: $\uparrow \quad \varepsilon \zeta F^6 \quad G^2 Y H J$

La hormiguita: $Y W o \beta^1 \gamma \delta A 5x\{Y\}$

Läuschen und Flöhchen: $A 7x\{Y\} Y$

Se puede ver que, aparte de las parejas de “Los deseos” y “Der Arme und der Reiche” y “La hormiguita” y “Läuschen und Flöhchen”, todas las otras parejas de cuentos – asimismo “El lobo bobo y la zorra astuta” y “Katz’ und Maus in Gesellschaft” y “El lirio azul” y “Der singende Knochen” se parecen bastante en las funciones y de esa manera, en la estructura y el contenido.

Después del análisis en detalle, es posible deducir las siguientes conclusiones. En los cuentos de parentesco se observan dependencias e influencias entre las distintas versiones (de diferentes países) e incluso entre los distintos géneros narrativos de la tradición popular además de encontrarse varios motivos de obras de siglos pasados (e.g. de Charles Perrault: *Contes du temps passé avec des Moralités*, de Basile: *Pentamerone*, de Marie de France: *Lais*, del *Panchatantra* o de Apuleyo).

El método de Vladimir Propp resulta siempre aplicable, pero solamente hasta cierto punto, con referencias no sólo a otros tipos de cuentos, como por ejemplo cuentos de animales, sino también a cuentos de encantamiento, es decir el tipo de cuento que sirve de fundamento a la teoría del estructuralista.

Con vistas a Bruno Bettelheim y su tesis psicológica, es posible examinar la presencia del animismo y de puntos de identificación. Siempre existe un componente maravilloso o sobrenatural, en los cuentos de animales, por ejemplo los animales que hablan. Además, se integran algunos elementos moralizantes y religiosos. Los cuentos de los hermanos Grimm resultan mucho más crueles que los cuentos de Fernán Caballero, que muestran más desenlaces felices y menos muertos que los cuentos alemanes. La coleccionista española tenía a primera vista la intención de publicar cuentos para un público infantil, los hermanos Grimm pensaban en un público adulto e infantil. A partir del momento en que solamente Wilhelm Grimm se dedicó a publicar las próximas ediciones de los dos volúmenes de los *Kinder- und Hausmärchen*, cambió los cuentos adaptándolos a los niños, por ejemplo con la integración de versos o diminutivos. Con eso, Wilhelm Grimm cumplió el deseo de los lectores. Después de haber publicado la primera edición, Jacob se dedicó a otros proyectos.

En cada relato existen varios elementos típicos del género: figuras y lugares típicos, bodas reales y pruebas de fuego. Los cuentos españoles empiezan más a menudo con fórmulas introductorias y de cierre que las narraciones alemanas. Los lugares y el tiempo resultan siempre más bien indeterminados. La sintaxis está escrita de manera simple, se repiten ciertas palabras y fórmulas épicas, y el lenguaje se parece al lenguaje popular y coloquial del pueblo. Con una cantidad inmensa de discursos directos, los cuentos se aproximan a la vida real¹². Con ellos, los coleccionistas lograron que los cuentos resultaran dinámicos y vivaces. Las figuras son de carácter simple y arquetípico, de lo que resulta otro elemento del *romanticismo* y de la tradición oral. Los relatos presentan a un buen héroe y a su malvado antagonista. Wilhelm Grimm y Fernán Caballero añadieron elementos humorísticos, recursos estilísticos y versos a los cuentos.

En total, con todas las modificaciones, muchos cuentos ya no parecen provenir de la tradición oral, sino más bien estar inventada, sin embargo, de todas maneras nunca han perdido su gran valor para niños y adultos por su función para el entretenimiento. Así lo demuestran todas las adaptaciones cinematográficas de hoy en día.

Concluimos este artículo con una fórmula de cierre típica:

colorín, colorado,
este cuento se ha acabado,
pero si no dejamos de leer cuentos,
van a existir aún en futuros momentos.

¹² Algunos cuentos incluso están publicados en dialecto como por ejemplo el cuento alemán "Ferenand getrü un Ferenand ungetrü".

BIBLIOGRAFÍA:

FUENTES PRIMARIAS

- Caballero, Fernán (1878): "Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares é infantiles", en: *Colección de Autores Españoles*, vol. XL, Leipzig: Brockhaus.
- Encontrado en la página web: <https://archive.org/details/cuentosoraciones00caba> (consultado el 24 de septiembre de 2016)
- Grimm, Jacob-Grimm, Wilhelm (1986a): *Kinder- und Hausmärchen. Coleccionados por los hermanos Grimm* (reimpresión de la primera edición de dos tomos de 1812 y 1815 basando en el ejemplar del Brüder-Grimm-Museum en Cassel con las diversas correcciones a mano y adiciones de los hermanos Grimm), vol. 1, Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Grimm, Jacob-Grimm, Wilhelm (1986b): *Kinder- und Hausmärchen. Coleccionados por los hermanos Grimm* (reimpresión de la primera edición de dos tomos de 1812 y 1815 basando en el ejemplar del Brüder-Grimm-Museum en Cassel con las diversas correcciones a mano y adiciones de los hermanos Grimm), vol. 2, Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht.

LITERATURA SECUNDARIA DEPENDIENTE E INDEPENDIENTE

- Amores, Montserrat (2001): *Fernán Caballero y el cuento folclórico*, El Puerto de Santa María: Bollullo Artes Gráficas.
- Baquero Goyanes, Mariano (1992): *El cuento español del Romanticismo al Realismo* (edición revisada por Ana L. Baquero Escudero), Madrid: CSIC.
- Basile, Giambattista (1954): *Das Pentameron* (traducido del italiano por Adolf Potthoff, con un epílogo de Benedetto Croce), Hattingen: Hundt-Verlag.
- Bettelheim, Bruno (1976): *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Londres: Thames and Hudson.
- Bolte, Johannes-Polívka, Georg (1963a): *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm* (Nº 1-60), vol. 1, Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung.
- Bolte, Johannes-Polívka, Georg (1963b): *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm* (Nº 61-120), vol. 2, Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung.
- Bolte, Johannes-Polívka, Georg (1963c): *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm* (Nº 121-225), vol. 3, Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung.
- Caballero, Fernán (1900): "Obras completas. Novelas. Lágrimas", vol. IV, en: *Colección de Escritores castellanos. Novelistas*, Madrid: Est. Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra».

- Faivre, Antoine (1979): *Les contes de Grimm, mythe et initiation*, Paris: Éditions Lettre Modernes.
- Gerstner, Hermann (1952): *Die Brüder Grimm. Ihr Leben und Werk in Selbstzeugnissen, Briefen und Aufzeichnungen*, Ebenhausen: Wilhelm Langewiesche-Brandt.
- Grimm, Jacob (1834): *Reinhart Fuchs*, Berlín: Reimer.
Encontrado en la página web: http://books.google.de/books/about/Reinhart_Fuchs.html?hl=de&id=RQgYAAAAMAAJ (consultado el 24 de septiembre de 2016)
- Grimm, Jacob-Grimm, Wilhelm (1980): *Kinder- und Hausmärchen* (con los comentarios originales de los hermanos Grimm y un anexo editado por Heinz Rölleke), vol. 3, Stuttgart: Philipp Reclam Jun.
- Hamann, Hermann (1970) [1906]: *Die literarischen Vorlagen der Kinder- und Hausmärchen und ihre Bearbeitung durch die Brüder Grimm*, Nueva York: Johnson.
- Herrero, Javier (1963): *Fernán Caballero: un nuevo planteamiento*, Madrid: Gredos.
- Klibbe, Lawrence H. (1973): *Fernán Caballero*, Nueva York: Twayne Publishers, Inc.
- Leprince de Beaumont, Jeanne-Marie (1995): *Le magasin des enfants. La Belle et la Bête et autres contes*, Arles: Éditions Philippe Picquier.
- Lüthi, Max (2004¹⁰): *Märchen* (elaborado por Heinz Rölleke), Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Mackensen, Lutz Dr. (1923): "Der singende Knochen. Ein Beitrag zur vergleichenden Märchenforschung", en: Walter Anderson et al. (eds.): *FF Communications*, N° 49, Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Morote Magán, Pascuala (2002): "El cuento de tradición oral y el cuento literario: de la narración a la lectura", en: Antonio Mendoza Fillola (coord.): *La seducción de la lectura en edades tempranas*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica, 159-197.
- Nathhorst, Bertel (1969): *Formal or Structural Studies of Traditional Tales. The usefulness by Vladimir Propp, Alan Dundes, Claude Lévi-Strauss and Edmund Leach* (tesis doctoral Universidad de Estocolmo), Estocolmo: Kungl Boktryckeriet P.A. Norstedt & Söner.
- Neumann, Siegfried (1986): "Zur Entstehung und zum Charakter der Grimmschen "Kinder- und Hausmärchen". Bemerkungen aus volkskundlicher Sicht", en: Prof. Dr. Heinz Stiller (ed.): *Jacob und Wilhelm Grimm. Vorträge anlässlich der 200. Wiederkehr ihrer Geburtstage (4. Januar 1785/24. Februar 1786)*, Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften der DDR, Año 1985, N° 6/G, Berlín: Akademie-Verlag, 55-64.
- Perrault, Charles-D'Aulnoy, Marie-Catherine (1935): *Contes en vers et en prose*, París: Ernest Flammarion.

- Pöge-Alder, Kathrin (2011²): *Märchenforschung. Theorien, Methoden, Interpretationen*, Tübinga: Narr Verlag.
- Propp, Vladimir (1970): *Morphologie du conte suivi de Les transformations des contes merveilleux et de E. Mélétsinski L'étude structurale et typologie du conte* (traduccions de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn), París: Éditions du Seuil.
- Rodríguez Almodóvar, Antonio (1988): "Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito", en: José Varela Ortega (dir.): *Revista de Occidente*, N° 91, Madrid: Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón, 81-93.
- Röhrich, Lutz (1974³): *Märchen und Wirklichkeit*, Wiesbaden: Franz Steiner.
- Röhrich, Lutz (1991): "Der Herr der Tiere", en: Arnica Esterl y Wilhelm Solms (eds.): *Tiere und Tiergestaltige im Märchen*, Regensburg: Erich Röth Verlag, 30-47.
- Rölleke, Heinz (1985): "Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung", en: Peter Brang et al. (eds.): *Artemis Einführungen*, vol. 18, Múnich-Zúrich: Artemis Verlag.
- Schlegel, August Wilhelm (1965): *Geschichte der romantischen Literatur*, Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag.
- Schlegel, August Wilhelm (1966): "Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur", vol. 1, en: Edgar Lohner (ed.): *Kritische Schriften und Briefe*, V, Stuttgart/Berlín/Colonia/Maguncia: W. Kohlhammer Verlag.
- Solms, Wilhelm (1991): "Die Gattung Grimms Tiermärchen", en: Arnica Esterl y Wilhelm Solms (eds.): *Tiere und Tiergestaltige im Märchen*, Regensburg: Erich Röth Verlag, 195-215.
- Thompson, Stith (1956a): *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends* (revidaso y ampliado), vol. 2, Copenhagen: Rosenkilde and Bagger.
- Thompson, Stith (1957a): *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends* (revidaso y ampliado), vol. 4, Copenhagen: Rosenkilde and Bagger.
- Thompson, Stith (1957b): *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends* (revidaso y ampliado), vol. 5, Copenhagen: Rosenkilde and Bagger.
- Uther, Hans-Jörg (2004): "The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography" (Part I, Animal Tales, Tales of Magic, Religious Tales, and Realistic Tales), en: Satu Apo et al. (eds.): *FF Communications*, N° 284, Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

- Uther, Hans-Jörg (2013²): *Handbuch zu den »Kinder- und Hausmärchen« der Brüder Grimm. Entstehung – Wirkung – Interpretation*, Berlin-Boston: De Gruyter.
- Von Beit, Hedwig (1952): *Symbolik des Märchens. Versuch einer Deutung*, Bern: A. Francke AG.
- Von der Leyen, Friedrich (1964): *Das deutsche Märchen und die Brüder Grimm*, Düsseldorf/ Colonia: Eugen Diederichs.

[Reseñas]

R. Chacel, *La sinrazón*, Barcelona, Editorial Comba, 2015, 705 pp.

Es siempre motivo de alegría la reedición de obras olvidadas en el maremágnum de novedades que el mercado editorial ofrece hoy en día. Y más si se trata de una novela cumbre en la historia de la literatura española como es *La sinrazón* (1960), que ahora, con acierto, rescata Editorial Comba. Se trata de un caso particular, al igual que la novela: Comba es una joven editorial catalana cuyo propósito reside en crear un doble salto continuo – de ahí su nombre – con voces procedentes de Hispanoamérica y de España, recuperando obras relegadas y promocionando nuevas voces expresivas.

