
ENTRE ARTES, CULTURAS Y TIEMPOS.
POESÍA Y TEATRO HISPÁNICOS

ENTRE ARTES, CULTURAS Y TIEMPOS. POESÍA Y TEATRO HISPÁNICOS

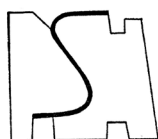
Beata Baczyńska
Marlena Krupa
(eds.)

Wrocław 2014
Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

La Asociación Polaca de Hispanistas agradece a la Embajada de España en Polonia la aportación económica para la elaboración de esta publicación



Embajada de España



POLSKIE STOWARZYSZENIE HISPANISTÓW
ASOCIACION POLACA DE HISPANISTAS

ul. Oboźna 8, 00-332 Warszawa

Recenzent
Jacek Łyszczyna

Weryfikacja tekstów hiszpańskich
José Luis Losada Palenzuela
Trinidad Marín Villora

Acta Universitatis Wratislaviensis 3572

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.,
Wrocław 2014

ISSN 0239-6661
ISBN 978-83-229-3433-3

Publikacja przygotowana w Wydawnictwie Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.
50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15
tel. 71 3752885, e-mail: marketing@uwur.com.pl

ÍNDICE

Presentación del volumen	7
BEATA BACZYŃSKA, MARLENA KRUPA	

Entre textos

ALFONSO DE TORO	
Transmedialidad y transculturalidad. Un modelo	13

Poesía

ALINA BŁOŃSKA	
<i>Hoy comamos y bebamos</i> de Juan del Encina en la ópera <i>Don Quijote</i> de Cristóbal Halffter . . .	37
MARLENA KRUPA	
Poesía “de ida” y “de vuelta”. Stanisław Barańczak y San Juan de la Cruz	43
MARCIN KUREK	
Citas de la realidad como copias por contacto. Sobre una analogía fotográfica en la obra poética de Joan Brossa	57
ANNE LACROIX	
La poesía sonora de Gerardo Diego: una orquesta en verso	67
AMELIA RABOSO MAÑAS	
Oliverio Girondo y el lenguaje masmeduliano. Hacia una plástica informalista	77
IRATXE RETOLAZA	
Del sujeto poético al sujeto coreográfico: de la danza verbal a la poesía corporal	87
JOAQUÍN RIQUELME RIBAS	
Juan Eduardo Cirlot en <i>La Vanguardia Española</i> . Breve acercamiento a sus aspectos simbólicos	95

Teatro

PAULINA ALEMPARTE GUERRERO	
Perfiles de La Malinche: relectura de la historia y debate identitario	105
OLGA BUCZEK	
Estrategias posmodernas en el teatro de Rodolfo Santana	115
MARIA FALSKA	
La memoria histórica en el teatro de Eduardo Pavlovsky	123
KAROLINA KLEJEWSKA	
La recreación e inversión del mito en el teatro de Rodrigo García	131

IZABELA KRZAK	
La historia a través de los textos preliminares de las <i>partes de comedias</i> publicadas en el Siglo de Oro	139
ELŻBIETA KUNICKA	
Marionetas en los cuerpos vivos: nuevo modelo del personaje teatral en <i>El señor de Pigmalión</i> de Jacinto Grau	147
JOANNA MAŃKOWSKA	
Cuatro tipos de personaje donjuanesco frente al problema de la libertad	157
MARTA PIŁAT ZUZANKIEWICZ	
Los emblemas políticos y amorosos en la comedia <i>Cómo ha de ser el privado</i> de Francisco de Quevedo	165
JULIO PROVENCIO PÉREZ	
La <i>ob-scenidad</i> contemporánea: Rodrigo García y la pantalla como marco de lo oculto	175
BRUCE SWANSEY	
El triunfo de Clío: raíz shaviana del teatro histórico de Rodolfo Usigli	183
MAŁGORZATA SZCZEPANIK	
Los acontecimientos reales como fuentes de inspiración: <i>La boda</i> de Carmen Resino y <i>Ana, el 11 de marzo</i> de Paloma Pedrero	189
EWELINA TOPOLSKA	
Transformar información en horror: el teatro de Angélica Liddell	195

Presentación del volumen

El volumen monográfico, *Entre artes, culturas y tiempos. Poesía y teatro hispánicos*, recoge estudios que desarrollan desde diferentes perspectivas la idea borgiana del texto como un rizoma; texto cuyo significado se nos va revelando según descubrimos su estructura no sólo horizontal sino también vertical. La verticalidad de la estructura textual permite que su significado traspase diferentes tiempos, espacios y culturas.

A este creativo y muchas veces revelador campo del diálogo entre los textos nos introduce el artículo de Alfonso de Toro, *Transmedialidad y transculturalidad. Un modelo*. Este estudio sirve al lector de guía en el espacio de una riquísima reflexión sobre fenómenos tales como inter/intra/transtextualidad e inter/intra/transmedialidad. En sus páginas, que recogen reflexiones sobre dichos temas, Alfonso de Toro dialoga con sus autores y construye el marco teórico para los demás trabajos que forman parte de esta publicación.

En el volumen encontraremos estudios que (re)descubren puentes entre las artes: entre la poesía y la música, la poesía y la pintura, la poesía y el baile. Alina Błońska, por ejemplo, somete al análisis no sólo el diálogo entre Juan del Encina —poeta, dramaturgo y músico del Renacimiento— con Cristóbal Halffter (sin duda el compositor español actual de mayor importancia en el panorama musical internacional) sino también el interesante diálogo que mantiene el Encina-músico con el Encina-poeta. Estas reflexiones las completa el estudio de Anne Lacroix que analiza las representaciones de los instrumentos de música y su simbolismo en la obra poética de Gerardo Diego. A la fórmula *ut pictura poesis* horaciana vuelve Amelia Raboso Mañas confrontando el lenguaje poético de Olinerio Gironde con la pintura informalista. Marcin Kurek revela la analogía entre la poesía de Joan Brossa y la fotografía. Al final, sobre la necesidad de profundizar los estudios entre la danza y la poesía escribe Iratxe Retolaza en “Del sujeto poético al sujeto coreográfico: de la danza verbal a la poesía corporal”, donde ejemplifica sus reflexiones basándose en la figura de Federico García Lorca a la que considera paradigmática para este cruce interdisciplinar.

Dos de los artículos dentro de la sección “Poesía” se adentran en la materia de los símbolos cuya polifonía es un ejemplo perfecto de la rizomaticidad de la literatura. Joaquín Riquelme Ribas presenta la ideología del símbolo según Juan Eduardo Cirlot (1916–1973) expuesta en sus publicaciones en las páginas de *La*

Vanguardia Española desde 1961 hasta la fecha de su muerte. Marlena Krupa sigue las huellas de San Juan de la Cruz y su simbología mística en los versos de Stanisław Barańczak.

La segunda parte del volumen sigue las líneas temáticas marcadas en el artículo de Alfonso de Toro en relación con el teatro. Uno de los puntos clave del debate es la fundamental distinción aristotélica entre poesía e historia, es decir, ficción y realidad. Hay una importante aportación sobre el teatro latinoamericano. Maria Falska analiza cómo la memoria histórica de Eduardo Pavlovsky sobre la Argentina de la segunda mitad del siglo XX se transforma en materia artística de su teatro. Alemparte Guerrero recuerda la historia de Malinche y su interpretación en el drama *Cortés y La Malinche* de Sergio Magaña (1967). Lo hace para probar la veracidad de las palabras de Iolanda Ogando, según el cual “la elección de la materia histórica —y por lo tanto su selección— nunca es inocente, sino que siempre se hace desde una perspectiva cómplice con el presente” (2002: 347). A la luz de esta constatación presenta la Conquista como un proceso social, económico y político cuyas características pueden trasladarse al México de la segunda mitad del siglo XX. Bruce Swansey interpreta el diálogo intertextual entre Rodolfo Usigli, dramaturgo de la revolución mejicana, y George Bernard Shaw. Olga Buczek nos traslada a Venezuela y habla sobre el teatro de Rodolfo Santana (*Santa Isabel del video* 1991; *Santa estrella del porno* 1996): la hibridez de la escena, la plurimedialidad espectacular, la reapropiación de la memoria, la deconstrucción del personaje y la representación del cuerpo como producto de deseo y de consumo.

Los textos dedicados al teatro español comprenden contribuciones sobre el teatro dramático y —el más reciente— postdramático. Ewelina Topolska presenta cómo el teatro de Angélica Liddell intenta ocasionar el cambio en el tratamiento que los medios de comunicación dan a la información sobre el sufrimiento humano y de esta manera trata de devolvernos la sensibilidad. El volumen recoge dos trabajos sobre el autor y director hispano-argentino Rodrigo García. Karolina Klejewska estudia el proceso de la desmitificación y de qué manera la perspectiva del mito clásico le permite percibir los problemas del mundo actual. Julio Provencio Pérez reflexiona sobre la ob-scenidad del mundo contemporáneo a base de *Muerte y reencarnación en un cowboy* de Rodrigo García. Małgorzata Szczepanik somete al análisis dos obras *La boda y Ana, el 11 de marzo* para ver cómo sus autoras, Carmen Resino y Paloma Pedrero, respectivamente, aprovechan los acontecimientos reales, de carácter social y político, para mostrar su influencia en la vida de los individuos. Izabela Krzak estudia los textos preliminares de la *comedia nueva* en busca de referentes históricos de la España del siglo XVII. Marta Piłat-Zuzankiewicz investiga cómo la realidad simbólica encerrada en los emblemas de carácter político y amoroso funciona en la comedia *Cómo ha de ser el privado* de Francisco de Quevedo. Joanna Mańkowska analiza el funcionamiento del símbolo de la libertad encarnado en la figura de Don Juan a lo largo de los siglos: en la época del Barroco, del Romanticismo, de la Dictadura de Primo de Rivera y de la época franquista.

Elbieta Kunicka observa el proceso de la marionetización del actor vivo y su consecuencia, la ambigüedad de la figura del actor, en la obra de Jacinto Grau, *El señor de Pigmalión*.

Beata Baczyńska, Marlena Krupa

Entre textos

Alfonso de Toro
Universidad de Leipzig

Transmedialidad y transculturalidad. Un modelo

Resumen

Hoy en día destaca la discusión sobre la ‘transmedialidad’, teorías y términos introducidos por Irina Rajewsky y Alfonso de Toro en el 2002. Dentro de este debate existe una gran necesidad de claridad y diferenciaciones con respecto a teorías y términos que provienen de la ciencia literaria como el de ‘intertextualidad’ y frente a otros términos mediáticos como el de ‘intermedialidad’. Frente esta problemática, consistirá mi primer paso en proponer un modelo teórico aún en desarrollo y en un segundo paso quisiera emplear dos casos para ilustrar esta teoría, dos casos de los cuales han nacido mis conceptos teóricos: Jorge Luis Borges y Frida Kahlo.

Abstract

Nowadays we observe a discussion about “transmediality,” theories and terminology introduced by Irina Rajewsky and Alfonso de Toro in 2002. In this debate there is a necessity for clarity and differentiation. My objective is to propose a theoretical model and illustrate it with two examples: Jorge Luis Borges and Frida Kahlo.

0. Introducción al problema

Quisiera comenzar con la pregunta de si es necesario o deseable desarrollar una teoría y un modelo sistemático para la ‘inter-’ o ‘transmedialidad’.

Por el momento quisiera dejar esta pregunta en suspenso y conformarme con indicar que en los últimos diez a quince años, pero ya antes, desde los años 80, ha habido tentativas notables al respecto produciendo una gran variedad y diversidad para distinguir los términos de ‘intermedialidad’ y de ‘transmedialidad’, muchas veces conduciendo a definiciones y empleos similares, incluso idénticos, o tan diferenciados que casi son inaplicables. Estas tentativas incluyen definiciones tales como “referencialidad medial” (“*Medienbezüge*”), “combinaciones mediales” (“*Medienkombination*”), “cambio medial” (“*Medienwechsel*”) (Rajewsky 2002: 18 ss.) o una mezcla con términos que viene de la ciencia literaria tales como ‘intertextualidad’ o la ‘dialogicidad’ con aquellos de la teoría medial.

A esto se suma cierto hedonismo en trabajos provenientes de los Estudios Culturales donde reina la arbitrariedad y la superficialidad siguiendo el principio de que todo es posible. En este contexto la crítica de Irina Rajewsky en su trabajo del 2002, sigue siendo actual en lo que se refiere al empleo metafórico de términos científicos que están muchas veces desprovistos de su contexto epistemológico e histórico. Solamente la conexión entre dos aspectos les da una consistencia y una legitimación en el contexto de un proceso de deconstrucción. Por ello no deberíamos confundir el carácter abierto y no determinado a priori de teoría y terminología postmoderna, postestructural y deconstruccionista con la arbitrariedad y negligencia teórica.

I. Observaciones preliminares sobre ciertos problemas de la investigación de los medios: hacia una simplificación y sistematización

I.1 La estructura del “como si” / “Als ob”: presencia o ausencia de los medios

Un campo muy discutido es si en textos literarios se puede realmente hablar de estructuras mediales, más bien se emplea en estos casos un lenguaje metafórico. Me parece que lo importante en esta discusión —que al menos para mí se trata de una pseudodiscusión— son la imitación y las estrategias textuales que entran en contacto con estrategias mediales como si estas fuesen reales y concretas en los textos. En muchos casos han sido los textos literarios los que han anticipado decenios antes lo que luego se transforma en artefactos mediáticos.

I.2 La evidencia del ‘intertexto’ y de la ‘intermedio’

Otro punto de debate es cómo demostrar la evidencia medial o mediática en un intercambio dialógico, que puede ser de tres tipos: “referencias mediáticas” (“*Medienbezüge*”), “combinaciones de mediáticas” (“*Medienkombination*”) o “cambios mediáticos” (“*Medienwechsel*”) (Rajewsky 2002; 15ss., en particular 19).

Existen aquí al menos dos posiciones: la primera trata de definir estos procesos en forma estricta y detallada y de establecer todo tipo de reglas para asegurar la empiricidad del enunciado y no dejar nada al azar —es el caso de Gérard Genette (1982) en el campo estructuralista de la ‘intertextualidad’— y habla solamente de ‘intertextualidad’ en los casos empíricamente directos y demostrables. La segunda posición, postestructuralista, pone el acento en una relación que Roland Barthes (1975: 78) llama de “*chambre d’échos associative*” donde se asumen ciertas relaciones referenciales por parte del lector o receptor.

Las dos líneas de argumentación tienen ventajas y desventajas: la segunda posición de carácter postestructuralista/postmoderna tiene el gran inconveniente de que la interpretación de un texto basada en un receptor abre las puertas a la especulación y arbitrariedad. El inconveniente de la posición estructural de Genette, como resultado de un empirismo riguroso, es que arriesga excluir aspectos centrales e innovadores en una obra que se encuentran implícitos y no visibles, en un primer momento, y que se pueden solamente deducir a través de una compleja operación, por lo general transdisciplinaria. La ventaja de la posición de Genette es que contamos con procedimientos transparentes, comprensibles y sistemáticos; la ventaja de la segunda posición, la de Barthes reside en el potencial de descubrimiento que nos pone a disposición. Me parece más productivo combinar las ventajas de ambas operaciones que un debate al fin ideológico y por ello contra productivo.

A continuación quisiera sistematizar y dar tres ejemplos de lo expuesto y cómo encontrar un camino plausible para la interpretación:

1. El primer caso paradigmático consiste en los riesgos que conlleva la operación basada en ecos o asociaciones;
2. El segundo caso paradigmático consiste en los riesgos que conlleva ignorar intertextos o intermedios a partir de la aparente invisibilidad de los 'intertextos' o los 'intermedios' o a causa de, por ejemplo, la falta de competencia por parte del receptor;
3. El tercer caso paradigmático: consiste en los riesgos que conllevan las declaraciones poco fiables de autores.

Caso 1: Inventar o imaginar las referencias

Charles Jencks (1987: 268–274; aquí 272), uno de los teóricos más reputados del mundo del arte y de la arquitectura postmoderna interpretó el edificio de la Galería Nacional en Stuttgart de James Stirling indicando que:

Due to the beauty of, associations with and location of the Rotunda, I naturally thought it had symbolic significance, and that the middle, in which an altar could stand (or in Hadrian's time, at least the king's throne), would be its central point. Stirling obliterated this assumption: "The middle is a storm drain, and the three circles don't represent the Trinity, but rather the cross-section of an electrical cable."

This snappy answer was an amusing rebuff to my question.

[...]

But it shows a problem typical of so much that is Postmodern, that so many centrally designed buildings and places project. [...] What are we to make of [all this heterogeneity]? For while the collage is becoming acceptable as an end in itself, when there is no overarching theme for a building, no focused symbolic program, ornament and formal motifs will only convey to us a confused and incoherent history. (*ibid.* 273–274)

El problema que representa el hecho de reconocer estructuras en diálogo, de relaciones y referencias en el arte en general, pero en forma particular en la época postmoderna, reside en la ambigüedad irreductible de la estructura nómada y ri-

zomática —y no en una estructura ‘abierta’ según Umberto Eco, en Collin 1992, propia de la modernidad— que los artistas, cineastas o escritores postmodernos producen, poniendo al receptor en serias dificultades.

La respuesta de Stirling a la interpretación de Jencks, basada en la estructura de su trabajo representa un correctivo de esta interpretación. Jencks ha tenido la suerte de haber entrevistado al arquitecto y así de corregir su errónea y arbitraria interpretación de Stirling, producto de su enorme saber, experiencia e imaginación. Tenemos aquí un caso evidente de “*over interpretation*”.

Este caso muestra dos aspectos del problema y propone además una solución, si distinguimos dos niveles de análisis: uno es el del trabajo científico tradicional, donde la interpretación es legitimada por la estructura del objeto en el cual el ‘intertexto’ o el ‘intermedio’ se encuentran dados en forma explícita haciendo así nuestra interpretación verificable y evidente; el segundo nivel es aquel de una interpretación especial y de un proceso de recepción apoyado en analogías estructurales o históricas externas que debemos realizar de tal forma que nuestro análisis muestre y haga explícito lo que se encuentra implícito o aparentemente invisible y que marque lo que es una suposición proveniente de nuestra interpretación. De esta forma podemos conectar fácilmente dos tipos de lógicas: la estructuralista y la postestructuralista, evitando el rigorismo estructuralista y un mal uso del postestructuralismo. Diversidad y rizoma no significan caos, sino una multiplicidad de opciones no expresadas, no normativizadas, no jerarquizadas.

Caso 2/1: Borges, el fundador de la teoría del rizoma

Caso 2/2: Borges, el pionero de la web y del hipertexto

Caso 2/3: Borges, el pionero de la teoría postcuántica de los ‘muchos mundos’ (*the many-worlds theory*)

Los casos sobre Borges no los trataré aquí, sino a continuación en mis ejemplos. Quisiera tan solo indicar que en estos casos se trata de la opción de una interpretación por analogías estructurales en un contexto transdisciplinario.

Caso 3: La referencia inconsciente, negada o involuntaria a Borges. El ‘caso Javier Marías’

En *Todas las Almas*, Javier Marías reinventa al misterioso autor, casi invisible como en la obra de “Pierre Menard autor del Quijote”, John Gawsorth (121–133) con un gesto narrativo borgeano más que evidente como se da en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Gawsorth posee además una colección de “*libros malsanos*” (125) que corresponde al libro “monstruoso” y de “pesadilla” como dice el narrador del “Libro de arena” de Borges. Retórica, estilo y narración y una serie de analogías de diversa naturaleza nos llevan a hacer la relación entre las dos

obras: *Todas las almas* y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Encontramos, por ejemplo, la fecha de 1947 en que Gawsworth llega a ser rey de Redonda y que es la fecha del post scríptum en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” de Borges. Otra afinidad: así como Borges construye a Herbert Ashe un co-autor de la enciclopedia de Tlön, Marías construye a Gawsworth. Ambos, Borges y Marías, describen una foto de su personaje. Así como Marías recibe una información de un libro de Gawsworth que encuentra en Nashville, Tennessee: un periodista en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” descubre la primera enciclopedia de Tlön en el mismo lugar. Las analogías son pues: retórica, tono, estilo, gesto narrativo, fotos, y libros descubiertos en Nashville.

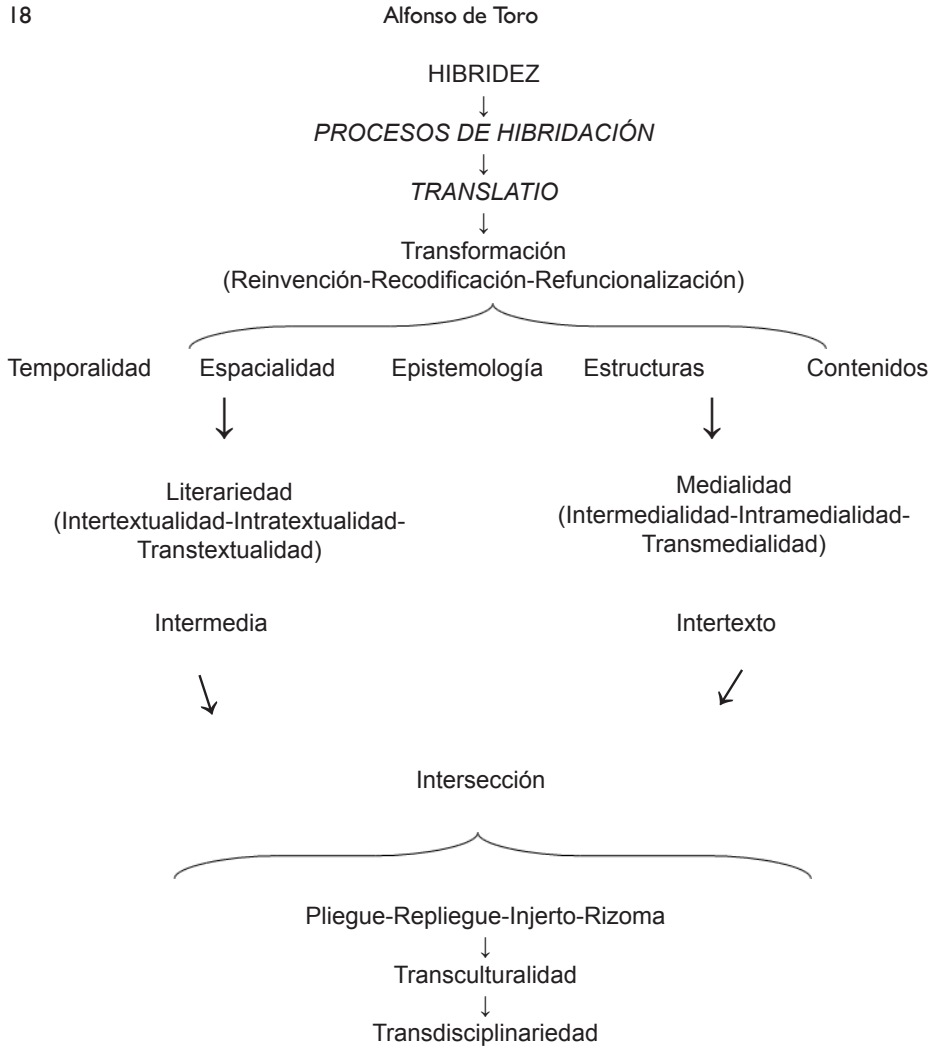
Yo escribí todo esto en un catálogo que preparé para la presentación de Marías en una de las Ferias del Libro de Fráncfort. En una entrevista que le hice en el hotel Atlantic de Hamburgo, Marías rehusó terminantemente cualquier relación con el texto de Borges.

En este complicado caso tenemos al menos tres opciones: Marías niega la referencia sabiendo que es un hecho; segundo, se refiere a Borges en forma inconsciente (lo cual en el caso de Marías es improbable); o tercero, realmente no tenía en mente a Borges en ese pasaje. A pesar de esto, una interpretación científica como la aquí brevemente efectuada en base a analogías estructurales no pierde su validez por la opinión del autor, ya que opiniones de autores no pueden ni negar ni confirmar una interpretación científica, por la simple razón de que éstas son parciales, altamente subjetivas, muchas veces manipuladoras y encubridoras.

2. Un modelo híbrido para la ‘transmedialidad’: ‘literariedad’ y ‘medialidad’

Para poner algo de orden queremos, pues, introducir y concentrarnos en dos macro-conceptos, los de ‘literariedad’ y de ‘medialidad’, para desarrollar un modelo de la ‘medialidad’ (desatendiendo aquí la teoría de la intertextualidad que doy por bien conocida) en relación con los conceptos de hibridez, de ‘*translatio*’ y de ‘*transmedialidad*’.

En el centro de mi modelo, por el momento aún provisorio, ubico el concepto de ‘hibridez’ como un ‘archi-concepto’ obteniendo la más amplia ‘extensión’ e ‘intensión’ lógico-semántica de todos los procesos textuales, mediáticos y culturales. La hibridez comprende toda suerte de macro-procesos culturales que van de un contexto/campo ‘x’ a uno ‘y’. Esto constituye siempre un desplazamiento, una migración, una ‘deterritorialización’ y una ‘reterritorialización’, un ‘pliegue’ y un ‘repliegue’, un ‘injerto’ un ‘suplemento’ de diversos objetos culturales, concepciones, sujetos y prácticas culturales.



Hibridez desencadena siempre un proceso de ‘*différance*’ y de ‘*alteridad*’ (Taylor 1987; A. de Toro 1999), esto es, fenómenos que se desenvuelven exclusivamente en las intersecciones de cultura, géneros, discursos y de diversos sistemas, también mediáticos, y aquí lo más importante, que no son reducibles a un solo objeto cultural, textual o medial o a una forma de representación determinada. Se trata de objetos y procesos que se resisten a una determinación o a una definición exclusiva, como así también a una clasificación en el marco de una estructura superior o meta-estructura. Por ello, los procesos dialógicos de la ‘textualidad’ y de la ‘medialidad’ o de la interrelación entre diversos objetos implica siempre una *transgresión de fronteras* de intensidades, magnitudes y envergaduras variables. Esto explica por qué cada ‘*déterritorialización*’ y ‘*reterritorialización*’ conduce inevita-

blemente a una alteración que crea, a través de la proliferación de discursos y de medios ('trazas'), procesos no marcados a priori y autónomos de objetos que no representan un 'o bien... o bien', sino un 'no solo... sino también'. Por estas razones, la hibridez es siempre lo contrario de homogeneidad o síntesis. En efecto, hibridez significa la contaminación de procedimientos tradicionales de producción, recepción y percepción. En este aspecto radica quizás lo que Urs Mayer (2006) y Uwe Wirth (2006) llaman el desafío de nuestra disciplina, una especie de *cambio de paradigma*.

Estos procesos dialógicos de construcciones culturales, de objetos (literatura, medios, arte) o entre los objetos de diversa naturaleza (como por ejemplo, entre literatura, medios, arte, teatro, cine...) no implican solamente un movimiento ligado al artefacto (por ejemplo, la transformación de géneros literarios), sino a la vez de transformaciones culturales que no pueden ser descritas en el contexto de teorías tradicionales del inter- o multiculturalismo. Muy por el contrario, en el contexto de la 'transculturalidad'.

Hibridez e hibridización utilizan diversas estrategias e instrumentos para llevar a cabo los procesos de 'intertextualidad', de 'transtextualidad', de 'intermedialidad' y de 'transmedialidad', movimientos y cambios que se concretizan en fenómenos tales como 'translatio', 'transformación', 'función' y 'transculturalidad'.

2.1. 'Translatio'

Si tomamos como punto de partida la idea de que todo enunciado (sea éste textual o medial) y de que cada movimiento constituye un 'desprendimiento' (*Entäußerung*), una 'perlaboración' (*Verwindung*), o una 'diseminación' / 'multiplicidad' (*Zinnstreuung' / Vielheit*), es más que evidente que la cultura se encuentra en un estado permanente de *'translatio'*.

A través de estos conceptos comprendemos (cfr. De Toro 1999) que todo tipo de transformaciones culturales es el resultado de relaciones dialógicas que conducen a 'refuncionalizaciones' y a 'cambios transculturales'.

Optamos por el término de *'translatio'* y no por aquel 'traducción' ya que este último tiene una buena cantidad de denotaciones y connotaciones de orden histórico, pues está ligado en primer lugar a aspectos lingüísticos, semánticos y pragmáticos de la lengua, sin que esto quiera decir que un traductor no deba tener una gran capacidad en la cultura en general. Pero en todo caso la traducción cubre sólo una parte de lo que llamamos *'translati'*, esta 'máquina translatólogica', como quisiera denominar este fenómeno que comprende procesos sociales, culturales, literarios, mediales, científicos, antropológicos, étnicos, filosóficos e históricos, entre otros.

El término *'translatio'* incluye un conjunto de teorías y prácticas como así también un gran número de diversos objetos poniendo el acento sobre aspectos epistemológico-culturales de la transformación, refuncionalización y transculturación.

La práctica de la *'translatio'* revela las modalidades, la forma, el contenido y la estructura del nuevo objeto ('intertexto' o 'intermedia') y subraya el hecho que aún una relación de 1:1 (la repetición, por ejemplo) de una estructura o de un elemento constituye siempre una deterritorialización cultural y semántica, simplemente por las condiciones de orden temporal, espacial y cultural. La repetición, por consecuencia, no significa reproducción, sino una diferencia implícita (Deleuze 1968), un *trouble* productivo que hace obsoleto los términos 'influencia' o las llamadas y antiguas 'fuentes'.

Por 'transculturalidad' entendemos modelos o fragmentos culturales pertenecientes a una cultura diferente del punto de partida de un texto o media que construye una red híbrida de relaciones que no pueden ser consideradas como objetos y productos de *una* nación específica o de un individuo. 'Transculturalidad' no significa desarraigo o la eliminación de la noción de lugar, ni *Entortung*, sino una deterritorialización y reterritorialización de múltiples lugares culturales: 'transculturalidad' es multiplicidad.

3. 'Literariedad' y 'medialidad'

Considerando las diferentes posiciones que conciernen la relación entre texto y medio y su diversas definiciones, creo constatar un cierto consenso en el deseo de diferencia en las teorías, métodos y conceptos concernientes a las categorías texto y media.

Por ello quisiera introducir y definir, constituir los macro-conceptos que ya hemos mencionado en nuestro recorrido: los de *'literariedad'* y de *'medialidad'*. El primero lo aplicamos exclusivamente a textos literarios (textos de diferentes géneros literarios, líricos y dramáticos o de otro tipo que forman parte de la literatura); a fenómenos literarios tales como producción y recepción literaria, estrategias narrativas, inter/intra/transtextualidad, etc.

El segundo término se concentra en estructuras mediáticas (tales como el teatro, la performance, el flux, el cine, el video, la ópera, el arte, y todo tipo de instalaciones y artefactos, etc.), en fenómenos mediáticos (tales como producción y recepción mediáticas), como también estrategias y percepciones mediáticas, procesos de inter/intra/transmedialidad, etc.

Antes de entrar en detalle a la materia quisiera hacer una diferenciación fundamental: sobre la base del modelo de palimpsesto de Genette, atribuimos al término de 'intertextualidad' la calidad o el estatus de un *proceso mimético* por excelencia. Sea cualquiera la fuente y la forma intertextual (imitación seria, paródica, travestida, etc.), se trata siempre de una *imitación* de una estructura, o de una parte del contenido de uno o varios pre-textos. Esta distinción es también válida para la 'intermedialidad'.

3.1 'Literariedad'

La intertextualidad se refiere a todo tipo de relaciones '*miméticas externas*' entre un texto 'A', que definimos como '*pre-texto*', o texto de referencia, y un texto 'B', que definimos como '*post-texto*', o texto de base. Los textos sostienen una '*relación hipotextual*' (una relación levemente marcada) o una '*relación hipertextual*' (una relación fuertemente marcada) (cfr. de Toro 1992).

Queremos reservar el concepto de '*intratextualidad*' para designar una *relación mimética* interna de *segmentos de textos* en un *texto en curso*. Es un *diálogo autorreferencial* en el marco del trabajo del mismo autor: por ejemplo, cuando Borges inserta segmentos al fin de su cuento de páginas anteriores o cuando éste y muchos otros autores emplean segmentos de otros de sus textos.

Ahora llegamos al término central de esta parte del modelo, al de '*transtextualidad*', que entendemos como una relación '*anti-mimética*' y '*rizomática*', donde ni el contenido ni la estructura del '*pre-texto*' (= Texto 'A') son imitados por el '*post-texto*' (= Texto 'B'). El punto de referencia se disuelve durante el proceso de escritura y una diseminación y deconstrucción monumental tienen lugar.

En este contexto debemos agregar que la mera citación de un autor o de una obra no es suficiente para constituir una relación intertextual como Genette (1982) la define, ya que en nuestro término de 'transtextualidad' el '*pre-texto*' sirve solamente de punto de partida para llegar a una cosa o caso totalmente diferente: el '*post-texto*' lleva al '*pre-texto*' a un campo que no pertenece ni a la estructura ni al contexto del '*pre-texto*'; dicho de otra forma: el '*pre-texto*' y el '*post-texto*' no comparten ni similitudes semánticas ni estructurales. Un ejemplo es la referencia a Johannes Valentinus Andreaë, a un teólogo de Württemberg en el siglo XVII al cual Borges en su narración "Tlön, Ubar, Orbis Tertius" le atribuye el libro *Lesbare und lesenswerthe Bemerkungen über das Land Ukbar in Klein-Asien (1641)*, un texto imaginado por Borges. La información del teólogo, que realmente existió la obtiene Borges de su lectura del *Essai* nr. VIII de De Quincey en el cual se menciona un texto real de Andreaë: *Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz anno 1459*. Esta obra, que Borges con seguridad no leyó y que supo de su existencia a través la descripción de De Quincey, no comparte ninguna relación con la narración de Borges. La pregunta que se impone es: ¿por qué Borges le da a Andreaë un lugar tan importante en su cuento si ambas obras no dialogan entre sí? Creo haber encontrado una solución posible a este enigma (cfr. de Toro 2008) que no se trata de una relación intertextual, sino transtextual: la Inquisición le hace a Andreaë un proceso y lo condena a prisión acusándolo de que su obra es herética y que va contra las doctrinas y principios de la Santa Iglesia. La Inquisición, pues, entiende un texto ficticio como doctrinal, así como Cervantes en el segundo volumen del *Quijote* transforma a los dos héroes ficcionales en reales e históricos, cosa que Borges admiró toda su vida: la creación de un mundo real a través de la imaginación literaria, a través de la escritura, y es esto exactamente lo que Borges hace en "Tlön, Uqbar,

Orbis Tertius”. Él hace surgir objetos provenientes de Tlön en la realidad de la ficción, donde Tlön es un planeta de la literatura fantástica de Uqbar y Uqbar es una región desconocida, citada en *The Anglo-American Cyclopaedia*, que a su vez es inventada por Borges. No es el texto de Andreä que ha sido imitado y ha fascinado a Borges, sino que la literatura sea capaz de crear una realidad empírica y determinar el destino del teólogo. Esta fascinación no forma parte de la obra de Andreä. Borges trasciende la intertextualidad y la dirige hacia la transtextualidad creando una obra completamente nueva, *desprovista de una referencia*, un hipertexto y una hiperficción. Borges diluye y disemina el ‘pre-texto’ de Andreä y produce —utilizando la terminología de Deleuze y de Derrida— un pliegue y un re-plegaje, un injerto, un suplemento y un rizoma.

Este es pues un caso ejemplar de ‘transtextualidad’. El segundo caso de interés lo trataremos en relación al término ‘transmedialidad’ donde Borges voluntaria o involuntariamente, consciente o inconscientemente supera o rebasa el sistema semiótico de la escritura creando un sistema mediático, como veremos de inmediato.

3.2 ‘Medialidad’

En el campo de la ‘*medialidad*’, definimos el término de ‘*intermedialidad*’ como un ‘*proceso mimético externo*’, independiente del método de transmisión que imita otras estructuras y formas de otros medios. En consecuencia entendemos por ‘*intermedialidad*’ la relación entre el medio ‘A’, el ‘pre-medio’ (el medio de referencia) y un medio ‘B’, el ‘post-medio’ (el medio de base). Esta relación puede ser de orden ‘*hipomediática*’ (relación débilmente marcada) o ‘*hipermédiática*’ (una relación fuertemente marcada).

El concepto de ‘*intramedialidad*’ define la relación ‘mimética interna’, ya sea que esta provenga de un solo medio, por ejemplo, cuando un director de cine, un artista mediático emplee segmentos completos de otro medio o de su propia producción mediática; por ejemplo, cuando Robbe-Grillet, Godard o Hitchcock citan continuamente partes de sus filmes (en el caso de Robbe-Grillet se llevan a cabo en base a procesos serial-aleatorios). Aquí el productor del medio trabaja con autorreferencialidades, esto es, dentro de su propio trabajo.

Llegamos a un segundo concepto central en nuestro modelo, al de ‘*transmedialidad*’ que es definido por Mecke y Roloff (1999), por ejemplo, de una forma similar a la que definimos el concepto de ‘transmedialidad’. Desde el año 2002 entendemos por ‘transmedialidad’ en primer lugar un ‘*proceso o una estrategia anti-mimética*’ en el sentido de una relación híbrida e intensa entre diversos medios (internet, video, film, diferentes formas de comunicación, ciudades y mundos virtuales, técnicas análogas y digitales, etc.), entre diversas estéticas (surrealismo, dadaísmo, expresionismo, etc.), pero también entre medios mezclados (literatura/internet, teatro/video/film/instalaciones, etc.) o arquitectura que *operan de forma autónoma*¹.

¹ Cfr. “Jenseits von Postmoderne und Postkolonialität” (2002) y www.uni-leipzig.de/~iafs/detoro/Investigacion1.htm.

Un elemento clave de la teoría y de la práctica de la ‘transmedialidad’ es el hecho de que no tienen que ver con una sinergia de medios o una yuxtaposición o coexistencia de diversos medios, sino con a) un fenómeno de fricción y de tensión, con b) un *concepto estético-operacional*, con c) un proceso al interior del cual cada medio involucrado permanece *autónomo y visible*, con d) un proceso al interior del cual la relación recíproca no está ni *funcionalizada* ni *subordinada* a otro medio, con e) un proceso que sirve para *interrumpir la ilusión ficcional* y sirve además, f) de *función metamedial*, ayudando a revelar los procesos mediáticos y a dirigir la atención de los espectadores a la construcción del artefacto. En la ‘transmedialidad’ se trata siempre de un fenómeno de transgresión de fronteras, de hibridaciones, transformaciones y de translación.

Partiendo de esta mínima definición, las representaciones mediáticas como tales como teatro, film, video, pintura, etc. no son en sus relaciones intermediales *per se* construcciones heterogéneas e híbridas ya que éstas integran lengua, voz, movimiento, imágenes, cuerpo, performance y collage, por ejemplo; lo son sólo las transmediales.

4. Estrategias transmediales y transculturales: Borges

A continuación quisiéramos ilustrar nuestra reflexiones teóricas con algunos ejemplos provenientes de Borges: “El Aleph”, “El jardín de senderos que se bifurcan” y el “Libro de arena”; y también de la obra de Frida Kahlo, del *Diario* y de sus pinturas.

1. “El Aleph”, “El jardín de senderos que se bifurcan” y el “Libro de arena” de Borges: de la representación a la ‘presencia’ o la creación del rizoma, de los medios, del ‘hipermundo’ y de los ‘muchos o múltiples mundos’

En mi trabajo sobre Borges, desde 1992, he leído “El Aleph”, “El jardín de senderos que se bifurcan” y el “Libro de arena” como textos que formulan como primeros la teoría del rizoma, de la web, del hipertexto y de la “teoría de los muchos mundos” (“*many-worlds theory*”). No es necesario volver en detalle en este lugar a estos aspectos y me permito referir a mis publicaciones al respecto (De Toro 2008, cap. 11).

Ejemplo 1: El rizoma

Al trabajar estos textos, a partir de 1992, la relación con el rizoma no tenía al comienzo ninguna prueba de que Deleuze y Guattari hubiesen citado a Borges en este contexto. Mi análisis se basaba en homologías estructurales (a mi parecer) *evidentes* entre los textos de Borges y *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux* de Deleuze y de Guattari, como el resultado de un *close-reading* y de un *allegorical reading* entre los textos. Mucho más tarde, en el 2011 descubro que Deleuze cita al “El jardín

der senderos que se bifurcan” en su libro *Différence et Répétition* (1968) y de esta forma obtengo una referencia concreta que no me llamó mayormente la atención porque Borges era conocido por la *intelligenza* francesa desde los años cuarenta.

Deleuze cita a Borges porque descubre todo un mundo que lo llevará a formular la teoría del rizoma en forma explícita en los ochenta —aunque que ésta ya se encuentre en *Différence et Répétition*— le fascina la idea de un mundo infinito:

Sur ce jeu de la différence et de la répétition, en tant que mené par l’instinct de la mort, nul n’est allé plus loin que Borges, dans toute son œuvre insolite : « Si la loterie est une intensification du hasard, une infusion périodique du chaos dans le cosmos, ne conviendrait-il pas que le hasard intervînt dans toutes les étapes du tirage et non point dans une seule ? N’est-il pas évidemment absurde que le hasard dicte la mort de quelqu’un, mais que ne soient pas sujettes au hasard les circonstances de cette mort : la réserve, la publicité, le délai d’une heure ou d’un siècle ? ... En réalité *le nombre des tirages est infini*. Aucune décision n’est finale, toutes se ramifient. Les ignorants supposent que d’infinis tirages nécessitent un temps infini ; il suffit en fait que le temps soit infiniment subdivisible... Dans toutes les fictions, chaque fois que diverses solutions se présentent, l’homme en adopte une et élimine les autres ; dans la fiction du presque inextricable *Ts’ui Pên*, il les adopte toutes – simultanément. Il *crée* ainsi divers avenir, divers temps qui prolifèrent aussi et bifurquent. De là, les contradictions du roman. Fang par exemple détient un secret ; un inconnu frappe à sa porte ; Fang décide de le tuer. Naturellement, il y a plusieurs dénouements possibles : Fang peut tuer l’intrus, l’intrus peut tuer Fang, tous deux peuvent réchapper, tous deux peuvent mourir, etc. Dans l’ouvrage *Ts’ui Pên*, tous les dénouements se produisent ; chacun est le point de départ d’autres bifurcation ». (Deleuze 1968: 152, 153)

Ejemplo 2: Borges, pionero de la web del ‘hipertexto’

Más fortuna tuve al respecto de esta filiación. En el 2003 los fundadores de la web publican una antología en MIT con el título *The New Media Reader* con una lista de escritores que ya habían pensado y formulado la red/web y el hipertexto que muchos años más tarde vendría a ser una realidad técnica. Borges es citado como el primero en haber anticipado este sistema en los años cuarenta en su “Jardín de senderos que se bifurcan”, narración que es publicada en inglés en el volumen —a la que además se le dedican dos ensayos— y a razón de que, según los creadores de la red/web, Borges establece los cuatro principios fundamentales para la construcción y funcionamiento de la red, a saber: el procedimiento de lo ‘*procedural*’, de la ‘*participación*’, de lo ‘*espacial*’ y de lo ‘*enciclopédico*’.

Este principio hace posible la representación del universo y del conocimiento en su totalidad (en la práctica, no así en un sentido matemático) condensado en un solo sitio/punto que encontramos por analogía y alegoría en “El Aleph”, en “El jardín de senderos que se bifurcan” y en “El libro de arena”, recordemos el pasaje central:

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph que mi temerosa memoria apenas abarca? [...] Quizás los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. Por lo demás, el problema

central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. [...]

En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa [...] era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. (“El Aleph”, *OC* 1989, I: 624–625)

Borges-narrador afirma tres aspectos centrales en el contexto de mi argumentación de la trascendencia del medio de una actividad ‘transtextual’ y ‘transmedial’:

a) No es solamente imposible para la escritura de reproducir la simultaneidad, ésta la puede solamente imitar. El término de simultaneidad implica la noción de un tiempo y espacio sin límites, infinito y por ello el narrador no puede describir y menos aún reproducir el fenómeno físico de la infinitud: “la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito / sin superposición y sin transparencia” (“El Aleph”, en: *OC* I, 1989: 624). Encontramos aquí además la idea de lo infinito en el “Libro de arena”: un “libro de arena, porque ni el libro ni la arena tienen principio ni fin” (ibíd., *OC* II, 1989: 69).

b) La lengua no tiene la capacidad de describir un mundo rizomático, virtual y simultáneo donde todos los fenómenos existen al mismo tiempo a raíz de que la sintaxis de la escritura es lineal: “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es” (“El Aleph”, en: *OC* 1989, I: 624). La lengua significa siempre por su estructura lineal y jerárquica una reducción y destrucción de lo infinito, lo que Borges llama “la transparencia” observada en “El Aleph” y de allí que su “informe qued[e] contaminado de literatura, de falsedad” (“El Aleph”, *OC* 1989, I: 624).

c) Tenemos un enunciado que es el más importante en nuestra argumentación ya que éste marca y hace evidente el momento preciso del pasaje y de la transgresión de la literatura a otro medio que plantea en el restringido contexto de la escritura y de la lengua el “problema” que consiste en salir de la literatura para crear otro medio, otro mundo donde no existe una solución literaria: “Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito” (“El Aleph”, *OC* 1989, I: 624). Este enunciado tiene que ver también con el asombro y la perplejidad del narrador como resultado no de los objetos y de los fenómenos que ve, sino de la *forma* en que está construido el mundo que él ve, el lugar, o más bien el no-lugar que los objetos, las personas y los acontecimientos, etc. ocupan en el Aleph: “En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia” (“El Aleph”, *OC* 1989, I: 624).

Murray (2003) ve en Borges a un autor que en el contexto de las visiones de los nuevos medios estableció estándares y bases fundamentales ya que Borges

era muy consciente del fracaso e incapacidad de la escritura en su mediatizante linealidad para la percepción y descripción de un mundo de ideas y de complejos fenómenos. Murray subraya que Borges fue el primero en situarse en un mundo cultural global y que estaba fascinado de “*flutter of meaning across cultural boundaries*” (ibíd.: 3), esto es, de la diseminación de la significación más allá de fronteras culturales. Al mismo tiempo es importante el bagaje de Borges a través de diversas disciplinas. Literatura es para él un mero medio —naturalmente que uno muy querido por él— para transportar diversos mundos y juegos de ideas cambiando continuamente de perspectiva, como afirma Murray.

Son perspectivas renovadoras, nómadas en un infinito proceso de translación, como tematización de las infinitas posibilidades de elección, selección, decisión y proliferación, procesos que Borges denomina “pululación”, término tomado por Murray y transportado al inglés como “*pullulating*”². Se trata de un proceso de intersecciones. Como ejemplo dentro del contexto de los *New Media* se da “El jardín de senderos que se bifurcan” que nos hace consciente de las numerosas posibilidades mediales y de diversos mundos, ésta es una obra “*that has the shape of a labyrinth that folds back upon itself in infinite regression*”, una “*dizzying vision*” (ibíd.), y que marca al siglo XX. A pesar de que Borges parte de un concepto del libro y de la biblioteca trasgrede esta estructura rellenando un libro (relato) por medio de la citación de numerosísimos otros libros. A través de esta permanente implosión Borges trasciende la categoría ‘libro’ a un campo de una red proliferante de significantes constituyendo un hipertexto y entrando así en diversos mundos.

Carece de importancia que Borges naturalmente no supiera nada de ordenadores ni de internet, que en ese entonces no existían. Importante es solamente la estructura de su pensamiento y de su práctica literaria, que el libro es para él una superficie con infinitos mundos y líneas, una red de madejas en permanente expansión, como el *web*, que su proceder literario corresponde a la estructura y procedimiento del *web* y a la práctica artística del *user*; eso es lo único importante: la homología estructural. Considero de gran importancia que su pensamiento anticipe y anuncie una nueva forma de pensar, una nueva forma de ciencia y de pensar mundos que finalice con un tipo de metafísica humanística, una metafísica dualista, tarea comenzada ya por Nietzsche y seguida por Heidegger y los filósofos postmodernos. Borges, naturalmente, rechazaría esta aseveración, quizás con enojo, pero eso no nos lleva adelante, ya que sus propios textos —“El Aleph”, “El jardín de senderos que se bifurcan”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” o “El libro de arena”— se sitúan más allá de la metafísica dualista, más allá de la literatura encarcelada en la tríada semiótica.

La literatura de Borges —y aquella de algunos de sus contemporáneos y de sus sucesores— consiste en la escenificación de lo que van a ser la ciencia y los sistemas mediáticos del siglo XX: “*tuning up our sense of existential befuddlement*

² “Desde ese instante, sentí a mi alrededor y en mi oscuro cuerpo una invisible, intangible pululación” (“El jardín de senderos que se bifurcan”, *OC* 1989, I: 478); “Volví a sentir su pululación de que hablé” (ibíd.: 479).

before the scientifically revealed world of the twentieth century”, como indica Murray (2003: 4).

Mi interés radica en mostrar la dirección que toma el pensamiento de Borges y no en concentrarme en el objeto —que es indiferente—, por esto, sólo importa la analogía y la homología estructural y sistémica. Ambos, Borges y los *New Media* comparten la simulación de mundos virtuales. Mientras Borges tan sólo logra la *descripción* de un “mundo de tiempo real” a raíz de la linealidad de la escritura —como indicaba más arriba—, los expertos de los *New Media* consiguen *producir* mundos virtuales en tiempo real.

Borges construyó un ‘metalibro’ en el cual están contenidos todos los libros, todos los signos, todas las bibliotecas y todas las disciplinas y esto se encuentra simultáneamente en ese metalibro que es “El Aleph” o “El libro de arena” donde podemos navegar infinitamente. Términos como “*flickering focus*”, “*slipping away*”, “*flutter of meaning*” o “*proliferation*” y “*pullulating*” remiten a la división entre significante y significado y representan las bases terminológicas y proceduales de lo que hoy entendemos por virtualidad y multiplicidad de mundos. Lo que Borges piensa y formula en los años cuarenta va a ser “*the intellectual predicament of the second half of the twentieth century*”, como Murray (2003: 4) indica.

Borges, y otros autores, crearon diversos mundos a través de la alegoría, equivalencia y homología, es decir, diseños para concepciones y construcciones científicas y mediales:

The engineers draw upon cultural metaphors and analogies to express the magnitude of the change, the shape of the as yet unseen medium. The storytellers and theorists build imaginary landscapes of information, writing stories and essays that later become blueprints for actual systems. [...]

Gradually, the braided collaboration gives rise to an emergent form, a new medium of human expression. (Murray 2003: 5)

Fuera de esto, tanto Borges como los *New Media* comparten la metatextualidad, ambos hacen de la construcción del objeto (texto y *media*) un tema central de su trabajo.

Resumo lo expuesto hasta este lugar respecto de la relación Borges-*New Media*. Tenemos un primer momento, el procedual, donde la literatura se basa en un procedimiento de multirreferencias literarias, lo cual no tiene que ver ni con la mimesis de la literatura ni con la tradicional intertextualidad, sino con el juego de fragmentos como meros impulsores, partículas de partida como producto de infinitas bifurcaciones. Tampoco implica esto un simple cambio de nivel (o de contexto), sino la continua referencia de una unidad a otras infinitas unidades. Este procedimiento o fenómeno, que lo hemos descrito con los conceptos de diseminación y de rizoma, términos que también juegan un papel importante en el volumen de *New Media* y en el ensayo correspondiente de Deleuze en ese volumen, es equivalente al del hipertexto. Murray apunta que Borges es la fuente del término de rizoma como lo había expuesto ya en 1992 basándome en el mismo texto, en “El jardín de senderos que se bifurcan”:

The two philosophers suggested a new model of textual organization to replace the ideologically suspect hierarchies of the old print-based world. [...] It was as if Deleuze and Guattari had dug beneath the forking path garden of Borges [...] and come up with an even more profound labyrinth, but one that offers the hope of knowability and a metaphor of healthy growth. The potato root system has no beginning, no end, and grows outward and inward at the same time. It forms a pattern familiar to computer scientists: a network with discrete interconnected nodes. Here was a way out of the pullulating paralysis, one that went beyond the subversion of all existing hierarchies. Here was a way of constructing something new. The humanist project of shredding culture had found a radical new pattern of meaning, a root system that offered a metaphor of growth and connection rather than rot and disassembly. (Murray 2003: 9)

Luego, tenemos un segundo momento, el de la participación en relación con el lector o usuario, ambos “navegan” a través de procedimientos, disciplinas, referencias y relaciones ya que en ambos casos el lector/usuario tiene en su poder y de su interés depende la decisión de permanecer y de profundizar una referencia, esto es, de adquirir más informaciones texto externas y así de completar o transformar la interpretación, uno ayudado por otros textos de consulta, la enciclopedia y la biblioteca, el otro ayudado por un clic del *hyperlink*.

Un tercer momento resulta de estos dos momentos anteriores. Borges crea con su procedimiento y su estructura participante una red espacial constituida de referencias a autores y textos en forma de una tarjeta perforada-rizoma-laberinto-web-hipertexto, de un espacio sin centro. De allí resulta el cuarto momento: la *enciclopedia* navegante, siempre en expansión a raíz de las multirreferencias y de la participación del lector/usuario. Borges es el codificador que pone la red a disposición del lector/usuario. Ambos, el codificador Borges y el decodificador lector/usuario pueden permanentemente navegar, manipular, recodificar, transformar, variar, reducir y ampliar sobre la base de infinitas relecturas y reescrituras, de un proceso de oscilaciones las referencias y unidades hacia la derecha, izquierda, arriba, abajo, etc. Así, Borges construye con su práctica literaria una red salida de un mundo mental de la fantasía, creando un espacio simbólico que luego los *New Media* llamarán “virtual”, hipertextual o *web*.

El ejemplo siguiente ilustra la construcción del *hyperlink* en “El libro de arena”:

La línea, por breve que sea, consta de un número infinito de puntos; el plano, por breve que sea, de un número infinito de líneas; el volumen, de un número infinito de planos. La geometría tetradimensional ha estudiado la condición de los hipervolúmenes. (OC 1989, II: 68)

Con lo expuesto espero haber dejado en claro que Borges con su literatura trasciende la literatura de tal forma que lo importante no es la fuente de las referencias concretas, sino los mundos y posibilidades que Borges abrió con su pensamiento. Y muy en este sentido, Borges supera (va más allá de) aquello que él admiraba en Kafka: que él, Borges, no sólo produce también una literatura que trasciende su lugar de escritura o el lugar de la anécdota, sino que trasciende la literatura como medio y sus propias finalidades con un alcance que seguramente a él mismo le fue desconocido. Borges se superó a sí mismo y por ello se transforma en una *figura de lo virtual de los mundos diversos* (*Denkfigur virtueller und vieler Welten*).

Estas visiones mediáticas de Borges son formuladas en las ciencias mediales en los años sesenta cuando se produce la primera onda de científicos de ordenadores, cuando la concepción de internet se anuncia con Weizenbaum o Nelson y se introduce el término de *hypertext*. En este momento del desarrollo medial tecnológico se encuentra el concepto procedimental-partícipe-espacial de la enciclopedia en el centro del interés.

Borges nos despierta —como los *New Media* en el transcurrir del siglo XX— el placer de la participación interactiva en el juego del arte que también se refleja en su concepto de canon, como una circulación del deseo, como el placer de descubrir y transformar. Este es el lugar epistemológico de Borges como pensador, autor, intelectual postmoderno *par excellence*, que Murray (2003: 6) comenta de la forma siguiente:

These can be fictional landscapes, like Borges's labyrinth garden, or they can be information spaces, like Bush's memex machine. The sense of following a trail is the same in both cases, and it is a sense that creates the pleasurable experience of immersion, of moving within a capacious, consistent, enveloping digital environment rather than just looking at it.

El concepto de 'hipervolumen' de Borges en el "Libro de arena" anticipa aquel de 'hypertext' de Nelson:

Let me introduce the word "Hypertext" to mean a body of written or pictorial material interconnected in such a complex way that it could not conveniently be represented or represented on paper. It may contain summaries, or maps of its contents and their interrelations; it may contain annotations, additions and footnotes from scholars who have examined it. [...] Such a system could grow indefinitely, gradually including more and more of the world's written knowledge. However, its internal file structure would have to be built to accept growth, change and complex informational arrangements. [...]

Films, sound recordings, and video recordings are also linear strings, basically for mechanical reasons. But these, too, can now be arranged as non-linear systems [...] The hyperfilm —abrowsable or varisequenced movie— is only one of the possible hypermedia that require our attention. [...] The criterion for this prefix is the inability of these objects to be comprised sensibly into linear media, like the text string, or even media of somewhat higher complexity. (Nelson 1965: 144)

Los conceptos de hipertexto y rizoma forman una unidad en Borges ya que tanto para Deleuze como para Nelson se trata de un sistema antiespacial y atemporal donde se encuentran diversos sistemas simultáneamente: "*Thus may help integrate, for human understanding, bodies of material so diversely connected that they could not be untangled by the unaided mind*" (Nelson *ibid.*: 144).

Es precisamente la descripción de la distribución de los objetos fuera de tiempo y espacio que se le escapa a la escritura, la descripción de un mundo que trasciende la experiencia realizada y creada por la lengua. En ese momento Borges toma conciencia, por ejemplo, también con el término "*Crea*" escrito en itálicas en el "Jardín de senderos que se bifurcan" describiendo la obra de Tsui Pen, de la limitación medial de la lengua y la necesidad de otro modo de expresión.

Esta visión e intuición de Borges forma parte de la teoría general de la física post-cuántica de Everett y de su interpretación respectiva de DeWitt (1970) y así pasamos al último ejemplo.

Ejemplo 3: Borges, pionero de los ‘múltiples mundos’ (*‘many-worlds theory’*)

Mi colega Jürgen Jost, presidente del Instituto Max Planck de matemáticas de Leipzig me indicó, después de haber escuchado mi conferencia sobre Borges creador del web, en una de las Ferias del libro de Leipzig, que esta teoría estaría muy próxima al pensamiento de Borges y me envió un libro (después de mi odisea fracasada de encontrarlo) editado por Bryce Seligman DeWitt y Neil Graham en 1973, titulado *The Many-Worlds Interpretation of Quantum Mechanics. A Fundamental Exposition by Hugh Everett, III*.

Sin este libro, una vez más me hubiera sido muy difícil dar la *prueba empírica* de mis afirmaciones ya que tenemos que ver con un caso no marcado, aparentemente invisible en la obra de Borges. Este libro comienza con una cita del “Jardín de senderos que se bifurcan”. La comparación con los principios de la teoría de los ‘múltiples mundos’ (*‘many-worlds theory’*), la consideración de la teoría de las ondas como se venía exponiendo desde el inicio del siglo XIX (Young 1800; Fresnel 1815; Fraunhofer 1821; Maxwell 1861–64; Hertz 1888; Planck 1900) que más tarde se cristalizará en la *many-worlds theory* de Everett (1956/57), la consideración de la teoría de la relatividad especial (Einstein 1905) como la general (Einstein 1915), de la mecánica cuántica de Heisenberg y su concepto de “la probabilidad cuántica de las ondas” (*‘quantum wave of probability’*) se encuentran claramente tematizadas en “El jardín de senderos que se bifurcan” y nos revelan que Borges estaba al tanto de la discusión en este campo, claro está, que con la perspectiva y con los medios que tiene un escritor y que de una forma popular expresa:

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts’ui Pên opta —simultáneamente— por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. [...]

En la obra de Ts’ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen: por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo. [...]

Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. (“El jardín de senderos que se bifurcan”, OC 1989, I: 478–479)

fenómeno que DeWitt/Graham describen de la forma siguiente:

[...] that denies the existence of a separate classical realm and asserts that it makes sense to talk about a state vector for the whole universe. (DeWitt/Graham 1973 : V)

[...] continual splitting of the universe into a multitude of mutually unobservable but yielded a definite result and in most of which the familiar statistical quantum laws hold. (Ibid.)³

Borges juega al fin de los años treinta en la literatura con postulados de la física. Para Borges es de central importancia el principio de Heisenberg de la “*Un-gewissheit*” o “*Uncertainty*”/“*Incertidumbre*”/“*Incertitude*” lo que Everett formaliza

³ Una personalidad importante de las ciencias exactas con una estrecha relación al pensamiento de Borges es el matemático Kurt Friedrich Gödel.

en 1956/57 y se conoce luego como los “*many other worlds*” o la “*many-worlds theory*”.

Un poco más tarde inmediatamente antes de terminar mi libro, *Borges infinito. Borges virtual* en 2008, descubro un libro con el título *Hyperspace* (1994) publicado por el físico teórico Michio Kaku, creador de la *string field theory* y célebre profesor del City College of New York, quien confirma esta filiación entre Borges y Everett y la “*many-worlds theory*” en su libro cuando indica que

In 1957, physicist Hugh Everett raised the possibility that during the evolution of the universe, it continually “split” in half, like a fork in a road. In one universe, the uranium atom did not disintegrate and the cat was not shot. In the other, the uranium atom did disintegrate and the cat was shot. If Everett is correct, there are an infinite number of universes. Each universe is linked to every other through the network of forks in the road. Or, as the Argentinian writer Jorge Luis Borges wrote in *The Garden of Forking Paths*, “time forks perpetually toward innumerable futures.” (1994: 262)

Con estas referencias he podido compartir mis interpretaciones con expertos que no provienen ni de la filología ni de la crítica sobre la obra de Borges, lo cual indica la imperante necesidad de la transdisciplinariedad.

Pero el caso Borges nos muestra también lo que significa el término ‘trans’: ‘transtextualidad’ en el sentido de diseminar la referencia y en el sentido de trascender la literatura para construir otro medio; transmedialidad el sentido de la cohabitación de diversos medios en tensión y en permanente mutación.

Todas estas operaciones serían además imposibles sin un desplazamiento transcultural, en el sentido de pasar de una cultura a la otra, de la literatura a la teoría filosófica del rizoma, a la de los medios del web y de la física, de los ‘múltiples mundos’, y en el sentido de desplazarse de una cultura argentina a un viaje nómada por el conocimiento y saber universal.

Bibliografía

Textos

- ANDREÁ, Johannes Valentinus (1614/1615/1616/1981) *Fama fraternitatis* (1614). *Confessio fraternitatis* (1615). *Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz, anno 1459* (1616). Ed. Richard van Duermen. Stuttgart, Calwer.
- ANDREÁ, Johannes Valentinus (1614/1995) *Die Bruderschaft der Rosenkreuzer. Esoterische Texte*. Ed. Gerhard Wehr. München, Diederichs Gelbe Reihe 53.
- ANDREÁ, Johannes Valentinus (1616/1957) *Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz anno 1459*. (Straßburg). Stuttgart, Walter Weber/Verlag Freies Geistesleben.
- ANDREÁ, Johannes Valentinus (1619/1975/1996) *Reipublicae Christianopolitanae descriptio* (Beschreibung des Staates Christenstadt Christianopolis). Edición, traducción y epílogo de Wolfgang Biesterfeld. Stuttgart, Reclam.
- ANDREÁ, Johannes Valentinus (1994) *Gesammelte Schriften*. Ed. por Wilhelm Schmidt-Biggemann. Stuttgart-Bad-Cannstatt: Frommann-Holzboog. Vol. publicados: 1, 2, 5, 7 y 16.
- BORGES, Jorge Luis (1989) *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé. Vol. I/II.
- MARIAS, Javier (1989) *Todas las almas*. Barcelona, Anagrama.

Crítica

- BARTHES, Roland (1964) "Elements de sémiologie". *Communications* 4: 91–135.
- BARTHES, Roland (1970) *S/Z*. Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland (1975) *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris, Seuil.
- COLLIN, Stefan (ed.) (1992) *Umberto Eco. Interpretation and overinterpretation*. With Richard Rorty/Johnathan Culler/Christibe Brooke-Rose. Cambridge, Cambridge University Press.
- DANIELS, Dieter (2002) *Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet*. München, C. H. Beck.
- DELEUZE, Gilles (1968) *Différence et répétition*. Paris, Presse Universitaire de France.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1972/1973) *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*. Paris, Minuit.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1975) *Kafka, pour une littérature mineure*. Paris, Minuit.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1976) *Rbizome*. Paris, Minuit.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1980) *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*. Paris, Minuit.
- DeWITTE, Bryce Seligman (1970) "Quantum mechanics and Reality". *Physics Today* 23 (No. 9): 30–35.
- DeWITTE, Bryce Seligman; NEIL, Graham (eds.) (1973) *The Many-Worlds Interpretation of Quantum Mechanics*. Princeton/N.Y., University Press.
- GENETTE, Gérard (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil.
- JENKCS, Charles (1987) *Die Postmoderne. Der Neue Klassizismus in Kunst und Architektur*. Stuttgart, Klett-Cotta.
- MANOVICH, Lev (2003) "New Media from Borges to html", en: Noa Wardrip-Fruin, Nick Montfort (eds.) *The New Media Reader*. Cambridge/Massachusetts/London, MIT Press: 13–25.
- MECKE, Jochen; VOLKER Roloff (ed.) (1999) *Kino-(Ro-)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen, Stauffenburg.
- MEYER, Urs; SIMANOWSKI, Roberto; ZELLER, Christoph (eds.) (2006) *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen, Wallstein-Verlag.
- MEYER, Urs; SIMANOWSKI, Roberto; ZELLER, Christoph (eds.) (2006a) "Vorwort", en: Urs Meyer, Roberto Simanowski, Christoph Zeller (eds.) *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen, Wallstein-Verlag: 7–17.
- MEYER, Urs. (2006b) "Transmedialität (Intermedialität, Paramedialität, Metamedialität, Hypermedialität, Archimedialität). Das Beispiel der Werbung", en: Urs Meyer, Roberto Simanowski, Christoph Zeller (eds.) *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen, Wallstein-Verlag: 110–130.
- MURRAY, Janet H. (2003) "Inventing the Medium", en: Noa Wardrip-Fruin, Nick Montfort (eds.) *The New Media Reader*. Cambridge/Massachusetts/London, MIT Press: 7–11.
- NELSON, Theodor H. (1965/2003) "A File Structure for the Complex, the Changing, and the Indeterminate", en: Noah Wardrip-Fruin, Nick Montfort (eds.) *The New Media Reader*. Cambridge (Mass.)/London, MIT Press: 134–145.
- NELSON, Theodor H. (1974/2003) "Computer Lib/Dream Machines", en: Noah Wardrip-Fruin, Nick Montfort (eds.) *The New Media Reader*. Cambridge (Mass.)/London, MIT Press: 303–338.
- NELSON, Theodor H. (1981/2003) "From Literary Machines. Proposal for a Universal Electronic Publishing System and Archive", en: Noah Wardrip-Fruin, Nick Montfort (eds.) *The New Media Reader*. Cambridge (Mass.)/London, MIT Press: 443–461.
- RAJEWISKY, Irina O. (2002) *Intermedialität*. Tübingen, Francke.
- TAYLOR, Mark C. (1987) *Altarity*. Chicago/London.
- TORO, Alfonso de (1987) "Flaubert précurseur du roman moderne ou la relève du système romanesque balzacien: *Le père Goriot* et *L'éducation sentimentale*", en: idem (ed.) *Gustave Flaubert. Procédés narratifs et épistémologiques*. (Acta Romanica). Tübingen, Gunter Narr. 9–31.

- TORO, Alfonso de (1992) “El productor ‘rizomórfico’ y el lector como ‘detective literario’: la aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano (intertextualidad-palimpsesto-rizoma-deconstrucción)”, en: Karl Alfred Blüher, ídem (eds.) *Jorge Luis Borges: Procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Frankfurt am Main, Vervuert: 145–184.
- TORO, Alfonso de (1999) “La postcolonialidad en Latinoamérica en la era de la globalización. ¿Cambio de paradigma en el pensamiento teórico-cultural latinoamericano?”, en: ídem, Fernando de Toro (eds.) *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una postmodernidad periférica o Cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*. Frankfurt am Main, Vervuert: 31–77.
- TORO, Alfonso de (2002) “Jenseits von Postmoderne und Postkolonialität. Materialien zu einem Modell der Hybridität und des Körpers als transrelationalem, transversalem und transmedialem Wissenskonzept”, en: Christof Hamann, Cornelia Sieber (eds.) *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur*. Hildesheim/Zürich/New York, Olms: 15–52.
- TORO, Alfonso de (2004) “Hacia una teoría de la cultura de la hibridez como sistema científico transrelacional, ‘transversal’ y ‘transmedial’”, en: *Estudios Literarios & Estudios Culturales. Nuevo Texto Crítico* (Stanford University) 25/26: 275–329; publicado también en alemán, en: *Iberoromania* 59 (2004a): 1–42.
- TORO, Alfonso de (2008) *Borges Infinitio. Borgesvirtual. Pensamiento y Saber en los Siglos XX y XXI*. Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms Verlag.
- WIRTH, Uwe (2006) “Hypertextuelle Aufpfropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität”, en: Urs Meyer, Roberto Simanowski, Christoph Zeller (eds.) *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen, Wallstein-Verlag: 19–38.

Poesía

Alina Błońska

Poniente independiente

***Hoy comamos y bevamos* de Juan del Encina en la ópera *Don Quijote* de Cristóbal Halffter**

Resumen

Juan del Encina, como verdadero hombre del Renacimiento, no era solo poeta y dramaturgo: también era músico. Tomando como punto de partida su *Hoy comamos y bevamos*, podemos preguntarnos: ¿respetaba el músico Encina al Encina poeta?, y, ¿de qué manera en este caso la poesía condiciona la música? Tanto el carácter y la estructura formal del villancico como la rítmica y la melodía demuestran una estrecha relación entre estos dos campos en la obra del creador renacentista.