Extraordinariamente densa, en la *magnum opus* de Rosa Chacel – además, una de sus obras más queridas –, se percibe una clara voluntad estilística unida a una argumentativa y a una conceptual, que se erige como una poderosa construcción sobre el devenir humano. Sin abandonar sus intereses temáticos característicos – es decir, la oposición entre intimismo y sensualismo en los personajes, los conflictos psicológicos o el peso candente de la voluntad –, *La sinrazón* conecta, de manera excepcionalmente lúcida, con las pautas establecidas por José Ortega y Gasset en relación a la deshumanización del arte. Bajo la mirada contemporánea, puede parecer que la narración toma un punto de partida algo banal, como es el triángulo amoroso formado por Santiago, Quitina – su mujer – y Elfriede – su amante –. Sin embargo, la novela es, como sus personajes, abundante en manantiales subterráneos. Rápidamente, el triángulo pasa a ser un mero marco externo en el que se prodigan las disquisiciones existenciales, se multiplican los planos y las perspectivas y se desdibujan los límites de la palabra, lo que pone de manifiesto la voluntad renovadora de la autora vallisoletana.

Rosa Chacel vierte en *La sinrazón* su constante narrativa de un modo descarnado, sin ambages. Cifrada en múltiples claves alegóricas y de calado filosófico, la autora siembra, de manera novelada, el germen de lo que luego se convertiría en su conocido ensayo *La confesión* (1970). *La sinrazón* no se ciñe, sin embargo, a un simple (des)ovillado del intrincado tapiz que lo compone: el personaje principal, Santiago Hernández, va descubriéndose en sus cuadernos; una proyección, tanto mental como vital, de la autora. ¿Cuál es, entonces, la voluntad de *La sinrazón*? Mujer profundamente ambiciosa, Chacel idealizó *La sinrazón* como una novela totalizadora, no en busca de un pasado proustiano, sino de un presente certero. Así, lo absoluto de la Idea se bifurca y mece bajo la cotidianidad, en sus ritmos, en sus devaneos y en sus anhelos. El proceso transformador de Santiago, por tanto, constituye la prueba de que ha existido, pero sobre todo de que es, superando y trascendiendo las dudas del pensar. Ha logrado la plenitud. Es sustancia pura, destilada.

Asimismo, no debe olvidarse que *La sinrazón* fue gestándose de manera paulatina y paralela a la existencia de su época. De forma autoconsciente, Rosa Chacel incorpora a su obra el *Zeitgeist* tanto personal como colectivo: por medio de Santiago, hijo de su tiempo y de su circunstancia – de nuevo reaparecen las ideas orteguianas –, Chacel

fusiona los acontecimientos claves de la época. La culpa, los infiernos personales y el dolor de la tragedia no hacen sino articular, a través de un imbricado juego de símiles, el acontecer de lo humano. En relación a la génesis de *La sinrazón*, debe resaltarse que la misma editorial, Comba, ha recuperado también, bajo el cuidado de Ana Rodríguez Fischer, especialista en la obra chaceliana, *De mar a mar*, el epistolario entre Rosa Chacel y una jovencísima Ana María Moix. Comentando la lectura de *La sinrazón*, y movida por su curiosidad, Moix interroga a Chacel acerca del proceso creador de la novela, a lo que Rosa Chacel responde: “Si quieres saber cosas sobre el alma, bucea en el pantano de cabeza; en el fondo, allí entre los adorables sapitos, la encontrarás. Algo de esto apunté ya en *La sinrazón* [...] Interrumpí el libro varias veces, creo que pasé temporadas de más de un año sin escribir, pero además, en la concepción del libro tiene que figurar ese lapsus de silencio, que marca el ritmo de la marea. En una vida tan desorbitada tiene que haber un reflujó en el que lo cotidiano, lo común, lo normal en una palabra, se sedimenta, para que vuelva a interrumpir la vida peligrosa” (2015: 110). De este modo, Santiago no cae en reducciones maniqueas ni en rasgos histriónicos; él es su propio inquisidor y, aunque su fin es trágico, no podría ser de otro modo.

Descrita como “mi sentimiento de la vida” (2015: 116) por la autora, la anagnórisis concede como resultado una proteica voluntad bien conocida por Chacel: la existencia y vivencia del ser como creación que se transcribe, mística y poéticamente en *La sinrazón*. La búsqueda de la plenitud debe alcanzarse por medio de la inmersión en la angustia y de la asunción de la soledad y la culpa. Por consiguiente, se constituye como matriz y abismo a un mismo tiempo. “Bien sé que no es ofrenda de deleites, / dura, amarga razón, conciencia viva; / flores perplejas de la magna zarza”, ofrece Rosa Chacel en una de sus composiciones de su primer poemario, *Versos prohibidos* (1978). Como puede observarse, Chacel continúa atormentada años después por las mismas preocupaciones. No en vano, en el prólogo a ese mismo poemario, señala la importancia que tiene para ella la novela ahora recuperada: “Ya he hablado en otro sitio de las ‘pasiones de la razón’ y ésta es una de las más palpitantes —quiero decir de las que agitan el corazón al obrar o no obrar—”.

La ventana hacia el alma humana que abre Rosa Chacel ofrece una claridad reveladora tras la purga existencial. En esencia, es una búsqueda voluntaria de la disolución, y ésta es una vía para comprender mejor la novela. Los mimbres sobre los que se construye *La sinrazón* son nihilistas —imposible no entrever el influjo de Kierkegaard—, pero alcanzan la plenitud del sentido confesional de la obra: el hacerse ser en unas coordenadas vitales arduas, complejas e ingratas. La impronta del exilio.

Julián Marías, en su prólogo de 1989 a *La sinrazón* —y recogido de nuevo en esta edición—, señala que “la obra de Rosa Chacel no era fácilmente accesible: muchos libros estaban agotados, otros no se encontraban en España”. La última edición como tomo independiente en España data de 1994. Más de veinte años sin aparecer en las librerías. Anteriormente, había visto la luz en el primer volumen de sus obras completas, editadas por la Fundación Jorge Guillén (1989). Proyecto, por cierto, que culminó en 2004 con la publicación de sus diarios. Todo ello está ahora descatalogado. *La sinrazón*, desterrada durante un largo período. En el momento de su aparición, en

los años sesenta del siglo pasado, *La sinrazón* fue leída por solamente unos cuantos españoles exiliados y apenas por unos pocos, siempre de manera subrepticia, en el país. Ahora, la reedición de Comba provoca el sentimiento de haber encontrado un eslabón perdido, increíblemente necesario, en las letras españolas. Un eslabón particular, quizá no cronológico, quizá tampoco formal. No puede encasillarse en la literatura anterior, la llamada novela social, ni en el ciclo experimental posterior, ya que es un texto demasiado huesudo para ambas épocas. *La sinrazón* despunta por sí misma. Muestra impecable de maestría narrativa, la obra magna de Rosa Chacel emana variedad, consciencia, y, paradójicamente, razón en última instancia. A la autora le preocupaba el futuro de su obra, como así lo plasma en *De mar a mar*, y le angustiaba, en cierta manera, cómo los lectores del futuro, podrían —y de qué modo— llegar a su obra; es decir, Chacel era consciente de la extrema particularidad de *La sinrazón*. Gracias a Comba, el público en el que ella pensaba puede acceder ahora a su estimada novela, algo que no imaginaba. No cabe duda: el relato que ofrece Rosa Chacel en *La sinrazón* es una muestra de las fortunas perdidas en la historia de los olvidos. Una novela imprescindible, finalmente recuperada.

Sergio Fernández Martínez

Universidad de León

A. Gregori, *La dimensión política de lo irreal. El componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe, 2015, pp. 489.

Bajo el título de *La dimensión política de lo irreal. El componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana*, Alfons Gregori viene a suplir un vacío importante en el ámbito de las modalidades no miméticas, cuyo estudio ha experimentado un creciente interés por parte del mundo académico. No es la primera vez que este profesor de la Universidad Adam Mickiewicz de Poznan incursiona en lo fantástico; muestra de ello son sus artículos “Lo fantástico in-between: de lo estético a lo ideológico” o “Las corrientes de investigación en teoría de lo fantástico presentes en el hispanismo: estado de la cuestión”, entre muchos otros que consolidan su trayectoria investigadora. Sin embargo, esta última publicación –que nace de la concesión de un proyecto de investigación por parte del Centro Nacional de la Ciencia de Polonia– es, sin duda alguna, su trabajo de mayor impacto científico en este terreno. Se trata de una monografía que surge con el objetivo de precisar las conexiones que median entre el pensamiento ideológico y la ficción literaria de tintes fantásticos, relaciones que se presentan con gran acierto.

Desde las primeras páginas queda clara la concepción interdisciplinaria que el autor tiene de la ideología –entendida en un sentido psicológico, político, social y religioso– y su intención de profundizar en las concreciones que adquiere en los textos fantásticos adscritos al género breve de la literatura castellana y catalana. El hecho de limitar el corpus textual únicamente a la cuentística, dejando al margen una ingente cantidad de novelas que inciden en lo irreal, permite acotar el campo de estudio e incidir con más precisión en las formulaciones ideológicas que cobran cuerpo en los textos, sin olvidar la intención autorial y la recepción lectora y crítica. Además, en el relato breve se concentra mejor el efecto fantástico propio de este tipo de narraciones, convirtiéndose así en un molde expresivo idóneo para verificar la importancia de las habilidades imaginativas en relación a la ideología.

Su trabajo presenta una estructura bipartita, que responde tanto a un apartado puramente teórico –“Literatura fantástica e ideología: planteamientos teóricos”– como a otro de mayor extensión que nace con una pretensión crítica pero donde no falta tampoco fundamentación teórica que apoya y completa significativamente los comentarios del autor –“Lo ideológico en la narrativa fantástica española y catalana: un análisis”–.

Tras una breve introducción, en la que se recogen los hilos conductores de la investigación, el primer capítulo comienza con algunas precisiones terminológicas, tarea que permite diferenciar lo fantástico literario de otras categorías estéticas con las que a menudo se ha confundido: lo maravilloso –con las subcategorías de lo maravilloso cristiano y lo maravilloso medievalizante–, lo *fantasy*, el surrealismo, el realismo

mágico, la ciencia ficción o el *steampunk*. Las mencionadas precisiones léxicas también afectan a la taxonomía de términos usados para designar todo aquello que trasciende la realidad, siendo el adjetivo “preternatural” el que el investigador considera más adecuado y, por ello, el que utiliza de forma reincidente a lo largo de la obra.

Después de estas aclaraciones que reflejan la problemática concerniente al estudio de lo fantástico literario, se presentan las contribuciones teóricas más destacadas en relación al género. Sin pretender cubrir la totalidad del campo teórico de lo fantástico, las páginas que integran esta sección dan cuenta de la heterogeneidad de posturas que confluyen a la hora de caracterizarlo: desde las clasificaciones de Louis Vax o los preceptos estructuralistas de Tzvetan Todorov –referente clásico y primordial en el ámbito que nos ocupa– hasta los planteamientos recepcionistas de Rachel Bouvet y de David Roas en el contexto peninsular, pasando por la perspectiva historicista de Irène Bessièrre y la vertiente psicoanalítica y posmarxista que propugna Rosemary Jackson. Este panorama crítico lo completan las referencias a otros teóricos relevantes en el tema, Remo Ceserani, José B. Monleón, Ana María Morales o Mery Erdal Jordan, y las reflexiones en torno a la modalidad de lo neofantástico, aspecto que ha generado mucha discusión y debate entre los estudiosos.

La exhaustividad del investigador pasa por analizar los componentes ideológicos que se perciben en el seno de las propias teorías sobre el género –junto a la utilización de un lenguaje propio de lo jurídico y lo político– y las condiciones de comprensión de lo fantástico desde el marco del pensamiento y el aspecto creencial. De este modo, otorga mayor énfasis a los postulados de Todorov –recalcando el carácter restringido de sus tesis–, Jackson, Bessièrre, Sandner y Monleón; autores todos ellos que se refieren en sus respectivos estudios a lo ideológico.

Mención aparte merece el apartado dedicado a las teorías de la ideología que más incidencia han tenido en el marco de la creación literaria. En este sentido, Gregori recalca la deslegitimación que ha sufrido el concepto de ideología, especialmente en las disciplinas humanísticas, al “considerarla poco apta como categoría analítica por resultar excesivamente amplia, difusa o inconsistente, comportando que su mera mención se podía asociar con todo y con nada” (2015: 130). Si bien es cierto que el estructuralismo, los estudios de género, el psicoanálisis, la pragmática o el análisis del discurso han condicionado notablemente la interpretación y aplicación del concepto de ideología, las aportaciones más destacadas se han producido desde el marxismo –con sus postulados acerca de la falsa conciencia– y el posmarxismo, planteamientos ambos de gran repercusión en el mundo anglosajón. A lo largo de su aproximación a la visión de lo ideológico, Gregori acude a las aportaciones de Luis Villoro, Jad Hatem, György Luckács, Antonio Gramsci, Louis Althusser, Göran Therborn o Max Weber, aunque la relación de autores es más exhaustiva. La alusión a todos estos teóricos y a sus análisis ricos en matices completa el mapa de lo ideológico en la contemporaneidad.

Cierra este capítulo, que sirve de panorama crítico de las teorías de lo fantástico y de la ideología, una recapitulación de los puntos más importantes de su exposición

y unas conclusiones que el autor califica de preliminares y que orientan la lectura del siguiente bloque del libro.

Por lo que respecta al segundo capítulo, el objeto de análisis está constituido por diversos textos fantásticos de la literatura catalana y española peninsular. Para su comprensión ideológica utiliza como base conceptual el conservadurismo, el liberalismo, el anarquismo, el socialismo, el nacionalismo y el feminismo, aunque también pueden apreciarse otras ideologías. No se olvida tampoco de los convencionalismos ni del elemento creencial –lo religioso principalmente–, que según el investigador muchas veces se superpone a cuestiones socio-políticas, contribuyendo así a otorgar mayor complejidad a las composiciones.

A modo de estado de la cuestión se ofrece una concisa pero necesaria introducción al género en las literaturas española y catalana, refiriéndose a antologías –entre ellas la *Antología de narrativa fantástica catalana*– y trabajos de gran calado teórico –como el estudio pionero de Antonio Risco o las imprescindibles contribuciones de David Roas en tiempos más recientes–. Uno de los aspectos a los que más espacio discursivo dedica Gregori es al escaso interés académico que lo fantástico despertó durante muchos años, situación que hoy en día parece haberse superado.

El corpus de obras seleccionadas cubre un periodo temporal perfectamente acotado que abarca desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, eludiendo así el movimiento romántico. El texto más antiguo que se analiza es un relato de Emilia Pardo Bazán datado en 1894 y el más reciente una composición en catalán de Albert Sánchez Piñol, perteneciente a un volumen de cuentos de 2008. Entre ambos se ubican una serie de autores cuya producción refleja las diversas corrientes y formulaciones de la literatura de lo irreal que concurrieron a lo largo de más de un siglo. Desde escritores pertenecientes al período finisecular y los primeros años del siglo XX –la mencionada Pardo Bazán, Joaquim Ruyra, Miguel de Unamuno, Miguel Sawa, Pío Baroja, Luis Vlera y Diego Ruiz– a autores que inician su carrera en los primeros años de nuestro siglo, como Albert Sánchez Piñol o José María García Hernández. A estas dos generaciones se unen los creadores ubicados entre la Guerra Civil y el franquismo –Pere Calders, Noel Clarasó, Álvaro Cunqueiro, M. Aurèlia Capmay y Joan Perucho– y el grupo cuya trayectoria comenzó o bien en el tardofranquismo o bien durante la Transición democrática –es el caso de María Antònia Oliver, Jaume Fuster, Juan José Millas, José María Merino y Cristina Fernández Cubas–. A todos, con independencia de la lengua utilizada como canal de expresión o el bilingüismo manifestado en sus creaciones, les une el cultivo de la literatura fantástica. Muchos de ellos además se caracterizan por la desatención que padecieron a nivel académico o por no sumar demasiados títulos en su andadura literaria.

A la hora de organizar el análisis detallado de los relatos, el autor sigue un criterio semántico, construyendo así un esquema isotópico en torno a tres motivos: el doble y sus múltiples caras –uno de los temas clásicos de lo fantástico–, objetos con poderes preternaturales –sección que recoge composiciones como “La esfera prodigiosa”, de Luis Valera– y una última sección dedicada a otros fenómenos fantásticos. Los epígrafes

se caracterizan por mantener una extensión similar y unos criterios de redacción homogéneos que facilitan la lectura. Asimismo, llama la atención la aproximación biográfica que acompaña a los escritores y la minuciosa contextualización de cada uno de los relatos breves, en definitiva, el rigor documental que existe tras la información proporcionada.

Por último, es digno de mencionar –y de agradecer por parte de los interesados en el tema– que tras las pertinentes conclusiones aparezca un voluminoso apartado de referencias bibliográficas. Este aspecto refleja, una vez más la rigurosidad que el autor ha asumido en su tarea investigadora –visible también en las prolijas notas a pie de página– así como su dedicación a la hora de preparar la publicación para que los lectores tengan acceso a las fuentes fundamentales.

Al fijar la atención en un aspecto notablemente descuidado hasta el momento por la crítica, el libro se constituye como una obra de consulta imprescindible para ahondar en las imbricaciones que median entre el componente ideológico y el discurso literario de cariz fantástico. Además, no parece ser este un campo de trabajo sin continuidad para Gregori, dada su declarada intención de seguir profundizando en las muestras más recientes de la ficción fantástica. La aportación de este innovador estudio deja bien patente que la literatura fantástica se consolida no solo desde la perspectiva crítica sino también teórica pues sigue deparando nuevas metodologías desde las que orientar la investigación.

Ana Abello Verano

Jeff Morgan, *American Comic Poetry, History, Techniques and Modern Masters*, Foreword by Michael Hettich, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, 2015, 187 pp.

Docente del departamento de lengua inglesa en Lynn University, institución universitaria radicada en la ciudad de Boca Raton, en La Florida, Jeff Morgan ofrece en su monografía *American Comic Poetry* un estudio pionero sobre los tres más importantes autores de poesía irónica de las letras estadounidenses contemporáneas. He aquí sus nombres: Billy Collins, Thomas Lux y Tony Hoagland. Sus respectivas obras son de muy alto interés literario, pese a lo cual a ninguno de ellos se había prestado la merecida atención crítica hasta que mediante el libro que reseñamos se trató de reparar en lo posible esa notable carencia, que alcanza también al estudio de la poesía “cómica” en su conjunto.

Morgan subtitula su trabajo *History, Techniques and Modern Masters* para especificar su contenido principal. Y es que, como justifica este investigador, para entender bien la obra de los tres poetas antecitados, primero ha de procederse al estudio de la tradición literaria que en los Estados Unidos les precede, y desde la más lejana a la más próxima. Al estudiarla, se advierten los procedimientos que en los siglos XIX y XX se han ido utilizando en la práctica de la “Comic Poetry”. Después ha de analizarse cómo los asumen y cómo los enriquecen Billy Collins, Thomas Lux y Tony Hoagland. Por último han de ser bien contrastadas las propuestas irónicas de cada uno para mostrar los rasgos originales que les distinguen entre sí.

De acuerdo con el plan de su pesquisa, y tras una breve introducción acerca del planteamiento de la misma y de la metodología empleada, Morgan distribuye en cinco capítulos su investigación. En el primero se remonta a los comienzos de la literatura cómica estadounidense, aun en período colonial. A continuación revisa escritores de un temprano período postcolonial, señalando el florecimiento de voces cómicas a partir de 1850. Y concluye el recorrido a fines del siglo pasado. En el segundo estudia autores muy cercanos en el tiempo a la tríada que constituye el objeto nuclear de *American Comic Poetry*, y para la que reserva un capítulo a cada uno de sus integrantes: el tercero a Billy Collins, el cuarto a Thomas Lux y el que hace quinto, precediendo a las conclusiones, a Tony Hoagland.

No es un libro voluminoso *American Comic Poetry*, pero sus páginas son muy densas de contenido. Los análisis de Morgan resultan siempre precisos y reveladores. Y nunca abruma al lector copiando trozos ilustrativos extensos de los poetas que estudia. Antes bien, elige momentos clave y los aduce con parquedad. Por lo que hace a su enfoque heurístico, se acerca a los escritores desde un prisma explícito, el de las teorías acerca de la comicidad y la risa formuladas por diferentes filósofos y ensayistas, entre ellos Bergson y Freud. Este valioso proceder no es habitual, y habría de serlo, entre

aquellos estudiosos que osan estudiar textos literarios atravesados por el vector cómico sin otro bagaje que el de encomendarse a su mera lectura, en la creencia errónea de que basta con ella y con suplementos eruditos, pero sin percatarse de que habrían de haber leído y metabolizado antes las diferentes posiciones teóricas acerca de lo cómico, de cómo y por qué se produce, así como de sus posibles funciones.

Digno de nota es también la actitud adoptada por el autor de *American Comic Poetry* en sus atinados comentarios, porque se muestra tan solvente como desenfadado. Y es que el mérito y el valor científicos de los aportes académicos no son incompatibles con el desenfado y soltura a veces irónica con que puedan expresarse, y mucho menos cuando de los autores estudiados se trata. Al fin y al cabo, el tipo de poesía que se estudia ha de analizarse con distancia crítica, es verdad, pero asimismo con empatía.

Esta empatía le ha conducido a Jeff Morgan a varias intromisiones autoriales anecdóticas que alivian la densa severidad de su texto analíticos, y a familiaridades con sus lectores, a quienes puede dirigirse, por ejemplo, como “my friends” o darles referencias contextuales, si hace al caso, en las que menciona el establecimiento de la cadena de supermercados Publix más cercano a su casa. El resultado es una monografía universitaria en la que su autor no se retrae en el uso de las tres personas del discurso: con la tercera se refiere a los poetas que estudia, con la primera introduce autorreferencias personales, y con la segunda propone un diálogo con los lectores.

¿Qué elementos básicos ha encontrado Jeff Morgan como más indispensables para la poesía cómica? A la cabeza de ellos hay que situar el de la incongruencia. Podemos enunciarla de este modo: el poeta nos abre una expectativa, y si esa expectativa no se cumple, entonces me río. Lo inesperado se convierte, por lo tanto, en factor clave para desencadenar la comicidad, sobre todo si lo que se espera dista mucho de lo anunciado. Lo sabemos bien en la frase española “El parto de los montes”, parto que al cabo no fue sino el de un ratón. Lo fantaseado era lo que se anunciaba, pero la realidad dio al traste con la ensoñación. Y el factor sorpresa suele ir de la mano, como inseparable compañero de viaje, con los castillos en el aire en su caída. La sorpresa puede tardar más o menos en hacerse presente a los lectores. Al respecto, los poemas de Dorothy Parker hacen que no esperen mucho, porque suelen ser cortos.

Otros elementos son asimismo de empleo potencial en la poesía cómica. La ironía y sus muy variadas formulaciones es el más sutil y frecuente, y al que más han acudido tantos predecesores de Billy Collins, Thomas Lux y Tony Hoaglan, comenzando por el más lejano de ellos, Benjamin Franklin. Andando los tres por el camino de la ironía, se distinguen porque a lo largo del mismo han tomado distintas direcciones. De tinte más bien horaciano la ironización en el primero, hace pensar en Juvenal la del segundo, porque a través de ella se apela a la acción. El ironizar de Hoaglan a menudo germina en la liberación de tabúes, deconstruyendo algunos que tienen que ver con determinados planteamientos políticamente correctos en materia de diversidad cultural.

Pero tampoco deben olvidarse ni la estratagema de recurrir a un hablante ineducado y con habla incorrecta, ni la férula satírica degradante ni las personificaciones

animalísticas, ni las alabanzas irónicas, a veces lindando con las que en las letras clásicas occidentales se conocen como *paradoxa encomia* o elogios paradójales. Todos estos instrumentos han fructificado en las letras estadounidenses y con anterioridad en muchas literaturas, y desde luego en las hispánicas.

Jeff Morgan ha expuesto con buen tino cómo se plasma la utilización cómica del hablante patanesco ineducado en la obra de Mark Twain, al que califica como el Lincoln de la literatura en USA. Y no era fácil aportar lecturas nuevas al respecto, porque ese escritor sí contaba con una extensa bibliografía de análisis críticos, a diferencia de tantos como han explorado la vena cómica. Las páginas que dedica al magisterio irónico de Dorothy Parker, escritora que en cierto modo nos hace pensar en la Española Gloria Fuertes, resultan igualmente muy logradas.

También lo son aquellas en las que se concentra Morgan en la literatura de Ogden Nash, al cual considera uno de los cómicos más representativos a lo largo de la historia de la poesía irónica estadounidense. Y hemos de subrayar la brillantez del capítulo segundo, donde se estudian con detenimiento el talento irónico de Denise Duhamel, en el que destacan sus ironías sobre el dinero, y asimismo el del poeta de la "Ode to Bureacrats", Campbell McGrath's.

Finalmente advertiré, adhiriéndome al parecer de Jeff Morgan, que esta poesía no es que pretenda ser divertida sin más, sino que estamos ante una poesía "seriamente" divertida, y en la cual el factor lúdico está al servicio de la potenciación del mensaje que ha de ser reflexionado en virtud de su hondura.

José María Balcells

F. Cuetos, J. González y M. de Vega, *Psicología del lenguaje*. Madrid, Editorial Médica Panamericana, 2015, 369 pp. ISBN: 978-84-9835-727-1.

Psicología del lenguaje es una obra que nos acerca al fascinante mundo del procesamiento del lenguaje humano de la mano de tres grandes e influyentes investigadores de la psicolingüística española: Fernando Cuetos, Julio González y Manuel de Vega. En la obra conjunta de estos tres autores se abordan diversos temas relacionados con la facultad del lenguaje, sus características y su procesamiento a nivel cognitivo. Con un tono sencillo a la par que científico, esta obra muestra los descubrimientos más actuales en el campo de la psicolingüística o psicología del lenguaje, sin dejar de lado los estudios clásicos que sentaron la base de esta disciplina. Ello convierte este libro en una obra de referencia para todo aquel que quiera acercarse al mundo del procesamiento del lenguaje humano, sin exigirle una formación previa en la materia.