Por otro lado se pretende mostrar cómo su obra inspira a un autor contemporáneo de la envergadura de Cristóbal Halffter, sin duda el compositor español actual de mayor importancia en el panorama musical internacional.

Halffter se sirve de un fragmento de *Hoy comamos y bevamos* para definir el contexto musical de la época de Cervantes y para reflejar la escena en la que Don Quijote se enfrenta en la venta a una multitud sorda y burlona que finalmente lo arma caballero. Tras citar el principio del villancico, el compositor lo intensifica convirtiéndolo en un torbellino sonoro en el que se repite obsesivamente el estribillo, logrando a la vez —mediante su característica técnica compositiva— un calculado caos. El resultado final es de un gran impacto para el oyente, trascendiendo el carácter festivo del villancico en favor de un mayor simbolismo de toda la escena. De este modo, Halffter establece un nexo de unión entre el mundo utópico de Cervantes y la necesidad imperante de la utopía en el inicio de este nuevo siglo.

Abstract

Juan del Encina, as a true Renaissance man, was not only a poet and playwright; he was also a musician. Taking as a starting point *Hoy comamos y bevamos*, we consider if the musician Encina respects the poet and how in this case the poetry determines the music. The character and the formal structure of the *villancico* as well as the rhythm and melody demonstrate a close relationship between these two fields in the work of the Renaissance artist.

On the other hand, it is intended to show how his work inspires a contemporary author of the significance of Cristóbal Halffter, undoubtedly the current Spanish composer of major importance in the international musical panorama.

Halffter uses a fragment of *Hoy comamos y bevamos* to define the musical context of the time of Cervantes and to reflect the scene in which Don Quixote, in the country inn, meets a deaf and mocking crowd that finally dubs him a knight. After quoting the beginning of the *villancico*, the composer intensifies it, turning it into a kind of sonorous whirlwind in which the refrain recurs obsessively,

while achieving — through his characteristic compositional technique — a calculated chaos. The final result is of great impact on the listener, transcending the festive character of the *villancico* in favor of a major symbolism of the whole scene. In this way Halffter establishes a link between the utopian world of Cervantes and the prevailing need for utopia at the beginning of this new century.

I. *Hoy comamos y bevamos*: relación entre música y poesía

Juan del Encina —destacado poeta, dramaturgo y compositor español renacentista— ha sido estudiado con frecuencia por los especialistas de forma unilateral, tomando en consideración solo alguna de las disciplinas en las que se expresó artísticamente. Este modo de aproximación parcial a su obra adolece, no obstante, de una visión totalizadora de su personalidad creativa, tanto en el ámbito musical como en el literario. El propósito, pues, del presente estudio —dada la triple condición de hispanista, compositora e intérprete de música antigua de la autora— es la de acercarse a este prolífico artista de los siglos XV y XVI tanto desde un punto de vista globalizador como intertextual. Así, tomando como ejemplo su villancico *Hoy comamos y bevamos*, se analizará en primer lugar la relación existente entre la música y el texto, para mostrar posteriormente el uso que hace de él el compositor contemporáneo Cristóbal Halffter en un fragmento de su ópera *Don Quijote*.

Encina estudió en la Universidad de Salamanca, graduándose en Derecho. Debió recibir también una buena educación musical, dado que uno de sus hermanos, Diego, durante más de 20 años fue catedrático de música en dicha universidad. El destino quiso que Juan del Encina pasara al servicio del Duque de Alba, lo que influyó decisivamente en su labor creativa, ya que fue justamente en la corte de Alba de Tormes donde compuso la mayor parte de su obra. Como director de espectáculos era responsable de crear para los duques obras dramáticas, poesía y música. Así, para su entretenimiento, escribiría algunas églogas, como la “Égloga de Antruejo”, surgida con motivo de las fiestas de Carnaval. Esta obra teatral de Encina —reflejo de la antigua confrontación entre el Carnaval y la Cuaresma— concluye precisamente con el villancico *Hoy comamos y bevamos*, núcleo del artículo.

El carácter y la estructura formal del villancico, así como sus componentes constitutivos, demuestran una estrecha relación entre ambos campos en la obra del creador renacentista: el arte de las palabras y el arte de los sonidos. Pero veamos de qué manera la poesía ha condicionado la música y si el Encina músico respeta al Encina poeta.

El tema de la “Égloga de Antruejo” gira en torno al temor de los personajes por la inminente llegada de la Cuaresma y ante la exigencia de tener que vivir un tiempo en austeridad, controlando sus apetencias carnales. En este contexto, con *Hoy comamos y bevamos* se anima a disfrutar al máximo del poco tiempo que queda. El eviden-

te carácter báquico de la poesía se encuentra también reflejado en la música. Encina consigue plasmar este carácter a través de un pulso rápido unido a una melodía alegre y vivaz y a un ritmo característico¹. No obstante, cabe subrayar que todos estos elementos se nutren de los rasgos más importantes que presenta la propia poesía.

Quizá el hecho más determinante sea que el villancico es un octosílabo. Este grupo fónico, al ser más bien corto, favorece composiciones ágiles y vivas. Pero también es de gran relevancia que a lo largo del texto no deje de resonar continuamente una exhortación a gozar de los placeres terrenales; este hecho tiene una influencia decisiva sobre el comportamiento melódico de la poesía. Esto se refleja musicalmente mediante una melodía de ámbito reducido en la que las notas más agudas cumplen la función de acentos musicales, coincidiendo por lo general con los propios acentos del verso.

El componente rítmico es el que más se hace notar y está muy ligado al aspecto métrico. Todos los versos son paroxítonos, con lo cual las rimas también lo son, aparte de ser consonantes; y el axis rítmico se concentra sobre la penúltima sílaba, es decir, sobre la 7^a. En cuanto a los acentos, dominan los que están situados en las sílabas 3^a y 5^a, siendo en general más de la mitad rítmicos.

Para comprobar cómo el ritmo poético afectó al ritmo musical, hay que constatar que probablemente Encina compondría primero la música para el estribillo, y, a partir de él, la de las estrofas; algo que puede deducirse observando cómo el patrón rítmico del estribillo quedó influenciado por el uso frecuente del imperativo. Así pues, la nota más fuerte concuerda con la sílaba acentuada de esta forma gramatical. Tal vez el hecho de que el patrón rítmico no fuese pensado expresamente para musicar las estrofas, pueda explicar por qué es allí donde el acento musical no siempre converge con los acentos del verso.

Desde el punto de vista formal el villancico es un tipo de *virelai*, ya que su forma es similar². La estructura poética de *Hoy comamos y bevamos* consta de un estribillo de 3 versos y 4 estrofas de 7 versos, que se dividen en 2 mudanzas y la vuelta. Confrontando la forma poética con la musical, se ve claramente cómo el fraseo de esta última está condicionado por pausas versales y estróficas. La estructura musical se compone de 2 secciones interpretadas según el orden ABBA. Como se puede ver en el esquema del anexo, la sección A corresponde al estribillo y a la vuelta de cada estrofa, mientras la sección B corresponde a las mudanzas.

Existe, pues, a simple vista, una semejanza entre la estructura poética y la musical. Si bien hay que destacar que la vuelta a la sección A tiene lugar antes de la reaparición de las rimas del estribillo. Por lo que el esquema de las rimas resulta asimétrico en comparación con la estructura musical, que es simétrica. Analizando,

¹ Ordenados ambos en un compás ternario que el compositor usaba para textos de carácter festivo, burlesco u obsceno.

² En la Edad Media, en las *Cantigas de Santa María* —ejemplo de *virelais* monofónicos— aparecen ya las formas internas parecidas a la del villancico. Luego desaparecen de la historia por más de doscientos años, para renacer de nuevo precisamente en el villancico.

no obstante, la relación entre la forma poética y la musical, hay otro aspecto a tener en consideración. El material musical de la sección B deriva de la sección A, por eso —como señala Carolyn Lee— “[...] se esfuman los linderos entre estribillo, mudanzas y vuelta, produciéndose una forma autónoma que poco tiene que ver con la estructura poética”³ (Jones, Lee 1975: 38).

En conclusión, en *Hoy comamos y bevamos* el Encina poeta inspira sin duda alguna al Encina músico, pero, como la influencia de un arte nunca puede ni debe afectar a la autonomía del otro, ambos se funden en un mismo autor para colaborar conjuntamente.

2. *Hoy comamos y bevamos* en la ópera *Don Quijote de Cristóbal Halffter*

Cristóbal Halffter es el compositor español actual de mayor trascendencia en el panorama musical internacional. Un rasgo fundamental en su obra creativa son sus continuas referencias a la música de épocas anteriores y a la cultura española en general. Juan del Encina es uno de los muchos autores en los que se ha inspirado a lo largo de su trayectoria, y no sólo en esta ocasión⁴.

Don Quijote fue la primera ópera compuesta por Halffter⁵. Se estrenó en el año 2000 en el Teatro Real de Madrid, y en ella se pone de manifiesto la oposición del compositor al modelo clásico-romántico de este género musical, en que el elemento sonoro depende de un contenido dramático excesivamente concreto. Halffter “[...] procura aunar reflexión, acción dramática, sonido y palabra en un «deseo simbólico omnicomprendido», con lo cual es necesario —como comenta el propio compositor— “[...] asumir «la idea unitaria de una propuesta escénica que sopesa la totalidad de los elementos del montaje»” (Gan Quesada coord. 2009: 93).

A priori, parece que Halffter se sirve en su ópera de un fragmento del villancico para definir el contexto musical de la época de Cervantes (aunque es sabido que Encina vivió antes), pero además su intención es la de reflejar un acontecimiento grotesco que tiene lugar en la escena tercera, donde Don Quijote se enfrenta en la venta a una multitud inculta y burlesca que, según su ardiente deseo, lo armará finalmente caballero.

³ Este rasgo se puede observar también en otros villancicos de Encina, siendo el que los distingue de otros tipos de *virelais* polifónicos en los que los compositores buscan el mayor contraste posible entre la sección A y la B.

⁴ Los lazos que unen a Halffter con el creador renacentista quedan patentes también en dos obras suyas orquestales: *Versus* (1983), basada en el romance *Triste España sin ventura*, y *Epitafio para el sepulcro de Juan del Encina* (2008), basada en ese mismo romance y en el villancico *Hoy comamos y bevamos*.

⁵ Fue seguida por dos óperas más: *Lázaro*, estrenada en el 2008 en el Teatro de Kiel (Alemania), y *Schachnovelle*, cuyo estreno está previsto para la temporada 2012/13.

Como vemos, el compositor leonés, igual que Encina, recurre al villancico en una obra escénica. Sin embargo, lo que va cambiando a lo largo de la escena es su apacible carácter originario. ¿Cuáles son los recursos que sirven a esta transformación del ambiente musical y cuál es su relación con el mensaje de toda la escena?

En general, hay que recalcar que Halffter emplea los componentes más importantes del villancico a su manera, logrando una especie de interacción entre su propio lenguaje musical y el de Encina, que en el plan integral de la ópera convive con la farsa de la investidura como caballero de Don Quijote.

El ritmo y la melodía parecen en un principio no sufrir grandes cambios⁶, pero luego se convierte en punto de partida de estructuras melódico-rítmicas ejecutadas libremente y de forma individual por cada intérprete; algo que desde el punto de vista de la *macroforma* causa el efecto de un calculado “caos”. En esta intención de Halffter —tras la que encontramos su característica y elaborada técnica compositiva— juega un papel importantísimo su forma de tratar el texto.

Al principio de esta escena se puede reconocer el estribillo y la primera estrofa, aunque sin vuelta. Luego vuelve el estribillo y la primera estrofa (esta vez completa), y a continuación sólo la insistencia del estribillo sin que se entienda claramente el texto, debido a que el compositor hace un uso libre de él. No obstante, hay algo más digno de poner de relieve. Este fragmento lleva el sello inconfundible del estilo personal halffteriano, ya que es fiel reflejo de algo que él mismo postula: “«una modulación constante entre la comprensión de la palabra y su ocultación»” (Gan Quesada coord. 2009: 93). Se trata de un procedimiento habitual utilizado por el compositor en los momentos dramáticos de mayor tensión expresiva y con un propósito de comunicación directa.

De esta forma Halffter va alejándose del carácter puramente festivo de la pieza de Encina, convirtiéndola en una especie de torbellino sonoro. En este proceso de “masticar y deglutir” el lenguaje del compositor renacentista mediante la transformación de todos los elementos anteriormente descritos, la orquestación va a tener un papel muy relevante. Como puede observarse en la partitura, el compositor lleva a cabo una ampliación notable de la plantilla orquestal. En vez de un pequeño conjunto vocal e instrumental (tan característico en el Renacimiento) Halffter utiliza un coro grande y todo el potencial sonoro de la orquesta —con una destacada presencia de los instrumentos de percusión y de los metales—, lo que resalta aún más la expresividad de toda la escena⁷. De este modo, trascendiendo el carácter plácido del villancico, el compositor consigue llevar al extremo el significado burlesco de este episodio de la obra de Cervantes dotándolo de una poderosa carga simbólica.

Cristóbal Halffter es un creador que lleva toda su vida al servicio de la tradición y de la modernidad, del antes y del después de la cultura española, y a través

⁶ Tan sólo se puede notar una progresión melódica del estribillo en sus sucesivas repeticiones.

⁷ Hay que subrayar que al compositor siempre le han atraído enormemente las grandes formaciones orquestales y corales por su mayor capacidad de comunicación con el oyente.

de esta relectura de la pieza de Encina establece un nexo de unión entre el pasado y el presente, entre el mundo utópico de Cervantes y la necesidad imperante de la utopía en el inicio de este nuevo siglo.

Bibliografía

- ASENJO BARBIERI, Francisco (1890) *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- CASARES RODICIO, Emilio (1980) *Cristóbal Halffter*. Oviedo, Universidad de Oviedo.
- DEL ENCINA, Juan (1978) *Obras completas I, II y III*. Rambaldo, Ana María (ed.), Madrid, Espasa Calpe.
- GAN QUESADA, Germán, coord. (2009) *Carta blanca a Cristóbal Halffter*. Madrid, OCNE.
- GAN QUESADA, Germán (2005) *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos*. Granada, Universidad de Granada.
- JONES, Royston Oscar, LEE, Carolyn (1975) *Juan del Encina. Poesía lírica y Cancionero musical*. Madrid, Castalia.
- MARCO, Tomás (1972) *Cristóbal Halffter*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia-Dirección General de Bellas Artes.

Marlena Krupa

Universidad de Wrocław

Poesía “de ida” y “de vuelta”. Stanisław Barańczak y San Juan de la Cruz

Resumen

En la presente ponencia nos gustaría examinar las posibles huellas de la sensibilidad poética de San Juan de la Cruz en los poemas de Barańczak y al mismo tiempo ver cómo un poeta del siglo XX, llamado por algunos críticos el poeta metafísico moderno, solucionó poéticamente su “encuentro” con la trascendencia respecto al místico de la segunda mitad del siglo XVI.

Abstract

In the present work we want to focus on the study of possible influence which Saint John of the Cross has exerted on Barańczak's poetry. We will try to see how the poet from the 20th century, called by many the “contemporary metaphysical poet,” resolved in the poetic way his meeting with a transcendental meditation by comparison with the mysticism from the second half of the 16th.

Stanisław Barańczak (Poznań, 1946) es uno de los poetas más reconocidos de las letras polacas del siglo XX¹ además de crítico y traductor eminente, entre otros, de los dramas de Shakespeare y de la poesía inglesa y americana junto con la antología de la poesía metafísica inglesa del siglo XVII (*Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, 1991). Pero Barańczak es también autor de las muy logradas traducciones de los poemas de San Juan de la Cruz al polaco reeditadas recientemente (2010) en un volumen bilingüe (*Święty Jan od Krzyża. Poezje wybrane*)². Aunque él mismo confesó en una entrevista que había traducido a San

¹ Los primeros volúmenes poéticos de Barańczak se inscriben, junto con los de Adam Zagajewski, dentro de la “generación de 68”, grupo poético que debutó en los años 60 y para el que la crisis política iniciada por los protestas estudiantiles del 1968 fue una experiencia generacional. Uno de los principales postulados estéticos de este grupo fue el “reconocimiento” literario de la realidad en contra del arte escapista.

² La primera edición de la poesía sanjuaniana en versión polaca hecha por Barańczak apareció en 1979 en la revista “W Drodze” (núm. 9, pp. 39–45). Barańczak tradujo seis poemas de San Juan de

Juan más por curiosidad y experimento que por una verdadera afinidad (Barańczak 1993: 77), sus poemas prueban que fue un lector muy perspicaz de los textos de San Juan y que algo del aire y de la imaginería del místico carmelita penetró en sus poemas. Además, en otra entrevista, casi negando lo antes afirmado, constató: “Si en caso de este u otro poeta no sentía la afinidad hacia él, no podría en absoluto traducirlo (...)” (citado por Ciszewska, Bąk, Kozacki 1995: 62).

En la presente ponencia me gustaría no sólo examinar las posibles huellas de la sensibilidad poética de San Juan de la Cruz en los poemas de Barańczak, sino también ver cómo un poeta del siglo XX, considerado por algunos críticos un poeta metafísico moderno (Potkański 2004: 19)³, solucionó poéticamente su “encuentro” con la trascendencia, respecto al místico de la segunda mitad del siglo XVI. Frente a tal objetivo, merece la pena plantearse las siguientes preguntas: ¿En qué situación lírica colocó el poeta al sujeto al que hizo experimentar tal encuentro? ¿De qué cualidades le dotó a él y a lo Trascendente? ¿Cómo les hizo comunicarse? ¿Y con qué objetivo?

Mi análisis lo centraré en un volumen poético de Stanisław Barańczak del año 1988 titulado *Widokówka z tego świata* (*La postal desde este mundo*). He elegido este poemario, porque —aunque al mismo Barańczak no le convencen y tampoco le gustan las divisiones y periodizaciones de su obra— varios críticos reconocen que este conjunto de poemas, escrito ya después de la emigración del poeta a EE. UU., marca un cambio en su trayectoria artística. Son textos en los que Barańczak renuncia, en cierta medida, a la perspectiva horizontal de percibir la realidad para dar mayor peso a la vertical (trascendental).

Widokówka z tego świata es un libro que consta de veinticinco poemas ordenados de manera perfectamente simétrica. Son doce composiciones separadas de otras doce por un poema “Południe” (“Mediodía”) cuya forma gráfica recuerda a un reloj de arena y que es como un micromodelo de todo el poemario. Este conjunto de textos poéticos, cuya composición recuerda el conceptismo barroco, puede leerse perfectamente como una gran metáfora de un día de la vida humana o incluso como una imagen alegórica de la vida misma. Su protagonista es un hombre que se levanta el domingo por la mañana (seguramente no por casualidad el poeta eligió ese día y no otro) con una gran pregunta existencial (“Co mam powiedzieć” / “¿Qué debería decir?”)⁴:

Co mam powiedzieć? “Wierzę?” Będzie powiedziane
tak wiele słów, a żadne nie złożą się w zdanie
proste oznajmujące o Wiedzącym Niemym, [...]

la Cruz: “Llama de amor viva”, “Noche oscura”, “Cantar del alma que se huela de conocer a dios por fe”, “Tras un amoroso lance”, “Sin arrimo y con arrimo”, “Vivo sin vivir en mí”.

³ No estoy segura si a Barańczak le gustaría tal calificación, porque rehuía ser encasillado. Sin embargo, él mismo reconocía que la perspectiva metafísica estuvo siempre presente en sus poemas, incluso en los que recibían de la crítica el marbete de políticos (Barańczak 1993: 17).

⁴ Cito todos los poemas de Barańczak de la siguiente edición: Stanisław Barańczak, *159 wierszy 1968–1988*, Kraków, Wydawnictwo Znak, 1991. Las traducciones de los fragmentos de los poemas de Barańczak son una traducción literal realizada por MK.

*¿Qué debería decir? “¿Creo?” Se dirán
tantas palabras y ninguna formará una frase
simple afirmativa sobre el Mudo Sabiente.*

El hombre se pregunta por su propia fe y a la vez declara la impotencia de hablar sobre una Trascendencia que tal vez esté escondida detrás de la realidad que le rodea: detrás del vuelo de los gorriones, los golpes de la pelota en el patio, el zumbido de los coches en la carretera y tras el calor de un rayo de sol que estampa el día; el día que va a ser la postal más mandada por el hombre al cielo con una imagen de la vida de este mundo. De esta manera el sujeto lírico, como el alma del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, sale al encuentro de la Trascendencia. Sin embargo, su viaje no se realizará de noche sino de día, no en las entrañas más profundas del corazón sino en el seno de una realidad concreta en la que se desarrolla el misterio del vivir. En el primer poema (“Co mam powiedzieć” / “¿Qué debería decir?”) queda, además, expresada la gran intuición del sujeto lírico que protagoniza estos textos: el verdadero milagro que prueba la existencia de la Trascendencia es el mismo vivir:

[...] Znów, po raz nie wiem
który: to świat, czytelne „tak”, niespodziewane

przybicie stempla słońca na kolejny ranek,
którego mogło nie być, a jest, cały jeden.

[...] *De nuevo, cuántas veces
no sé: este mundo, legible “sí”, inesperado*

*estampar del sol sobre una nueva mañana,
que ha podido no estar y es en su unicidad y plenitud.*

¿Se confirmará tal intuición cuando llegue el final del día? ¿Tendrá su viaje un final feliz, tal vez no tan extático como el del camino de San Juan, pero por lo menos afirmativo? Esta pregunta acompaña al lector durante todo su viaje por el universo lírico de Barańczak encerrado en este poemario. La respuesta se va formulando en los poemas donde un habitante del siglo XX busca la Trascendencia a través de su propia experiencia diaria. Le observamos durante sus actividades de cada día: cuando levanta del umbral de su casa el periódico (“Podnosząc z progę niedzielną gazetę”), cuando le hacen una radiografía en el hospital (“Prześwietlenie”), cuando presencia un partido de baloncesto (“Pierwsza piątka”), cuando va de excursión al parque nacional (“Obserwatorzy ptaków”), cuando hace fotos (“Zdjęcie”) o cuando se abisma en los recuerdos: de un pequeño accidente que sufrió de niño en la fragua (“Lipiec 1952”), del padre médico realizando una autopsia (“Czerwiec 1962”) o de una noche de amor (“Wrzesień 1967”)⁵. En su oscilar entre las pequeñeces de la rutina diaria y la reflexión metafísica que roza la inmensidad del universo, llegamos por fin a la noche, a la última actividad de nuestro

⁵ Las fechas que constituyen los títulos de estos poemas parecen corresponder con los acontecimientos de la biografía del autor, que se casó en 1968 y cuyo padre fue médico.

protagonista: el sacar la basura delante de la casa (“Wynosząc przed dom kubły ze śmieciami”) y a la última reflexión suya antes de dormir. Volvemos de nuevo a la pregunta del primer poema para recibir por fin una respuesta (“Żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność”). ¿Afirmativa?

Ya esta corta descripción del poemario de Barańczak nos hace ver que la situación lírica que constituye el fondo de sus reflexiones solo en parte, y además relativamente pequeña, recuerda las que identificamos con la poesía mística. Stanisław Barańczak habló de ello varias veces: “Lo que distingue la poesía de los metafísicos ingleses de la poesía mística —de un tal San Juan de la Cruz, por ejemplo [...]— es que los primeros nunca abandonan la tierra, la vida humana extendida entre lo sublime y lo vulgar, aunque saben mirarla desde la perspectiva celestial y *sub specie aeternitatis*” (Barańczak 1993: 77). Barańczak huye de las abstracciones, de los espacios imaginados, y se adentra en lo concreto y realista de la vida humana. Lo que sí une a ambas perspectivas es la figura del sujeto lírico presentado como *homo viator*, un peregrino suspendido entre la tierra y el cielo que va buscando el sentido de su existencia.

A este sujeto lírico Barańczak le hace dialogar con el Otro cuya presencia en el mundo presente y busca. Su diálogo, del cual somos testigos, difiere del mantenido por la Esposa con su Amado de los versos de San Juan. Esta vez la relación entre los interlocutores no está llena de amor y confianza, aunque sí de respeto y apertura a los “argumentos del otro”. Tampoco hay veneración de Dios por parte del sujeto lírico. El “yo” hablante en los poemas de Barańczak es un interlocutor difícil para Dios, porque se coloca en el mismo nivel que Él. No es, como el Alma de los poemas de San Juan de la Cruz, un feliz poseedor de la fe incondicionada que pide la presencia mística de Dios. Es más bien un hombre que querría creer, pero le abruma una avalancha de dudas. No le importa lo que va a ser después de la muerte, no pregunta por la salvación. Está concentrado en esta vida, aunque necesita estar seguro de que ella tiene un sentido. Como acertadamente lo resumió Jerzy Kandziora, su fe es una fe desprovista de la escatología (Kandziora 2007: 216), mientras la de San Juan de la Cruz se centraba en ella.

El hombre de los poemas de Barańczak interroga a Dios sobre esta vida. Le hace reproches y exige respuesta, sobre todo, a la pregunta sobre el mal y el sufrimiento inocente que se derraman por el mundo. Son preguntas hechas a menudo con un todo arrogante y violento, colmado de ironía. En el poema “Podnosząc z progu niedzielną gazetę” (“Al levantar del umbral un periódico matinal”), por ejemplo, el sujeto lírico, con un periódico repleto de malas noticias en la mano, pregunta:

Nie myśl, że nie doceniam tego, że łagodnie
oszczędzasz mnie, że nie chcesz mnie oniemić
wszystkim, że to jedynie okrucieństwo, zbrodnie
ledwie niektóre z tych, o jakich Ci wiadomo.
Przyznaj się, tylko nie kręć, tylko nie milcz:
Tam, skąd patrzysz, drukuje się takie gazety.

*No pienses que no aprecio que dulcemente
me protejas, que no me quieras enmudecer
con la totalidad, que sea solo una pizca de terror, un crimen
solo uno de tantos de los que sabes.*

Reconócelo, no mientas, no calles:

Allí, desde dónde miras, se imprimen tales periódicos.

En otro poema titulado “Yard sale” le acusa de que en el mundo, que al fin y al cabo es una creación divina, no todo sea perfecto:

“A w Tobie skąd ta wyższość. Tobie też nie wszystko
wypadło bez zarzutu. Ty także wystawiasz
na pokaz, co masz, kryjąc w swój wewnętrzny nawias
to, czym mógłbyś być, gdyby lepiej Ci to wyszło;
przyznaj się, że tak jest, że Ciebie też to dręczy.
Może po to te światy, te kosmiczne sceny”.

*“Y en Ti de dónde tanta altivez. A Ti tampoco todo
Te salió perfecto. Tú también haces
alarde de lo que tienes, escondiendo en tu paréntesis interior
lo que pudieras ser, si eso te hubiera salido mejor;
reconoce que es así, que a Ti también esto te atormenta.
Tal vez por ello estos mundos, este teatro universal”.*

A pesar de las dudas y la postura rebelde, el hombre no puede combatir el deseo de Trascendencia. En el poema que da título a todo el volumen “Widokówka z tego świata” (“La postal desde este mundo”) leemos:

Szkoda, że Cię tu nie ma. Zagłębiam się w ciele,
w którym zaszyfowane są tajne wyroki
śmierci lub dożywocia – co nie wiele
różni się jedno z drugim w grząskim gruncie rzeczy,
kryminal krwi i grozy, powieść-rzeka, która
swój mętny finał poznać mi pozwoli
dopiero, gdy i tak nie będę w stanie unieść
zamkniętych ciepłą dłonią zimnych powiek.
Ale dosyć już o mnie. Mów, jak Ty się czujesz
Z moim bólem – jak boli
Ciebie Twój człowiek.

*Qué pena que no estés aquí. Me sumerjo en el cuerpo,
donde permanecen cifrados unos fallos secretos
de muerte o de cadena perpetua, lo cual no hace mucha
diferencia en el fondo cenagoso de la realidad;
una novela policiaca de sangre y terror, una novela río cuyo
final turbio se me revelará
solo cuando ya no podré, de todos modos, levantar
cerrados con la mano cálida mis párpados fríos.
Pero basta ya de mí. Di cómo Tú te sientes
con mi dolor. Cómo te duele
a Ti Tu hombre.*

El Dios de este y otros poemas del volumen es un *Deus Absconditus*. El sujeto lírico de Barańczak esta vez sí parece armonizar con el grito de la Esposa que en la primera estrofa del *Cántico espiritual* pregunta:

¿Adónde te escondiste,
amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huiste,
habiéndome herido;
salí tras ti, clamando, y eras ido.

Sin embargo, ahora tampoco deja de “picar” a Dios preguntando: “[...] jak boli / Ciebie Twój człowiek” (“Cómo te duele / a ti Tu hombre”). Una observación muy interesante hizo respecto al fragmento citado Zofia Zarębianka (2008: 145), quien se fijó en la puntuación, o mejor dicho su falta, en esta última línea y media del poema. Observó que si pusiéramos la coma después de “Ciebie” (“a Ti”), la expresión “Twój człowiek” (“Tu hombre”) sería la perfecta despedida de una postal, cuyas fórmulas el poema unas veces imita y otras rompe. Pero cuando renunciamos a ella, como ocurre en este caso, creamos un mensaje ambiguo que afirma que a Dios le duele el hombre. Quizá le duele porque lo ve sufriendo. Quizá porque le salió imperfecto. Quizá porque no sabe comunicarse con él.

La última observación que nos hemos hecho requiere un comentario. Uno de los grandes temas de este poemario es la falta de comunicación entre el hombre y Dios, lo cual sintoniza de alguna manera con la experiencia de San Juan de la Cruz. El problema de la inefabilidad, si queremos seguir la terminología utilizada por el místico carmelita, quedó señalado ya en el primer fragmento de Barańczak que hemos citado: “Będzie powiedziane / tak wiele słów, a żadne nie złożą się w zdanie / proste oznajmujące o Wiedzącym Niemym, [...]” (“*Se dirán / tantas palabras y ninguna formará una frase / simple afirmativa sobre el Mudo Sapiente*”). El sujeto lírico no sólo no sabe cómo escribir sobre Dios, sino que tampoco encuentra palabras adecuadas para dirigirse a Él. Es interesante que la misma palabra “Dios”, en referencia al Otro Trascendente, aparece en el poemario sólo una vez, en el penúltimo poema “Drogi kąciku porad” (“Querida columna de consejos”). A veces el hombre se dirige a Dios a través de perífrasis: Wiedzący Niemy / Mudo Sapiente (“Co mam powiedzieć”), Radiolog Bez Twarzy / Radiólogo Sin Rostro (“Prześwietlenie”), Drogi kącik porad / Querida columna de consejos (“Drogi kąciku porad”). Pero en la mayoría de los casos el sujeto lírico lo está simplemente tuteando, para en un poema llamarle directamente “Jakieś Ty” (“Un Tal Tú”).

La misma tendencia la observamos también en la poesía de San Juan, quien a menudo parece rehuir el giro directo hacia Este que se llamó a sí mismo en las hojas de la Sagrada Escritura “yo soy el que soy”. Dorota Kulczycka sugiere que en caso de Barańczak es incluso más aplicable lo que escribió Martin Buber sobre los nombres de Dios, que tachó de errónea la propuesta de algunos que creían que para salvar las palabras sagradas, de las que hoy en día abusábamos, habría que callarlas un tiempo. La sustituyó por otra. Según él, palabras tan desgastadas

como Dios, que no se dejan ni perfeccionar ni purificar, habría que levantarlas de la tierra para que nos sirvieran de apoyo en los momentos de prueba (Kulczycka 2008: 228). Parece que eso es exactamente lo que hace Barańczak en su intento de desmitificar a Dios, de “descortezarlo” de todas las imágenes con las que le iba y sigue cubriendo el hombre. Le convierte en un simple Tú, Dios muy personal, muy íntimo, como el de San Juan de la Cruz. En el poema titulado “Jakieś Ty” (“Un Tal Tú”) leemos:

Właściwie nie muszę wiedzieć o tobie nic więcej, niż
to, że jesteś tym jakimś Ty, które formuje mi w ustach
i – przez opar wydechu, przez opór języka, przez niż
atmosferyczny, przez kłęby spalin nad jezdnią, mgłę lustra,
pył międzyplanetarny – każe przebijać się [...]
drugiej osobie liczby pojedynczej czasownika,
jakimś „słyszysz”, „nie milcz”, „pamiętasz”, „spójrz”, „bądź” [...]

*En realidad no tengo que saber de Ti nada más de
lo que eres, un tal Tú que formula en mi boca
y – tras la exhalación del suspiro, la resistencia de la lengua, tras la depresión
atmosférica, tras las nubes de los gases de escape sobre la carretera, el vaho del espejo,
el polvo meteórico – hace atravesar
la segunda persona del singular del verbo,
un tal “escuchas”, “no calles”, “recuerdas”, “mira”, “sé” [...]*

En los versos citados vemos que el hombre necesita al Otro para dialogar. En este convencimiento suyo Barańczak se acerca una vez más, como observa Kulczycka (2008: 245)⁶, a Martín Buber, fundador de la filosofía del diálogo, que insistía en que la religión significaba hablar con Dios y no sobre Dios, y que el ser humano se volvía hombre gracias a su capacidad ontológica de distanciarse y de entrar en el diálogo con el Otro. Un pensamiento parecido llevó a San Juan de la Cruz a hablar en sus poemas con Dios y de su propia experiencia mística en lugar de hablar y escribir sobre Él.

El sujeto lírico de Barańczak establece, pues, su diálogo con Dios. Lo vemos perfectamente en el poema “Ustawianie głosu”:

Tak, takim może głosem, jakim pierwszy pilot
oświadcza przez głośniki, że wszystko w porządku
(tak jakby sto ton stali prującej na wylot
chmurę nie było gwałtem na zdrowym rozsądku) [...];

albo telewizyjnym głosem kaznodziei,
w którym pod reflektorem nie ma ani cienia

⁶ El mismo Barańczak en uno de sus ensayos escribió: “En realidad creo que si hay algo que da a mi poesía la coherencia, no lo es, en ningún caso, ni la política ni la metafísica, sino más bien un problema del diálogo, permanentemente presente en esos poemas, un problema de la comunicación, de la ruptura de lo extraño; el abrir paso al sentido de su popio «yo» hacia «un tal Tú»”. (Barańczak 1993: 79, trad. M. K.). Merece la pena señalar que el poeta diciendo “tú” no siempre está pensando en un “Tú Trascendente”.

wątpliwości (że niby wyjściem z beznadziei
jest wpłacić czek na konto przyjsia Zbawiciela),
gdy grzmi z pięterowych estrad, w jaskrawo niebieskim
smokingu z poliestru – w tle chórek anielic
z sekcją rytmiczną – gotów cały się zmienić
w neon: „i Ty Się Znajdziesz W Królestwie Niebieskim”; [...]

więc takim głosem gdyby mówić; ale gdzież tam. [...]