La obra consta de doce capítulos que podrían ser agrupados perfectamente en tres apartados en función de sus contenidos. El primero de estos apartados se correspondería con el primer capítulo del libro, en el que los autores nos acercan al mundo de la psicolingüística como disciplina. En él se definen los campos de estudio de esta ciencia, diferenciándola de disciplinas afines como la lingüística, la sociolingüística o la medicina. Asimismo, se hace un breve repaso de los antecedentes y la historia de la psicolingüística, desde los primeros investigadores interesados en este tema a finales del siglo XIX, pasando por los autores que la vieron nacer, Osgood y Sebeok, o el ya famoso debate Skinner-Chomsky. El capítulo finaliza explicando las principales técnicas de las que se vale actualmente la psicolingüística en sus estudios, divididas normalmente en dos grandes grupos: conductuales y fisiológicas (o de neuroimagen).

La segunda parte del libro abarcaría los tres siguientes capítulos, en los que se abordan aspectos de diversa índole sobre el lenguaje. En el segundo capítulo se hace un repaso de las principales diferencias entre el lenguaje animal y el lenguaje humano, remarcando los rasgos distintivos que hacen a este último único y especial: la doble articulación, la creatividad o la referencia simbólica arbitraria. Asimismo, los autores resumen temas tan interesantes como el origen del lenguaje en la especie humana o el interés de los hombres por intentar enseñar nuestra forma de comunicación a otras especies animales como los primates, los delfines o los loros. En el tercero de los capítulos se analiza la relación entre el lenguaje humano y el cerebro. El capítulo gira en torno a la eterna cuestión del aprendizaje vs innatismo del lenguaje, aportando pruebas a favor y en contra de la famosa tesis defendida por autores como Chomsky o Pinker: su adquisición espontánea, la pobreza de estímulos, las lenguas criollas, los casos de niños salvajes o las bases genéticas del lenguaje. El capítulo cierra con la descripción de las principales áreas cerebrales involucradas en la capacidad lingüística: desde los descubrimientos de Broca y Wernicke hasta los hallazgos a partir de las modernas

técnicas de neuroimagen, que nos permiten estudiar el cerebro humano *in vivo*. El cuarto capítulo conformaría el último de esta segunda sección, en el que se presenta el debate en torno a la relación lenguaje-pensamiento. Debate que cuanto menos debe de ser definido como apasionado y que incluso provocó que, en 1866, la Sociedad de Lingüística de París se viese obligada a su prohibición. Los autores reseñan las teorías de las principales figuras que han abordado esta cuestión: desde Vigotsky y Piaget hasta los defensores del relativismo lingüístico, Sapir y Whorf.

La tercera parte de esta obra constituiría el grueso de la misma y abarcaría los capítulos restantes. En ellos se aborda el tema central del procesamiento del lenguaje, atendiendo tanto a su comprensión como a su producción y contemplando, asimismo, las dos grandes modalidades lingüísticas: oral y escrita. Como si de la construcción de una casa se tratase, los autores comienzan describiendo el procesamiento de las unidades más pequeñas del lenguaje (los fonemas y sus rasgos distintivos), sobre las que se asentarán las unidades y estructuras más grandes y complejas: palabras, oraciones, discurso... Cada uno de los capítulos de esta tercera parte se centra en un nivel de procesamiento lingüístico distinto (léxico, semántico, sintáctico...), lo que aporta a esta obra una gran coherencia y un hilo conductor fácil de seguir.

El primer capítulo de este tercer apartado (el quinto en el libro) aborda el tema de la percepción del habla. Y es que para comprender el significado de una oración o de una simple palabra, primero tenemos que descodificar su onda sonora, identificando los fonemas que la integran. Este es un proceso automatizado en el cerebro, lo que hace que pocas veces seamos conscientes de la complejidad que subyace bajo el mismo. En relación a ello, los autores llaman especialmente la atención sobre un aspecto que muestra tal complejidad: la ausencia de invariancia en el habla humana. Así, un único fonema puede tener realizaciones infinitas en función de quién lo enuncie, de las circunstancias contextuales, de los fonemas que lo precedan y/o sigan... A pesar de ello, el ser humano es capaz de dejar de lado toda esa variación e identificar un mismo fonema, algo que, por el momento, solo puede hacer nuestro cerebro.

El siguiente capítulo sube un peldaño en la escala de complejidad, abordando el procesamiento de las palabras o formas léxicas. Los autores explican cómo estas se organizan en la mente humana y recogen múltiples variables que pueden facilitar o dificultar su procesamiento, junto con los datos experimentales que así lo demuestran: frecuencia léxica, edad de adquisición, vecindad léxica... Todo modelo teórico debe explicar cómo y por qué estas variables influyen en el procesamiento léxico y, aunque no existe un modelo aceptado por todos, los autores diferencian entre modelos de acceso directo (aquellos en los que toda la información es accesible al mismo tiempo, compitiendo entre sí por la activación), modelos seriales (aquellos en los que la activación se produce por etapas, activando un único tipo de información en cada una de ellas) y modelos híbridos (una combinación de los dos anteriores). El capítulo cierra explicando las bases neurológicas que parecen sustentar dicho procesamiento, siguiendo el marco teórico de Hickok y Poepple. Estos autores diferencian dos rutas neuronales en el procesamiento de palabras auditivas: la vía ventral para la

comprensión y con una representación bilateral, y la vía dorsal para la producción, lateralizada a favor del hemisferio izquierdo.

El capítulo séptimo presenta el tema del procesamiento semántico, común para la lengua oral y para la escrita. Los autores comienzan describiendo los principales rasgos de este tipo de procesamiento: su organización en categorías semánticas, su definición a partir de rasgos semánticos o su estructura jerárquica en tres niveles (básico, supraordinado y subordinado). Tras ello, se describen las principales teorías que explican la activación de significados y su propagación, diferenciando las teorías más clásicas (teorías de redes, de rasgos o de prototipos) frente a las teorías neurocognitivas más modernas. En cuanto a las bases neurológicas, el sistema semántico parece extenderse por amplias zonas del cerebro, incluyendo áreas temporales, parietales y frontales. Siguiendo así una teoría corpórea, la palabra *rosa* no solo activaría el concepto de “flor” en el sistema semántico (generalmente, lóbulos temporales), sino también áreas cerebrales relacionadas con el olor, el color...

En el octavo capítulo se aborda el procesamiento sintáctico de las oraciones. Este ha sido uno de los temas más tratados en psicolingüística desde sus inicios y prueba de ello es la gran variedad de estructuras que han sido estudiadas desde este punto de vista: oraciones de relativo, contrafactuales, negación... A pesar de ello, sigue sin existir a día de hoy un modelo que explique y agrupe las aportaciones de todos estos estudios. Es por ello por lo que en esta obra los autores diferencian tres perspectivas en el estudio del procesamiento sintáctico: (1) la perspectiva estructural, en la que se incluyen teorías clásicas como el modelo de vía muerta, heredero de las ideas de Chomsky; (2) la perspectiva funcional, en la que se incluyen teorías con una visión más interaccionista del lenguaje; y (3) la perspectiva semántico-pragmática, en la que se analizan, principalmente, las modernas teorías corpóreas, según las cuales el procesamiento de una oración también implica la activación de un esquema corpóreo de la situación.

Subiendo en esa escala de complejidad, el noveno capítulo aborda el procesamiento discursivo, entendiendo por discurso un conjunto de oraciones que guardan una relación de coherencia entre sí, independientemente de que se presenten de manera oral o escrita. El procesamiento del discurso supone resolver problemas lingüísticos de muy diverso tipo (coherencia, correferencia, inferencias...) y es por ello por lo que las teorías que se han propuesto también son muy diversas, explicando normalmente solo uno de esos rasgos discursivos. El capítulo cierra señalando la importancia del hemisferio derecho para el procesamiento de las unidades por encima de la oración frente a aquellas que se situarían por debajo.

El décimo capítulo se centra en la otra cara de la moneda del procesamiento lingüístico: la producción. Es cierto que el número de datos que se presentan sobre producción son menores, pero ello viene motivado por su propia naturaleza: mientras que en comprensión el investigador puede controlar, con mayor o menor dificultad, las variables de influencia, en producción dicho control deja de estar en sus manos. A pesar de ello, los autores ofrecen datos de diversos trabajos sobre la producción

de fonemas, palabras y oraciones, remarcando la especial importancia que ha tenido el análisis de errores lingüísticos en este tipo de estudios desde finales del siglo XIX. Finalmente, se diferencian tres tipos de modelos sobre producción del lenguaje, los cuales no difieren en sus niveles de representación (significado, palabras, fonemas), sino más bien en la relación entre los mismos. Así, para los modelos seriales esos tres niveles de representación se procesarían de manera independiente y en un único sentido: la selección de las formas léxicas no puede comenzar hasta que no se hayan activado los significados e, igualmente, la selección de los fonemas no puede ser previa a la de las formas léxicas. Por su parte, los modelos interactivos parten de la idea de que esos tres niveles de representación pueden ser procesados en paralelo y en varios sentidos. Un tercer y último tipo de modelos serían los modelos en cascada, en los que, a pesar de que los tres niveles pueden ser procesados en paralelo, ello ocurriría en un solo sentido: de los significados a los fonemas.

El undécimo capítulo se centra de forma especial en el procesamiento de la lengua escrita. Así, los autores describen una serie de variables que influyen en el procesamiento de palabras escritas, tanto facilitando su comprensión como dificultándola. Algunas de esas variables son compartidas con la lengua oral (frecuencia léxica, edad de adquisición, imaginabilidad...), mientras que otras son exclusivas de la lengua escrita, como la regularidad entre la forma escrita y la forma oral de una palabra en la lectura en voz alta. Por otra parte, se presentan los principales modelos sobre procesamiento de lengua escrita: el modelo dual o de doble ruta, que cuenta con una gran aceptación en la actualidad, y el modelo de triángulo. El capítulo cierra describiendo las bases neurológicas que sustentan el procesamiento del lenguaje escrito: el área de la forma visual de las palabras (giro fusiforme) y los circuitos que permiten su lectura, ya sea una lectura comprensiva (vía ventral) o una lectura en voz alta (vía dorsal).

El último capítulo del libro está dedicado a los trastornos del lenguaje, una de las principales fuentes de datos sobre el procesamiento lingüístico. A diferencia de otras obras, la clasificación que proponen los autores de los trastornos del lenguaje es muy clara y completa. Así, se dividen estas patologías en cinco grupos: trastornos en el procesamiento de palabras en la lengua oral (tanto para la comprensión como para la producción), trastornos en el procesamiento de palabras en la lengua escrita (de nuevo, para ambas caras del procesamiento), trastornos semánticos, trastornos de la oración y trastornos del discurso. La razón por la que en estos tres últimos tipos de patologías no se diferencia entre lengua oral y lengua escrita es porque estos son comunes para ambas modalidades. Asimismo, se incluye un apartado para analizar los problemas lingüísticos que pueden presentar las personas con enfermedades neurodegenerativas (Alzheimer, Parkinson y demencia frontotemporal), aspecto no considerado en muchas obras. El capítulo cierra describiendo algunas de las tareas que pueden ser empleadas con pacientes, tanto para su evaluación como para su posterior tratamiento.

Con todo ello, podemos decir que *Psicología del lenguaje* es una obra muy apropiada para todo aquel que quiera conocer los fundamentos de la psicolingüística y del procesamiento del lenguaje. No solamente aporta datos sobre estudios clásicos que todo aquel interesado en la materia debería conocer, sino que, además, incluye

los datos más novedosos sobre el procesamiento de esta capacidad. Asimismo, es una obra que atiende a todas las facetas que componen el lenguaje: desde la comprensión hasta la producción, tanto de la lengua oral como de la escrita, y pasando por todos los niveles que componen esta facultad: fonemas, palabras, oraciones... Ello hace que este libro sea una obra muy completa, pero también muy bien organizada, pues permite un fácil seguimiento de todos los capítulos y de su estructura.

Psicología del lenguaje cuenta, además, con dos puntos fuertes que no siempre se encuentran en obras de este tipo. En primer lugar, los autores describen de forma clara las teorías que intentan explicar cómo ocurre el procesamiento lingüístico en el cerebro, tanto las más conocidas como las más actuales, adoptando siempre una postura crítica. Por otro lado, la explicación de los diversos procesos cognitivos involucrados en el lenguaje no se queda en una mera descripción, sino que podemos ver su realidad más inmediata en sus correlatos neuroanatómicos. Así, siempre que es posible los autores acompañan su explicación con una precisa descripción de las áreas cerebrales encargadas del procesamiento cognitivo de los diversos niveles lingüísticos.

No obstante, podemos señalar también dos aspectos negativos de esta obra, consecuencia más bien de un defecto de profesión de la autora de esta reseña. Por un lado, en el primer capítulo se muestra una visión de la lingüística como disciplina algo anticuada, pues el interés por estudiar oraciones “perfectamente gramaticales” en “situaciones ideales” murió hace ya unos cuantos años. Desde el inicio de la lingüística de la comunicación (en torno a los años 60 del siglo pasado) el interés de la lingüística se ha centrado más bien en el estudio de muestras reales de habla con todos los errores y ambigüedades que ello pueda implicar. Por otro lado, los autores emplean de forma incorrecta algunos términos propios de la lingüística. Llama sobre todo la atención la descripción que se hace de la gramática de Chomsky como “lingüística estructural”, pues en nuestra disciplina siempre se ha opuesto la escuela de Chomsky, el generativismo, al estructuralismo o lingüística estructural. Estos problemas, sin embargo, no impiden una correcta comprensión del texto.

Como conclusión, si tuviésemos que definir *Psicología del lenguaje*, podríamos decir que es una obra muy completa, clara y bien organizada, que permite obtener una muy buena idea de lo que es y ha sido la psicolingüística desde sus comienzos hasta la actualidad. Ello, junto con numerosos datos curiosos de diversos estudios, satisfará el interés de toda aquella persona interesada por el campo del procesamiento lingüístico.

Esther Álvarez García

Juan Carlos Elijas, *Ontología poética (1998-2014)*, (Selección y prólogo de Javier Peñas Navarro y epílogo de Pilar Gómez Bedate) Sevilla, Ediciones de la Isla de Sistolá, Colección Arrecifes, 2015, 147 pp.

La lectura de esta selección de poemas de Juan Carlos Elijas posibilita acercarse con paso seguro a las claves en las que se asienta la creación poética de este autor tan atípico que, según todos los indicios, se encuentra muy cómodo deconstruyendo los parámetros más usaderos de la poesía española de las últimas décadas, y situándose al margen de corrientes más o menos establecidas.

Ya la manera misma de presentarse Elijas en la solapa interna de este libro supone un sobreaviso acerca de la peculiaridad del ángulo de su visión en torno al oficio de poeta. En dicha solapa, en efecto, se lee que nació en Táraco, con el acento esdrújulo, y no optando por la pronunciación de la palabra como llana, y mucho menos por decirse nacido en Tarragona, que es lo que figura en sus documentos oficiales.

Después sigue presentándose aportando datos que, en su contrafaz, pueden leerse como una ironía acerca del modo estandarizado con el cual acostumbran a redactar sus autopresentaciones los propios poetas, en las que no faltan autobombos ponderando haber sido traducidos a tales o cuales lenguas. En contrapunto, Juan Carlos Elijas se enfrenta al tópico diciendo desafiante que “No ha sido traducido”. En contra de la patética inmodestia de tantos, esgrime el orgullo de la verdad sin tapujos porque no padece complejo de poeta y mucho menos está aquejado de tanta ínfula como se estila en los andurriales del gremio.

Tampoco el título dado al libro deja de avisar acerca de la peculiar singularidad de la obra del autor. No es la primera vez que un título evita el uso de la especificación “Antología poética”, y que incluso juega con él. Recuerdo, por ejemplo, aquella *Autología poética* en la que Arturo del Villar compilaba composiciones inspiradas en el automóvil, y aquella otra bien reciente del escritor dominicano Rui Berroa a la que denominó *Antojología* para decirnos que, al fin y al cabo y en el fondo, su personal selección de poemas era en textos y en secuencias más bien antojadiza.

Pero el supuesto que nos ocupa resulta diferente, porque aquí la titulación podría descifrarse como aún más irónica. Y es que el concepto “ontología” nos abre graves expectativas de elevado rango filosófico, ocurriendo que, al acabar de leer los poemas del libro, uno se encuentra con que lo que mayormente se le transmitió fue una lúdica filosofía de la vida y de la literatura.

Leída la solapa y leído el título, el lector empieza a predisponerse para una recepción de los poemas y de los libros de Elijas desde una actitud distinta a la que suele adoptar respecto a otros poetas y a sus obras. Aquí se percata enseguida, conforme va avanzando en la lectura, que no ha de esperar lo que suele esperarse de un escritor al uso. Y es que la postura lúdica del de Táraco reviste credibilidad

máxima, porque comienza por no tomarse demasiado en serio ni a sí mismo ni a sus composiciones poéticas ni a los distintos conjuntos que las contienen, deconstruyendo con guiño irónico la ridícula solemnidad de tantos narcisos de la trascendencia y del misterio, y de cualesquiera otras codificadas lindezas metafísicas bañadas de supuesta transparencia lumínica.

La poesía de Juan Carlos Elijas se distingue por endosar aquí y allá en sus versos pretextos infrecuentes cuando no malquistos, y porque permea de intenso ludismo no solo tales asuntos, sino todos aquellos que le inspiran, y con muy pocas excepciones al respecto. Y se distingue también, consecuentemente, por la utilización de técnicas tendentes a dicho fin lúdico, en cuyo uso demuestra una capacidad extraordinaria. Uno incluso diría a veces que el poeta escribe para divertirse, en ocasiones a costa de sí mismo, y en las más endilgándole a los lectores excusas para que también se diviertan. Desde este ángulo su obra se adentra de vez en vez por veredas bufonescas, pero sin que deje de reconducirnos por esta vía al sendero de la reflexión.

Varios de los insólitos asuntos plasmados son harto ilustrativos, ya que entre ellos podemos encontrarnos el del boxeo y el de los payasos, muy puntuales, o el del mundo taurino, más dilatado, porque abarca el conjunto *Ciudad y toro* (2005), reencontrándose con una rama de la poesía taurina que ya no se cultiva, aunque sí fue cultivada en épocas muy pretéritas, la de cantar la visión bufa de la tauromaquia.

Por medio de tales asuntos rompe y desactiva el escritor las inercias de los cascarones líricos más cacareados, no es indulgente con conciliábulos poéticos de ningún tipo y por ese derrotero abre e incentiva nuevos y deslumbrantes parámetros de lectura poéticos y sacude al lector de la modorra a la que tantos poetas le han sumido y habituado.

Sin embargo, en la poesía de Juan Carlos Elijas se dan cita también temas que están entre los más reverenciados, así el del eros, del que es muestra el sensual "Noviembre", inspirado en los senos, y que pertenece a su primer libro, *Vers.o.s atávicos* (1998) o el de la guerra civil, plasmado en *Camino de Extremadura* (2005), en el que se asiste a la búsqueda de la memoria de raíces familiares. Pero tampoco la ironía dejará de intersectarse en este libro, porque en él los muertos solo los ponen quienes van a misa.

En la caja de herramientas de la que se vale la obra de Elijas, en la que no faltan prácticas como la del soneto, o la del poema en prosa, el útil más primordial lo constituye la ironía, recurso que atraviesa sus libros con diversas manifestaciones y niveles irónicos. Escasos poemas suyos escapan al alcance de esa clave, de la que acaso pudieran excluirse determinados textos que en distintas obras incitan muy claramente a la meditación. A este fin se vale el autor ocasionalmente de la intertextualidad, como lo ilustra aquella línea del poema "Diecinueve de abril", de *Vers.o.s atávicos* en la que leemos que "somos cenizas sin tener sentido".

Un segundo instrumento utilizado con asiduidad es la parodia, la cual no se circunscribe a los asuntos, sino que afecta al lenguaje poético mismo, como lo evidencian sus remedos paródicos de las formas y contenidos frecuentes en el soneto

amoroso clásico en el conjunto *Sonetos a Simeonova* (2014). Y cabría añadir que algunas metáforas celebradas no se ven exentas de su parodia. La que concibe la vida como una tauromaquia es buen ejemplo de lo que anotamos. En *Ciudad y toro* leemos pasajes como éstos. Uno: “Así la vida, tiente de un bufón/ macabro hasta el humor o la palabra.” Dos: “Ahí la charlotada de la vida.”

En aras de la parodia también le sirve a Juan Carlos Elijas la intertextualidad, siendo revelador el poema del recién citado libro “(J)Oda marítima”, en cuyo título se rehace burlescamente el título de un conocido conjunto poético de Rafael Alberti, empleándose más adelante la chanza en un venerando verso de Fray Luis de León al decirnos “Feliz aquel que duerme en mundanal ronquido.”

La intromisión de referencias a la cotidianidad más ordinaria al abordar un tema tan propicio para que se suelte la vena romántica es otro de los utillajes de que se sirve Elijas. El endecasílabo “de Macro, Carrefour, Ikea o Lidl”, en el primero de los tercetos de la “Canción de la amada y el espónsor”, en *Sonetos a Simeonova*, es harto elocuente.

Los títulos dados a sus libros contribuyen también a la deconstrucción de los anticipos líricos instalados desde hace décadas en la poesía española. En esta línea hay que señalar sobre todo titulaciones que se apartan de la pauta de la creación de una atmósfera poética previa, como *Versus inclusive* (2004), o que apelan al recuerdo post-punk, como en *Talking Heads* (2007), o que hacen referencia a una de las obras más representativas de un poeta estadounidense de la generación Beat, así *Nuevo aullido para Allen Ginsberg* (2011).

José María Balcells

Anay Sala Suberviola, *Servidumbres de paso*, Madrid, Ediciones Torremozas, 2016, 78 pp.

Servidumbres de paso es el tercero de los conjuntos poéticos de la poeta barcelonesa Anay Sala Suberviola (Sabadell, 1975). Con anterioridad a este libro de 2016 habían visto la luz otros dos de su autoría, en 2009 *Y turno de réplica*, que obtuvo el premio de poesía Carmen Conde, y en 2012 *Medidas cautelares*.

Ya en los títulos de las tres obras se aprecia una misma pauta, y no solamente porque esas titulaciones evitan ostensibilizar significados de cariz lírico, sino porque nos remiten al lenguaje jurídico. En concreto, la expresión “servidumbres de paso” vendría a equivaler a aquel derecho que tiene alguien de usufructuar una propiedad que no es suya y por tanto no posee.

Si de los títulos de los libros pasamos a leer los poemas que contienen, observaremos que tales títulos, lejos de no compaginarse con la temática erótica que los permea, son susceptibles de descifrarse desde ese prisma. Y si ironía es decir algo que no parece lo que realmente se está diciendo, entonces afirmemos que esos títulos son irónicos, y que la ironía que tan significativa es en esos libros comienza en sus títulos respectivos.

Desde un ángulo temático, señalemos de entrada que las complejidades de las relaciones interpersonales de índole erótica son pretexto nuclear en la inspiración literaria de Anay Sala Suberviola. Y señalemos también que la manera de enfocarlas y de plasmarlas se vertebra sobre todo a través de distintos procedimientos expresivos de carácter irónico. Ambas claves, la una de contenido, la otra de habla poética, caracterizan su poesía hasta ahora escrita, y por ende convienen a *Servidumbres de paso*, libro en el que se asumen también otros perfiles poéticos ya practicados en las dos entregas líricas previas.

En esas tres obras destaca la perspectiva con la que se indaga en situaciones eróticas, captando con sello bien original destellos del vivir que brotan de encuentros, de desencuentros, de expectativas, de ensueños, de desafíos, de espejismos, de contrariedades y de silencios. La óptica de esta poeta parece dirigirse, más que a un indagar metafísico, o misterioso, a una exploración psicológica y existencial que también sería metapoética. El origen primario de su lírica se orientaría a una rebúsqueda interior que no puede brotar ni derivarse sino del contacto con el que se ama, rebúsqueda vislumbrada valiéndose de las posibilidades que ofrece la creación poética.

Al prologar el conjunto *Medidas cautelares*, José Luis Piquero asociaba los movimientos emotivos que se reflejan en la poesía de Anay Sala Suberviola con los de una ajedrecista sentimental. Esta observación resulta muy valiosa, porque al ludismo que comporta todo juego, y el del ajedrez lo es, se añade a menudo el análisis estratégico, la apuesta arriesgada, el silencio expectante y caviloso, el desenlace inesperado, y otras

muchas situaciones. Claro que a veces el juego más bien parece de póquer, como en el poema así titulado en *Servidumbres de paso*. Ingredientes son, los enumerados, que forman parte de una aventura cognoscitiva que lo es a un tiempo del vivir y de la creación poética, y que se daba en *Y turno de réplica* y *Medidas cautelares* y que asimismo se da en *Servidumbres de paso*.

Entre los recursos que emplea la autora en sus tres libros, me llama especialmente la atención uno que tiene vertiente lúdica, y sin embargo alberga en su contrafaz iluminaciones vitales. Estamos aludiendo a la práctica del micropoema, término que acuñó María Josefa Martín de la Hoz, que firma su poesía con el seudónimo de Ajo. No son los micropoemas unos poemas cortos sin otra enjundia que la de su brevedad, sino poemas con un sello peculiar, porque en ellos se concentran la ironía, el humor, y el ingenio, ensamblados esos elementos dentro del juego de palabras, juegos que a veces recuerdan el habla poética de Gloria Fuertes, una poeta que Anay Sala Suberviola conoce muy bien, y cuyo ascendiente deja translucir citándola.

En *Servidumbres de paso* hay micropoemas de distinta extensión, reduciéndose algunos a una o dos líneas. A los rasgos atribuidos al subgénero se atiende, por ejemplo, "Verosímil", que dice así: "De ti/ me gusta el colmo./ Lo demás/-la verdad-/ me atrae sin cuidado." Cáptese el polisémico sentido de la palabra "colmo", y el quiebro que se hace a la frase hecha "traer sin cuidado", refrescándola con un sentido nuevo que suscita la sonrisa cómplice del lector. También ha de notarse el plus de impacto que se produce cuando el efecto sorpresa se coloca al final mismo del poema, como sucede otras veces en el libro, así en la composición "Fue un desliz", en *Ad rem*, o en el texto "Rotonda", en *Ad usum*.