Nie żebyś skąpił mi specjalnych wysłanników:
już tyle razy w szumie niewidzialnych skrzydeł
zsyłałeś ich, w nadziei, że ktoś ustawi
mój głos. Stary łacinnik B. (sam zresztą skrzypiał):
„Dykcja, mój panie, dykcja! Poruszać ustami,
Nie mamrotać pod nosem!” [...]

Tylko wiara ustawia głos. A Ty – jak z Tobą
jest, czy przypadkiem nie tak samo? Czemu
sam nic nie powiesz pełniej, pewniej? Posiekane
komunikaty, zgłoski tonące w milczeniu.
Dykcja, mój Panie, dykcja. Wszystko to ciekawe,
ale nic nie rozumiem w moim tylnym rzędzie.
Wybacz. Ja nie kpię. Jakoś rozumiem Cię w sumie,
jak jąkała drugiego jąkałę rozumie,
to znaczy, z nim się męcząc, gdy chce coś powiedzieć.

*Así, quizá con una voz así, como esa con la que el primer piloto
anuncia por los altavoces que todo está bien
(como si cien toneladas de acero atravesando a toda velocidad
la nube no fuera una violación del sentido común) [...];*

*o con la voz de un predicador televisivo,
en la que, bajo la luz del reflector, no hay ni media sombra
de duda (parece que la salida de la desesperanza
consiste en ingresar una cuota a la cuenta del Salvador)
cuando ese lanza rayos desde unos tablados de pisos vestido de un esmoquin
de poliéster azul chillón – en el fondo un coro de angelotes
con la sección rítmica – listo para convertirse entero
en un neón “Tú También Llegarás al Reino de los Cielos”; [...]*

pues, si se hablara con una voz así; pero qué más da [...]

*No es que me escatimes unos mensajeros especiales:
tantas veces ya en el zumbido de unas alas invisibles
los mandabas esperando que alguien ajustara
mi voz. Un viejo maestro de latín un tal B. (por otra parte el mismo chirriaba):
“¡Dicción, hombre, dicción! ¡Mover la boca!
¡No mascullar entre dientes! [...]*

Solo la fe ajusta la voz. ¿Y Tú? – ¿cómo Tú

*estás?, ¿no te pasará lo mismo? ¿Por qué
Tú mismo no dirás algo con más plenitud, con mayor seguridad? Comunicados
truncados, sílabas hundidas en el silencio.
¡Dicción, mi Señor, dicción! Todo eso es interesante,*

*pero nada entiendo en mi última fila.
Perdona. Yo no me burlo. De alguna manera, en realidad, te entiendo
como un tartamudo al otro tartamudo entiende,
es decir, sufriendo con él, cuando quiere decir algo.*

En los últimos versos de este poema parece resonar la idea del famoso “balbuceo” sanjuaniano:

Y todos cantos vagan,
de ti me van mil gracias refiriendo.
Y todos más me llagan,
y déjame muriendo
un no sé qué que quedan balbuciendo.

El hombre de Barańczak, igual que la esposa del *Cántico espiritual*, busca a Dios en la realidad que le rodea y tiene dificultades para descifrar en ella su mensaje. El hombre vaga por el mundo y trata de oír el habla del silencio; descubrir el sentido del silencioso pasar de la vida. Quiere creer que detrás de la construcción química y física del mundo se esconde la matemática lógica de Dios (Kandziora 2007: 219):

Domyślał się, że w ten sposób nadajesz nam jakiś szyfr,
Że kryje się w tym, jak zawsze, Twój zamysł,
Który wymierzasz Tobie tylko wiadomą miarą. („Długowieczność oprawców”).

*Supongo que de esta manera nos concedes un código,
que allí se esconde, como siempre, tu propósito
que estimas con una medida conocida sólo a Ti. (“Longevidad de los verdugos”).*

El hombre está luchando, como bien lo llamó Jerzy Kandziora (2007: 229), contra su “miopía metafísica” que hace que todo el mundo le impida percibir lo trascendental. Para ver mejor necesita la luz que proceda del Otro. En varios poemas Barańczak identifica a Dios con la luz, lo cual viene inspirado, posiblemente, por la lectura de los textos místicos⁷. En el poemario que nos interesa este motivo lo desarrolla el poema “Prześwietlenie” (“Radiografía”) donde el sujeto lírico, que supuestamente va al hospital, habla de tres géneros de la luz: de la luz del sol que le ciega los ojos y acaricia la piel con su calor, de la luz de los rayos-x que hacen posible a los médicos ver el interior de su cuerpo y al final de la luz metafísica que desearía recibir de parte de un Radiólogo Sin Rostro:

Radiologu Bez Twarzy,
niech stanę obok

Ciebie, pokaż mi ekran
z tym mną, znanym na wylot
jedynie Tobie; chwilą
wiedzy niech mnie prześwietla

⁷ Escribe sobre ello también Kulczycka (2008: 143).

Twój promień, tylko jedną:
daj – nim ją zaciemnię, zagrzebię –
spróbować, czy zniosę tę pewność
siebie.

*Radiólogo Sin Rostro
que me ponga al lado*

*Tuyo, muéstrame la pantalla
con este yo conocido de un lado a otro
solo a Ti; que me radiografie
con un instante del saber*

*Tu rayo, sólo uno:
déjame – antes de que la oscurezca y entierre –
probar si aguanto tal seguridad
de mí mismo.*

Es un ruego por la luz del conocimiento de su verdadero yo. No es un ruego desprovisto de inquietud y de inseguridad, porque tal vez la verdad resulte extremadamente difícil de asumir. Sin embargo, el deseo del saber es más fuerte. El sujeto lírico quiere verse con los ojos de Dios, o tal vez quiere mirarse en los ojos de Dios; quiere que la luz mística ilumine con su sentido no sólo la realidad circundante sino también, o tal vez sobre todo, a él mismo. La imagen de la luz que atraviesa un objeto y sus connotaciones religiosas tienen una larga tradición. La encontramos también en la *Subida de Monte Carmelo* de San Juan⁸.

Las imágenes y los deseos parecidos han encontrado su reflejo también en el poema “I tak” (“A pesar de”) donde escuchamos la voz del hombre que querría verse ontológicamente comprobado por la Trascendencia; querría encontrar en ella el certificado del sentido de su propio vivir.

A jeśli nawet nie, to i tak będę
udawał sam przed sobą, że jest środkiem świata
każde moje ubocze, że bieglego świadka
mam nad każdym pobytem, postojem i pędem,
że w każdym z moich zaćmień on znajdzie dość światła,
jak superczuły noktowizor w mętnym
mroku, [...]

*E incluso si no, yo igual estaré, a pesar de todo,
fingiendo ante mí mismo que es el centro del mundo
cualquier rincón mío, que tengo a un testigo de vista*

⁸ La primera quien se fijó en tal similitud fue Dorota Kulczycka (2008: 157). En la *Subida del Monte Carmelo* leemos por ejemplo: “Está el rayo del sol dando en una vidriera. Si la vidriera tiene algunos velos de manchas o nieblas, no la podrá esclarecer y transformar en su luz totalmente como si estuviera limpia de todas aquellas manchas y sencilla. Antes tanto menos la esclarecerá cuanto ella estuviere menos desnuda de aquellos velos y manchas, y tanto más cuanto más limpia estuviere. Y no quedará por el rayo, sino por ella; tanto, que, si ella estuviere limpia y pura del todo, de tal manera la transformará y esclarecerá el rayo que parecerá el mismo rayo y dará la misma luz que el rayo”. San Juan de la Cruz, *Subida del Monte Carmelo*, LII, Cap. 2.6.

*tras cada una de mis estancias, paradas, carreras,
que en cada uno de mis eclipses él encontrará suficiente luz,
como unas gafas hipersensibles de visión nocturna, entre las tinieblas
turbias, [...].*

Al final de este texto encontramos una imagen que de nuevo nos hace recordar el *Cántico espiritual*:

[...] nade mna, rozpostarta czujnie i daleko
siatkówka oka, na którego dnie
moje odbicie i skąd wraca echo
tych samych w kółko słów: A jeśli nawet nie

*[...] encima de mí, extendida ampliamente y vigilante
retina del ojo en cuyo fondo
está mi reflejo y desde donde vuelve sin parar un eco
de las mismas palabras: e incluso si no*

La lectura de estos versos nos hace recordar la escena sanjuaniana del deseado encuentro del Alma con Dios al lado de la fuente:

Apaga mis enojos,
pues que ninguno basta a deshacellos,
y véante mis ojos,
pues eres lumbre dellos,
y sólo para ti quiero tenellos.

¡Oh cristalina fuente,
si en esos tus semblantes plateados,
formases de repente
los ojos deseados,
que tengo en mis entrañas dibujados!

Aquí también Dios quedó representado como la luz que permite ver de verdad y cuyo encuentro con el hombre se realiza a través de las miradas.

Es significativo que en estos dos poemas (“Prześwietlenie” / “Radiografia” y “I tak” / “A pesar de”) observemos el juego de los ecos y reflejos que va relacionando, juntando incluso, la imagen del hombre con la de Dios. En el poema “Prześwietlenie” (“Radiografia”) el sujeto lírico pide “niech stanę obok” (“que me ponga al lado”) y la continuación de esta frase a través de un encabalgamiento brusco y violento se traslada no sólo al verso siguiente sino a la siguiente estrofa. Con este recurso el poeta consigue que un lector atento junte consigo la palabra “Ciebie” (“Tuyo”), tan visiblemente expuesta, con el resto del verso “pokaż mi ekran” (“muéstreme la pantalla”). Parece guiarnos hasta la siguiente lectura de este fragmento: el hombre es la imagen que todo el tiempo Dios le devuelve; él mismo es la respuesta a todas las preguntas por la trascendencia. Lo mismo observamos en el poema “I tak” (“A pesar de”) que curiosamente no termina con un punto sino que parece volver al principio del poema como un lírico *perpetuum mobile* que va repitiendo de ida y vuelta: “A jeśli nawet nie, to i tak będę” (“E incluso si no, yo estaré igual”). Y esta

frase no es en ningún caso una expresión de narcisismo por parte del hombre, sino que es una vez más la misma respuesta recibida del Otro: “búscame en tu interior”, “en ti mismo”. El hombre se conoce a sí mismo a través de la Trascendencia y la Trascendencia, a través de su propia persona, porque es en él mismo donde esta tiene su máxima realización. En este momento no podemos olvidarnos de la importancia que la idea del parentesco entre el hombre y Dios tuvo en la doctrina de San Juan de la Cruz, quien escribió sobre el “conocimiento mimético” de Dios a través de la fe.

En el poema que cierra todo el libro “*Żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność*” (“Que en esta cuestión haya una plena claridad”), en cuyo título resuena otro eco de la imaginería de San Juan de la Cruz: la noche y la luz, el hombre llega al final del día, retoma la reflexión matutina y al dudoso “¿creo?” le quita los signos de interrogación:

Ponieważ jestem
– jak na śmierć – dość żywego zdania
o krwi, tętniącej w skroń rejestrem
łask, nie myśl, że nie jestem w stanie
wierzyć, żeś jest. W to nie wierz: jestem.

*Porque soy
– aunque soy mortal – de opinión bastante viva
sobre la sangre que late en las sienas con un registro
misericordioso, no pienses que no soy capaz
de creer que estás. En eso no creas: lo soy.*

De esta manera nos hemos acercado hacia la respuesta a la pregunta planteada al principio de estas reflexiones: la intuición del hombre de que el verdadero milagro que prueba la existencia de la Trascendencia es el mismo existir, parece haberse confirmado. Digo parece porque siempre queda la sombra de la duda, no estamos, pues, ante un místico, sino en el mejor de los casos un metafísico.

San Juan de la Cruz compartía con los místicos de varias culturas la necesidad de expresar el misterio de su profunda experiencia de Dios. Barańczak, como poeta de extraordinaria sensibilidad y mirada muy atenta dirigida hacia la realidad, también siente la necesidad de contar su propia experiencia del mundo al “Estimado Lector”, como lo llama en el poema “*Jakieś Ty*” (“Un Tal Tú”). En su muy conocido ensayo “*Tablica z Macondo*” (“Lápida de Macondo”) confesó:

La regla principal de la poesía, toda esta paradójica concisión que produce la polisemia y la polisemia que existe a pesar de la concisión, no solo son un medio de defensa del individuo en su lucha contra la Nada, sino también la confirmación de la existencia de tres instancias exteriores que tienen en común que cada una de ellas es aliada del individuo, al que al mismo tiempo supera, en este combate contra la Nada. Estas tres instancias son: los Otros, el Mundo y la Trascendencia. [...]

Y además de todo ello, en el sentido más omnímodo y al mismo tiempo inaprehensible del vocablo ÉL, ese ÉL que no hay que defenderlo contra la Nada —más bien a nosotros

mismos hay que defendernos contra la duda en ÉL y contra el olvido de que ÉL existe— pero quien también exige la confirmación, aunque sea parcial y lastimosamente insuficiente, de Su presencia en la palabra del hombre⁹.

Gabriel Celaya llamó muy acertadamente a la poesía de San Juan de la Cruz la “poesía de vuelta” (Celaya 1964: 179–226). Sus versos son, pues, una creación artística de un místico que ha vuelto a este mundo desde las alturas del otero habitado por el Amado. La poesía de Barańczak la podríamos llamar más bien “poesía de ida”, porque es una poesía del hombre que duda, que rehúye dogmas y que busca pruebas de la luz de trascendencia durante su noche de este mundo. Stanisław Barańczak, con su afinidad hacia los poetas metafísicos ingleses e inspirado de vez en cuando por la lectura de los verso de San Juan de la Cruz, no copia en sus versos —como señala Kulczycka (2008: 156)— los modelos antiguos, sino que los pone a prueba y verifica su vigencia elaborando con la imaginación y a base de las observaciones de la cotidianidad la “poesía de ida” de un hombre del siglo XXI.

Bibliografía

- BARAŃCZAK, Stanisław (1993) *Zaufać nieufności: osiem rozmów o sensie poezji 1990-1992*. Kraków, „M”. Biblioteka „Nagłosu”.
- CELAYA, Gabriel (1964) “La poesía de vuelta en San Juan de la Cruz”, en: *Exploración de la poesía*. Barcelona, Seix Barral: 179–226.
- CISZEWSKA, Magdalena; BĄK, Roman; KOZACKI, Paweł OP (1995) „Po stronie sensu”. *W drodze*, 10 (266): 51–65.
- KANDZIORA, Jerzy (2007) *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*. Warszawa, Wydawnictwo IBL PAN.
- KULCZYCKA, Dorota (2008) „Powiedzieć to wszystko, o czym milczę”: o poezji Stanisława Barańczaka. Zielona Góra, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego.
- POTKAŃSKI, Jan (2004) *Sens nowoczesnego wiersza. Wersyfikacja Białoszewskiego, Przybosa, Miłosza i Herberta*, Warszawa, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- ZARĘBIANKA, Zofia (2008) „Widokówka z tego świata. O jednym wierszu Stanisława Barańczaka”. *Topos*, 1-2 (98-99): 140–145.

⁹ S. Barańczak, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia po co i dlaczego piszę* (trad. M. K.), Londyn, Aneks, 1990, pp. 231–232.

Marcin Kurek

Universidad de Wrocław

Citas de la realidad como copias por contacto. Sobre una analogía fotográfica en la obra poética de Joan Brossa

Resumen

El artículo incluye una primera formulación de la propuesta interpretativa de la poesía sintética o cotidiana de Joan Brossa (1919–1998), basada no tanto en la estructura o la temática del poema como en la relación que el texto literario mantiene con la realidad. Partiendo de la consideración modernista de la enajenación en la lengua, se desarrolla una analogía semiológica entre la fotografía, como forma peculiar de representación, y el tipo de poema denominado “por contacto”.

Abstract

The article includes a first formulation of the interpretative approach to the synthetic or everyday poetry of Joan Brossa (1919–1998), based not so much on the structure or theme of the poem but on the relationship that the literary text maintains with the reality. Based on the modernist consideration of alienation in language, a semiotic analogy between photography, as a peculiar form of representation, and the type of the verse called “contact poem” is developed.

La tradición poética de la modernidad —dentro de la cual nos gustaría considerar la obra lírica de Joan Brossa, escritor, dramaturgo, artista, una de las figuras más complejas de la cultura catalana de posguerra— viene desarrollada y definida entre dos polos o dos extremos: el de la autonomía del texto y el del compromiso con la realidad. El primero se asocia con los modelos líricos del simbolismo y alto modernismo, como la poesía pura de Mallarmé o el poeta como medio de T. S. Eliot. El segundo está relacionado con la tradición de las vanguardias históricas, desde el futurismo y surrealismo, y su noción del papel social del arte. Si ambos, en su búsqueda por “anotar lo inexpresable”, básicamente recurren al mismo repertorio formal deshaciéndose del molde estrófico, totalizando la metáfora, descomponiendo la frase, luego aislando la palabra, descuartizándola, visualizando,

sonorizando, etc., también encuentran un denominador común en la idea de la insuficiencia de la lengua.

La sensación y luego la seguridad de la crisis del idioma, de la falta de referencialidad entre la palabra y el objeto, es un fenómeno que no por casualidad se da a conocer en primer lugar entre los pensadores y escritores austríacos, una fila brillante de testigos y víctimas de la lengua del imperio, uniforme, contaminada ideológicamente, degradada, incapaz de expresar la complejidad de lo real, entre los que se encontraban Hugo von Hofmannsthal, Robert Musil, Joseph Roth, Fritz Mauthner o Ludwig Wittgenstein. Lord Chandos, el protagonista de un cuento de Hofmannsthal titulado *Una carta*, de 1902, es un literato frustrado quien experimenta la incapacidad de la lengua para expresar con precisión el aspecto auténtico de las cosas:

Mi caso, en pocas palabras, es éste: he perdido del todo la facultad de pensar o de hablar coherentemente de cualquier cosa.

Al principio, de modo gradual, se me hizo imposible tratar un tema más elevado o de carácter más general y emplear esas palabras de las que, no obstante, sin pararse a pensarlo, todos suelen servirse corrientemente. Experimentaba un malestar inexplicable por el simple hecho de pronunciar las palabras “espíritu”, “alma” o “cuerpo”. [...] las palabras abstractas, de las cuales la lengua por ley natural debe hacer uso para sacar a la luz del día juicios de cualquier clase, se me desmigajaban en la boca igual que hongos podridos. (Hofmannsthal 1998: 126)

Como vemos, la conciencia de lo inadecuado de la palabra abstracta que se deshace en la boca como un “hongo podrido”, hace imposible cualquier expresión. Lord Chandos deja de escribir, con dificultad habla con sus familiares, gasta el tiempo callado paseando por el campo. No obstante, la situación que padece no es exclusiva ni del protagonista ni del momento histórico: no debemos olvidar que Hofmannsthal sitúa la acción de su cuento en el año 1603 y la carta ficticia va dirigida a Francis Bacon, uno de los fundadores del empirismo. El trastorno sufrido por Chandos puede explicarse mediante el concepto de la enajenación en la lengua.

Erich Fromm, quien ha dedicado numerosas páginas al concepto de la enajenación y reificación del hombre moderno, define esta idea de forma concisa en el ensayo *Marx y su concepto del hombre*, de 1961:

Entre las diversas formas de enajenación, la más frecuente es la enajenación en el lenguaje. Si expreso un sentimiento con una palabra, si digo, por ejemplo, “Te amo”, la palabra indica la realidad que existe dentro de mí, la fuerza de mi amor. La palabra “amo” es un símbolo del hecho amor, pero tan pronto como se pronuncia tiende a asumir una vida propia, se convierte en realidad. Me hago la ilusión de que el pronunciar la palabra equivale a la experiencia y pronto digo la palabra y no siento nada, salvo la idea de amor que la palabra expresa. La enajenación del lenguaje demuestra la gran complejidad de la enajenación. El lenguaje es una de las más preciosas realizaciones humanas: evitar la enajenación dejando de hablar sería tonto y, sin embargo, hay que tener en cuenta siempre el peligro de la palabra hablada, que amenaza con sustituir a la experiencia vivida. (Fromm 1970: 56–57)

El cuestionamiento del medio lingüístico, claramente más radical en Hofmannsthal que en Fromm, y especialmente traumático en el caso de los escritores, conduce ya desde las primeras generaciones modernistas hacia una crisis de la representación y hacia soluciones atrevidas: hacer volar desde dentro el medio que nos separa de la realidad misma, privarse de él o utilizarlo de forma que permita acercarse a la realidad tangible lo más posible, parar a un paso del abismo de silencio de un Rimbaud o de Lord Chandos. O, como décadas más tarde diría Robert Rauschenberg, “trabajar en el espacio entre el arte y la vida”.

La problemática que queremos abordar en el caso concreto de la trayectoria poética de Joan Brossa se explica muy bien en la siguiente serie de poemas, de momento sin discutir el carácter literario de cada uno de ellos, unidos por su temática principal y los títulos. Veamos el primero:

Il pleure dans mon coeur
Comme il pleut sur la ville;
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon coeur?

Llora en mi corazón, 1874

Este es un fragmento correspondiente a la primera estrofa del conocido poema de Paul Verlaine, *Llora en mi corazón*, donde podemos observar no tanto el descreimiento en la lengua en cuanto medio de comunicación como la profunda confianza en sus capacidades descriptivas e imitativas, que se manifiesta en la tendencia a la sonorización con aliteraciones que pretenden recrear el chorro o el sonido de las gotas cayendo. Veamos el segundo ejemplo:

O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny
I pluszcze jednaki, miarowy, niezmienny,
Dżdżu krople padają i tłuką w me okno...
Jęk szklany... płacz szklany... a szyby w mgłę mokną
I światła szarego blask sączy się senny...
O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny...

Lluvia de otoño, 1903

Aquí, a modo de comparación, vemos un fragmento del poema *Lluvia de otoño* de Leopold Staff, muy familiar para los lectores polacos, que también, mediante recursos eufónicos y onomatopéyicos, se constituye como imitación de los sonidos de la lluvia. Los dos textos, guardando unas formas métricas bastante tradicionales, aprovechan la antigua asociación del ritmo poético con la musicalidad, añadiendo a los poemas una dimensión de testimonio, de prueba, de recreación.

El giro que supone la experimentación vanguardista para el concepto tradicional de obra se hace visible al confrontar los dos poemas citados con el conocido caligrama de Guillaume Apollinaire, titulado *Il pleut* (Llueve), perteneciente a un conjunto de poemas visuales concebidos entre 1913 y 1916. Su característica más relevante es la espacialidad, la disposición de letras y palabras del poema que forman un dibujo, representando gráficamente las gotas de lluvia. Obviamente, la

invención de este tipo de poema no es atribuible al autor francés y se remonta a la antigua Grecia, no obstante aquí el grafismo puede ser interpretado como expresión de la crisis de la textualidad y las funciones comunicativas de la lengua.

Miremos ahora la más radical de las propuestas (cfr. Lubar 2003: 117). Se trata de un poema-objeto, concepto que Joan Brossa utilizaba para denominar sus obras tridimensionales, objetos encontrados o los *ready-made*, una obra conceptual compuesta de una cubierta de libro con el título *Pluja* (Lluvia) impreso y una hoja de papel colocada dentro. Aquí el avance es decisivo: a diferencia de los poemas anteriores, Brossa no imita los sonidos de la lluvia mediante palabras, ni recrea gráficamente las gotas utilizando letras como dibujos, sino expone una hoja mojada, arrugada, con huellas físicas de agua, que comprueban la existencia de la lluvia, prescindiendo totalmente del código lingüístico. En este caso ya no podemos hablar de poesía literaria, quizás de una curiosa variante de liberatura, pero al mismo tiempo de una obra plástica. Brossa apuesta por una ruptura, el rechazo de la escritura a favor de la huella, de la imprenta del objeto, de la realidad misma. Justamente entre estos polos, entre las limitaciones de la lengua para la expresión de la vida, el cuestionamiento de la sintaxis y de la frase como unidad organizativa del discurso lírico y diferentes procesos de visualización, que en el caso más extremo conducen a la aniquilación del poema literario, se va desarrollando la experiencia de Joan Brossa con un tipo de verso que hemos decidido denominar “poema por contacto”.

Volvamos a citar al protagonista de Hugo von Hofmannsthal. Lord Chandos, horrorizado con la desintegración del idioma, su abstracción e insuficiencia, se dirige hacia el propio objeto:

No me resulta fácil haceros ver en qué consisten estos buenos momentos; una vez más las palabras me abandonan en el instante crítico. Pues es algo absolutamente innombrado y al mismo tiempo difícilmente nombrable lo que en tales momentos se me anuncia colmando de una oleada desbordante de vida más alta, como se colma una vasija, cualquier apariencia de mi entorno cotidiano. [...] Una regadera, un rastrillo abandonado en el campo, un perro al sol, un cementerio pobre, un tullido, una pequeña granja, todo esto puede llegar a convertirse en el recipiente de mi revelación. Cada uno de estos objetos [...] puede de repente [...] cobrar para mí un carácter sublime y conmovedor que la totalidad del vocabulario me parece demasiado pobre para expresar. (Hofmannsthal 2008: 129)

Gianni Vattimo, al reconstruir la poética de Heidegger, observa que es en el idioma donde se revela nuestra proximidad al mundo, que condiciona la posibilidad de la experiencia misma. Lord Chandos deja de hablar a favor de la contemplación de las cosas. Fromm, como vimos, lo llamó tontería. Brossa, en el desarrollo de sus poéticas literarias que aquí nos ocupan, nunca cruza la frontera indicada por el poema-objeto *Lluvia*, quedándose en el lado de la lengua y la literatura, aunque sea una sola palabra o una cita de algún texto ajeno.

La epifanía que experimenta Lord Chandos por el contacto con los objetos simples, empezando por una regadera abandonada en el huerto, inicia un proceso de desenajenación. El elevar un hecho cotidiano, banal, aparentemente privado de

cualquier significado trascendental, al nivel de un acontecimiento existencial, supone una reacción a la falta de sentido de la mayoría de las actividades, gestiones, esfuerzos diarios, participación en un sistema que enajena y reifica. En la obra de Brossa, la fe surrealista en el poder revelador de un encuentro casual con un objeto o una palabra —para él es lo mismo, como decía, “las palabras son las cosas”— y su capacidad de desvelar verdades, junto a la inspiración esotérica y cabalística en un proceso de continuas búsquedas y transformaciones, conducen en primer lugar al uso de la descripción del objeto, más tarde al uso de una palabra aislada como su equivalente y por fin a la cita literal de la realidad, tratada no solamente como herramienta y testigo de la epifanía, sino también como prueba de la “vida misma” que —en el momento de la escritura y en el momento de la lectura— permite transgredir la mediación enajenante de la lengua y de la literatura. El propio Brossa en una entrevista precisa: “la literatura no es un medio que me guste mucho; quizás lo encuentro demasiado indirecto” (Coca 1992: 19).

Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia* sitúa el cuento de Hofmannsthal en un momento crucial para el modernismo, es decir, el del paso desde el esteticismo radical del arte por el arte hacia las manifestaciones vanguardistas. El invento más importante de estos años será el *ready-made*, el objeto encontrado de Marcel Duchamp. Como lo define Bürger: “El *objet trouvé*, la cosa, que no es el resultado de un proceso de producción individual, sino el hallazgo fortuito en el cual se materializa la intención vanguardista de unión del arte y la praxis vital” (Bürger 2000: 114). Es preciso añadir que el poema por contacto en el contexto de la neovanguardia de posguerra a la que pertenece Brossa es también reflejo de importantes corrientes del arte contemporáneo como el hiperrealismo y pop-art. Decidimos utilizar la metáfora fotográfica de una copia por contacto —copia sobre papel que es del mismo tamaño que el negativo por tocar uno al otro— porque la mediación irreparable de cualquier sistema de signos, también de literatura y pintura, queda anulada en la fotografía en la cual el signo es igual al objeto. Un poema por contacto o “*poème trouvé*”, por analogía al *objet trouvé* en el arte, es una propuesta de adaptación o transferencia de esta regla a la literatura, salvando las diferencias ontológicas evidentes entre una fotografía y un poema sobre papel. De este modo la literatura se acerca a la realidad lo más posible, pretendiendo reducir, si no anular, algunas de las contradicciones o aporías del modernismo y del arte en general: la artificialidad del sistema, la enajenación del autor y del lector con respecto al objeto, la escisión modernista entre el autotelismo y el compromiso, lo abstracto y lo figurativo, el arte culto y de masas.

Rosalind Krauss, dedicando algunos de sus ensayos a la fotografía surrealista, advierte que la captación del momento en la fotografía supone captar y congelar la presencia: en una imagen simultánea, el espacio y el momento determinados están presentes para los demás, declarándose una integración continua de lo real. La añoranza de la auténtica presencia que, según Habermas, define la modernidad, y que se define como esencia de la fotografía, es también el

mecanismo principal de la poesía por contacto en su deseo de desenajenación. Como dice Krauss:

La fotografía es genéticamente distinta de la pintura, de la escultura o del dibujo. En el árbol genealógico de las representaciones se sitúa del lado de las huellas de manos, de las máscaras mortuorias, del sudario de Turín o de las huellas que las gaviotas dejan sobre la playa, ya que técnica y semiológicamente, los dibujos y las pinturas son iconos, mientras que las fotografías son índices. (Krauss 1996: 120)

Partiendo de estas consideraciones relativas a la situación ontológica de la fotografía, nos proponemos aplicar la división semiológica de Charles Peirce — índice, icono, símbolo— al proceso poético de Brossa, de modo que el poema descriptivo o cotidiano equivaldría al icono, mientras el poema por contacto, cumpliría el papel del índice.

En *La cámara lúcida*, Roland Barthes contrasta en dos o tres ocasiones la fotografía y el texto diciendo que la primera, por su propia contingencia, representa una cosa real a diferencia de un texto, que por la actuación inesperada de una palabra puede trasladar la oración desde la descripción hacia la reflexión (Barthes 1989: 61). La fotografía ofrece, según el crítico francés, una garantía que no puede ser ofrecida por ningún texto escrito. La lengua, como creación artificial, es incapaz de demostrar su propia existencia. Un poema literario, para comprobar su veracidad, debe recurrir a la lógica, a la referencialidad entre la cosa y la palabra. Paradójicamente, la desconfianza en la arbitrariedad de la lengua, en su carácter reflexivo, provoca que Brossa introduzca en los poemas los textos citados de la realidad como objetos (*objet trouvé*) o imágenes (fotografía), que para Barthes confirman por sí su propia autenticidad. El poema por contacto es un equivalente de la imagen en el cual una cita de la realidad queda transformada y desde un signo arbitrario se convierte en significante-referente, mientras que la literatura “literalmente” absorbe la realidad. Desde la perspectiva fenomenológica, como afirma Barthes, la capacidad fotográfica de autenticar la realidad prevalece sobre la representación misma.

Veamos ahora algunos ejemplos que testimonian el proceso:

UN HOME ESTERNUDA

Un home esternuda.
Passa un cotxe.
Un botiguer tira la porta de ferro avall.
Passa una dona amb una garrafa plena d'aigua.
Me'n vaig a dormir.
Això és tot. (Brossa 1990: 33)

El texto, uno de los más emblemáticos del autor, proviene del tomo *Em va fer Joan Brossa*, de 1951. Se trata de un poema cotidiano, realista, depurado de cualquier regularidad o elemento simbólico. El significado está asociado con la imagen entera, con la atmósfera que el cuadro está creando mediante una serie de frases simples. El verso final afirma que el testimonio, relación de una *tranche*

de vie, es el propósito único. Podemos observar el mismo objetivo en el siguiente texto:

LA GUERRA

Travessa un burgès vestit de capellà.
 Travessa un bomber vestit de paleta.
 Jo toco una terra ben humana.
 Travessa un manyà vestit de barber.
 Menjo un tros de pa
 i faig un traguè d'aigua. (Brossa 1990: 38)

El poema, perteneciente al mismo libro, amplía el posible cuadro de significados con una dimensión de crítica social, muy propia de toda la obra del autor barcelonés. El proceso de sintetización formal, rasgo característico de su evolución lírica, se da a conocer cinco años más tarde en el ciclo *Vint-i-set poemes*:

Un vidre
 I un botó petit. (Brossa 1984: 73)

El texto, a modo de títulos sintéticos, indica dos objetos puros, privados de cualquier contexto espacial y temporal. Dos años después, en el libro *Poemes irregulars*, el proceso de depuración textual llega a un extremo con el poema siguiente:

El firmament. (Brossa 2003: 196)

Una palabra única se convierte en un equivalente de la imagen, indicando una realidad exterior al texto que de esta forma requiere una objetivación de parte del lector. La relación entre el signo y su referente adquiere el grado de identidad. Otro ejemplo que podemos aportar proviene de *Pas d'amors*, de 1959:

Obro la finestra:
 el Montseny tot nevat. (Brossa 1983²: 12)

Aquí también una imagen completa queda evocada por dos frases simples y el poema, como indicador, hace referencia a una realidad exterior definida de forma precisa mediante el nombre geográfico determinado. Al mismo tiempo, el sujeto lírico indica un momento dado, singular e irreplicable, el cual se sitúa en el tiempo histórico. En caso de ese tipo de textos, son también justificadas las asociaciones con otras tradiciones genéricas, como la del *haiku* japonés. Otro poema del mismo tomo reduce la imagen hasta el límite de cualquier identificación contextual:

Els genolls
 i els colzes. (Brossa 1983²: 24)

Es casi imposible determinar las circunstancias en las que pudieran situarse los sustantivos mencionados en el poema. Puede tratarse de la imagen de una persona o incluso de las huellas sobre la arena que evocaba Krauss.

El paso decisivo hacia la integración de la realidad misma en el texto literario lo constituyen los poemas basados en la cita directa y literal de fuentes externas.