Bien es verdad que el micropoema lúdico no se reparte por igual en todas las secciones de *Servidumbres de paso*. Porque este tipo de creación va desapareciendo y, cuando rebrota, lo hace tiñiéndose de ciertas pesadumbres que lo convierten en dulceamaro conforme el libro avanza.

Por lo que hace a la estructura de la primera de las obras, *Y turno de réplica*, Anay Sala Suberviola señalaba que está organizado como una novela, pues progresa merced a un hilo conductor argumental en el que se van insertando dialécticamente esos turnos de réplica a los que se refiere el título. A su vez, Piquero entendía que la obra *Medidas cautelares* se atiende al orden secuencial que podría corresponder a un diario.

En cuatro secciones se distribuye *Servidumbres de paso*, asemejándose todas por estar anteceditas por un corto título en latín. Son éstas: *Ad rem*, *Al usum*, *Ad valorem* y *Ad solemnitatem*, expresiones que también se usan en el lenguaje jurídico. En mi sentir, esta obra se desenvuelve como si los lectores asistiésemos a un proceso cognoscitivo que, partiendo de las relaciones amorosas, y de la experiencia de la vida extraída de las mismas, se traduce en ir aprendiendo a aceptar la gestión de la soledad.

Este proceso se muestra por medio de una "historia", la cual se concentra en la mitad primera del libro, en la que al sujeto hablante parece no temblarle el pulso al pronunciar la palabra "amor". No es ociosa tampoco la palabra "historia", pues

incluso se menciona como verso primero del poema "Exordio", con el que se abre la gavilla lírica que comprende *Ad valorem*. Una historia de la que, como tantísimas otras, cabría decir que fue bonita mientras duró. De ella se deriva un aprendizaje de vida. Y también una inapelable constatación: uno está radicalmente solo y, a lo sumo, acompañado de la poesía.

Estas lecciones se van plasmando en las partes tercera y cuarta, marcando un contraste muy marcado con las dos precedentes. Una de las más interesantes es aquella con la que se pone punto final al poema "Alma mía": "Más falaz que la expectativa/ es el criterio de la decepción."

La soledad puede conducir al más seguro refugio donde anclarse el yo que nos habla desde el naufragio de satisfacciones y dichas trocadas en sinsabores, en perplejidades, en patetismos, en silencios: la poesía, a la que la hablante interpela confesándole:

De nuevo estamos juntos,
poema,
tú y yo.
Sin saber qué decirnos
y abrazados.

Este poema está situado en la sección tercera, *Ad valorem*, y no en la última, pero esa ubicación no determina que no comporte el valor de resultado conseguido merced a las reflexiones en soledad. El poema es puerto seguro, sobre todo si se considera que en *Seroidumbres de paso* no se hace concesión alguna a trascendencias consolatorias de ningún tipo.

José María Balcells

Acacia Uceta, *Poesía completa*, Prólogo de Jesús Hilario Tundidor, Madrid, Ediciones Vitruvio, 2014, 395 pp.

Nacida en 1925, y fallecida en 2002, Acacia Uceta fue una interesante poeta que, conforme a su año de nacimiento, y asimismo al de la edición de su libro primero, *El corro de las horas*, aparecido en 1961, ha de adscribirse a la promoción poética que Manuel Mantero denominó “de los cincuenta-sesenta”. Sus siete libros de poesía se recogen ahora en el volumen que recopila su *Poesía completa*, y que lleva un breve, e interesante prólogo de Jesús Hilario Tundidor. Este volumen constituye un nuevo e indispensable aporte al conocimiento de la autora madrileña, como lo fue en su momento el estudio de Luis Arrillaga que la Diputación de Cuenca publicó en 2009 con el título de *Palabras de fuego. La obra literaria de Acacia Uceta*.

Nueve fueron los conjuntos líricos creados por esta poeta, dos de ellos aparecidos con carácter póstumo en este tomo en el que se ha juntado toda su poesía. Se trata de *Calendario de Cuenca* y de *Memorial de afectos*. Los siete anteriores permitieron a la crítica advertir que en su palabra esencial se implicaba como una de sus claves la vertiente de la temporalidad. Esa dimensión se refleja en el título de su obra inaugural, *El corro de las horas*, y de la que le siguió, *Detrás de cada noche*, e igualmente en las titulaciones de los dos libros que dejaría inéditos, y que recién se han referenciado, a los que encabezan las palabras “calendario” y “memorial”.

Otros rasgos definitorios en la poética de esta autora los enuncié en su día en los preliminares que puse a la selección *Ilimitada voz. Antología de poetisas españolas (1940-2002)*, editada por la Universidad de Cádiz en 2003. Allí indicaba que, frente a la erosión del tiempo sobre el vivir, el mundo literario ucetiano va a oponer una tríada de factores: un vitalismo afirmativo, y jubiloso; una creatividad poética susceptible de superar los límites temporales, y una honda vivencia religiosa de índole cristiana, tan elevadamente expresada en su libro de 1987 *Árbol de agua*.

Las referidas características las determiné en base a la lectura de la producción ucetiana que abren y cierran, respectivamente, los citados conjuntos *El corro de las horas* y *Árbol de agua*, obras entre las que publicó las cinco que refiero a continuación: *Frente a un muro de cal abrasadora* (1967), *Detrás de cada noche* (1971), *Al sur de las estrellas* (1976), *Cuenca, roca viva* (1980) e *Íntima dimensión* (1983). Respecto a las dos póstumas, en la *Poesía completa* se dan ambas por finalizadas en 2004, añadiéndose a continuación otro par de poemas que no forman parte de libro alguno. Sobre los textos que han permanecido inéditos hasta recogerse en *Poesía completa* girarán a partir de ahora nuestros comentarios.

Por lo que hace a *Calendario de Cuenca*, anotamos en primer lugar la recuperación en la literatura ucetiana de un asunto al que había dedicado un libro en 1980, el de la urbe conquense, poetizada en *Cuenca, roca viva*. Explica bien ese retorno la circunstancia

de su enraizamiento en la ciudad, recordada en el poema "Vuelvo a ti", que finaliza con la afirmación de que Cuenca es un puerto de mar de piedra innavegable/ donde tengo mis anclas sumergidas." (329)

Ese ligamen interior con la ciudad se refleja muy bien en las composiciones de *Calendario de Cuenca*, un libro que puede considerarse un retrato lírico de ese paisaje urbano en el que se capta, desde un emotivo recorrido sentimental, ese entorno perfilándolo a partir de perspectivas distintas y evocando imágenes, escenas y situaciones vitales ahí experimentadas y en las que reverbera, como apuntaba el poeta Jesús Hilario Tundidor, "un panteísmo hedónico en plena concordancia con sus emociones." (10). La voz que habla en los textos dialoga con Cuenca ensalzándola con un elogio de mucho calado existencial, pues señala que ayuda a encontrarse a sí mismo a todo aquel que la vive, según se lee al culminarse el poema "Descubrimiento": "... cualquiera/ entrando, Cuenca, en ti, puede con gozo/ encontrarse a sí mismo entre tus brazos." (316)

Tal como se anticipa en el título de este libro, el pretexto conquense se incardina con el del paso del tiempo, fundamental en su universo poético, como se adelantó más arriba. La temporalidad, en *Calendario de Cuenca*, se emplea asimismo como factor estructurante, toda vez que la obra se organiza en cuatro secciones (invierno, primavera, verano y otoño) que son motivo para sendos poemas, al igual que los tres meses respectivos comprendidos en cada una. Parecida técnica de estructuración ya la había empleado Acacia Uceta en *Detrás de cada noche*, donde el tiempo es visto en un discurrir que a Tundidor le suscitaba "significaciones del eterno retorno." (8)

Los contornos de las composiciones de *Calendario de Cuenca* son discrecionales, con muy pocas salvedades de cauces preestablecidos. Anoto al respecto los espléndidos romances por los que discurren los poemas "Marzo. Tarde de sol", y "Junio", y subrayo asimismo el logrado soneto "Abril. Día de Viernes Santo" En Uceta llama la atención también la rotunda manera con la que concluye muchos poemas, sin que deje de admirarnos el modo con que los abre. Por poner un par de ejemplos, adviértase la tan feliz intertextualidad con Pablo Neruda ("Cuenca es una canción desesperada") con que comienza la composición "Cuenca", y la no menos feliz línea inicial ("Era noviembre y Cuenca lo sabía." con la que lo hace "Noviembre".

En tres secciones se agrupan los poemas de *Memorial de afectos*, las tituladas "Los poetas", "Los otros" y "Los míos". En la primera se plasman claves de la persona y de la obra de algunos de autores que para Acacia Uceta han sido fundamentales, o con los que establecería nexos de amistad entrañables, a veces en virtud de su ligamen con las tierras conquenses, desde Teresa de Jesús a Martínez Remis, pasando por Jorge Manrique, Antonio Machado, León Felipe, Jorge Guillén, Ángela Figuera, Blas de Otero, Ángel Crespo y Carlos de la Rica.

Los siete poemas adscritos a la sección "Los otros" no tienen que ver con la literatura, sino con otras artes (música, escultura, pintura), y en encomio de varios intérpretes de las mismas, y asimismo con tres admiraciones personales muy distintas: las que se plasman en la elegía inspirada en la muerte del minero Agustín Rueda, en

la composición que lleva su nombre; en el texto basado en aquel muchacho famoso de la Roma imperial que se llamó Antinoo, y al que su emperador amaba; y por último en don Quijote, a quien se interpela recordándole que “cabalga sobre el tiempo tu figura.”

El aludido poema, “Don Quijote, caballero andante”, antecede a la sección tercera, “Los míos”, en la que el tiempo alcanza máximo protagonismo merced al sucederse de hasta cuatro generaciones, inspirando los poemas varios y sucesivos integrantes de ellas, desde los padres de la hablante hasta sus nietos y nietas, todos enlazados entre sí por las savias, por los ramajes, por los frutos paterno-filiales de dar y de recibir la existencia y el ligamen entrañable e indisoluble unos de otros.

Muy escasos artificios retóricos encontrará el lector en la palabra literaria de Acacia Uceta, una palabra que nace con gran soltura pero con mucho sosiego. La anima siempre la emoción, se desarrolla por lo común dentro de una gran fineza lírica, y se encauza a través de ámbitos de una fluencia plena de claridad y en la que muy a menudo sorprenden la perspicacia de las observaciones y el acierto de la expresión.

José María Balcells

Joaquín Fabrellas, *República del aire*, (Prólogo-espejo de Sergio R. Franco) Sevilla, La Isla de Siltolá, col. Tierra, 2015, 76 pp.

Joaquín Fabrellas (Jaén, 1975) ha publicado el poemario *República del aire*, que alude gozosamente desde su propio título a la *República* de Platón. Las referencias platónicas y neoplatónicas son varias, y no en vano la parte tercera del libro, que a su vez se presenta como eje del conjunto, se titula «III. Neoplatonismo». Esta parte consta de un único poema en prosa, de estirpe fragmentaria titulado «Telegrama» (pp. 51-53), que bien podría considerarse uno de los propósitos basilares de *República del aire*. No olvidemos que la *República* de Platón es un tratado político, y en esa dimensión humana, del *bíos politikós*, tratando de volver a enlazar vínculos colectivos del hombre, se halla este libro. Ese volver a enlazar se encuentra antropológicamente –y no sólo– del lado de la religión, re-ligar, volver a unir, y así nos lo recuerda el autor: «y pensabais que la religión / era un oscuro sentimiento de sombra / y lo plasmáis en el aire / junto al gesto vacío del vuelo del pájaro» (p. 64, de «Adoradores»), y así aparece la idea de pecado, como mucho antes en el poema «Salmo del caído» (pp. 26-28). El pecado golpea transversalmente como castigo, evidentemente, para todos aquellos que no cumplen con las normas o leyes, y en una sociedad donde el capitalismo avanzado y el consumismo imperan a sus anchas, «la sonrisa del hombre solo pretende esconder la negrura del pecado» (ibíd., p. 27). Además, «Salmo del caído» muestra la conciencia de que esa República es un sueño utópico que, aunque no dejemos de renunciar, forma parte más del Mito de la Caverna que de otra cosa. «Ya que todo es tuyo, sal de la jaula en que te pusieron, en donde te amamantaron infeliz, tu república del aire, tú, monarca de los accidentes: ven, comprueba conmigo que adonde has llegado es solo una jaula más amable y sin muros a la que llaman mundo, aquí todo es invisible.» (ibíd.), para acabar con este verso magnífico: «Y comprenderás que todo esto es el linaje del hombre» (p. 28). Sabemos cómo se encuentra el pensamiento utópico hoy día, pero no por eso vamos a renunciar a nuestra conciencia. Nos referimos a esa conciencia de estar ante un imposible –de herencia romántica– que motiva por momentos que la voz poética eleve su invocación, a veces desgarradura, al nivel del grito: «El alimento de la discordia / de tu deseo / espanta en las calles / el desorden de tu grito / lanzado al vacío, / tu condena [...]» (p. 62, de «Terminal»), aquejado de angustia y desazón, «en la pronunciación inexacta de vuestro desencanto» (ibíd., p. 65). El aire, la otra parte del sintagma del título, remite a lo etéreo, a la niñez y a la infancia... en cualquier caso: a la pureza, a la ingenuidad y a la candidez, pero también a la simplicidad, a la solución o salida del posibilismo, y se agradece esa lectura. No podemos renunciar a nuestros sueños, por utópicos que sean. Y si la utopía se encuentra en horas bajas, hay que refundarla, hay que refundar una *República del aire*, que es la República de cada uno de nosotros mismos.

Bien diseñado en cinco secciones, el neoplatonismo alumbra este poemario, impregnándolas de una revisión posmoderna –en clave progresista– que quiere

conjugar, una vez más —a sabiendas de que no lo conseguirá, pero no por eso va a desistir del intento— el conocimiento de los hombres con un estado/Estado ideal del hombre, porque ambos se encuentran conectados íntimamente: «La luz ensucia esta escena / porque nadie sabe interpretar la belleza», nos dice en «Paisaje rebelde» (p. 32). Pero, ¿qué es la belleza?, preguntaba Sócrates-Platón a sus discípulos, y a todos rebatía, a través de su método dialéctico, las respuestas. Pero — más aún — este «Paisaje rebelde» revierte lo dicho y hace ver que el concepto de verdad no se corresponde con el de belleza: «El cisne escarba entre la mierda trozos de plástico / de algún amor improvisado, / contempla este paisaje, / esta belleza absurda / de todos los hombres que pasan / y no entienden lo que han visto.» (ibíd.) Angustia existencial del estado interior del individuo, dudas y cuestionamientos alejados de metafísicas y muy cercanos a problemáticas materiales, como en «Materia olvidada» (p. 57), que posee un correlato, como decimos, en lo colectivo, plasmándose en el Estado que configura nuestra manera de relacionarnos en sociedad. Individuo con proyección colectiva que al fin y al cabo conforma nuestro nivel biopolítico, en términos foucaultianos, y que nos determina, pues nadie se encuentra ajeno a los demás, a los otros, incluidas nuestra propia otredad rimbaudiana. Por eso el final de este poemario es un «Colofón» donde se rematan, con dos sonetos sin título, ambas ideas, la del individuo aislado, «tomado de uno en uno», que escribiría desde su angustia existencial también Blas de Otero, o sea destinado al olvido, «[...] soy nativo / de la ausencia o silencio, ya arrojado / a la nada de la que estoy cautivo.» (p. 69); y la del colectivo que no puede redimirse, religarse, volver a conectarse al «nosotros», por lo que significa de sueños corrompidos, de utopía fracasada, ya sea en versión sagrada o laica: «De la maldad nacidos y su esencia, / todo lo vivo en vano se cumplió» (p. 70). Sin esperanza, de acuerdo, pero a pesar de todo, a modo de esperanza, recordando el título de José Ángel Valente.

La alegoría o metáfora alargada del espejo, con la cual se inaugura el poemario, «*Speculum vitae*» se titula la primera parte, y que aparece y desaparece en varios momentos, sirve para presentar, casi de manera virginal, pero siempre de manera crítica, a ese ser que se interroga y trata de comprender lo que ve, en el misterio inefable del yo, en los abismos insondables del sujeto contemporáneo, en sus vínculos rotos con los demás, incluso consigo mismo, en la época del fin de los grandes relatos, y la crisis de la modernidad. Un tiempo que, no olvidemos, se mantiene con «La estación rota» (pp. 29-31) en «[...] un estío indeciso entre tan alta / tiniebla.» (p. 31). No obstante estas adversidades, la mirada del sujeto frente al espejo también sirve para desarrollar una noción crítica acorde a esa desconfianza ante el fin de las utopías, no sólo rebelándose y revelando «la dolorosa condición de su insignificancia» (pp. 14-15), como bien apunta Sergio R. Franco en su prólogo, sino también denunciando la idolatría o endiosamiento actual, los egos bien pagados de sí mismos, a quien al fin y al cabo el yo verbal y poético odia «[...] tanto porque me recuerdan / minuciosamente / cada palabra, cada gesto / a la cobarde apariencia / de mí mismo ante el espejo.» (p. 58, de «Narciso»). El yo del poema — convengamos en que se parece bastante al autor, pero no como un calco — se confiesa de este modo entonando así su canto autocrítico, y ya es de agradecer en estos tiempos que corren.

Ciertamente estamos, con esta *República del aire*, ante un libro bien armado e importante, y una mirada atenta apreciará su sabia arquitectura, su cuidado retórico, sus preocupaciones y su indagación teórica, con resultado de su propuesta lírica. El conjunto es altamente recomendable: Joaquín Fabrellas nos ha entregado un poemario que a buen seguro en las manos de los lectores avisados no pasará desapercibido.

Juan Carlos Abril

Elena Feliú Arquiola, *Poemas en el margen*, (Prólogo de Gracia Morales) Sevilla, La Isla de Siltolá, col. Tierra, 2015, 80 pp.

Elena Feliú Arquiola, nacida en Valencia en 1974, aunque residente en Jaén, donde es Profesora Titular de Lengua Española en su Universidad, es una poeta poco conocida en el panorama de la poesía española contemporánea, pero que a buen seguro con este libro se ha abierto un lugar con nombre propio. *Poemas en el margen* es un libro excepcional, por su brevedad, precisión, concisión y por su palabra bien calibrada, su propuesta limpia y sin malabarismos, su honestidad en la indagación de la voz propia, su meditación cuidada. También es un libro de madurez vital y literaria.

Dividido en cinco secciones, «Crecer», «Reconocimiento», «Quebradura», «Repliegue» y la homónima del título del libro, «Poemas en el margen», consta de ocho poemas cada parte. Cuarenta textos, por tanto, con la característica formal de su brevedad, y algunos casos incluso, extrema brevedad. Así, desde esta propuesta a veces casi espartana, en el sentido de austera, al leer *Poemas en el margen* nos preguntamos, ¿en el margen de qué? Lógicamente la primera idea nos conduce a una noción textual, *Poemas en el margen* de la página, a modo de explicación de algo, glosa lúdica o entretenimiento en el marasmo de los días y los trabajos. Pero en una segunda cala nos damos cuenta de que se trata también de *Poemas en el margen* de la vida, y de que esta interpretación resulta tan válida como la primera. Vida y poesía se unen así, se entrelazan, y se confunden inexorablemente. Así en «Regreso»: «Hizo falta / la libertad total / de las horas vacías / para cifrar la reflexión, / para ser escribiendo.» (p. 38). No puede ser más explícito ese «ser escribiendo» para representar lo que acabamos de decir, ya que este poemario ofrece una doble lectura, de la vida a través de la poesía, pero también al revés, de la poesía a través de la vida. Una y otra se nutren recíprocamente y se establecen vasos comunicantes que son la base de su subsistencia. Cuando uno falta, el otro se adolece. Debe de haber un equilibrio.

No podemos olvidar que el margen se nutre del centro y viceversa. No existe uno sin el otro. De hecho, su interrelación es necesaria, y nos olvidamos de los márgenes cuando observamos el centro, pero también, si nos detenemos sobre el margen, dejamos a un lado el centro. Ni uno ni lo otro, claro, sino ambos. Y habría que traer a colación esa relación —en el poema «Diálogo» (p. 34), «nos salva» (ibíd.) porque nuestro relato se sustenta de la otredad— a la hora de considerar este *Poemas en el margen* para darnos cuenta que se habla de los dos. Quizás, en ese sentido, se ha decidido —véase «Decisión», p. 42— por contarnos que se ha optado finalmente por el margen ya que ha habido un «Reconocimiento», una «Quebradura» y un «Repliegue», con lo que eso significa para el propio devenir de la poesía de este libro de Feliú Arquiola. Algún desequilibrio tuvo que ocurrir en el seno de la creación mismo, una falla profunda, un abismo insalvable, que imprimió un punto y aparte en la andadura vital/textual de la autora para que se estableciera esa quiebra, una herida que no sólo

es herencia romántica, sino la marca de vida que desde Mallarmé acosa al escritor, lo hostiga, lo atormenta. Porque la escritura no es nada sin la vida. Y la creación poética es la correa de transmisión de esa vida. La poesía se asume como acto, y cuando la vida falta, falta también la escritura. Los poemas de «Crecer» son el brote de todo eso, lo que viene a espolear el resto de libro. De ahí quizás ese proceso de anagnórisis que sucede al crecimiento de los hijos: la vida es continuar, crecer, y nosotros debemos seguir adelante a pesar de las dificultades, como bien señala Gracia Morales en su prólogo (p. 11), cuando hay que congeniar «el resto del poemario», al que pertenecen por derecho las reflexiones poéticas y metapoéticas, con las tareas de la vida expresadas en la primera sección.

En cualquier caso la propia poesía se explica a veces, como en «Consecuencia»: «Encontrarse en distante / proximidad, / cercanamente lejos.» (p. 54). Puede ser una explicación a ese momento de *impasse*, esa espera en la que, sin renunciar a nada, se escoge una modesta posición de retaguardia. También el poema «Distancia» lo explica: «Parece inofensiva: / “espacio o intervalo / de lugar o de tiempo / que media entre dos cosas o sucesos”. // Pero qué dolorosa / como estado mental.» (p. 55). Se trata de una búsqueda que no necesariamente debe llevar un encuentro o, dicho de otro modo, una espera que nos consume por la desesperación, un antes y un después que acaba definiéndonos para bien y para mal, y no queda otra que aceptarlo, pues muchas veces una recapitulación puede ser el mejor sistema para volver a empezar, incluso con más ganas. ¿Y qué es la vida, si no una tarea constante de volver a empezar? A propósito de esto, y no nos parece una nota suelta, son muchos los «re» que aparecen en *Poemas en el margen*. Quiero decir, aparte de los ya mencionados «repliegue», «regreso», «reconocimiento», «reconstrucción» (p. 47), etc., también conceptos como «otra vez» o «Soldadura» (p. 46), que hablan de un trabajo basado en algo ya anterior, en una vuelta de tuerca hacia lo ya visto/hecho, una revisitación, y que nos pueden explicar que no hay comienzo y final, sino continuación, a pesar de la propia conciencia de que «Hay grietas / que no se sellan nunca.» (ibíd.). Hay un *reload* matricial que configura estos *Poemas al margen*, dotando al conjunto de un hálito de vida esperanzador, a pesar de todo.

La poesía es el «país de los sueños» en el tríptico «Rendición» (pp. 57-59), que consta de «Rendición (posibilidad I)», «Rendición (posibilidad II)», y acaba con «Rendición (posibilidad n)» para aclarar que es así hasta el infinito. Pero no es menos país de los sueños la vida. No se puede echar a un lado ni la vida ni la escritura, y el amor es lo que perdura (p. 58) en su transcurso, en su devenir. No hay rendición, por tanto, ni para la vida ni para la escritura, y «no cabe el abandono, / la renuncia total, / la pérdida absoluta» (p. 59). No, no cabe. El resultado es este libro, que desemboca en su última sección en los «Poemas en el margen», los cuales hablan, desde el primer poema, de ese «hecho accidental» (p. 63) misterioso y cargado de sentido que, sin embargo, «nos expulsa del centro de una vida / y nos condena / a habitar en sus márgenes.» (ibíd.). Más adelante, en el poema quinto, se nos indica que ese repliegue se debe al dolor: «Con el placer el cuerpo se desborda. / Con el dolor, en cambio, se repliega, / confinando en sus márgenes.» (p. 67). Dolor que ya había sido anticipado

en el texto inmediatamente anterior: «El dolor establece / los márgenes de un cuerpo, / sus fronteras, sus límites.» (p. 66).

Podríamos seguir de este modo con el análisis de este magnífico libro de Elena Felú Archiola, pero invitamos al lector a que continúe esta labor. Esto son sólo unos apuntes que sólo pretenden celebrar este extraordinario poemario de una autora ya imprescindible en el la poesía española contemporánea. Enhorabuena.

Juan Carlos Abril

Pedro Luis Casanova *Fósforo blanco*, (Prólogo de Juan Carlos Mestre) Sevilla, La Isla de Siltolá, col. Tierra, 2015, 80 pp.