El autor practicó poesía basada en este recurso desde *Em va fer Joan Brossa*, convirtiéndolo en una de las marcas distintivas de su poética madura. El siguiente ejemplo, proveniente de *El cigne i l'oc* de 1964, reúne algunos de sus rasgos:

INDEX

3 de febrero de 1937

Orden por la que se suprimen las fiestas
de carnaval. (B.O. del E. núm. 108). (Brossa 2003: 272)

El poema cita un texto original, el título de una disposición legal, que directamente puede vincularse con el régimen franquista, de ahí que se imponga una prohibición ideológica sobre las festividades asociadas con alegría e inversión de algunos papeles sociales. En realidad, lo que se denuncia es la impotencia del poder político ante uno de los ritos más antiguos de la humanidad. Al mismo tiempo, Brossa transcribe el documento en castellano, la lengua identificada por el poeta con la opresión nacionalista, ajena a la mayoría de los textos en el libro escritos en catalán. Esta distinción está subrayada además por la diferencia entre el contenido del poema y su título. La palabra *Index* por un lado sugiere que se trata de la lista de cosas prohibidas, por otro, más literalmente, hace hincapié en el carácter indicador del verso-índice que apunta a un texto auténtico, como prueba de una vivencia histórica del sujeto sumergido en la realidad misma. Como dice abiertamente en uno de los poemas de *Askatasuna*, de 1969–1971:

Aquest poema és una
empremta del meu pas. (Brossa 1983¹: 164)

Frente a la incapacidad intrínseca de la lengua, mientras un Chandos ficticio —al igual que un Rimbaud histórico— abandona el arte, calla, apostando por la “vida misma”, Brossa priva el poema de cualquier convencionalidad, regularidad, estilización, a favor de la pura anotación, registro aparentemente objetivo de un fragmento de la vida. Es aparente ya que el propio gesto arbitrario de seleccionar un fragmento, aislar un texto real como poema, incluirlo en el libro impreso, provoca que sigamos estando ante el arte y no ante la vida misma. La reducción de representación en los poemas literarios hasta la descripción pura, la ausencia de reflexiones, acercan el sistema relativo de los signos lingüísticos a lo absoluto de la fotografía, por lo que Brossa con su procedimiento conduce el poema literario hasta los confines de la “literariedad”. En los poemas cotidianos o banalistas la dimensión crítica de la poesía radica precisamente en la desnudez y sequedad de las propias imágenes, escenas que hablan por sí sin ningún tipo de comentario. Es un procedimiento totalmente opuesto a la poesía pura de Mallarmé que rompe con la referencialidad de las palabras, elimina el espacio entre el signo y el sentido, cierra el poema para dentro, centrándose en sus relaciones internas, también en la espacialidad entre los elementos del código. En cambio, el tipo de poema que denominamos por contacto pretende aprovechar la referencialidad absoluta del código en la situación en la cual el texto, primero, se limita a la descripción foto-

gráfica (cotidianidad, banalidad), después copia un texto real (*poème trouvé*) para colocar en la página las fotografías directas de los documentos auténticos. El signo lingüístico como significante se convierte en el índice.

No podemos olvidar, aunque los límites de este texto no lo permitan, que Brossa no manifestaba la menor ilusión acerca de la arbitrariedad del sistema y que dedicó gran parte de su producción artística a la reflexión sobre el significante y el significado. La evolución del poema por contacto consistió en el paso desde el texto descriptivo, de la cita de la realidad (lo observado, una escena, un cuadro costumbrista, también posible huella del realismo de posguerra) traducida del código visual al lingüístico, pasando por la reducción del poema literario a palabras aisladas, donde el verso en su sintetismo se acerca a un ideograma, hasta la cita copiada de la realidad (periódico, carta, cuenta, texto propagandístico), todo ello como muestra de una búsqueda continuada de la correspondencia del significante con el objeto, cuando el signo utilizado no deja de fallar como no adecuado. La arbitrariedad del código, comprobada por la filosofía de la lengua de Mauthner a Wittgenstein, es lo que anima al artista a presentar la “realidad misma” frente a la imposibilidad de describirla. Un paso más allá, el plus ultra de las palabras citadas, es el gesto de colocar en un tomo poético las reproducciones o fotografías de un calendario, de una orden de captura, de una estación de trenes o de una publicidad de zapatos, como ocurre en el tomo *Askatasuna*. De esta forma la poesía literaria se transforma en la visual, conforme con la convicción del autor: “Los géneros artísticos significan medios diferentes para expresar una realidad idéntica. Son los lados de una misma pirámide que coinciden en el punto más alto” (Brossa 2003: 29).

Bibliografía

- BARTHES, Roland (1989) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, trad. J. Sala-Sanahuja. Barcelona, Paidós.
- BROSSA, Joan (1983¹) *Askatasuna*. Barcelona, Alta Fulla.
- BROSSA, Joan (1983²) *Pas d'Amors*. Barcelona, Albert Ferrer Editor.
- BROSSA, Joan (1984) *Cappare*. Barcelona, Proa.
- BROSSA, Joan (1990) *Poesia rasa*. vol. I. Barcelona, Edicions 62.
- BROSSA, Joan (2003) *La piedra abierta. Antología poética*. Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- BÜRGER, Peter (2000) *Teoría de la vanguardia*, trad. J. García. Barcelona, Península.
- COCA Jordi (1992) *Joan Brossa. Oblidar i caminar*. Barcelona, Edicions de la Magrana.
- FROMM, Erich (1970) *Marx y su concepto del hombre*, trad. J. Campos. México, Fondo de Cultura Económica.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (2008) *Una carta (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*, trad. J. Muñoz Millanes. Valencia, Pre-Textos.
- KRAUSS, Rosalind (1996) *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, trad. A. Gómez Cedillo. Madrid, Alianza.
- LUBAR, Robert (2003) “El nominalisme de l'objecte”, en: *La revolta poètica de Joan Brossa*. Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura: 117–123.

Anne Lacroix

Universidad de Perpignan-Via Domitia

La poesía sonora de Gerardo Diego: una orquesta en verso

Resumen

Este trabajo analiza las representaciones y el simbolismo de los instrumentos de música en la obra poética de Gerardo Diego, en la que aparecen pianos, percusiones e instrumentos de viento y de cuerda, gracias a una serie de procedimientos métricos y prosódicos que imitan su forma y su sonoridad. Los instrumentos musicales marcan el ritmo del poema, representan el soplo de la inspiración y la polifonía de voces por la que el poeta expresa sus sentimientos.

Abstract

The paper analyses the representations and the symbolism of musical instruments in the poetic work of Gerardo Diego. Pianos, percussions, wind and string instruments appear thanks to many metrical and prosodical processes that imitate their shape and sonority. Musical instruments beat the poem's rhythm, represent the breath of inspiration and vocal polyphony whereby the poet expresses his feelings.

Gerardo Diego, poeta español de la generación de 1927 y pianista talentoso, sintió a lo largo de su vida el deseo de verter a la poesía las sensaciones y las emociones producidas por la música. El carácter inefable de la misma, así como la libertad de interpretación que permite la frase musical, le parecían un canal potente para expresar su propia capacidad imaginativa y construir su propio sistema de palabras. El autor trataba de superar las fronteras sensoriales para ofrecer una fructuosa mezcla de sonoridades, metáforas e imágenes múltiples nacidas de su imaginación estética.

La obra de Gerardo Diego revela la presencia de una multitud de instrumentos musicales que llegan a formar una verdadera orquesta sinfónica. Abundan los instrumentos de cuerda y de viento, percusiones y pianos, y la descripción que el poeta hace de ellos intenta representar en verso su forma, su estructura y su materia gracias a ricas sinestesias. Al efecto plástico se suma la sonoridad de cada instru-

mento mediante una serie de procedimientos métricos y prosódicos que proceden muchas veces de la armonía imitativa. Finalmente, cada instrumento remite a un mundo imaginario particular: el piano recuerda la infancia del poeta, la guitarra evoca el cuerpo de la mujer, las trompetas anuncian el juicio final... Estos mundos se manifiestan a través de poemas melancólicos, atormentados o estrepitosos, según el instrumento elegido.

Entre ellos, destacan las percusiones que dan el ritmo a la música, y por lo tanto, a la poesía. En este fragmento de “Estética”, la triple repetición de “ritmo”, asociada con las aliteraciones de consonantes oclusivas en sus variantes sorda o sonora —“t”, “d”, “p”, “b”— y con las aliteraciones de consonantes líquidas y vibrantes —“l”, “ll”, “r”—, recrea el redoble del tambor:

*Los palillos de mis dedos
repiquetean ritmos ritmos ritmos
en el tamboril del cerebro.*
(“Estética”, *Imagen*, I, p. 139, vv. 8–10)¹

En el poema “Abrazada a la vihuela”, escrito en cuartetos octosilábicos con rimas abrazadas consonantes, Diego menciona la caja cuyo sonido es a la vez más sordo y más insinuante que el del tambor. Las dos rimas elegidas en este cuarteto, fónicamente muy próximas y silbantes, se propagan en la carne del yo poético que las percibe no solo con el oído sino con todo el cuerpo, como una dolorosa pulsación interior:

Pulsas, tremolas, rasguelas,
por delicias te deslizas
y mis carnes martirizas
cuando en la caja golpeas.
(“Abrazada a la vihuela”, *Amor solo*, I, pp. 869–870, vv. 9–12)

La pandereta es el instrumento de las fiestas pueblerinas, del folklore popular, que pese a su simplicidad, produce sonidos variados según las partes donde se golpea. Se toca haciendo resbalar los dedos por ella, o bien golpeándola con toda la mano o con otras partes del cuerpo, especialmente cuando sirve para acompañar un baile. Tras describir la estructura y material de la pandereta, el poeta recuerda una demostración a la que asistió y su poesía se hace lírica, puntuada por exclamaciones que revelan su entusiasmo casi infantil. Asimismo, los constantes cambios de ritmo, introducidos por el uso de endecasílabos melódicos (3-6-10), heroicos (2-6-10) y sáficos (4-8-10), representan la destreza del panderetero, mientras que la paronomasia creada por la proximidad de los términos “Pacheco” y “choca” traduce el resbalar y golpear de los dedos en el parche del instrumento:

Pero no suena sólo el parche y fleco
percutido por dedos, puño o palma.
La pandereta de Pacheco choca

¹ Todas las citas provienen de Gerardo Diego (1989).

con codo —virtuosísimo embeleco—,
rodillas, codo, cráneo, codo, alma.
Y el Niño y yo reímos cuando toca.
("Pacheco", *Mi Santander, mi cuna, mi palabra*, I, p. 1103, vv. 9–14)

Las sonajas de la pandereta se asemejan a los cascabeles y las campanas que introducen, además del ritmo, una sonoridad metálica. Por su forma redonda, su tamaño reducido y su tintineo agudo, el cascabel se asocia, en la poesía de Diego, a la risa o a los rizos, es decir, a una cascada sonora o visual. La fluidez de la imagen está subrayada por el término musical *glisando*², que supone una rápida transición entre dos sonidos, durante la cual se hacen sonar todos los sonidos intermedios:

Pasad, pasad, jinetes en los potros
de blancura de espuma o noche o fuego,
pasad, pasad, sonando espuelas, cascos,
cascabeles de plata, agudas risas,
glisandos de organillo y de verbena.
("El tiovivo", *Glosa a Villamediana*, I, p. 1304, vv. 12–16)

El padre de ojos rubios y barbas liberales,
la niña —claros rizos, celestes cascabeles—.
("Retrato de José Álvarez Prida", *Hasta siempre*, I, p. 598, vv. 9–10)

Las campanas destacan primero por su forma circular, que recuerda las redondeces de la mujer y la plenitud del amor:

Las campanas agudas
se encienden como globos
con tus besos
con tus senos alternativos
qué linda hamaca para mis olvidos.
("Desmayo", *Limbo*, I, p. 696, vv. 4–8)

Pero también aparecen por su función, la de anunciar acontecimientos buenos o malos, ya que el sonido que emiten tiene la capacidad de propagarse a lo lejos. En este fragmento de "Preludio", podemos observar que los dos primeros octosílabos, que se refieren a las campanas, presentan una asonancia en "o", que traduce gráfica y fónicamente el eco sonoro de las campanas. En cambio, los dos versos siguientes, dedicados a la evocación del viento que anuncia la tormenta, presentan una asonancia en "a" acompañada de una aliteración en "s", y constituyen un ejemplo de armonía imitativa:

Trae el viento como un sueño
lejano son de campanas.
El ambiente se satura
de humedades de borrasca.
("Preludio", *El romancero de la novia*, I, pp. 40–41, vv. 9–12)

² Glissando, plur. glissandi, del francés "glisser": "resbalar", "deslizar".

Una vez elegido el ritmo, y por lo tanto, el tempo del poema, cabe añadir el soplo, llámese musa o inspiración, representado por la familia de los instrumentos de viento. En el poema titulado “La brisa”, que menciona la presencia de flautas, cobres y oboes, el yo poético reconoce recibir sus recuerdos, palabras y melodías del viento y nos ofrece un paisaje sinestésico que convoca el placer de los cinco sentidos:

La brisa besa al huerto
y robándole olores
me habla de ti, me orquesta
tus flautas y tus cobres.

Tú estás en esa esencia
que mis sentidos sorben,
en esa alada música
de hierbas y de flores.

(“La brisa”, *Amazona*, I, pp. 736–737, vv. 1–4)

El poemario *Ángeles de Compostela* ofrece una muestra interesante de instrumentos de viento-madera y viento-cobre. Invitado por la universidad de Santiago de Compostela a dar una serie de conferencias, Gerardo Diego llegó a la ciudad del Apóstol el 1 de noviembre de 1929, día de Todos los Santos y víspera de la fiesta de las Ánimas del Purgatorio. Un apagón eléctrico sumió toda la ciudad en la oscuridad, obligando a la gente a desplazarse por las calles con velas y linternas. Proyectado a pesar suyo en un entorno medieval y obsesionado por los cuatro ángeles trompeteros del Pórtico de la Gloria de la catedral, Diego les dedica primero un soneto en que les atribuye chirimías, un instrumento voluntariamente antiguo para recordar las circunstancias de su llegada a Compostela:

Ángeles de la gloria en Compostela,
Maltiel, Uriel, Urján, Razías,
¿a qué convocan vuestras chirimías,
a qué celeste fiesta o láctea estela?

(“Ángeles de Compostela”, *Ángeles de Compostela*, I, p. 1034, vv. 1–4)

A continuación, les dedica un soneto a cada uno donde diferencia los instrumentos que tocan. Mientras el texto del *Apocalipsis* solo habla de ángeles con trompetas (Biblia 1976: 8–11), el poeta nos ofrece una armonía de registros, creando así una polifonía que pone de relieve el papel y el carácter de los cuatro ángeles. Maltiel lleva una trompeta pero tañe apenas, consciente de la gravedad de su misión. Como ángel de la resurrección, le corresponde descender a los infiernos y despertar a los muertos:

Desciende más. Trasciende al plúmbeo mundo
del dolor padecido. En lo profundo
del sueño de hombres su trompeta suena.
(“Maltiel”, *ibid.*, p. 1045, vv. 9–11)

Urján, temeroso, se ruboriza ante la lujuria de los hombres que no se preocupan por la vida eterna. Animado por el poeta, toca una tuba, cuya tesitura

muy grave se compara con el trueno, para enseñarles a los pecadores el camino hacia Dios:

¿Por qué la ronca tuba así declinas
y apagas su remota lumbre hebraica
[...]
Alza en vilo y alud nuestro mensaje,
y que tu trueno en recta línea ataje
del Hombre a Dios la elipse y ritornelo.
("Urján", *ibid.*, p. 1057, vv. 5-6, 12-14)

Razías, el ángel de la puericia y cabellos rizados, ya ha disipado con su clarín las brumas y entreabierto el aire, es decir, las puertas del paraíso:

Ya tu clarín nos disipó las brumas.
Oh grave, agudo azul de coordenadas.
Y hundimos ya las manos sonrosadas
—nueva puericia— en diáfanas espumas.
("Razías", *ibid.*, p. 1069, vv. 1-4)

En cuanto a Uriel, guía no solo del coro sino también de todos los bienaventurados, emprende una danza davídica para celebrar la gloria de Dios, arrebatando al poeta consigo:

Salta, Uriel, destrenza tus trenzados,
brinca en la danza, olvídate en el vuelo.
Tú eres la guía, el adalid del coro.
("Uriel", *ibid.*, p. 1080, vv. 9-11)

Entre los instrumentos de viento, Gerardo Diego menciona también la gaita, el órgano y el organillo con fines diferentes. Sistemáticamente asociada con Galicia, la gaita se convierte en un símbolo de esta provincia en poemas como "Rosalía" (*ibid.*, pp. 1064-1066, v. 35), dedicado a la poetisa romántica Rosalía de Castro, o como "Ángel de lluvia", donde la mención al fol³ está subrayada por la métrica misma del poema. En efecto, esta composición que imita la lluvia persistente del finibusterre español, está escrita en su inmensa mayoría en endecasílabos dactílicos acentuados en las sílabas 1-4-7-10, es decir, en endecasílabos de gaita gallega. Es el caso de estos cuatro versos donde la gaita va asociada al pandero:

Yo bailo y bailo colmando los baches,
siempre al compás que el adufe insinúa.
Yo soy el ángel del fol y el pandero.
¿Quién dijo triste mi lluvia de gozo?
("Ángel de lluvia", *ibid.*, pp. 1066-1067, vv. 27-30)

Mientras que el organillo recrea un ambiente campestre o rural ("Aldea", *Manual de espumas*, I, pp. 180-181, vv. 5-7), el órgano de cine mudo, desarrollado por los hermanos americanos Wurlitzer y a menudo símbolo de personajes diabólicos, acompaña a las imágenes con música y efectos sonoros:

³ Fol o fuele: bolsa de cuero que contiene el aire de la gaita gallega.

Órgano mago, fausto sonoro
 combina timbres dulces y crueles.
 (“El cinematógrafo”, *Mi Santander...*, I, pp. 1097–1098, vv. 5–6)

El soplo permite que la voz se pueda expresar, que el canto pueda existir, y en la poesía de Gerardo Diego son los instrumentos de cuerda los que son portadores de la melodía. Es significativo que el poema titulado “Canción” describa la voz como si fuera un instrumento de música provisto de cuerdas y precise que los sentimientos se expresen por ella. También es significativo que el poeta elija el violonchelo ya que el timbre de este instrumento es el que más se parece a la voz humana:

Hay voces que suenan a chelo.
 El arco se alarga, se alarga
 y vibran las cuerdas de anhelo.
 (“Canción”, *Amazona*, I, p. 756, vv. 7–9)

El violín y los instrumentos de su familia —violonchelo, viola y vihuela en particular— representan, por su sonoridad rechinante que se insinúa en el oído, las quejas y languideces amorosas. “La pena de sentido” es un poema curioso en que el yo poético se imagina privado de sus sentidos, y la ausencia que más le duele es la del oído. Sin él, no puede sentir el amor de Violante, un amor que se manifiesta como un canto, como una melodía tocada sobre un instrumento de cuerda frotada. El último verso de este fragmento, basado en un polisíndeton y una paronomasia, destaca por sus asonancias en “i” e “io” y por su aliteración en “v”:

Lo que busca el oído,
 lo que la pena finge
 es la miel del acento,
 la insinuación del cante
 —tu dulcísima isa
 disimulada en brisa—
 y el violín y la viola de Violante.
 (“La pena de sentido”, *Canciones a Violante*, I, pp. 930–931, vv. 16–22)

La vihuela y la guitarra son los únicos instrumentos realmente descritos en la poesía de Gerardo Diego, que les presta contornos claramente femeninos. La forma de la guitarra recuerda, desde luego, la del cuerpo de la mujer, como en “Cuadro”, un poema creacionista en que el poeta describe un cuadro cubista que representa una naturaleza muerta con una guitarra. No revela sus fuentes pero el epígrafe, “A Maurice Raynal”, alude al amigo de Picasso, crítico de arte y coleccionista aficionado, gran defensor del cubismo en una época en que esta nueva estética aún suscitaba críticas. La guitarra ocupa el centro del poema, igual que ocupa sin duda el centro del cuadro:

En medio la guitarra

 Amémosla

 Ella recoge el aire circundante
 Es el desnudo nuevo

Venus del siglo o madona sin infante.
 (“Cuadro”, *Manual de espumas*, I, pp. 191–192, vv. 9–12)

El verso descentrado, por su carácter visual y su efecto dilatorio, obliga al lector a fijarse en la guitarra mientras el imperativo lo incita a unirse con el poeta en un movimiento de admiración casi religiosa. Diego mitifica el instrumento y lo presenta como un desnudo moderno, una Venus o una Madona del siglo XX, estilizada hasta solo conservar de ella una silueta bien torneada. En el poema titulado “Guitarra”, el poeta se centra únicamente en las cuerdas del instrumento, que le sugieren el largo pelo destrenzado de la mujer:

Habrà un silencio verde
 todo hecho de guitarras destrenzadas.
 (“Guitarra”, *Imagen*, I, p. 157, vv. 1–2)

En “Abrazada a la vihuela”, finalmente, el instrumento representa a la vez el cuerpo de la mujer y el del poeta que se refugia en los brazos de la amada, a cuyo contorno espera amoldarse en un abrazo casi místico:

Así, como esas dos olas
 de su costado derecho
 que te moldean el pecho
 cuando en sus curvas te inmolan,

 así hundirme quisiera
 e incrustarme, único son,
 y dentro, en tu corazón, calcar mi amor de ribera.
 (“Abrazada a la vihuela”, *Amor solo*, I, pp. 869–870, vv. 21–28)

El arpa, cuyas cuerdas recuerdan también al cabello femenino (“Rima penúltima”, *Hasta siempre*, I, pp. 618–619, v. 15) va casi siempre asociada con el oro y la plata, que subrayan la nobleza y belleza del instrumento (“Ángel de lluvia”, *Ángeles de Compostela*, I, pp. 1066–1067, v. 13; “Cuatro”, *Amor solo*, I, p. 839, v. 9 por ejemplo), y dan lugar a una imagen muy sensual en el poema titulado “Argenta”. El *glisando* reaparece y evoca aquí la caricia de las olas en la arena:

En la playa desierta, arpa tumbada,
 rasga y rasga la ola alborotada
 su glisando de espuma: Argenta, Argenta.
 (“Argenta”, *Mi Santander...*, I, p. 1196, vv. 12–14)

Atributo de Orfeo, pero también de Apolo, dios del canto, la música y la poesía, la lira simboliza evidentemente la voz que se transmite (“A Ida Haendel”, *La luna en el desierto y otros poemas*, I, p. 671, v. 45; “Habla Apolo”, *Sonetos a Violante*, I, p. 1315, v. 13). Sin embargo, su forma particular sugiere a Gerardo Diego una analogía más original, la de los cuernos del toro. En un poema homenaje al torero sevillano Juan Belmonte, el poeta subraya la fuerza serena del hombre frente al animal, y poetiza la escena como si se tratara de un baile del torero al son de la lira:

Venid acá, oh incrédulos,
vedle cómo se afianza
sobre el talón izquierdo bien posado;
la acordada muñeca templada y tañe
a la lira que avanza
y humilla y tuerce y cruje y se comprime.
("Oda a Belmonte", *La suerte o la muerte*, I, pp. 1380–1386, vv. 138–143)

Un estudio aparte merecería el piano en la poesía de Gerardo Diego. Si las teclas blancas y negras recuerdan el tablero del ajedrez ("José", *Mi Santander...*, I, p. 1188, v. 7 por ejemplo), el instrumento es sobre todo el símbolo de la infancia del poeta, que hizo sus primeras escalas en él gracias a su hermano mayor, José:

Bajan, suben las teclas hundidas por los dedos
de mi hermano. Estrellas bien sabidas.
Yo también sé subirme al rojo taburete
girándole tan alto que como flor se mece
y dibujar con ritmo un mozartiano andante.
[...]
Y el niño se contempla las manos que aún no alcanzan
más que la quinta.
("Intermezzo I. El piano", *Ofrenda a Chopin*, II, p. 488, vv. 7–11, 25–26)

Ya adulto, Diego sigue expresando su admiración por este instrumento que considera capaz de producir sonidos casi divinos y del que se siente un pálido intérprete. Midiendo humildemente la distancia que le separa de su práctica al talento que quisiera tener, compone una nana donde se manifiesta su deseo de manera muy tierna. La primera ocurrencia de "piano" remite al instrumento, mientras que la segunda precisa el volumen sonoro. El poeta crea aquí un juego de palabras ya que transforma el "pianoforte"⁴ en "piano piano", es decir, en un instrumento cuyos sonidos son tan suaves que puede dormir a los niños:

Quién pudiera tocar el piano piano
con pluma de ángel dando la lección
y ver cómo tus párpados se pliegan
y la flor ya es capullo, ya es botón.
("Nana", *Mi Santander...*, I, p. 1130, vv. 9–12)

Finalmente, el piano se convierte en el medio de expresión idóneo del amor, como se puede ver en esta imagen doble en que, además de abrir el piano, el yo poético abre su corazón ante la amada y espera que ella también le entregue su alma:

[...] La Música
es el Amor, la entrega de alma a alma.
Por eso hoy abro el piano
y me pongo a rozar tu alma indefensa.
("Allegro de concierto", *Canciones a Violante*, I, pp. 935–937, vv. 68b–71)

⁴ El pianoforte es un instrumento intermedio entre el clavicordio y el piano del siglo XIX. Su nombre proviene del hecho de que permitía variaciones de intensidad de los sonidos más acentuadas que el clavicordio.

Numerosos y variados en la poesía de Gerardo Diego, los instrumentos de música marcan el ritmo del poema, representan el soplo de la inspiración y la polifonía de voces por la que el poeta expresa sus sentimientos. Director de orquesta de esta formación filarmónica que ha creado, Diego coordina sus instrumentos, les da una coherencia gracias a una pulsación común. El equilibrio de las diferentes masas sonoras y la orientación de la interpretación son su principal preocupación, como en “El Viaje II” donde orquesta, a partir de la palabra reducida a meras sílabas guidonianas⁵, una pequeña sonata en verso:

— Ponedlos bien en orden.
 Cante la simetría
 su sonata perfecta.
 — Unos tras otros van.
 — Soy el coleccionista,
 el pianista sin tacha.
 Do re mi fa sol la.
 — Suba el arpeggio ya.
 (“El Viaje II”, *Ángeles de Compostela*, I, p. 1051, vv. 7-14)

Bibliografía

BIBLIA (1976) *Apocalipsis*, en: *Biblia de Jerusalén*. Bilbao, Desclée de Brouwer.
 DIEGO, Gerardo (1989) *Obras Completas*. Francisco Javier Díez de Revenga (ed.), 2 vol. Madrid, Aguilar.

⁵ En el siglo XI, al monje Guido d'Arezzo se le ocurrió utilizar las sílabas de un canto en latín, el *Himno a San Juan Bautista*, para nombrar las notas: *Ut queant laxis / resonare fibris / Mira gestorum / famuli tuorum / Solve polluti / labii reatum / Sancte Iohannes*. En los países de lengua romana, esta apelación se impuso frente a la notación alfabética utilizada en los países germánicos o anglosajones.

Amelia Raboso Mañas

Universidad Autónoma de Madrid (UPV/EHU)

Oliverio Girondo y el lenguaje masmeduliano. Hacia una plástica informalista

Resumen

El lenguaje poético de Girondo sigue un camino que va desde lo exterior a lo interior, de lo visual de las cosas de este mundo en sus primeras obras a los problemas del ser humano en las últimas. La esencialidad de las formas —la palabra misma— así como la importancia del yo que vemos en su obra se encuentran por igual en la pintura informalista. Confrontarlos y ver qué pudieron tener de común será nuestra intención.

Abstract

Girondo's poetic language goes from outside to inside, from the sight of world's things in his early works to the problems of human beings in the last ones. The essentiality of forms — the word in itself — and the importance of the self that we see in his work are present in informalist painting too. Confronting them and seeing what they could have in common is our intention.

Oliverio Girondo nació en Buenos Aires, en el seno de una familia acomodada. Disfrutó de una situación privilegiada que le permitió salir desde muy temprano de su Argentina natal. Realizó parte de sus estudios secundarios en Inglaterra y Francia, viajaría con frecuencia a Europa y en torno a los años treinta recorrería Egipto y Marruecos. De su afición por los viajes da perfecta cuenta toda su poesía. Construida casi a modo de crónica nos irá ofreciendo instantáneas de las costumbres y los modos de vida de cada uno de estos lugares. Apenas algún crítico ha podido sustraerse al carácter eminentemente visual de sus imágenes; la fuerza y la inmediatez con que nos hablan nos obligan a reflexionar en torno al poder de la mirada girondiana. Ya lo decía Borges: “Es innegable que la eficacia de Girondo me asusta. [...] Mira largamente las cosas y de golpe les tira un manotón. Luego, las estruja, las guarda. [...] Ante su desenvainado mirar [...] las cosas dialoguizan, mienten, se influyen. Hasta la propia quietación de las [mismas] es activa para él” (Borges 1999: 613–614). Nada parecía quedar a salvo al errático poder de su pupi-

la. Es un mirar inquieto, que avanza y se tropieza, que va de un lado a otro, deteniéndose en lo que de cruel, ilógico o poético tenía el mundo. Somete a la realidad, a la que poco comprende, y la descuartiza y recompone después para poder analizarla. Nos la devuelve a través de un desalentador retrato en el que tampoco el ser humano quedaba bien parado. Corrompido “por la preocupación y la dispepsia”, “llenos de iniquidad y legañas”, “con el cráneo repleto de aserrín esculpido” (Girondo 1999: 136), no quedará más respuesta que la de una monstruosa naturaleza.

Cada una de sus imágenes responde a una voluntad de “asir lo inasible y manifestar lo inexpresable”, de desentrañar el sentido último de las cosas. Y lo lleva a cabo a través de una incesante mutación de las palabras en la que “lo animado se distorsiona y se contorsiona, [y] lo inanimado se anima, salta, rueda, gira” (Orozco 1978: 228). En el poema *Rio de Janeiro* los objetos se humanizan, las “caravanas de montañas acampan en los alrededores” mientras que “con sus caras pintarrajeadas, los edificios saltan unos encima de otros y cuando están arriba ponen el lomo, para que las palmeras les den un golpe de plumero en la azotea” (Girondo 1999: 11). Recurre al desmoronamiento lógico, continuamente desafía los límites entre lo visual y lo verbal, tal vez porque allí donde las identidades y las afinidades no siempre son respetadas, donde se gestan las contradicciones más irónicas entre la palabra y la imagen, puede residir el modo más certero de apresar la esquiva realidad. Girondo compartió con otros grupos de escritores de vanguardia aquella predilección por un compromiso diferente con un mundo que se fundamentaba en la formación de vínculos no naturales entre el signo y el referente (Masiello 1999: 412). En el fondo, y como diría Yurkievich (1970: 143), “la sinrazón de su discurso es un correlato de la sinrazón del mundo y la vida”.

Se aprecia en sus poemas una violencia de acción, un abandonarse a las fuerzas centrípetas del texto, al enérgico movimiento con que impera a los vocablos a que digan, revelen la verdadera forma de las cosas. Harto de los dogmas, de lo convencionalmente establecido, lo oficial artificioso, pedía para el arte en su *Pintura Moderna* un “renovar el aire, abrir de par en par las ventanas, sacarla a tomar el sol” (Girondo 1999: 279). Y en su denodado hacer buscó nuevos *replanteos*, nuevas *recontradicciones*, nuevos *repropósitos* que pudieran dar al traste con “tanto error errante”. Pero agotado de “tanta tanta estanca remetáfora de la náusea” (Girondo 1999: 263), del movimiento sin fin en que se hallaba, la palabra plena que se le negaba, acabó por fin cediendo y la incesante vorágine tornó en extenuado silencio: “Y de sus regastados páramos vocablos y reconjugaciones y recópulas / y sus muertas reglas y necrópolis de putrefactas palabras / simplemente cansado del cansancio / del harto tenso extenso entrenamiento al engusanamiento / y al silencio” (Girondo 1999: 264).

Toda su obra poética podría concebirse como un viaje que va desde lo exterior hasta lo interior (Corro 1976: 18), desde las formas materiales más inmediatas, la proyección visual de la realidad vista y oída sin llegar a perder por completo su referente, hasta la emergencia del yo y la pureza de la palabra. Un yo pluri-

forme, múltiple, inasible, que permanece en constante mutación. El gusto por la fragmentación que aparecía ya en las instantáneas de sus primeros poemas, en las escenas yuxtapuestas, en el desmembrar de los cuerpos, “La mañana pasea en la playa empolvada de sol / Brazos. / Piernas amputadas. / Cuerpos que se reintegran. / Cabezas flotantes de caucho. / Al tomarles los cuerpos a los bañistas, las olas alargan sus virtutas sobre el aserrín de la playa” (Girondo 1999: 9), aquel gusto por lo fragmentado, decíamos, reaparecerá ahora como manifestación de la disgregación psicológica del yo.

Yo no tengo una personalidad; yo soy un cocktail, un conglomerado, una manifestación de personalidades.

En mí la personalidad es una especie de forunculosis anímica en estado crónico de erupción; no pasa ni media hora sin que nazca una nueva personalidad.

¡Imposible lograr un momento de tregua, de descanso! ¡Imposible cuál es la verdadera!

[...] Mi vida resulta así una preñez de posibilidades que no se realizan nunca, [...] prefiero renunciar a cualquier cosa y esperar que se extenuen discutiendo lo que han de hacer con mi persona, para tener, al menos, la satisfacción de mandarlas a todas a la mierda. (Girondo 1999: 86–87)

Pellegrini (1964: 22) fue uno de los primeros en advertir ese camino del que hablábamos, “después de buscar el sentido en la contemplación de las cosas se [volvió] cada vez más hacia los problemas del hombre en sí”. Mientras que en los poemarios *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* y *Calcomanías* el verso se convertía en reflejo vivo, desmitificado y veraz de la realidad, deformada por ese humor que pretendía penetrar hasta lo más hondo y sacar a la luz con un halo de desprecio, conjurar lo amargo y lo grotesco pero desde la viva presencia de las cosas, en *Persuasión de los días* y *En la masmédula* seremos transportados hacia una esencialidad cada vez mayor. Todo lo que antes había sido materia del poema, los objetos, las ciudades y sus gentes, que habían sido apresados por la pupila inquieta del poeta, irán perdiendo su estatus en favor de la palabra. El sujeto, antes anulado, cosificado en cada uno de los elementos observados, irá poco a poco desprendiéndose de ellos: “Abandoné las sombras, / las espesas paredes, / los ruidos familiares, / la amistad de los libros, / el tabaco, las plumas, / los secos cielorosos; / para salir volando, / desesperadamente” (Girondo 1999: 127).

El mundo es un ser extraño e incomprendido del que pretende alejarse. A veces le tienta “un resplandor desnudo, / una luz calcinante / se interpuso en mi ruta, / me fascinó de muerte”. Pero siempre consigue evadirse. “Ya no existía nada, / la nada estaba ausente, / ni oscuridad ni lumbre, / [...] ni vida ni destino, / ni misterio ni muerte” (Girondo 1999: 127–128). En medio de aquella nada los límites se extravían. El sujeto lírico se pierde en la negación más absoluta o en más honda realización de sus posibilidades. Desde el “No estaba. / ¡Estoy seguro! / No estaba. / Me he perdido” (Girondo 1999: 138) hasta “El mármol, los caballos / tienen mis propias venas. / Cualquier dolor lastima / mi carne, mi esqueleto. / ¡Las veces que me he muerto al ver matar a un toro!...” (Girondo 1999: 142). La disolución de las fronteras bloquea la detención del movimiento y aspira a una concepción total o

globalizadora en donde hombre y naturaleza, lo creado e increado, conviven sin diferencia. Es la imagen del caos, la confusión y lo indeterminado, que fomenta una infinidad de alianzas y posibilita la coexistencia de elementos dispares (Rodríguez Pésico 1999: 381). Pero no sólo en el caso de aquel sujeto fracturado en todos esos yoes. Literatura, arte y ensayo tendrán igual cabida en el proyecto girondiano.