Pedro Luis Casanova (Jaén, 1978) ha publicado hasta la fecha tres libros de poesía, de los cuales sin duda destaca este último, *Fósforo blanco*, fruto del trabajo de muchos años, ya que entre su anterior entrega, *Café* (2001), y este, distan 14 años. Los lectores agradecemos el esfuerzo por entregarnos este poemario que desde su medida estructura nos anuncia una más que meritoria *labor limae*. Así, *Fósforo blanco* se abre con la cita-dedicatoria «*El trabajo, Fátima, el trabajo*», y bien nos predispone a leer esta escritura entrelazada a torsiones peculiares y giros semánticamente poco ortodoxos, jugando — por poner solo un ejemplo — con la transitividad de los verbos, «Piensas aquel cajón» (p. 23). No sólo se trata de un arqueamiento en el seno de la significación, sino también de la sintaxis, buscada y rebuscada, trabajada hasta el extremo, como podrá observar el lector a poco que comience la lectura. *Fósforo blanco* entona un fraseo distinto al lenguaje cotidiano (también distinto a la mayor parte de la lírica contemporánea), muy cercano por un lado a la declamación acusadora, al dedo señalador de la denuncia y el grito, pero también por otro cercano al coqueteo por momentos de la voz baja, una suerte de *sotto voce* en la decantación «en frío» del lenguaje. Y no está exento de reflexión en torno al poema y la propia palabra: «La palabra es silencio o nota, no la razón sino su pulso / en el canto la envilece o la aclama [...] He aquí el poema: / su palabra es imagen que oímos, / lo que queda del ser / cuando nada resiste / y el olvido asume realidad y tiempo.» (p. 67, de «Aguas madres»). Si bien la poesía no es ajena — ni puede ser — al ritmo: «Tan sólo por su música / tocamos la memoria.», nos dice con acierto el poeta en el mismo poema. Así un verso como «No en el temblor de la pobreza alcanza la lujuria / su negra majestad», se convierte en estribillo (pp. 52-53), ahondando en ese concepto sonoro del conjunto. Hay continuas repeticiones que inciden en este aspecto fónico de manera brillante.

Por eso hay que decir que este *Fósforo blanco* presenta una versificación poco usual — a veces entrecortada, otras en cambio sumamente larga — en el panorama de la poesía española actual, y aunque hay precedentes, como el caso de Diego Jesús Jiménez, a quien en la estela de sus fascinantes *Bajorrelieve* o *Itinerario para naufragos* nuestro autor le gustaría adscribirse, nos interesa resaltar ahora la fuerza con la que Casanova encadena el discurso, cómo se produce la semiosis en la generación del sentido. «Y de su imagen, de su más / oscura música latiendo / junto al álbum, / nace el descanso, la palabra» (p. 26, de «A traición»). La ruptura versal, los hipérbatos, los encabalgamientos de todo tipo, y diferentes materiales y recursos desplegados, están muy presentes en este poemario que, por lo demás, no rehúye del lenguaje osado, a veces obsceno, en connivencia con el feísmo y las imágenes impactantes. ¿No es esta sociedad del capitalismo avanzado, salvaje y consumista en la que vivimos también a veces impactante y obscena? No en vano aparecen las heces y los orines

en varios momentos explícitos, por ejemplo «(Huelo mis heces en silencio.)» (p. 47), para comenzar el largo poema en nueve fragmentos titulado «Cuerpo raso», que es la segunda sección de este *Fósforo blanco*... En general se trata de un rastreo por el prestigio de los vertederos y los escombros – el subsuelo, la basura, los bajos fondos, etc. – que arroja también luminosos pasajes, como en ese mismo fragmento: «Fétida axila del trabajo, / campesina, jornalera en la canción / de las escuelas subterráneas» (p. 48), o el excelente «La madrugada es un escombro en manos de las divisiones» (p. 50), con el que inicia el fragmento tercero. Juan Carlos Mestre, en su prólogo, nos habla de «la náusea de quien pierde el corazón bajo la manga de los adivinos» (p. 11), y bien podría ser esto una metáfora – y no sólo – de este sólido *Fósforo blanco*, que no dejará indiferente a nadie.

Estamos sin duda ante una escritura concebida no sólo como indagación lingüística sino ante todo como material inflamable, una escritura que ejerce la denuncia activa desde su propia propuesta creativa, creando una atmósfera que combina el resentimiento con la rabia, la visión onírica y la ráfaga épico-lírica. Recordemos, además, y Pedro Luis Casanova es profesor de Física y Química, que el fósforo ordinario o blanco es una de las formas alotrópicas en la que se presenta este no metal sólido. Aparte de ser ceroso, de olor desagradable, muy combustible y venenoso, y emitir luz en la oscuridad, sus compuestos se usan como fertilizantes, para preparar raticidas o elaborar cerillas. Eso es también este libro, y ya desde el título se nos indica. Igual que se nos indica en muchas ocasiones cómo leerlo y cómo degustarlo, dónde incidir y cómo incluso deglutirlo. De ahí las continuas imprecaciones, apelaciones e interpelaciones, que aumentan el signo enfático de muchos pasajes, con el uso abundante y constante de imperativos que refuerzan el carácter deíctico de lo que se nos dice, ya sea desde el plano de la expresión o de la misma representación textual. «Ved / cómo nos hunde el pulso en la madera su solemne canto. / Contemplad / el tacto de la culpa» (p. 33, de «En la catedral de Jaén»; y así otros verbos en reiteradas ocasiones). Con todo, *Fósforo blanco* no evita la tradición, sino que la enfoca de otro modo a través de un cierto barroquismo o neobarroquismo, del que forman parte todas estas estrategias discursivas citadas, y entre las que no se evitan arcaísmos para la construcción de una atmósfera propicia, un ambiente poético con entidad sugestiva, y amplias resonancias de mitologías privadas y colectivas, inventadas o recreadas. Antes bien, escarba en el costumbrismo, en escenas castizas y en el pensamiento ideológico – hegemónico o no – que se ha vuelto folklore, como el de la Iglesia Católica, denunciando las lápidas franquistas que aún hoy siguen siendo exhibidas en el altar mayor de la Catedral de Jaén, en grandes mayúsculas: «asesinados en la revolución marxista. Julio de 1936 a marzo de 1939» (sic). Y nos dice el poeta a propósito: «Nieve de la luz que recibe la mañana / en las vidrieras, la acomoda sobre las lápidas, caídos / por dios y por España, / uno a uno, el nombre / de los honrados con el dulce veredicto.» (p. 32, ídem). O el inquietante «Febrero, 1981», cuando se evoca y se recrean el golpe de Estado fallido de Tejero. Ahí se encuentra una vez más «el tema de España», abordado ya desde el primer poema con el título inequívoco de «España» (p. 21), y que vuelve a aparecer con voluntad tipológica en la primera sección, «Puedo enseñar mi dentadura», de

este *Fósforo blanco*, a la que le suceden, como ya hemos adelantado, «Cuerpo raso», concluyendo con «Aguas madres», otro sintagma proveniente de la química y que dejamos que el lector investigue, pues a buen seguro este poemario lo estimulará. Pedro Luis Casanova ha publicado un libro interesante y arriesgado, y hay que agradecer su propuesta rebelde y crítica.

Juan Carlos Abril

Carmen González Vázquez (dir.) *Diccionario de personajes de la comedia antigua*, Madrid, Pórtico, 2016, 512 pp.

La actual comunicación audiovisual y los espectáculos de masas lejos de contribuir al olvido de la comedia antigua, han sido un estímulo para el reconocimiento de este precedente fundamental de la cultura humanista europea. En efecto, en un mundo que evoluciona a gran velocidad y en el que cualquier producto cultural mantiene una vigencia limitada, aquellas figuraciones en escena, expuestas a la integración y a la crítica del público han sido un germen muy fructífero para el desarrollo contemporáneo de las artes escénicas y de la comunicación. Aunque la comedia antigua no era siempre una fecunda portadora de los ecos del mito, contenía un secreto atractivo que renace en las lecturas y en las representaciones teatrales de cada generación.

La comedia y la risa se avecinan en las situaciones de la vida cotidiana de una sociedad y no es fácil su adaptación a otros ambientes y tiempos. Con todo, después del ocaso del teatro antiguo, la comedia plautina alcanzó una influencia considerable. La forma de los textos que nos ha llegado permitía una configuración múltiple y rica de escenarios y escenas, que daban variedad y colorido al espectáculo.

Por eso los personajes de la comedia inspiraron actualizaciones de caracteres intemporales que visten los vicios y virtudes de los hombres de todos los tiempos. Pero además la comedia avanzaba un paso más que la retórica sofística de Alcifrón o que los *Caracteres* de Teofrasto en la incorporación de las actitudes humanas más representativas del mundo antiguo a la literatura. Teniendo en cuenta esta entrada de personajes vivificadores del teatro, se presenta ahora un diccionario que clasifica un torrente de información sobre los textos cómicos. El plan de la obra afina la distinción entre personaje y tipo, e incluye también el estudio de los personajes que no pueden recitar texto. La falta de datos fiables ha aconsejado –según se dice en la presentación de la obra– descartar una exposición sobre los personajes de los géneros de la comedia romana *togata* y de los fragmentos de la *palliata*.

En la presentación del trabajo se declara que esta obra concentra los esfuerzos de numerosos investigadores de distintas universidades. Se reúnen lemas redactados por especialistas de universidades españolas de Madrid, Granada, Valencia, Lleida, Oviedo, de las de Buenos Aires y de Universidad Nacional del Sur en Argentina y de la Universidad de los Andes de Venezuela. Gracias al trabajo coordinado por la profesora González Vázquez se ofrecen al lector en lengua española un instrumento muy versátil para el conocimiento de los textos teatrales conservados.

Se advierte a primera vista que cuando se trata de personajes con nombre propio, se cita el nombre que corresponde a la función que tiene en la obra –sea esclavo o militar o flautista, por ejemplo. De este modo, además de comentar las características que lo

definen, permite comparar las variantes posibles en esta categoría en particular. Así los tipos característicos del cocinero, el padre, las hijas o el parásito quedan encuadrados en las comedias donde participan, facilitando un repaso del repertorio de títulos con la información precisa. Sin embargo, si se compararan las entradas de integrantes de la misma categoría, se observa una evolución al intervenir cada uno en las obras sucesivas más recientes, tanto por la función que se les asigna como por los rasgos que el personaje pierde o asume. De ahí que la opinión corriente sobre la tipificación por esclerosis de los perfiles de los personajes de la comedia queda desmentida con los datos.

Por otro lado, la correspondencia entre la terminología de la comedia helenística y la propia de la literatura latina está puntualmente recogida. En ese sentido, la incorporación del nombre latino y de su traducción al castellano parece cuidada con criterio filológico. La contribución particular de Javier Verdejo Machado sobre la referencia a los personajes públicos de los que se burlan los cómicos griegos fragmentarios de los siglos V-IV a. C. ha perfilado el contraste entre la presentación escénica y la realidad humana constatable. La consulta de otros estudios como el trabajo de Belén Gala Valencia, contando con la monografía de Matías López sobre nombres y funciones de los personajes de la comedia plautina, se ha realizado de manera pertinente.

Por lo demás, un trabajo de este calado corría el riesgo de llenar sus páginas de una erudición infinita, difícil de digerir para el especialista, y mucho más indigesta para el lector medio. Sin embargo, la consulta se hace rápida y sencilla, pero además la facilidad estimula al lector a contrastar las informaciones que encuentra en las diferentes entradas, en un juego de perspectivas integradas en un marco referencial muy concreto. El lector no se pierde sino que se orienta hacia la bibliografía que se halla al final del volumen.

La estructura de muchas comedias aflora a través de esta galería de personajes, algunos muy ilustres, como Júpiter; otros mucho más humildes. Se revive la frescura de la escena, los tipos adquieren relieve y se pasean en medio de las enrevesadas tramas de encuentros y despistes que garantizaban el entretenimiento del público. Una hetera no es igual que otra de otra comedia; un parásito no se aproxima del mismo modo a sus objetivos potenciales. Hay varios personajes que se llaman Nicerato o Laques, por ejemplo, y que se suceden en la lista de lemas, distinguidos por un superíndice y por llamadas a completar las noticias con otras entradas. La audacia con la que cada cómico genera un movimiento, la desfachatez con que actúan, resaltan a través de las indicaciones que precisan la situación en medio de la escena.

De todos modos, el estudio está dispuesto de tal forma que si el lector pretende rememorar alguna comedia cuyo elenco de personajes no esté a mano, puede encontrar las obras y sus personajes de manera rápida al final del volumen; allí se recogen las comedias investigadas y los fragmentos contenidos en papiros.

Se trata de una obra de literatura dramática comparada que aprovecha la estructura de la información lexicográfica para poner de relieve aspectos desconocidos

de la composición de las obras. La deuda de la comedia latina a sus precedentes escritos en griego no es sólo evidente a la vista de los nombres de muchos personajes, sino que con la adaptación, el nombre adquiriría una identidad algo diferente.

El trabajo ofrece una amplia gama de matices para el lector afianzado en el estudio del teatro antiguo, pero no por eso deja de orientarse a un público más amplio. Con este objetivo no parece desviarse demasiado de la recepción que un tema como este merece. Todo lo contrario, sería deseable conseguir que con iniciativas semejantes sea posible trasladar de una manera más inmediata la riqueza del teatro antiguo al público de hoy, para que no se pierda nada de lo que está en los textos pero no resulta visible en la lectura de las obras de manera sucesiva, o bien pasa inadvertido en las representaciones.

El diseño de los personajes dentro de un texto dramático de comedia cobra un nuevo sentido en la comparación, y destaca también alguna diferencia específica de la cultura latina y de la griega. Como los dioses de la mitología irrumpen de manera distinta en la tragedia que en la comedia, todavía es posible admirar con la debida consideración el relieve de los más famosos respecto de aquellos que asisten dentro del escenario en función de muchos otros. El ángulo de esta mirada sobre la comedia antigua ofrece un panorama nuevo y más completo de la escritura dramática.

María Asunción Sánchez Manzano