Sus publicaciones en los números de *La Revista Teatral y Social*, *Caras y Caretas* o *Plus Ultra* dan fe de un interés multidisciplinar con la aparición de notas artísticas primero y de sus caricaturas más tarde, en las que apreciaremos la misma deformación burlesca de sus poemas¹. No resultaría entonces descabellado hablar como de un proyecto a gran escala, de un querer abarcarlo todo y cuidar hasta el más mínimo detalle. Llegaría incluso a elegir las tipografías y los colores de sus libros, concebidos casi a modo de objeto-libro. Abolidas todas las distancias, las esferas artísticas se interpenetran y el Girondo poeta comparte con el ilustrador y el caricaturista la misma actitud ante el desastre. Los límites se fluidifican, pierden su rígido estar, y nos instan a abordar un análisis en el que se emparente la actividad poética de la última etapa girondiana con la de sus contemporáneos, los pintores que ejercieron entre los años cuarenta y cincuenta bajo un mismo denominador plástico, para comprobar qué tuvieron de común proceder al parecer tan distintos. Porque ese entregarse a la palabra pura tiene mucho de aquel, su equivalente pictórico, el en unos sitios llamado informalismo, en otros tachismo, expresionismo abstracto, abstracción lírica. Un lenguaje internacional, aunque no exento de sus acentos locales, que habría hecho de la disolución de la forma su rasgo más característico. Estos pintores pretendieron reducir el lenguaje a su mínima expresión, eliminando todo detalle anecdótico, cualquier rastro de historia, para hacer de la pura mancha de color, de la materialidad más descarnada, el medio con que dar cuenta de sus pulsiones internas. Sus imágenes no representaban la realidad en sentido estricto, no pretendían recrearla, más bien cumplían una función: “[pertenecían] al dominio de una visualidad profundamente afectada por los hechos de la época” (Bozal 2003: 15). Con ellos la obra de arte se hizo elaboración, no representación. No había otra manera de dar cuenta de cuanto sucedía.

El poema en Girondo se volvió lenguaje. Si ya inició un proceso por el que se clausuraba la antigua función de referencialidad en favor de un no decir directo lo que veía en los primeros poemarios ahora aspirará a una esencialidad expresiva aún más acusada, a un llegar a la palabra misma, y ser con ello, como en estos pintores, prueba evidente de que el destino del hombre se encontraba en crisis. *En la masmédula* fue publicado en 1953, en él la palabra se despoja de su antigua función comunicativa, es violentada, forzada a ponerse en relación con las demás no con la

¹ Patricia Artundo (1999: 513–543) lleva a cabo un interesante trabajo historiográfico localizando la primera nota artística documentada en *La Revista Teatral y Social*, realizada en colaboración con René Zapata Quesada y dedicada a la exposición escultórica de Laguizamón Pondal, para adentrarse poco a poco en el universo girondiano y llevar su labor de rastreo hasta los artículos aparecidos bajo pseudónimo en *Comedia*, *Martín Fierro* y las en el texto citadas.

intención de construir un sentido a partir de un referente sino a través del sonido y el ritmo. Recurre a las “acumulaciones, a la destitución de significados y a la quiebra sintáctica o semántica” (Rodríguez Pésico 1999: 381).

Mi lu
 Mi lubidulia
 Mi golocidalove
 Mi lu tan luz tan tú que me enlucielabisma
 Y me descentratelura
 [...] Mi lu
 Mi luar
 Mi mito
 Demonoare dea'rosa
 Mi pez hada
 Mi lubisita nimia
 Mi lubísnea (Girondo 1999: 235)

La repetición de las estructuras “mi lu tan luz tan tú” así como el énfasis en el sonido de la *le*, la *te* y la *eme*, la cortedad de las palabras y los versos, ahora más reducidos incluso que el heptasílabo asumido en *Persuasión de los días*, obra anterior, imprime un ritmo a la composición que pone el acento en un precipitarse vértigo a la palabra sola: “mi toda lu / lumía”. Son tratadas desde su materialidad, obligadas a romperse y a unirse en función de su carácter semántico. Y puesto que conservan las resonancias de sus antiguos significados cuando confluyen en una sola, la palabra nueva se llena, se agranda y adquiere nuevas cualidades expresivas. La síntesis de la sugerencia, el cuanto menos es más, el desplegarse de los sentidos, lo que Pellegrini (1964: 32) vendría a llamar la palabra amorfa, la palabra informe. “Me enlucielabisma”: Girondo nos sorprende con sus construcciones, tal vez se refiera a un cielo, a un abismarse, a un ser que es luz; quién sabe, tal vez le ciega, le enloquece. Las posibilidades se disparan y el reconocimiento ejerce en el lector la sobrecogedora admiración de quien se rinde ante la efectividad más desenfadada. Dejarse conducir por el trepidante movimiento para verse de pronto asaltado por la certeza que subyace: hemos pasado de la visualidad casi objetual de los primeros poemarios a la pureza radicalizada en los últimos. El poema, hecho ya palabra, no cuenta, comunica. Comunica sensaciones, estados, querencias, como lo hicieron aquellas pinturas que volvieron a lo esencial para revelar el verdadero rostro de las cosas. Mostrar, sugerir aquello que no se podía decir, recurriendo a lo que le era propio a cada uno: la forma y el color a la pintura; la palabra, las sílabas, el sonido y el ritmo al poema.

La esencialidad de ambos lenguajes, que abordaron un gusto por lo informe, tiene origen en ese concebir lo matérico como lugar de las emanaciones. Valente se referiría, con motivo de las pinturas de Tàpies, al espacio vacío como lugar para la creación, “lugar de la materia interiorizada” (Tàpies y Valente 2004: 19). Tanto el poeta como los pintores han de hacer suyos los medios de los que se valen para que una vez puestos a crear consigan liberar la energía retenida y permitan que las

palabras y las formas pictóricas emergen desde la misma materia abismada del poeta. Todo nace de su interior. Así describe Girondo su quehacer, desde la mezcla, la pura mezcla, con la que aúna y concilia significados para ir más allá y adentrarse en los insondables terrenos de lo indecible. “No sólo / el fofó fondo / los ebrios lechos légameos telúricos entre fanales senos / [...] no solo el solicroo / [...] lo impar ido / [...] sino la viva mezcla / la total mezcla plena / la pura impura mezcla que me merma los machimbres el almamasa tensa las tercas hembras tuercas / la mezcla / sí / la mezcla con que adherí mis puentes” (Girondo 1999: 219). Es la palabra informe, la que ahoga su alma en la pugna por llegar a ser, a la que desea liberar el poeta a partir de su matérica manipulación.

Hay algo en este ensañamiento contra el lenguaje que nos recuerda a aquel enajenado hacer de los pintores informalistas. El lienzo o el poema se convierten en un campo de batalla que registra todas y cada una de las acometidas. El lenguaje feroz habla desde la misma inmediatez de las pinturas. Los artistas infligieron toda clase de golpes, heridas, laceraciones a la tela. En ocasiones podían advertirse signos de una sinuosa y laberíntica actividad, otras la cruda mancha de color, el uso de la espátula, el pincel, el chorro directo, pero también cortes, recosidos, quemazones, y todo ello con una desesperación febril. Las heridas se iban multiplicando hasta el infinito, como en *Al gravitar rotando*: “En la sed / en el ser / en la psiquis / en las equis / [...] en todo gesto injerto / en toda forma hundido polimellado adrroto a ras afaz subrripio cocopleonasmo exotro” (Girondo 1999: 221). Debía verse en cada gesto, en cada golpe, la huella manifiesta de la personalidad del artista².

Se advierte en sus últimos trabajos la pesadumbre de quien busca y sabe que aún no ha hallado. “Sin fe en mí sin sosías sin lastre sin máscara de espera / ni levitarme en busca del muy Señor nuestro ausente en todo caso y tiempo y modo y sexo y verbo que fecundó al vacío” (Girondo 1999: 234). El poeta se hunde en su “yo solo oscuro de pozo de lodo adentro y microcosmos tinto por la total gristenia” (Girondo 1999: 240) para tratar de reconocer lo que hace del hombre un ser infame. Los juicios sobre la podredumbre y la iniquidad del ser humano que aparecían en otros poemarios con un carácter de denuncia universal se trasladan a una interrogación personal continua. Es la viva exaltación del yo anegado, que apenas encuentra motivos ni fuerzas a las que asirse. No hay esperanza posible. El malestar y el desencanto lo han infectado todo, han corrompido cada una de las esferas que conocíamos. El grito del poeta es el grito ahogado del ser humano, apenas pobre despojo de este mundo. El grito del poeta es poesía muda pintura informalista. Errado, perdido, vacío y vaciado, llora hasta el hartazgo.

² La obra de arte informalista tiene dos fases internas: en primer lugar la creación de un *efecto*, por desplazamiento, magnificación, aislamiento y tratamiento estético de un aspecto dado de lo real (sea la propia calidad de la pintura, el dinamismo de la pincelada, una suerte de grieta natural, lo caligráfico, un amontonamiento de materias insólitas, etc.). En segundo, la sublimación de ese efecto, convertido por la técnica en imagen artística, infundiéndole un *contenido espiritual* (Cirlot 1959: 11).

Eh, vos
 Tatacombo
 Soy yo
 Di
 No em oyes
 Tatacondo
 Soy yo sin vos
 Sin voz
 Aquí yollando
 Con mí yo sólo solo que yolla y yolla y yolla
 Entre mis subyollitos tan nimios micropsíquicos.
 [...] por qué tanto yollar
 Responde
 Y hasta cuando. (Girondo 1999: 246)

Los pintores informalistas hicieron igualmente de su creación una demostración manifiesta de su individualidad. En ese agredir la tela, en cada uno de sus movimientos, debía reconocerse la impronta de su personalidad creadora. Pero también es cierto que tuvo un cariz distinto según la procedencia. En EEUU se formuló como la expresión de su singularidad en tanto ser único y genial. La renovación artística emprendida se dirigió más que nada a afirmar la autonomía del arte a partir de una pureza extrema de las formas o medios de expresión. En los pintores europeos existió, sin embargo, un compromiso mayor. Viviendo de primera mano los acontecimientos que habían conmocionado al mundo no se podía esperar de ellos sino una clara toma de partido, en la mayoría de los casos compartiendo con Girondo aquella exasperada incompreensión. La identidad de lo que conocemos como sujeto moderno había entrado en crisis. En las pocas pinturas en las que se apostó por la figuración se observa un descomponer la figura hasta confundirla con el espacio que la rodea. Hecha de la misma materia que el fondo, compartían una sola naturaleza. De nuevo, las fronteras se diluyen y tanto figura como identidad se fluidifican, confundiéndose con el medio, cada vez más abstractas, menos intuitivas, más inaccesibles. “Soy yo sin vos / sin voz / aquí yollando” (Girondo 1999: 246). Recordamos cómo en las *Multitudes* de Saura la acumulación de rostros deformados nos devolvía la imagen de una masa que se comportaba como un único elemento. Una sola identidad disgregada en mil facetas, reducidas de lo múltiple y variado a la unidad. Rostros, máscaras de mirada dislocada, que nos interpolan directamente. El recurso de la máscara fue utilizado por el pintor aragonés en su dimensión de disfraz, que oculta y disimula una verdad. Son rostros anónimos que perdieron su identidad en medio de la multitud, despersonalizados por completo, anulados, como el ser humano en Girondo.

“Monstruo torvo sorbo del malogro y de pornodrástico / cansado hasta el estrabismo mismo de los huesos / de tanto error errante / y desalmo tísico / y ufano urbano bípedo hiefalo / escombros caminante / por vicio y sino y tipo y líbido y oficio / recansadísimo / de tanta estanca remetéfora de la nausea” (Girondo 1999: 263). El hombre ha llegado a lo más despreciable. Las viscerales imágenes

de *Persuasión de los días*, con sus succiones, secreciones, deyecciones, su morbidez y sus viscosidades, su “negra baba rancia / que babea esta especie babosa de ali-mañas / por sus rumiantes labios carcomidos / por sus pupilas de ostra putrefacta / [...] por sus jorobas de intereses compuestos” (Girondo 1999: 144) ceden paso al cansancio, al silencio de quien ya no encuentra más palabras. El *homúnculo* de Millares deja adivinar una figura humana violentamente transformada por las perforaciones, los desgarros y los recosidos llevados a cabo contra la masa material de tela arrugada y doblada con pintura. Posee una densidad táctil que junto con el contraste cromático y el chorreo horizontal y vertical de la pintura genera una gran tensión dinámica. Aparece adherido al muro, “clavado como si de una crucifixión se [tratase]”, evocando posiblemente “al hombre caído [ante] el paredón” (Bozal 2003: 140), signo de las guerras, de una humanidad en crisis. Es una masa informe, que nos recuerda fácilmente a la carne desollada y los fluidos viscerales de los que habla Girondo. El *homúnculo* de Millares no será más que un conjunto de restos, una figura grotesca y patética a la manera del poeta.

Lo abyecto del ser humano y el sinsentido del mundo llevó a la palabra de *En la masmédula* hasta el enajenamiento más animal. Los medios artísticos que habían venido usándose no alcanzaban a revelar toda su verdad. Lo siniestro de la condición del hombre no encontraba vías para una comunicación sincera y honesta. Truncado, insuficiente y petrificado por el tiempo y las convenciones, urgía una renovación del lenguaje. Girondo y los pintores informalistas así lo pretendieron. Recurrieron a la ruptura de los límites y a la disolución de la forma, a la apuesta por la masa que aglutina, yuxtapone y se abre a las posibilidades. Sonido y sentido, movimiento y ritmo, tendieron a acoplarse de manera creciente y hacer de la palabra y la imagen amalgama de presencias. Abandonados a lo abstracto, a lo dinámico, encontraron precisamente en la materia informe la manera de crear y de liberar al arte de su estancamiento y su silencio.

Bibliografía

- ARTUNDO, Patricia (1999) “Oliverio hombre, Oliverio poeta”, en: Raúl Antelo (coord.) *Oliverio Girondo. Obra completa*. Madrid, Allca XX: 513–543.
- BORGES, Jorge Luis (1999) “Oliverio Girondo: *Calcomanías*”, en: Raúl Antelo (coord.) *Oliverio Girondo. Obra completa*. Madrid, Allca XX: 613–614.
- BOZAL, Valeriano (2004) *El tiempo del estupor. La pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial*. Madrid, Ediciones Siruela.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1959) *Informalismo*. Barcelona, Ediciones Omega.
- CORRO, Gaspar Pío del (1976) *Oliverio Girondo, los límites del signo*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro.
- GIRONDO, Oliverio (1999) *Obra Completa*, Raúl Antelo (coord.). Madrid, Allca XX.
- MASIELLO, Francine (1999) “Oliverio Girondo: naturaleza y artificio”, en: Raúl Antelo (coord.) *Oliverio Girondo. Obra completa*. Madrid, Allca XX: 404–416.

- OROZCO, Olga (1978) "Oliverio Girondo frente a la nada y lo absoluto". *Cuadernos Hispanoamericanos*. 335: 226–250.
- PELLEGRINI, Aldo (1964) *Oliverio Girondo*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana (1999) "Girondo o el triunfo de una ética posagónica", en: Raúl Antelo (coord.) *Oliverio Girondo. Obra completa*. Madrid, Alca XX: 379–403.
- TÀPIES, Antoni y VALENTE, José Ángel (2004) *Comunicación sobre el muro*. Barcelona, Ediciones de la Rosa Cúbica.
- YURKIEVICH, Saúl (1970) *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*. Barcelona, Barral editores.

Iratxe Retolaza

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

Del sujeto poético al sujeto coreográfico: de la danza verbal a la poesía corporal¹

Resumen

En esta exposición voy a esbozar unas breves reflexiones sobre la relación entre dos disciplinas artísticas —la poesía y la danza—, con el objetivo de incidir en la necesidad de desarrollar una mirada comparada y una perspectiva comparatista que analice los cruces entre estas dos prácticas artísticas.

Abstract

In the article I am going to outline a few brief reflections on the relationship between two artistic disciplines — poetry and dance —, with the objective to influence the need to develop a comparative view and a comparative perspective to analyze the intersections between these two artistic practices.

Las concepciones de la danza y la poesía se han explicado a menudo con terminología complementaria. Desde el ámbito de la danza, por ejemplo, se han hecho afirmaciones como las siguientes: Enrique Ayerbe (2001) define la danza como “una poética del gesto” (Ayerbe 2001: 3), y la conocida bailarina Mary Wigman afirma que “la danza es la poesía del cuerpo” (Wigman 2002: 15). Desde el ámbito de la poesía han sido también constantes las propuestas conceptuales que relacionan estas dos disciplinas. Son muy conocidas las aportaciones de los poetas vanguardistas Stéphane Mallarmé y Paul Valéry, que reflexionaron sobre la relación estética entre poesía y danza. Conocida es la afirmación del poeta francés Stéphane Mallarmé “la danza es un poema liberado del aparejo de la escritura”. En la teoría literaria contemporánea, los trabajos de Ivette Fuentes de la Paz (1992) parten también de esa perspectiva, indagando en y desde la poética del movimiento².

¹ Trabajo vinculado con el proyecto de investigación «La poesía actual en el espacio público. Intervención, transferencia y performatividad», con financiación pública del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (FFI2012-33589).

² En este trabajo, al hacer estas consideraciones generales, tengo como referencia la teoría de la literatura y la teoría de la danza que únicamente se ha desarrollado en lengua castellana, y en el

Más allá de este cruce conceptual de metáforas y de visiones estéticas compartidas, el vínculo entre la danza y la literatura es tan antiguo como las mismas disciplinas. Como es bien conocido, en la cultura oral la poesía era un lenguaje rítmico que apenas se separaba de la música y de la danza. Pese a ese pasado intermedial, son más las relaciones conceptuales que han surgido entre la danza y la poesía, que las reflexiones teóricas y comparadas que analizan los vínculos y cruces interartísticos entre estas dos disciplinas. Ese escaso interés puede ser consecuencia de las concepciones más difundidas sobre estas prácticas artísticas:

a) En primer lugar, se debe destacar el desinterés general que la estética ha mostrado ante la danza. Como es bien sabido, la disciplina filosófica que más se ha ocupado de las relaciones interartísticas ha sido la estética, y al no haber atendido el arte de la danza, por ende, la literatura comparada no ha profundizado en esta interacción artística. Sobre la escasa atención que la estética ha proporcionado a la danza reflexionó el filósofo Francis Spachott (1982) en un artículo de referencia. Como indica Spachott, en el pensamiento occidental el arte de la danza ha sufrido un desprestigio durante siglos. Incluso en trabajos más recientes sobre teoría filosófica de la danza se afirma que es un terreno poco explorado (Macías 2009: 17).

En definitiva, estamos ante “una tradición de pensamiento —la occidental— que ha descorporeizado el conocimiento” (Torrás 2006: 12). Esta posición incorporea del sujeto del conocimiento ha implicado una ausencia de reflexión teórica y estética en el ámbito de la danza, ha devenido en un distanciamiento entre la experiencia de la danza y la experiencia de lo literario. Es decir, durante siglos se ha difundido la siguiente identificación: lo corporal como propio de la danza, y lo textual —entendido como lo verbal— como propio de lo literario, en una visión muy reduccionista de estas expresiones artísticas.

b) En segundo lugar, la visión hegemónica ha vinculado lo poético a lo lírico, y de esa manera, como ha definido Arturo Casas, la poesía y la lírica se han teorizado como una autorrepresentación del sujeto discursivo, como una voz experiencial y finita vinculada al presente (Casas 2012: 23), y se ha definido lo lírico en ciertas perspectivas teóricas como la experiencia espiritual del poeta, y expresión del alma del poeta. Desde esa perspectiva, en la poesía lírica toda corporeidad se diluye, y se ubica en un segundo plano, frente a la palabra poética que es entendida expresión espiritual (y no corporal).

c) En tercer lugar, la inercia de delimitar fronteras interartísticas reproduce una clasificación, que sin discutir su legitimidad o necesidad, diluye la percepción del carácter transitorio y permeable de los límites entre las expresiones artísticas y los espacios fronterizos. Por ejemplo, al analizar la poesía y teorizar sobre la poesía desde una perspectiva comparada, se ha relacionado esta práctica sobre todo con dos disciplinas artísticas: por un lado, se ha analizado la poesía en relación a la pintura, desde que las poéticas grecolatinas —con Horacio como figura funda-

ámbito hispánico, puesto que me interesa reflexionar sobre el reciente y emergente interés que se ha generado en esta intersección entre poesía y danza.

mental— consideraron que la poesía era básicamente un arte espacial (y así, consideraron que la pintura y la poesía eran artes hermanas); y por otro lado, a partir del siglo XVIII se ahondó en la relación entre poesía y música, desde que Lessing consideró que la poesía era básicamente el arte del tiempo (Pantini 2002: 219). Estas dos dimensiones de la poesía —la espacial y la temporal— históricamente se han analizado y teorizado de una manera autónoma, y por ello, se han analizado en diferentes épocas y culturas en relación a esas dos disciplinas artísticas (la pintura y la música).

Sin embargo, hoy en día todas estas visiones hegemónicas están en cuestión, y han surgido nuevas posiciones críticas y teóricas que han promovido el cruce entre la danza y la poesía. A partir de las vanguardias poéticas se fomentó una visión más dinámica de la palabra y la poesía, en la que convergen la visión espacial y la visión temporal de la poesía, dando lugar a una visión poética de la palabra en movimiento, de la danza de la palabra. Y esa dimensión de la palabra en movimiento confluye a comienzos de este siglo con los discursos filosóficos, antropológicos y artísticos que han enfatizado la necesidad de reflexionar sobre el sujeto encarnado y el conocimiento encarnado, y sobre la necesidad de corporeizar el pensamiento (Esteban 2001; Torras 2006³), y es en este contexto donde se vislumbra un interés creciente por la danza como expresión cultural. Además, desde la danza contemporánea también se ha reflexionado sobre la relación entre el cuerpo y la voz. Ixiar Rozas (2011) expone en su tesis doctoral que cada vez son más las propuestas coreográficas en las que los bailarines toman la palabra y tienen voz. Al analizar algunas coreografías de danza contemporánea, Rozas nos muestra que la puesta en escena de esa voz y enunciación de los bailarines es una nueva forma de experimentación que está en auge y que tiene como función concretamente problematizar esa disociación entre cuerpo y voz.

Asimismo, en la cultura contemporánea, se ha articulado el interés por los espacios híbridos, y por los espacios fronterizos, y esa nueva concepción de lo interdisciplinar ha promovido espectáculos coreográficos fronterizos e híbridos. Ciertamente, el análisis de las relaciones interartísticas nos sitúa en una posición fronteriza, en continuo cuestionamiento y redefinición, que se debe de repensar en cada una de las propuestas artísticas analizadas. Se debe de tener en cuenta que para poder reflexionar desde una perspectiva comparatista es necesario que las artes comparadas sean “percibidas por la conciencia común como artes separadas” (Pantini 2002: 225).

³ Como afirma Delfín Colomé (2010), únicamente a partir de la década de los ochenta se percibe un auge en los estudios teóricos y estéticos sobre la danza, y en el Estado español hasta la década de los noventa se ignoraron los estudios teóricos de esa índole. Colomé afirma que “el mundo de la danza se había mantenido muy a distancia del mundo del pensamiento” (Colomé 2010: 20). Para más información sobre las subjetividades modernas y la danza, consulten “El cuerpo bajo la sombra del sujeto moderno” (Macías 2009: 31–56).

Y es precisamente este contexto cultural el que ha favorecido en estos últimos años espectáculos coreográficos basados en imaginarios poéticos, en la búsqueda del espacio en el que convergen lo corporal y lo verbal. En estos últimos años han aumentado en España las propuestas coreográficas basadas en imaginarios poéticos. En las propuestas coreográficas que se han escenificado en español estos últimos años, destacan las coreografías del imaginario poético de Federico García Lorca, o bien articuladas y presentadas alrededor de un marco conmemorativo, o bien propuestas coreográficas que se han escenificado en diferentes espacios y en diferentes épocas.

Para esbozar esta relación entre danza y poesía, voy a tratar la figura del poeta Federico García Lorca, como una figura paradigmática de este cruce interdisciplinar, por las siguientes razones. En primer lugar, en el imaginario poético de Federico García Lorca la danza está muy presente en varios poemas (“El baile”, “Danza de la muerte”, “Pequeño vals vienés”...), y es un motivo recurrente en *Poemas del Cante Jondo*, puesto que de esos poemas que nos sugieren un hilo musical, también se desprende un imaginario del flamenco, que recorre todo el poemario.

En segundo lugar, el imaginario poético de Lorca se ha relacionado con la identidad gitana, una identidad subversiva, y en concreto, con el flamenco como gran exponente de esa identidad cultural.

En tercer lugar, como ha analizado Delfín Colomé (2010), en el desarrollo de la *Modern Dance* la Guerra Civil española ha sido una constante temática y coreográfica, porque como en todas otras disciplinas, las propuestas experimentales de la danza vanguardista no permanecieron ajenas a la realidad social y política de su tiempo. Delfín Colomé (2007: 195) afirma lo siguiente al analizar la apertura de la modernidad coreográfica en el Estado español: “Dos factores concretos de corte neo-romántico, y ambos íntimamente relacionados, abrirán una nueva brecha en la modernidad coreográfica para que por sus resquicios penetre lo español: la Guerra Civil y el efecto García Lorca” (Colomé 1937: 195). Y explica que el componente trágico de la Guerra Civil promovió el interés de muchos coreógrafos en la década de los 30 y posteriores, que mediante las formas de danza —las caídas, contracciones, balbuceos, remolinos...— expresaron la angustia de la guerra. “El efecto García Lorca”, y el interés de los coreógrafos por la poética lorquiana, evidentemente, está estrechamente vinculado al interés por la Guerra Civil.

Han sido muchísimas las coreografías que se han basado en el imaginario poético de Federico García Lorca, y de hecho, como ha analizado Delfín Colomé, el imaginario poético de Federico García Lorca destaca por ser un motivo recurrente en la danza moderna, junto a la danza flamenca. En esta comunicación presentaré la coreografía “Federico según Lorca” de Eva Yerbabuena, para trazar algunos apuntes sobre la transferencia del sujeto poético al sujeto coreográfico.

Para analizar la puesta en escena de los poemas, en primer lugar, voy a reflexionar sobre el espectáculo como una modalidad de *performance* poética. En ese sentido, voy a partir de las características que Cornelia Gräbner (2008) delimita

para el *performance* poético, porque aunque en este espectáculo los poemas no sean recitados ni enunciados en escena, me parece una buena manera de comparar los recitales poéticos o los *performances* poéticos donde participan los propios poetas, con otra modalidad de escenificación de la poesía, en el que no existe tal correlación entre poeta y enunciador. De hecho, una de las características principales que reúne Cornelia Gräbner (2008) es la presencia física del poeta, una presencia que se expresa mediante la voz, el cuerpo y la autoridad. En el espectáculo *Federico según Lorca*, sin embargo, no hay esa triple presencia del poeta. En este *performance* o espectáculo de danza evidentemente el autor de los poemas no está presente en el espectáculo coreográfico, y no participa corporal ni físicamente en él —ni gráficamente—, pero justamente mediante la danza se pretende hacer presente ese cuerpo ausente, de voz muy presente. La mayoría de los poemas se insertan en el espectáculo gracias a la re-mediación, los poemas los recita una voz en off, y las y los bailarines interpretan/experimentan el poema, pero en ningún momento los bailarines recitan las piezas poéticas. En ese sentido, la fractura entre voz y cuerpo se escenifica claramente, puesto que se desvinculan y deslocalizan la enunciación del poema y la actuación de la danza. Es decir, en este espectáculo el sujeto poético y el sujeto coreográfico no se fusionan en la escenificación, aunque en algunas escenas las y los bailarines interpreten ser ese sujeto poético —pero la voz no se desprende de su cuerpo—. Por lo tanto, lo corporal y lo verbal están muy disociados en este espectáculo. Por esa vía, sugieren el deseo de corporeizar, de dar cuerpo y espacio a esas voces deslocalizadas que no pueden estar presentes físicamente, pero que están presentes mediante la memoria, como una voz en off.

La disociación entre el poeta, la enunciación del poema y el cuerpo genera preguntas sobre la subjetividad, sobre la relación entre esas tres subjetividades: el sujeto creador, posición inicial de la enunciación; el sujeto enunciador, transmisor y responsable de la re-mediación; y el sujeto coreográfico, el actor que escenifica y encarna el poema, generando nuevas fisuras e interpretaciones.

Según Gräbner (2008), la poesía en *performance* apela a la hibridación mediática. La *performance* va acompañada a menudo de música, de elementos visuales como la fotografía o el vídeo, e incluso de elementos propios de la representación teatral. Al tratarse de un espectáculo de danza, aunque también se caracterice por la simultaneidad de códigos (sobre todo por elementos teatrales), entre esos códigos destaca la música. Como afirman los teóricos de la danza (Colomé 2007: 119), la música y la danza son disciplinas que se complementan, que incluso, son indispensables una para la otra. Es por ello que la estructura coreográfica de *Federico según Lorca* prácticamente se manifiesta en las piezas musicales, que son las que delimitan las diez escenas. También el vínculo entre música y poesía es estrecho e históricamente mucho más fructífero que el vínculo entre danza y poesía, como también bien lo demuestran los tantísimos poemas musicados de Federico García Lorca. En esa línea también se opta en esta coreografía por utilizar un poema musicado, y así, vincular en cierta manera esas dos disciplinas que no han tenido

tan estrecha relación (danza y poesía), mediante una disciplina hermana en las que ambas se han articulado, la música. El poema musicado es, “El pequeño Vals vienés”, en versión de Enrique Morente.

Por otro lado, según Cornelia Gräbner (2008) la *performance* poética, la poesía en *performance*, se presta a la expresión de identidades culturales que se encuentran al margen de la posición social hegemónica. La poesía en *performance* acoge dialectos, sociolectos y posiciones discursivas marginales, que los valora como una expresión de identidad y posición social, dándoles voz. En la poesía de Federico García Lorca, como he mencionado, la identidad gitana es una de las claves que recorre todo el imaginario poético, y en este espectáculo coreográfico se pretende además crear fisuras en la visión más folclórica del flamenco y de la cultura gitana. Para ello, esta coreografía de Eva Yerbabuena fusiona el flamenco y la danza contemporánea. Como es bien conocido, la danza tradicional es un espacio artístico muy ritualizado, e incluso muy conservador en ciertos aspectos (o en ciertas prácticas y discursos). De hecho, esta propuesta coreográfica de Eva Yerbabuena ha sido criticada o discutida por ciertos agentes del flamenco. Es necesario recordar que durante el Franquismo se generó un discurso que consideraba al flamenco una de las prácticas culturales en las que se manifestaba la identidad colectiva española, y se folclorizó el discurso sobre el flamenco. En ese sentido, la fusión entre el flamenco y la danza contemporánea promueve la reinterpretación de códigos establecidos. Las danzas folclóricas —o folclorizadas— suelen representar códigos hegemónicos del imaginario colectivo, y al mismo tiempo, suelen ser una de las expresiones culturales más ritualizadas. En estas danzas se perpetúan códigos corporales y códigos sexuados: en la indumentaria, en las funciones, en las posiciones, etcétera. Al fusionar el flamenco —una expresión folclorizada en ciertos discursos— y la danza contemporánea, Eva Yerbabuena ha creado un espacio híbrido, un espacio fronterizo donde se fusionan diferentes códigos corporales y códigos sexuados. La transgresión de límites genéricos establecidos posibilita nuevos actos performativos: la flexibilidad en los movimientos, las nuevas posiciones grupales (mujeres en trío bailando; o parejas de bailarines), el contacto físico entre los bailarines...

Esta propuesta coreográfica articula unos mecanismos que crean una poética transgenérica, generando fisuras en los códigos hegemónicos, de las siguientes maneras. Por un lado, gracias a la remediación la percepción del sujeto poético ya no se percibe como unidad, sino que se activa una recepción colectiva y pública de la pieza poética. De hecho, la pieza poética se expresa y se representa mediante una multitud de sujetos corporales. Por otro lado, se aprecia una transgresión de los límites genéricos establecidos (géneros textuales, géneros dancísticos, géneros sexuales...), y se visibilizan los espacios fronterizos. Por último, se cuestiona la visión hegemónica que subyace a la creación de imaginarios colectivos, donde la corporeidad y los discursos corporales no suelen atenderse, y promueve imaginarios colectivos corporeizados.

Como dice Zulai Macias (2009: 25), la práctica de la danza tiene una doble partida: por una parte, se rige por un fuerte poder disciplinario; por otra parte, tiene la capacidad de crear y experimentar. Y en esta coreografía se enfrentan y se ponen en diálogo estas dos prácticas dancísticas, para desarrollar y activar “la posibilidad de desplazar los límites de la subjetividad normada y disciplinada” (Macias 2009: 25) que tiene la danza, y generar grietas en los estereotipos y normas corporales.

En conclusión, este espectáculo coreográfico propone una poética transgénerica que atraviesa y atiende tanto a los géneros artísticos, como a los códigos corporales y sexuales, manifestando que la expresión corporal está imbricada por los discursos sobre el cuerpo, y que la expresión verbal no se puede disociar del cuerpo que la expresa. Precisamente la danza y la interpretación corporal de los poemas y de las piezas verbales resulta muy efectiva a la hora de problematizar las posiciones subjetivas y discursivas representadas en los poemas.

Bibliografía

- AYERBE, Enrique (2001) “Presentación”, en: Juan Antonio Urbeltz *Danza vasca: aproximación a los símbolos*. Lasarte-Oria, Ostoa: 3–5.
- CASAS, Arturo (2012) “A Non-Lyric Poetry in Current System of Genres”, en: Burghard Baltrusch & Isaac Lourido (ed.) *Non Lyrical Discourses in Contemporary Poetry*. München, Martin Meidenbauer: 29–44.
- COLOMÉ, Delfín (2007) *Pensar la danza*. Madrid, Turner.
- COLOMÉ, Delfín (2010) *La guerra civil española en la Modern Dance (1936–1939)*. Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza.
- GRÄBNER, Cornelia (2008) “Performance Poetry: New Languages and New Literary Circuits?”. *World Literature Today*, 82 (1).
- FUENTES, Ivette (1992) *Poesía y danza*. La Habana, Gran Teatro.
- MACIAS, Zulai (2009) *El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea*. Bilbao, ArtezBlai.
- ROZAS, Ixiar (2011) *Voic(e)scapes. Experiencias y potencias de la voz, el lenguaje y la tactilidad en la escena actual de la danza* (tesis doctoral no publicada, EHU-UPV).
- SPARSHOTT, Francis (1982) “On the Question: Why the Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance”. *Dance Research Journal* 15–1.
- TORRAS, Meri (ed.) (2006) *Corporizar el pensamiento. Escrituras y lecturas del cuerpo en la cultura occidental*. Barcelona, Mirabel.
- WIGMAN, Mary (2002) *El lenguaje de la danza*. Barcelona, Aguazul.

Joaquín Riquelme Ribas
Universidad Complutense de Madrid

Juan Eduardo Cirlot en *La Vanguardia Española*. Breve acercamiento a sus aspectos simbólicos

Resumen

Una de las facetas menos estudiadas en la obra de Juan Eduardo Cirlot (1916–1973) son sus colaboraciones en *La Vanguardia Española*, desde 1961 hasta la fecha de su muerte, en especial referencia a su comprensión de la simbología. Con este objetivo, se analiza el sistema dual de relaciones entre el principio masculino y el femenino presente en estos artículos. En el trabajo se describen las diferentes modalidades de relación entre uno y otro principio, desde las pre-modernas, dominadas por el elemento masculino, a las de corte moderno, emanadas del femenino. Como conclusión, se destacará el papel prácticamente sin precedentes del poeta en la difusión de la simbología en la España de su época.

Abstract

One of the least studied subjects in the work of Juan Eduardo Cirlot (1916–1973), are his journalistic collaborations at *La Vanguardia Española*, from 1961 until the date of his death, in particular his understanding of symbolism. With this subject in mind, we analyze the dual system of relations between the masculine and the feminine archetypes present in these articles. In this paper the different types of relationships between different symbols, from the pre-modern, dominated by the male element, to the modern, emanating from the female are described. In conclusion, we will highlight the role, almost unprecedented, of a poet in the study and diffusion of symbolism in Spain of his time.

Introducción

La publicación —a lo largo de los últimos quince años— de buena parte de la obra de Juan Eduardo Cirlot¹ ha puesto de actualidad² a un autor hasta entonces

¹ En concreto, desde el año 1997, Ediciones Siruela ha ido editando el conjunto de su obra poética y reeditado sus dos diccionarios: *Diccionario de Símbolos* (1997), *Bronwyn* (2001), *En la llama. Poesía (1943–1959)* (2005), *Diccionario de los ismos* (2006) y *Del no mundo. Poesía (1961–1973)* (2008).

² Coincidiendo con este *revival* del poeta barcelonés se han publicado estudios como el de Jaime D. Parra, *El poeta y sus símbolos. Variaciones sobre Juan Eduardo Cirlot*. Ediciones del Bronce 2001,

largamente olvidado, a pesar de su extensísima producción —en especial durante la década de los cincuenta y sesenta— en ámbitos tan variados como la poesía, la simbología, la crítica artística o el estudio y divulgación de las diversas escuelas y movimientos de la vanguardia, como el surrealismo, el informalismo o la música dodecafónica³. En concreto, este trabajo versará sobre aspectos relacionados con la simbología del poeta, y no sólo por considerar esta disciplina como un elemento central dentro de sus escritos, sino por entender que su cultivo por parte de Cirlot constituye un hecho excepcional, tanto por su contexto histórico de la España de Franco, como en el de la cultura española en general⁴. Con este objetivo, se analizarán los artículos que el poeta publicó, entre 1961 y 1973, en el diario *La Vanguardia Española* de Barcelona, al entender que en estas colaboraciones Cirlot expresa, con mayor claridad, su comprensión de la simbología.

Una comprensión del símbolo

Para comprender adecuadamente la simbología en Cirlot, nunca se subrayará lo suficiente la importancia íntima —muy alejada del mero interés culto o erudito— con que el poeta aborda este tema. Para Cirlot, el estudio del símbolo tiene ante todo el objetivo de reconstruir en su alma el mundo de lo sagrado, la armonía entre la estructura del universo y la psique destruida a partir de la eclosión del mundo moderno⁵. Toda su obra, pues —desde sus diccionarios temáticos, hasta su poesía, o sus estudios de crítica artística— puede interpretarse como un intento por alcanzar mediante el símbolo una visión mítica y sagrada del mundo. Esta comprensión del símbolo implica tanto su repudio al ideal humanista-ilustrado, como su atracción hacia posturas de una fuerte carga hermética y ascética, en experiencias pre-rationales —tales como la comprensión de los sueños y de la experiencia interna del arte— o el estudio de las tradiciones religiosas.

José Luis Corazón Ardura, *La escalera da a la nada: estética de Juan Eduardo Cirlot*, CENDEAC, 2007; antologías como la realizada por Clara Janés: *Obra poética*, Cátedra 1997 y catálogos de exposiciones como la realizada por el IVAM/Generalitat Valenciana en 1996 (*El mundo de Juan Eduardo Cirlot*) y *La habitación imaginaria* (Arts Santa Mònica, Barcelona 2011).

³ Una buena introducción a estos diferentes aspectos de la obra de Juan Eduardo Cirlot pudieran ser tanto los catálogos de las exposiciones arriba mencionadas como los prólogos a los libros editados por Siruela.

⁴ Para Cirlot una de las características más sobresalientes de la cultura española estriba en su absoluto rechazo hacia cosmovisiones de corte hermético y su confianza ciega “*en la evidencia indestructible, en la solidez del universo*” y en la existencia de un supuesto “*sentido común*” más allá del cual, no hay más que “*humareda*”. *cf.* CIRLOT, Juan Eduardo *En la llama. Poesía (1943–1959)* (2005) “Carta desde Barcelona a André Breton”, pp. 547–550.

⁵ *cf.* CIRLOT, Juan Eduardo “Las imágenes reprimidas”. *La Vanguardia Española*, 12 de enero de 1968, p. 9.

La estructura simbólica tradicional

Lo sagrado, tal y como lo concibe Cirlot en sus artículos en *La Vanguardia Española*, se asienta sobre una estructura dual que combina un principio femenino y otro masculino dotados de unos atributos y propiedades definitorios.

El principio femenino es concebido como el elemento pasivo, vinculado a lo puramente biológico y material de la vida, al azar. En el ámbito sagrado su presencia se concreta en la Gran Diosa de las religiones monoteístas. También en los credos de cuño monoteísta —pese a su impronta masculina, racional y legislativa— el Eterno Femenino se hace notar en manifestaciones como la adoración mariana medieval, o la Schekinah, o “lado femenino de Dios” de la Cábala⁶. Tanto en su forma de “madre” —creadora de vida y lazo de mayor afecto— como de “esposa” —objeto de deseo— lo femenino, como «círculo terrestre», es aquello a lo que el hombre se siente empujado a fusionarse, a desaparecer⁷. De Marco Antonio y San Juan Bautista ante Cleopatra y Salomé, del Dr. Immanuel Rath frente a Lola Lola en *El ángel azul*, la mujer tiende a “devorar al hombre”, a limitarle a su papel positivo —carnal y terrenal— en la transmisión de la vida.

Por otra parte, el principio masculino es el elemento activo, vinculado al aspecto formal y trascendente de la vida; a los mandamientos y prohibiciones. Constituido a partir de su separación de la vida, de la sociedad y de la mujer (por medio de la virginidad, del ascetismo⁸ y del sacrificio en el límite mismo de la muerte) su fin es la rectificación del mundo, su organización. La figura que encarna este arquetipo es la del guerrero. No sólo por ser, según Cirlot, la guerra el único medio que —en las sociedades tradicionales— ha tenido el hombre de ser libre y de escapar del “imperio de la mujer”, sino por haber sido las castas guerreras, aquellas que, a lo largo de la historia, han justificado más universalmente el ideal de virginidad y de ascetismo⁹.

La afirmación de estos dos principios, no supone la inexistencia de una complementariedad sino la presencia de una jerarquía universal y tradicional, en la que el principio masculino se sitúa sobre el femenino. Esta preponderancia simbólica de lo masculino, no implica la desaparición de lo femenino de la historia, sino su presencia como elemento latente y substrato biológico de lo humano. Cirlot fundamenta esta tesis basándose en trabajos como los de Marius Scheneider o de André Leroi-Gourhan, aunque matice esta afirmación, tomando en consideración la posibilidad de que existiera durante el Neolítico —con el auge de la agricultura— un periodo de

⁶ *cfr.* CIRLOT, Juan Eduardo “El eterno femenino”. *La Vanguardia Española*, 4 de agosto de 1970, p. 11.

⁷ *cfr.* CIRLOT, Juan Eduardo “Contra los samuráis”. *La Vanguardia Española*, 16 de enero de 1970, p. 9.

⁸ *cfr.* CIRLOT, Juan Eduardo “Contra los samuráis”. *La Vanguardia Española*, 16 de enero de 1970, p. 9.

⁹ *cfr.* CIRLOT, Juan Eduardo “La ideología de la guerra”. *La Vanguardia Española*, 7 de septiembre de 1971, p. 39.

preeminencia del principio femenino encarnado en la diosa de la fecundidad, en la Diosa Madre¹⁰.

De esta estructura de lo masculino y de lo femenino, establece el poeta dos combinaciones. Una primaria, de reafirmación de lo masculino por medio de su rechazo a lo femenino, y una secundaria, de hundimiento (asimilación) de lo masculino en lo femenino simbolizada en el arquetipo del andrógino.

La reafirmación de lo masculino, por medio del rechazo a lo femenino, es comprendida por Cirlot desde la perspectiva del mito gnóstico-cátaro. El héroe —que personifica el sol— es arrojado al mundo de las tinieblas — encarnadas por una madre-materia entregada a un demiurgo-mal. Su labor es impulsar a la luz, rectificando el mundo por medio de su sacrificio y posterior transformación en Ángel. Para Cirlot la figura que encarna este mito es Hamlet. Desde su caída en un cosmos situado bajo el signo del mal (la lejanía del Padre, la madre-materia unida al asesino y falso padre —Demiurgo—), hasta su muerte “angélica” acogida por sus compañeros de armas —una vez cumplida su venganza— toda la obra puede leerse desde esta perspectiva. Su monólogo ante el cráneo de Yorick o su discurso sobre “Ser o no ser” pueden entenderse como recriminaciones a la materia, burlas a la nadería de la grandeza humana o apologías del suicidio. Pero sobre todo en donde se quintaesencia su rechazo maniqueo a la materia, al sexo, a la mujer —y a sí mismo— es en el repudio que lleva a la muerte a Ofelia¹¹. Hamlet (hablando en términos junguianos) ha encontrado su *ánima*, pero la rechaza dejándola a su suerte, condenándola a hundirse en la materia, en las aguas¹².

El segundo tipo de combinación de lo masculino y lo femenino es el amor-pasión que se constituye, de igual manera que el primer modelo, como una afirmación de lo masculino mediante la sublimación de la muerte, pero esta vez a través de su hundimiento¹³ en el principio femenino con el fin de conseguir la reunificación de la dualidad, biológica y metafísica, del hombre y la mujer, anterior a la Creación conformada en el símbolo del Andrógino¹⁴. La mujer, como amada, como hierofanía adornada de las más excelsas virtudes (salvadora, bella, “mensajera del más allá”) provoca en el enamorado una revelación, una fascinación no vincu-

¹⁰ *cf.* CIRLOT, Juan Eduardo “Significado del arte de la Prehistoria”. *La Vanguardia Española*, 30 de octubre de 1968, p. 13 y “Nueva visión de la Prehistoria”. *La Vanguardia Española*, 10 de diciembre de 1970, p. 11.

¹¹ *cf.* CIRLOT, Juan Eduardo “El retorno de Ofelia”. *La Vanguardia Española*, 24 de marzo de 1967, p. 9.

¹² *cf.* CIRLOT, Juan Eduardo “El mito de Hamlet”. *La Vanguardia Española*, 14 de junio de 1966, p. 15.

¹³ *cf.* CIRLOT, Juan Eduardo “Realismo y simbolismo”. *La Vanguardia Española*, 25 de junio de 1969, p. 25.

¹⁴ *cf.* CIRLOT, Juan Eduardo “La «Seraphita», de Balzac”. *La Vanguardia Española*, 10 de diciembre de 1966, p. 56.

lada —principalmente— ni a la sexualidad ni al sentimiento, y sí a su voluntad de fusión, más allá de la muerte, como un todo¹⁵.

La estructura simbólica moderna

Para Cirlot, partiendo de esta comprensión dual de la realidad, la comprensión del proceso de desacralización producido en Occidente —desde el final del Medievo hasta la actualidad— debe ser visto como una inversión¹⁶; esto es, como una asimilación de lo celestial por lo terrenal, de la trascendencia por lo inmanencia, de lo masculino por lo femenino. Esta transformación operada en la esfera de lo sagrado se equipara históricamente al surgimiento de “sociedades posguerreras”. En ellas, la tradición que modelaba y sublimaba el instinto del hombre —la tradición guerrera— ha sido arrinconada, en beneficio de un desarrollo técnico que prima el uso de las armas de fuego y la balística al tradicional al uso, en el combate, de las armas blancas. Arrumbada la lucha cuerpo a cuerpo —alfa y omega de la manera tradicional de combate— dejan de tener sentido los usos de la guerra, atrofiando, en su decadencia, el desarrollo instintivo del hombre cifrado en el *agon* del guerrero, desde el que se desarrollaron, tradicionalmente, las esferas del orden, de la racionalidad y de la trascendencia humanas.

La intelección simbólica de este proceso está recogida en la redacción, entre 1967 y 1971, del ciclo poético *Bronwyn*¹⁷, surgido después del visionado en 1966 de la película de Franklin J. Schaffner, *The war lord* (El señor de la guerra). Cirlot, a través de la evocación de este film, desarrolla un mundo mítico del que da noticia una serie de artículos escritos en *La Vanguardia Española*, en los que va desarrollando sucesivas reflexiones sobre el significado de esta película como mito¹⁸. Ambientada en el siglo XI, retrata la llegada de un caballero normando y señor feudal, Chrysagon, al Brabante todavía pagano de la época. Enviado para proteger a la población de la zona de los ataques de los piratas frisios, el protagonista encuentra —desnuda y saliendo de un lago— a una doncella, Bronwyn, que va a casarse.

¹⁵ *cfr.* CIRLOT, Juan Eduardo “Las formas del amor”. *La Vanguardia Española*, 28 de abril de 1970, p. 15.

¹⁶ *cfr.* CIRLOT, Juan Eduardo “El demonio”. *La Vanguardia Española*, 14 de noviembre de 1969, p. 13.

¹⁷ Ciclo poético compuesto por los siguientes libros: *Bronwyn* (1967), *Bronwyn, ii* (1968), *Bronwyn, iii* (1968), *Bronwyn, iv* (1968), *Bronwyn, v* (1968), *Bronwyn, vi* (1969), *Bronwyn, vii* (1969), *Bronwyn, viii* (1969), *Bronwyn, n* (1969), *Bronwyn, z* (1969), *Bronwyn, x* (1970), *Bronwyn, y* (1970), *Con Bronwyn* (1970), *Bronwyn, permutaciones* (1970), *Bronwyn, w* (1971), *La quête de Bronwyn* (1971). El conjunto de estos textos fue editado por Imp. Juvenil y reeditados, conjuntamente, por Ediciones Siruela en el 2001.

¹⁸ Son, en concreto, seis artículos: *Bronwyn* (18 de febrero de 1967, p. 19), *El retorno de Ofelia* (24 de marzo de 1967, p. 9), *¿Qué es de Rosemary Forsyth?* (19 de febrero de 1968, p. 14), *La simbología de Marius Schneider* (14 de marzo de 1969, p. 11) *Vestida de rojo* (8 de junio de 1970, p. 11) y *Bronwyn-Bhowani* (16 de abril de 1971, p. 39).

Fascinado por su belleza, el caballero trata de tomarla para sí invocando al derecho de la pernada. La oposición tanto de su hermano (al que mata) como de un pueblo (que se subleva) lleva al fracaso y posible muerte del caballero “tras perder lo que tanto le costó”¹⁹, a la misma Bronwyn.

Con elementos simbólicos paralelos (un principio masculino encarnado en un caballero, un principio femenino vinculado a una doncella y la presencia del agua como elemento de muerte) *El señor de la guerra* es, para Cirlot, la inversión del mito de Hamlet. Frente al héroe solar, el Chrysagon de la película de Schaffner es el símbolo del guerrero sin fuerza, ni para reorganizar y dar ley a la población a la que ha sido enviado, ni para rechazar la presencia de esta nueva Ofelia — Bronwyn— que resurge de las mismas aguas en las que se sumergió, por el rechazo de Hamlet²⁰. Bronwyn es, pues, el renacimiento en todo su poder de Eva —la Gran Diosa— velada y oculta, durante milenios, tras la norma y forma impuesta por el principio masculino.

La inversión de la relación entre lo masculino y lo femenino entraña, para Cirlot, la mutación del amor-pasión en el sadismo. De esta manera, frente al amor-pasión el enamorado, que mediante la sublimación de la muerte, de la naturaleza, y de la propia sexualidad se funde en la amada para así conformar al andrógino más allá de la muerte, en el sadismo el hombre, tras la desaparición de su arquetipo básico, el arquetipo del guerrero, y sin el más mínimo impulso de trascendencia, se hunde en la realidad concreta del erotismo de una mujer fuerte —fatal— capaz de oponérsele y, finalmente, devorarlo.

Para Cirlot, el erotismo (en tanto que liberación activa del placer provocada por la conciencia propia de la muerte) siempre lleva en sí latente el deseo de aniquilamiento del amor y una fuerte tendencia al sadismo. En este sentido, la experiencia de la finitud del erotismo moderno se compadece muy bien con la experiencia de la “muerte de Dios” propia del hombre moderno, y muy poco con la aspiración a la eternidad que tanto el amor-pasión del amante, como el guerrero poseen. La actitud religiosa trascendente, esencialmente pasiva y fascinada ante la presencia de lo amado, repugna a un erotismo moderno que ve, en la aspiración a la eternidad del amor, una posible exacerbación de su conciencia de la muerte. La destrucción sádica de lo amado, pues, sería para Cirlot la conclusión lógica del desarrollo, hasta sus últimas consecuencias, de un amor que ha eliminado de su lógica al principio masculino²¹.

Hay que anotar que, para Cirlot, el sadismo parte de una cosmovisión panteísta propia de un mundo conformado a partir de la negación de la trascendencia

¹⁹ *cfr.* CIRLOT, Juan Eduardo “Bronwyn”. *La Vanguardia Española*, Viernes, 18 de febrero de 1967, p. 19.

²⁰ *cfr.* CIRLOT, Juan Eduardo “El retorno de Ofelia”. *La Vanguardia Española*, 24 de marzo de 1967, p. 9.

²¹ *cfr.* CIRLOT, Juan Eduardo “El corto verano”. *La Vanguardia Española*, 23 de septiembre de 1966, p. 11 y “La muerte de Glahn”. *La Vanguardia Española*, 30 de septiembre de 1966, p. 11.

humana propiciada por la sublimación del elemento masculino. Si todo es finito y si toda constricción legisladora, todo orden esencialmente masculino, deviene en absurdo, se impone “más allá del bien y el mal” la afirmación de la negación, la afirmación pura de la naturaleza (*Magna Mater*) fecunda, bellísima, terrible y destructora, caracterizada por el principio femenino²².

Conclusiones

Para concluir, es importante subrayar el carácter excepcional del estudio de los símbolos realizado por Juan Eduardo Cirlot en sus colaboraciones en *La Vanguardia Española*, tanto en lo que se refiere a su capacidad como marco de comprensión de su pensamiento simbólico, como por su carácter precursor (salvando al Eugenio d'Ors de *Glosas sobre los ángeles que se escriben los lunes*) en la puesta en conocimiento, por parte del gran público, de temas como la alquimia, la simbología o la cábala, hasta entonces poco frecuentados en la prensa cultural española.

Bibliografía

- CIRLOT, Juan Eduardo (1997) *Diccionario de Símbolos*. Madrid, Ediciones Siruela.
CIRLOT, Juan Eduardo (2001) *Bronwyn*. Madrid, Ediciones Siruela.
CIRLOT, Juan Eduardo (2005) *En la llama. Poesía (1943–1959)*. Madrid, Ediciones Siruela.
CIRLOT, Juan Eduardo (2006) *Diccionario de los ismos*. Madrid, Ediciones Siruela.
CIRLOT, Juan Eduardo (2008) *Del no mundo. Poesía (1961–1973)*. Madrid, Ediciones Siruela.
CIRLOT, Victoria ed. (2008) *Cirlot en Vallcarca*. Barcelona, Ediciones Alpha Decay.
CORAZÓN ARDURA, José Luis (2007) *La escalera da a la nada. Estética de Juan Eduardo Cirlot*. Murcia, CENDEAC.
PARRA, Jaume D. (2001) *El poeta y sus símbolos. Variaciones sobre Juan Eduardo Cirlot*. Barcelona, Ediciones del Bronce.
GRANELL TRIAS, Enrique ed. (1996) *El mundo de Juan Eduardo Cirlot*. Valencia. IVAM/Generalitat Valenciana.
GRANELL TRIAS, Enrique ed. (2011) *La habitación imaginaria*. Madrid, Barcelona. Ediciones Siruela/Arts Santa Mònica.

²² *cf.* CIRLOT, Juan Eduardo “De Lucrecio a Sade”. *La Vanguardia Española*, Viernes, 24 de enero de 1969, p. 9.

Teatro

Paulina Alemparte Guerrero

Universidad de Lausana

Perfiles de La Malinche: relectura de la historia y debate identitario

Resumen

La Malinche, personaje histórico menospreciado durante la mayor parte de la producción literaria y crítica del siglo XIX, ha sido reprochada por entregarse a Cortés y su consecuente traición a la patria. Se observa así una coincidencia en lo que Meyran señala “el tratamiento peyorativo de Malintzin/ Marina/ Malinche”. No obstante, durante el siglo XX surgió un “interés por parte de muchos autores contemporáneos por cambiar el tratamiento de La Malinche” (Holmes 2005). En la pieza dramática *Cortés y la Malinche*, de Sergio Magaña (1967), si bien la traición está presente, esta no puede atribuírsele exclusivamente al personaje femenino, por lo que aquí el “gran pecado” se comparte entre ciertos personajes centrales en las decisiones de “la nación”. Este hecho es vital si se considera la función que cumple este “revisitar la historia”, específicamente un hecho que tuvo lugar durante la Conquista, en el México que va de la década de los sesenta a los setenta, e incluso después. En el presente artículo propongo una interpretación de cómo esta pieza y las figuras de la traición en ella presentes sugieren el “malinchismo” como un fenómeno en que una nación se entrega al extranjero.

Abstract

La Malinche, an underrated historical figure for much of the literary production and criticism of the nineteenth century, has been reproached for the surrender to Cortes and his subsequent treason. It is thus seen as a coincidence what Meyran calls “derogatory treatment of Malintzin/ Marina/ Malinche.” However, in the twentieth century came an “interest by many contemporary authors to change the treatment of La Malinche” (Holmes 2005). In the dramatic piece *Cortes and Malinche* by Sergio Magaña (1967), the betrayal is present, but it cannot be attributed solely to the female character, so that here the “great sin” is shared between central characters in certain decisions of “the nation.” This is vital if we consider the role of this “revisiting history,” specifically an act of conquest, in Mexico ranging from the sixties to the seventies, and even later. In this article I propose an interpretation of how this piece and the figures of betrayal it presents, remind of “malinchismo” as a phenomenon in which a nation is shipped abroad.

Introducción

En la producción literaria de Hispanoamérica ha sido recurrente, sobre todo durante la etapa colonial y el siglo XIX, la inserción de hechos históricos de la

Conquista. Tanto el teatro como la narrativa y poesía incluyeron personajes y hechos con la intención de forjar identidad. Aracil Varón señala para el caso de México la existencia de dos factores en esta “recuperación para el teatro de los mitos indígenas de la conquista”, la que se dará a partir de la década de los cincuenta: “En primer lugar, [...] la publicación en 1950 del *Laberinto de la soledad*, en el que Octavio Paz propone una amplia reflexión sobre el ser mexicano [...] en segundo lugar, la conformación de un verdadero teatro nacional” (Aracil Varón 2007: 17), que tiene entre sus representantes a Rodolfo Usigli y Sergio Magaña.

Esta inclusión de hechos de la Conquista implica el retrato de personajes que fueron clave para la historia de América, los que no obstante no siempre se presentan desde una perspectiva amable. Uno de estos casos es la Malinche, personaje histórico menospreciado durante la mayor parte de la producción literaria y crítica del siglo XIX. González-Hernández señala: “[...] la Malinche [será] el arquetipo de los traidores a la patria por su condición de indígena y la ayuda prestada a los conquistadores” (González 2002: 12). Esta apreciación negativa del personaje está, según Lanyon: “fuertemente marcad[a] por la ideología patriarcal y es el punto de partida del rol de traidora que fue por mucho tiempo asignado a la Malinche” (Ania Hernández Bueno 23: 2010).

La traición presente en la pieza *Cortés y la Malinche* de Sergio Magaña no puede ser atribuida exclusivamente al personaje femenino, por lo que aquí el “gran pecado” se comparte entre varios personajes, entre ellos Xicontectal, así como también el pueblo. Este hecho es vital si se considera la función que cumple este “revisitar la historia”, específicamente un hecho que tuvo lugar durante la Conquista, para resituarlo en el México que va de la década de los sesenta a los ochenta. Como señala Iolanda Ogando, “la elección de la materia histórica —y por lo tanto su selección— nunca es inocente, sino que siempre se hace desde una perspectiva cómplice con el presente” (2002: 347). En este marco es importante considerar las características de la Conquista como proceso social, económico y político, y cuáles de estas pueden trasladarse al México de la segunda mitad del siglo XX.

Cortés y la Malinche de Sergio Magaña (1985) tuvo como primer título *Los Argonautas*, siendo en 1965 cuando se estrena por primera vez en el Teatro Jiménez Rueda. Posteriormente, y como señala el autor en el prólogo, pensó que: “Cortés y La Malinche era un mejor título para el público mexicano, público mas familiarizado con el mito de Jasón, Medea [...]” (Magaña 1985: 141). Esta segunda edición de la pieza se realiza en el año 1985.

Entre las preguntas que intentaremos responder se encuentran: ¿Cuáles son los perfiles de la Malinche que nos muestra la obra?, ¿cuál es la intención del autor al elaborar múltiples figuras de la traición?, ¿qué relaciones podemos establecer entre el contexto social económico y político del México de la década de los ochenta y la Conquista? Finalmente, ¿cómo ofrece el teatro —en clave artística— una versión diferente e incluso rupturista con la versión “oficial” de la historia?

Perfiles de La Malinche

Un trayecto rápido por la historiografía nacionalista que gira en torno a La Malinche nos señala que esta “[...] se convertirá en el chivo expiatorio sobre el que descargar todas las culpas y todos los males que aquejaron a la nación en el pasado y de los que se deriva la situación actual” (González-Hernández 2002: 90). Incluso en el ensayo de Octavio Paz *El Laberinto de la Soledad* del año 1950, se visualiza un tratamiento despectivo hacia el personaje femenino de La Malinche:

El símbolo de la entrega es doña Malinche, la amante de Cortés. Es verdad que ella se da voluntariamente al conquistador, pero éste, apenas deja de serle útil, la olvida. Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles. [...] Ella encarna lo abierto, lo chingado, frente a nuestros indios estoicos, impasibles. (Paz 2002: 124)

Existe aquí una contradicción entre la mujer violada pero que, no obstante, se entrega voluntariamente. La forma de resolver esta ambigüedad es refiriéndose a la utilidad de la Malinche para los fines de Cortés. Sin embargo, ¿no existe acaso un justo utilitarismo por parte de la Malinche hacia Cortés? Es en este punto que la obra de Magaña ofrece una lectura diferente del personaje, ya que pone en el discurso de la propia Malinche su intención tanto por adherirse a la empresa española, porque esta le ofrece un porvenir muy distinto al que la determina ser una india de Tabasco, como por crear una nueva raza con el Conquistador, consecuencia del amor profundo que siente por Cortés.

Esclava pero dueña de su discurso

La primera aparición de la Malinche en la pieza es desde la posición de traductora. Sin embargo habla sin que se le solicite, su palabra en castellano brota clara y en el momento preciso. Este instante contrasta con la condición que ella debe cumplir en ese momento y por la que fue llevada hasta allí, es decir, como ofrenda para Cortés y en consecuencia su esclava. La acotación en esta primera aparición de La Malinche toma la focalización de un narrador omnisciente/testigo, quien describe la actitud de Cortés y la apreciación que este tiene de ella: “La sorpresa de Cortés no tiene límites al oír hablar su lengua por aquella mujer joven y hermosa [...]” (Magaña 1985: 152). A pesar de que es esclava, la Malinche no obedece la orden de Cortés de explicarle su origen y prefiere seguir traduciendo: “Te lo diré después. (Señala a los guerreros) Lo importante ahora es que te explique lo que ellos van a proponerte” (Magaña 1985: 153). Tampoco se dirige a Cortés como “mi señor”, sino que lo tutea. Esto me parece central si es la primera aparición verbal del personaje, ya que aquí se transgrede el esquema que debiera existir entre amo y esclavo. Ella asume como prioritaria la información más ligada a los asuntos bélicos, deja de lado su individualidad para cumplir una función organizativa.

La Malinche de esta pieza expresa sus deseos no tan solo amorosos, sino que además expresa su capacidad logística en pos de la empresa que pretende llevar a cabo con Cortés. Se retrata a una mujer participativa y “en muchos sentidos semejante a la de Cortés” (Jean Franco 2012: 257). Marco Glantz en su artículo “La Malinche: la lengua en la mano”, resalta cómo en las crónicas españolas La Malinche carece de voz: “todo lo que ella interpreta, todos sus propósitos se manejan por discurso indirecto” (2001: 5). La crítica termina preguntándose: “¿por qué, entonces, Marina, la de la voz, nunca es la dueña del relato?, la palabra no le pertenece” (Glantz 2001: 7). En la pieza de Magaña vemos a una Malinche “dueña de su discurso”; el personaje tiene aquí “[...] la oportunidad de relatar y de defender su propia historia personal” (Bonnie Holmes 2005: 10). Así es como se define a sí misma: “Nací muy lejos de ti, soy una extranjera” (Magaña 1985: 179), y es capaz —en la segunda parte de la obra— de retratarse en tercera persona como una mujer despreciada, marginalizada y maltratada por su propia familia y su pueblo: “Lo era hasta que mi madre me echó fuera como una basura. Muerto el rey, la hija estorba. De mano en mano y de camino en camino, vendida como fardo en cada aldea... De cama en cama desde la punta de los mayas hasta la selva... Esos mayas” (Magaña 1985: 197).

Paradigma del mestizaje

Magaña señala en el prólogo a la obra que la Malinche “no goza de muchas simpatías a pesar de ser ella el pie de raza del multitudinario mestizaje que somos ahora” (Magaña 1985: 142). Luego será el propio personaje de la pieza quien reconoce “[...] que tu noble semilla germine en la profundidad de mis entrañas y que de nuestra unión nazca una gente menos perversa que la nuestra” (Magaña 1985: 164). Aquí la Malinche proyecta en esta nueva generación el valor de la bondad. Se inclina hacia una ética que reconoce falta, en cualquiera de los dos mundos. Más tarde señala “la raza que voy a darte será más grande que nosotros y ellos” (Magaña 1985: 202). Vemos que con esto no muestra una preferencia ni por los indios ni por los españoles, sino por algo mejor. Como señala Todorov: “la ductibilidad, la adaptabilidad de la mujer le otorga una posición vanguardista como símbolo del multiculturalismo *avant-la lettre*” (Todorov 1987: 109).

Su proyecto personal

Respecto a la gran traición que se le adjudica a la Malinche en “la noche triste”, en la obra de Magaña esta decisión del personaje femenino está motivada por un lado por la historia amorosa que existe entre ella y Cortés, pero además porque el personaje se reconoce ajeno a esa nación gobernada por Moctezuma. En este sentido, ella tiene un proyecto social que la identifica con otra cosa y en consecuencia es eso lo que

quiere defender: “Marina. -Su ganancia es la mía. Él debe ganar conmigo” y agrega que Cortés le da “respeto y ternuras que no conocí[o] nunca”, “Cortés ha limpiado mi historia y borrado mis vejaciones” (Magaña 1985: 196). La Malinche no se siente parte de “esos”, por esto las motivaciones que tiene para avisar a Hernando son tanto amorosas (su maternidad) como además sociales. Ella ha logrado un estatus, una limpieza moral que la determina y la inspira a seguir esa misma ruta. Gracias a Cortés, la Malinche ha encontrado una posición en la sociedad que difícilmente habría logrado sola. Vemos aquí una razón poderosa que la inspira a prevenir al Conquistador. Un desprecio a su pasado porque precisamente no se siente parte de ellos: “¡Mentira, no son de mi tribu! ¡No los conozco!”. Enrique Serna también resalta este rasgo de la Malinche de Magaña al señalar: “[...] el vindicador de Moctezuma hizo un extraordinario retrato de la intérprete y amante de Cortés, en donde la exonera del cargo de alta traición a su pueblo [...] Se trata, pues, de una mujer principal agraviada por sus hermanos de raza, que encuentra en los españoles una tabla de salvación” (2010: 88).

Las traiciones en *Cortés y la Malinche*

En la pieza, la Malinche se entera del rencor que algunos pueblos tienen hacia Moctezuma, esto la impulsa a plantear el proyecto que Cortés tiene: “[...] el Señor Cortés, campeón del occidente, rompedor de yugos y tributos, líder de la alianza y del progreso, ha llegado a estas tierras para humillar a Moctezuma y deponer la casta militar que os está explotando [...]” (Magaña 1985: 183). Esto posibilita que el indio guerrero Xicotécatl reconozca lo que no tendría que haber reconocido: la inestabilidad interna y las rivalidades existentes. Más tarde se hace evidente la traición de Xicotécatl a Moctezuma:

Como el venado sorprendido entre el abismo y el cazador, como el tigre atrapado entre el hambre y la muerte, así estamos, caudillos... Pero yo no puedo traicionar a Cortés. Le di mi palabra. Ha prometido librarnos de Moctezuma y de pagar tributos, y se ha convertido así en nuestra única esperanza de libertad. (Magaña 1985: 186)

A pesar de que afirma hacerlo por el pueblo, más tarde duda de la verdadera razón que Cortés dice poseer. De hecho, ellos desconocen esa palabra: “Olin. -(A Tecpa) ¿Libertad?/ Tecpa. -Libertad es una palabra que no conocíamos; sólo conocemos la esclavitud. ¿Dónde la aprendió Cortés?” (Magaña 1985: 186). La matriz de esta traición es que, desconociendo la naturaleza de esta palabra, confíen igualmente en el proyecto que ofrece Cortés. Posteriormente, será Moctezuma el que resalte este error, instalándose él también como una figura traicionada por su propio pueblo:

Moctezuma. -¡Que me traicionan! Los de aquí, los de allá, todos traen a Cortés como bandera y me lo echaron encima para ganar un triunfo.

[...] Cortés les mostró un telón con la palabra libertad, y esta palabra les cegó los ojos. Ya pagarán su ceguera cuando atrás del telón vean que otra palabra igual adorna otro telón y luego otro, y otros, hasta perderse en un horizonte vacío, lleno de muertos, donde otros telones lle-

varán inscrita la brillante palabra Libertad, una palabra fácil, sencilla, pero encadenada como nosotros a la catástrofe de los acontecimientos. (Magaña 1985: 206)

Moctezuma se transforma así en uno de los personajes con mayor clarividencia. En su discurso no se observa ni siquiera despecho hacia la Malinche. La típica imagen de un Moctezuma confundido parece no calzar con la propuesta de Magaña, quien prefiere presentar al monarca como un ser lúcido, consciente de sus enemigos y obstáculos y además agotado por el sistema de gobierno llevado hasta aquí: “Pertenezco a un pueblo dueño de una tendencia bárbara, feroz y cruel, cuyas costumbres tú y otros me han impedido cambiar” (Magaña 1985: 206). No obstante, el monarca reconoce el “atraso” de estos pueblos y es así por lo que se siente motivado a apoderarse de la civilización de Cortés.

El malinchismo escondido en la pieza: todos tras la “empresa” de Cortés

Todo el esquema de traiciones que se traza en la pieza, apoyados en los perfiles de la Malinche, completa su lectura cuando se comprende la naturaleza de la empresa de Cortés, que tiene como objetivo material el oro. Es así que la empresa del conquistador se entiende como una de mercado. Cuando Cortés debe responder a la pregunta de “qué cosa es Patria”, el conquistador señala: “un buen campo de acción y un excelente mercado”. Cortés ha reconocido la falta de unión existente en el territorio, por lo que así puede establecer una oposición entre valores como lealtad y unión en oposición a traición. En lugar de responder a lo que es Patria, concepto fuertemente reformulado en el siglo anterior en las letras hispanoamericanas, nos otorga conceptos que forman parte del campo semántico de los negocios (compradores, empresas, proveedores, bienes, etc.). Luego establece la ética de comportamiento de esta nueva empresa que podría traducirse como: sin unión no hay lealtad y en consecuencia no existe traición. Con esto se autoriza moralmente el plan de “ataque”. Utilizando el discurso de un inversionista extranjero establece la fórmula que explica la naturaleza de su empresa: “[...] Yo debo amar a estos pueblos vírgenes y hacer de sus tierras campos florecientes, en cuyo surco caiga la semilla del progreso; y también del trabajo y de la industria y del comercio” (Magaña 1985: 166). Luego con la inserción de libertad, aparece el triángulo perfecto de Patria, Progreso y Libertad. No tan solo la Malinche lo reconoce como el “líder de la alianza y del progreso” (Magaña 1985: 180) sino el propio Moctezuma desea apoderarse de su “civilización”: “¡No! Quiero vencerlo en sus terrenos y apoderarme de sus máquinas de guerra, de su civilización y de sus increíbles adelantos. Por eso no lo mato” (Magaña 1985: 206). Esta imagen de un emperador empeñado en adquirir *otra* civilización, es también la imagen de ese elemento “propio” atraído por lo extranjero. Que sea el Monarca el que tenga más claridad de los beneficios que puede lograr a través del Conquistador, es también una imagen de una entrega

a lo externo, la que en este caso es estrictamente material: “Moctezuma.- [...] me he puesto a hablar con sus militares, y éstos me han contado acerca de máquinas, de números y aparatos que en su país fabrican. También me dijeron de una última arma poderosa, inverosímil” (Magaña 1985: 205).

El Conquistador establece una analogía entre dios/templo y oro/Banco:

Cortés.- (Riendo y caminando de buen humor) Es agudo a fuerza de ingenioso. Nuestro Señor, Dios, no se presenta así como así. (Habla para su colete lentamente) Está ocupado, posiblemente encerrado en sí mismo, como el oro está en los bancos del emperador. (Se vuelve a sus soldados) Es curioso que Dios tenga tantos bancos, digo, templos... pero es también indispensable: ¡es el poder manifiesto en el misterio! (Magaña 1985: 159)

Libertad, oro y progreso son los ejes centrales de la empresa del Conquistador¹.

Conclusión

Respecto a los perfiles de la Malinche, vemos que la pieza es capaz de ejemplificar ciertos arquetipos ya delineados en narrativas o piezas anteriores: la traicionera, la madre simbólica de los mexicanos, así como también el paradigma del mestizaje. La diferencia de la pieza de Magaña es que vemos a una mujer enamorada que no necesariamente se sacrifica por su amado, sino que ejecuta acciones que esperan también su debido pago. Al finalizar la obra, Malinche exclama: “Espera, porque si alguna vez te canso y me cambias... Te amaré siempre, pero sabré vengarme. Estamos en deuda. No se te olvide” (Magaña 1985: 221). Esta imagen de una mujer capaz de cobrar el amor que pueda dar es la imagen de una mujer que no está ciegamente entregada al otro, y que es capaz igualmente de pensar en su satisfacción y beneficio personal. Esto sin duda corresponde al perfil de una mujer contemporánea capaz de asumir la idea de que el amor y sus sacrificios de amor no tienen por qué existir si en ellos no hay un interés personal. Si consideramos lo que plantea Meyran: “[...] la historia, igual que el teatro, consiste en repensar el pensamiento pasado en el pensamiento presente del historiador o del dramaturgo, puesto que el teatro, como la historia, es habitado por el tiempo” (Meyran 1999: 17). En este sentido, el pensamiento pasado que sitúa a la mujer como un objeto, como un elemento con una función social e íntima definida, es repensado en el contexto de Magaña, el que resitúa al género en sus demandas contemporáneas: participación, igualdad de derechos, licencia para defenderse incluso bélicamente. Se configura así a un ser que es capaz de elaborar discursos que puedan serle de utilidad a su experiencia personal.

En cuanto a la empresa de la Conquista, se puede concluir que la libertad como promesa cumplida no llega, y esto se expresa en el texto a través del Coro “Fue amar-

¹ A su vez, visitar la Conquista desde el mensaje de la libertad implica que nos situemos, además, en el paradigma republicano, si consideramos que «La liberté est le premier attribut de la république, dans laquelle le citoyen peut se mouvoir, penser et agir comme bon lui semble» (Gamboni, German 1991: 1). Esto nos lleva entonces a la escena de las independencias, en donde las masas criollas en varias zonas de América Latina, ofrecieron la libertad y con esta un modelo de sociedad.

ga la experiencia/ pero ellos no han cumplido,/ habiendo prometido/ la Libertad”, y a través de la intervención de Bernal, quien señala: “[...] pero esto no se acaba aquí, se prolonga, se ha prolongado siempre y volverá a pasar hasta que —como dijeron ellos— “la racial ignominia de los pueblos se canse” o hasta que el hombre aprenda que hay algo más grande que la libertad: El derecho a tenerla” (Magaña 1985: 222). Este cierre de la pieza propone múltiples respuestas a las preguntas que en su inicio nos planteamos responder. En primer lugar, sitúa como responsable del no cumplimiento de la promesa al mismo pueblo, masa que en este caso estaría cegada por el producto que el extranjero ofrece, en lugar de interesarse por la calidad, significado y propiedades del mismo. En este marco, poco importa si fue la Malinche o no quien inspiró esta empresa, sino la recepción que de la misma tienen los individuos. En este sentido, se podría decir que el culpable de esta traición fue el propio pueblo, el que no se mantuvo atento ni exigente a sus propias demandas.

Sergio Magaña destacó como figura en el escenario del teatro nacionalista mexicano al insertar “elementos de la tragedia griega o el drama shakesperiano” pero, y como señala Nombre Ocampo, combinado con “las circunstancias mexicanas” (Ocampo 2000: 14).

Daniel Meyran, respecto a la historia y el teatro, sostiene que la búsqueda de la reconstrucción de la memoria histórica es posible “en la medida en que esta memoria puede salvar al pasado, pero sólo para servir tanto al presente como al futuro” (1999: 13). En este sentido, observamos que la pieza repiensa la gran empresa de Conquista como una intervención de tipo capitalista y neoliberal, la que además trae como resultado una fuerte desigualdad social. Si consideramos el escenario del México posrevolucionario, obtendremos que “la forma del estado emanada de la revolución encontró disyuntivas en su evolución. El estado se vio obligado a conducir el auge económico bajo formas capitalistas (dependiente, concentradora y monopolizadora de la riqueza)” (Luis Emilio Martínez 2011: 245). Así, la conquista llevada a cabo por Cortés y el interés de Moctezuma en lograr una relación con Cortés y su mundo, responde a lo que en el contexto de Magaña fue la relación especial desarrollada entre México y Estados Unidos, relación que buscaba “dar apoyo general a Estados Unidos” (Leslie Bethell 1998: 109). Esto sin duda se liga a una versión de la historia que el dramaturgo buscaría mostrar, versión que a mi parecer cuestiona e incluso ridiculiza las dicotomías que esa historia oficial ha instaurado. Como señala Serna, a propósito de los que llama *panfletistas esotéricos* que idealizaron el mundo prehispánico, sostiene: “Aunque Magaña era un ferviente mexicanista, nunca se dejó arrastrar por esa corriente de pensamiento, si se le puede llamar así a la ignorancia deliberada de la historia” (Serna 2010: 88). Así, el no dejarse llevar por esas corrientes de ignorancia, obligan al dramaturgo a utilizar no tan solo la creatividad sino la astucia, creando así una versión más honesta y acorde con esa realidad mexicana del presente.

No solo la Revolución mexicana —la que tiene entre sus causas el *porfirismo*— encuentra un eco en la pieza bajo la excusa de la Conquista, producto de que

ambas producen “contraste entre las minorías privilegiadas y las mayorías sujetas a despojo y explotación” (Ochoa Campos 1967: 9), sino además el desgaste que dejó el PRI. Si bien la Revolución se impuso como bandera el logro de la justicia “aceptó a ciegas los valores y la cultura extranjeros” (Leslie Bethell 1992: 68). Esto dejó al país en manos de “una prospera burguesía, con ideales y gustos europeos, indiferente a la tremenda desigualdad en la que vivía la masa campesina” (José Miguel Oviedo 2001: 155). Desigualdad que como sabemos, existe desde la Colonia e incluso anterior a esta si consideramos que el México antiguo tampoco fue un *Edén* y que la Conquista no fue precisamente una “ruptura criminal de un orden cósmico benigno” (Serna 2010: 88).

La problemática de fondo que debe enfrentar el estado mexicano postrevolucionario e incluso el de la transición democrática, es precisamente el que atañe a su base identitaria y la heterogeneidad que esta involucra. No obstante, no solo se trata de un problema de identidad sino de “lugar”, derecho y oportunidad. Como señala Luis Emilio Martínez: “No cabe duda que el conjunto de sucesos y fenómenos que se reunieron bajo el título de ‘transición democrática’ representaron el cambio político más importante en el México contemporáneo. Sin embargo, la trascendencia de este cambio tampoco llevó aparejada una reducción en la desigualdad social” (2001: 237). En este sentido me parece que la pieza utiliza la Conquista como tópico de desencanto, desgaste y desigualdad para hacer una lectura del México del presente, acorralado entre las falsas promesas de una Revolución.

Bibliografía

Libros

- ADAME, Domingo (1999) “Teatralidad e historia en dos obras sobre la conquista de México”, en: *Teatro e Historia*. Perpignan, Universidad de Perpignan: 257–281.
- BETHELL, Leslie (1990) *Historia de América latina*. Barcelona, Editorial Crítica.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal (1999) *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Madrid, Castalia.
- GAMBONI, Darío; GERMANN, Georg (1991) *Emblèmes de la liberté L'image de la république dans l'art du XVI au XX siècle*. Berne, Éditions Staempfli & Cie.
- GALEANO, Eduardo (2011) *Las venas abiertas de América latina*. España, Siglo XXI Editores.
- GONZÁLEZ-HERNÁNDEZ, Cristina (2002) *Doña Marina (la Malinche) y la formación de la identidad mexicana*. Madrid, Encuentro Ediciones.
- MAGAÑA-ESQUIVEL, Antonio (1970) *Teatro mexicano del siglo XX*. México, Fondo de Cultura Económica.
- MEYRAN, Daniel (ed.) (1999) *Teatro e historia: la conquista de México y sus representaciones en el teatro mexicano moderno*. Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan.
- MENTON, Seymour (1993) *La nueva novela histórica de la América latina 1979–1992*. México, Fondo de Cultura Económica.
- OGANDO GONZALEZ, Iolanda (2002) “¿Por qué la historia en el teatro?”. *Anuario de Estudios filológicos*. núm. XXV: 345–362.

- OVIEDO, José Miguel (2001) *Historia de la literatura hispanoamericana: Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*, vol. 3. Madrid, Alianza Universidad.
- PAZ, Octavio (2002) "El peregrino en su patria. Historia y política de México", en: *Obras completas V*. Gutenberg, Galaxia.

Artículos en línea

- ARACIL VARÓN, Beatriz (2007) "Moctezuma II: Ausencia y presencia en el teatro mexicano" [en línea]: www.ua.es/grupo/literatura-hispanoamericana/america/02_aracil_12-20.pdf [10.07.2012].
- ARGUDÍN, Yolanda (1985) "Historia del teatro en México. Desde los rituales prehispánicos hasta el arte dramático de nuestros días" [en línea]: www.scribd.com/doc/71738764/Historia-Del-Teatro-Mexicano [2.08.2012].
- CEBALLOS, Edgar (1996) *Diccionario enciclopédico básico de teatro mexicano. Escenología* [en línea]: http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/M/MAGANA_serjio/biografia.html [22.06.2012].
- FRANCO, Jean (2012) "La Malinche: del don al contrato sexual" [en línea], *Iberoamericana Literatura*: <http://iberoamericanaliteratura.wordpress.com/2012/07/16/jean-franco-la-malinche-del-don-al-contrato-sexual/> [13.08.2012].
- FRISCHMANN, Donald (1992) "Desarrollo y florecimiento del teatro mexicano: siglo XX", en: *Teatro revista de estudios teatrales, teatro y América*. Número 02, pp. 53–59: <http://dspace.uah.es/dspace/handle/10017/836> [10.08.2012].
- GLANTZ, Marco (2001) "La Malinche: la lengua en la mano" [en línea], *La Malinche: sus padres y sus hijos*: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-malinche---la-lengua-en-la-mano-0/html/6daba5d3-e7eb-42c0-b258-a77fb077a952_7.html [13.08.2012].
- HOLMES, Bonnie (2005) "La visión de la Malinche: lo histórico, lo mítico y una nueva interpretación" [en línea], *Gaceta hispánica de Madrid. Textos y contextos hispanoamericanos*: http://cat.middlebury.edu/~gacetahispanica/trabajos/LavisiondeLaMalinche_Bholmes.pdf [7.07.2012].
- MEYRÁN, Daniel (2004) "Los misterios del eco o la expresión americana en busca de una memoria" [en línea], *América sin nombre. Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano*, núm. 5-6, pp. 164–170: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-misterios-del-eco-o-la-expresin-americana-en-busca-de-una-memoria-0/> [20.08.2012].
- OCAMPO, Aurora (2000) *Diccionario de escritores mexicanos del siglo XX* [en línea], México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas: http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/M/MAGANA_serjio/biografia.html. [12.04.2012].
- OCHOA CAMPOS, Moisés (1967) *La Revolución mexicana Tomo II. Sus causas sociales. I* [en línea] Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana – (INEHRM). México: http://www.bicentenario.gob.mx/bdbic/index.php?option=com_booklibrary&task=view&id=708&catid=21&Itemid=28 [6.05.2012].
- ROMERO, Lourdes (1953) *La Jornada, Sergio Magaña: Los signos del zodiaco* [en línea], Colección Teatro Mexicano, Artes e historia México: www.arts-history.mx/noticiario/index.php?id_nota=07072004102527 [17.08.2012].
- SERNA, Enrique (2010) "Sergio Magaña El redentor condenado" [en línea], *Revista de la Universidad de México*. Número 80, pp. 86–90: www.revistadelauniversidad.unam.mx/8010/contenido.html [31.08.2012].
- VÁZQUEZ TOURIÑO, Daniel (2002) *El teatro mexicano del siglo XX: búsqueda de la esencia de una nación* [en línea]: www.phil.muni.cz/~vazquez/curriculum/Trabajos%20de%20investigaci%F3n/EI%20teatro%20mexicano%20del%20siglo%20XX.pdf [10.08.2012].

Olga Buczek

Universidad Maria Curie-Sklodowska, Lublin

Estrategias posmodernas en el teatro de Rodolfo Santana

Resumen

El presente trabajo se propone analizar las estrategias posmodernas presentes en dos obras de Rodolfo Santana: *Santa Isabel del video* (1991) y *Santa estrella del porno* (1996). Se estudiarán los procedimientos y las características centrales de la estética posmoderna presentes en estas obras: la hibridez de la escena, la plurimedialidad espectacular, la reapropiación de la memoria, la deconstrucción del personaje y la representación del cuerpo como producto de deseo y de consumo.

Abstract

The aim of the study is to examine the postmodern strategies in two plays by the Venezuelan playwright Rodolfo Santana: *Santa Isabel del video* (1991) and *Santa estrella del porno* (1996). We will study the procedures and the main characteristics of postmodern aesthetics present in these plays: the hybridity of the stage, the plurimediality, the reappropriation of memory, the deconstruction of the characters and the representation of the body as a product of desire and consumption.

Una serie de fenómenos que se han manifestado en el panorama teatral de Latinoamérica en las últimas décadas, y cuyas consecuencias estéticas llevan a cuestionar el paradigma del teatro dramático tradicional, nos permiten incluir este teatro en la línea de la posmodernidad. La lista de las características estilísticas del teatro posmoderno es muy larga, lo que también demuestra la dificultad que supone la tarea de abarcar teóricamente este movimiento estético. Entre las características que parecen tener mayor importancia cabe destacar: la fragmentación de la narración, la heterogeneidad del estilo, la ambigüedad, la discontinuidad, la pluralidad y desjerarquización de códigos y discursos, la simultaneidad, la deformación, el cuerpo del actor como tema y protagonista del teatro, la subversión del lenguaje, la intertextualidad. Asimismo, un teatro postmoderno rechazaría el mimetismo y se resistiría a una interpretación sintetizadora de sentido. La palabra pierde su lugar privilegiado y el drama en muchos casos pasa a ser no más que un *performance script*. Ahora bien, podríamos afirmar que por lo menos algunas de

estas características sirven para describir tanto al teatro dramático como al posdramático. Según Hans-Thies Lehmann (2009: 23), las formulaciones enumeradas en la mayoría de los casos no proponen “nada nuevo” por ser demasiado simplistas y generales (como la deformación o la pluralidad) o por nombrar simplemente las experiencias y sensaciones humanas (perversión, subversión). Sin duda, la configuración particular de estos elementos es decisiva en el momento de incluir una obra dentro de la línea de la estética del teatro dramático o posdramático.

Alfonso de Toro, en *De la colonia a la postmodernidad* (de Toro en Roster y Rojas 1992: 157), afirma lo siguiente: “Al teatro latinoamericano se lo ha caracterizado, o se lo ha identificado acertada o desacertadamente por décadas casi exclusivamente bajo un punto de vista socio-político, se ha medido y evaluado su mensaje ideológico, si es un teatro comprometido o no, y esto hasta la fecha”. Sin embargo, el teatro latinoamericano de las últimas décadas no se deja reducir a un discurso hegemónico y por tanto requiere herramientas de análisis más complejas, capaces de reflejar su diversidad.

En el presente artículo nos proponemos observar y señalar los procedimientos posmodernos en dos obras de un autor venezolano, Rodolfo Santana: *Santa Isabel del video* (escrita en 1991, estrenada en 1992) y *Santa Estrella del Porno* (escrita en 1996). La producción teatral de este dramaturgo y director de teatro abarca más de cien obras escritas a lo largo de las últimas cuatro décadas. El mismo Santana nunca se declaró posmoderno ni se pronunció contra los discursos y prácticas de la modernidad. Nuestro objetivo no será, en ningún momento, demostrar lo contrario: lo que pretendemos es descubrir en este teatro —que se construye en el fundamento de la palabra— los procedimientos inequívocamente posmodernos. Vamos a apoyar nuestras reflexiones en los estudios de Hans-Thies Lehmann sobre el teatro posdramático (*Teatr postdramatyczny* 2009, ‘El teatro posdramático: una introducción’ 2010) y en los trabajos de Alfonso de Toro y Fernando de Toro sobre la postmodernidad en el teatro latinoamericano (*Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual* 2004).

Según Lehmann (2009: 19), la aparición de la estética del teatro que él prefiere llamar posdramático, se debe en gran medida a la difusión de los medios de comunicación y su consiguiente omnipresencia en la vida cotidiana ya a partir de los años 70 del siglo pasado. Es cuando nace una forma polifacética del discurso teatral que a partir del periodo de las vanguardias históricas ha ido ampliando el repertorio de sus medios de expresión y ahora pretende dar su respuesta a la metamorfosis que está experimentando la comunicación social, afectada por la tecnología de comunicación y su discurso simplista.

Las obras de Santana que hemos elegido para este trabajo, se hacen partícipes de la dinámica de este proceso. El autor situó su acción allí donde literalmente nace el imaginario colectivo contemporáneo: en el plató de televisión. En *Santa Isabel del video* asistimos al rodaje de un programa infantil, con participación especial de una estrella de telenovela, Simona Salmerón. La actriz se acerca a los niños

y les entrega golosinas cuando, de pronto, sucede algo imprevisto: la cara de Simona se trasmuta y el fantasma de Isabel la Católica se apodera de su personalidad. La reina pronuncia un discurso a los habitantes de las tierras conquistadas por sus compatriotas quinientos años atrás y esta situación impulsa una serie de peripecias con participación de los presidentes de dos canales de televisión que hacen todo lo posible para aprovechar el estado alterado de Simona y batir el récord de audiencia. En *Santa estrella del porno*, a su vez, nos encontramos en un estudio de filmación dividido en dos planos: en uno se está grabando una película pornográfica y en el otro observamos a dos amigos, ex-estrellas de porno, Stella y Rock, conversando sobre la vida, el amor, los cambios que ha sufrido el negocio de la pornografía, el arte etc. En la escena aparecen también otros personajes algo pintorescos, como Cesarius, director de películas pornográficas que sueña con hacer una película histórica y separarse definitivamente del medio.

Con respecto a lo dicho anteriormente, podemos afirmar que ambas obras se resisten a una interpretación sintetizadora, sin embargo encontramos en ellas una ideología y crítica implícitas. El problema que se plantea es el del consumo del placer como fenómeno socio-cultural, presentado ya no como denuncia o acusación ni bajo una forma simbólica, sino que planteado en un nivel estético, con los instrumentos del teatro (*cf.* de Toro 2004: 43). El lenguaje utilizado por los personajes carece de trascendencia, es muy coloquial, lleno de vulgarismos, citas y *ready mades* que convierten el diálogo en un intento fracasado de comunicación. Los mismos personajes están muy poco definidos, su sistema de valores éticos es irreconocible y hasta su orientación sexual resulta muy ambigua a los ojos del espectador. Su personalidad no es coherente y, teniendo en cuenta lo dicho, podemos afirmar que en estas obras estamos ante la deconstrucción posmoderna del personaje (*cf.* 42–43).

Fernando de Toro sostiene que uno de los procedimientos centrales del teatro posmoderno radica en la reapropiación de la memoria, que consiste en “la inscripción de estructuras, temas, personajes, materiales, procedimientos retóricos del pasado en el tejido mismo de un nuevo texto, y empleados paródicamente en una doble codificación, articulada en pasado/presente” (de Toro 2004: 75–76). Este recurso está presente en *Santa Isabel del video* y se manifiesta a través del personaje de Simona, una actriz poseída por el espíritu de la reina Isabel la Católica. Animados por el éxito de audiencia, los presidentes de dos canales de televisión deciden introducir otros personajes históricos y cambiar el argumento de sus telenovelas, sin embargo, ya no se trata de reproducir la historia oficial de la conquista sino de jugar libremente y de manera jocosa con acontecimientos, personajes e imágenes que pertenecen al imaginario de la comunidad:

BERNARDO: (A Chamorro) ¿No cree que exagera en esta parte, cuando un mensajero detiene al Almirante en el puente de Pinos, a cuatro millas de Santa Fe y lo hace regresar ante la reina?...

CHAMORRO: Es históricamente cierto...

BERNARDO: Plantea la revista a solas. Él le dice... “Mi bella, amada reina”... y besa repetidamente sus manos...

CHAMORRO: Entre ellos existía gran afinidad.

BERNARDO: Esta acotación... “Se ven con intensidad, silenciosos, mientras sus corazones hablan”...

(...)

ESPARTA: Además, un rasgo de amor agrega color a la trama...

BERNARDO: En esto, amor significa cuernos para el rey Fernando...

CHAMORRO: Cuando se trata la privacidad de los grandes personajes, la especulación es variadísima...

BERNARDO: Y más en televisión, por lo que veo...

ESPARTA: Se sugiere la relación. No los estamos metiendo en una almena del castillo para que se revuelquen en un pajar...

BERNARDO: Media verdad...

ESPARTA: ¡El tiempo se va y el mercadeo chilla!... (*Santa Isabel del video*, escena XIV)

Con ello —y este es otro procedimiento posmoderno señalado por de Toro— la obra de Santana se acerca a la historicidad posmoderna reintegrando la historia, el pasado, no para presentarlo como hecho concluido e innegable sino para cuestionarlo y reinterpretarlo (*cf.* pp. 82–83). Se trata de ostentar la historia como constructo, demostrar que su versión oficial es lo que ha llegado hasta nosotros por medio del discurso. La historia es un producto discursivo y funciona en nuestra conciencia como cualquier otro constructo (p. 83). En *Santa Isabel del video*, los medios de comunicación (la televisión) se apoderan de la historia, y su discurso privilegia, siempre en virtud de un posicionamiento comercial, la exaltación de un sentimiento, la deformación, la perversión etc. De este modo, el discurso mediático crea una nueva visión de la historia, la reescribe y reinventa. Así se hacen posibles la llegada de Isabel la Católica a las tierras conquistadas, sus aventuras amorosas con Cristóbal Colón, los bailes eróticos de las mujeres indígenas, una serie de milagros de curaciones realizadas por la reina en el plató y mediante imágenes televisivas... Siguiendo las tesis de Fernando de Toro, lo que se produce a consecuencia de esta historicidad posmoderna, es “una especie de igualización del conocimiento donde ningún tipo de saber ocupa el centro” (p. 83). Estamos ante la deconstrucción y relativización del pasado que conducen a un conocimiento fractal y fragmentado.

Asimismo, al insertar en el espacio escénico las imágenes de video (*Santa Isabel del video*) y los planos paralelos (*Santa estrella del porno*), la percepción de la realidad escénica por parte de los espectadores está expuesta a una fragmentación, distorsión, contaminación e interrupción.

Los intertextos audiovisuales transforman la escena, la convierten en un conjunto híbrido que impide al público mirar las obras unilateralmente. Con la integración de la tecnología y los medios de comunicación en el discurso escénico, se pretende llegar a la totalización de la expresión artística a través de la descentralización y multiplicación de todos los sistemas significantes. Lehmann habla de la simultaneidad de los signos que sobresaturan la percepción del público (*cf.* 2009: 135–136). La imposibilidad de procesar todos los signos escénicos que abarrotan la mente del espec-

tador privilegia una percepción fragmentada que, a su vez, impide una interpretación holística y coherente de la obra. La atención del espectador de las obras de Santana se desvía de un plano al otro. En *Santa estrella del porno*, donde en un segundo plano se está grabando una película pornográfica, este puede tener más atractivo visual por transgredir la norma cultural mostrando explícitamente un acto sexual en trío, con la luz que cambia en función de las acciones, imitando un video. En *Santa Isabel del video* en varias escenas observamos tanto la acción en el estudio de filmación como las imágenes que se proyectan en las pantallas del estudio:

Antes de ingresar a la sala, varias pantallas dejan ver el programa infantil “Bambilandia”. El público penetra a la sala y el programa prosigue en pantallas y monitores. Transitan técnicos con sus uniformes. (...) En las pantallas y monitores se ven caras de niños cancerosos, autistas y con problemas de retardo mental. También se observan niños normales. (...) La cámara toma el rostro sonriente de Simona que avanza entre los niños. (...) Se ve que entran unos guardias por el fondo. La pantalla deja ver comiquitas de Disney. En el estudio Popo acentúa los preparativos, está algo borracho. (*Santa Isabel del video*, escena I)

Despacho de Marina Dangel. En pantalla se observan detalles de película pornográfica. Marina la contempla con satisfacción. Entra Molina. Abre su maletín y saca un pene de plástico que coloca sobre el escritorio sin mayores connotaciones.

(escena IV)

En pantalla: El rostro de Simona en medio de atmósfera humosa. Está grabando un capítulo de la telenovela “Leticia, un amor en las sombras”...con ingredientes oníricos. Tras ella se mueven soldados de la conquista, barbudos, con sus armaduras. (escena XV)

Se ilumina el escenario, ocupado por un rincón en el estudio de filmación. (...) Cuadros representando desnudos procaces. Pilastras dóricas. Una mesa con implementos de maquillaje cerca de una cafetera eléctrica (...). El último rincón del estudio. En el lado derecho, fuera de escena, se mueve toda la acción. La luz se modificará de acuerdo con las acciones: resplandores gloriosos, luz de baja intensidad, etc. Todo tachonado por los movimientos del personal. Cesa-rius se observa en el fondo del lateral. (*Santa estrella del porno*, escena II)

Lehmann señala que el teatro posdramático muchas veces se inspira en la estética de los medios de comunicación y las nuevas tecnologías (2009: 288–289). Esta inspiración puede manifestarse mediante la galopada de imágenes y secuencias, el ritmo frenético de diálogos, alusiones al mundo del espectáculo, a los temas delicados y controvertidos de la vida pública. En las obras en cuestión todos estos procedimientos están presentes: las escenas son muy breves y numerosas (27 en *Santa Isabel del video* y 14 en *Santa estrella del porno*) y pasan separadas por cortes de luz; las oraciones cortas y contundentes y los parlamentos ágiles y concisos le dan rapidez y viveza al diálogo, además, la acción de ambas obras transcurre en un estudio de filmación y en general está relacionada con el mundo del espectáculo. Asimismo, en las pantallas que se ven en *Santa Isabel del video* observamos acercamientos a los personajes u otros detalles de la escena. Sin duda alguna, estas obras son muy “cinematográficas” y recrean con su ritmo el ritmo vertiginoso de nuestra época.

Otro procedimiento importante en el teatro postmoderno es el uso del cuerpo humano entendido como “un lugar de concreción de la memoria, deseo, sexualidad y poder” (de Toro 2004: 16). Según el autor, el cuerpo del actor “(...) es punto de

partida para la espectacularidad (...), él es teatralidad, movimiento, melodía en sí” (p. 16). En las obras de Santana aparece la corporeidad sexuada, el cuerpo como objeto de deseo y de consumo, es decir, el cuerpo como receptor de los dispositivos de regulación y control social. Por ejemplo, la tensión existente entre el cuerpo y la lógica del mercado se contextualiza en los personajes de Stella y Rick de *Santa estrella del porno*: el cuerpo es su única herramienta de trabajo, es un producto que tiene que venderse, compitiendo con otros cuerpos (*cf.* Saulquin 2001). Sus cuerpos envejecidos ya no representan una imagen deseable y adecuada a las necesidades de venta que exige la sociedad de consumo y es algo que los relega al olvido y una especie de “invisibilidad”:

RICK: El tiempo pasa, cariño. Envidiamos lo que perdemos.

STELLA: ¿Tiempo?

RICK: Ni mis carnes ni las tuyas son las mismas.

STELLA: No es envidia.

RICK: Por eso estamos aquí, en el último rincón del estudio, pendientes de Peter y Dulcita...

STELLA: ¡Soy estrella!

(...)

RICK: Eras. (*Santa estrella del porno*, escena IV)

En conclusión, podemos afirmar que las obras de Santana, aunque no son evidentemente representantes de un teatro postmoderno, poseen características propias de esta estética. Entre los procedimientos postmodernos presentes en las obras *Santa Isabel del video* y *Santa estrella del porno* destacan, pues, la hibridez de la escena y su consiguiente percepción fragmentada del espacio escénico por parte del espectador, la reapropiación de la memoria y la historicidad que apuntan a presentar la historia como un constructo y producto discursivo, la deconstrucción del personaje, el uso de las técnicas cinematográficas y la representación del cuerpo trastocado por la sexualidad como producto de consumo y expresión tangible del devenir cultural.

Bibliografía

- DE TORO, Alfonso (1992) “Postmodernidad en cuatro dramaturgos latinoamericanos”, en: Peter Roster y Mario Rojas (eds.) *De la Colonia a la Postmodernidad. Teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*. Buenos Aires, Editorial Galerna: 157–176.
- DE TORO, Alfonso (2004) “Los caminos del teatro actual: hacia la plurimedialidad espectacular postmoderna o ¿el fin del teatro mimético referencial?”, en: Alfonso de Toro (ed.) *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez-Medialidad-Cuerpo*. Madrid, Iberoamericana: 21–72.
- DE TORO, Alfonso (2004) “Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la «hibridez» e «inter-medialidad»”, en: Alfonso de Toro (ed.) *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez-Medialidad-Cuerpo*. Madrid, Iberoamericana: 105–160.

- DE TORO, Fernando (2004) “La(s) teatralidad(es) postmoderna(s) 1: simulación, deconstrucción y escritura rizomática”, en: Alfonso de Toro (ed.) *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez-Medialidad-Cuerpo*. Madrid, Iberoamericana: 73–94.
- KURAPEL, Alberto (2004) “Hibridez y medialidad, componentes indispensables en la expresión escénica latinoamericana contemporánea”, en: Alfonso de Toro (ed.) *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez-Medialidad-Cuerpo*. Madrid, Iberoamericana: 223–236.
- LEHMANN, Hans-Thies (2009) *Teatr postdramatyczny*. Kraków, Księgarnia Akademicka.
- LEHMANN, Hans-Thies (2010) “El teatro posdramático: una introducción” [en línea]. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*. 12 (diciembre 2010): www.telondefondo.org/numeros-antiores/numero12/articulo/318/el-teatro-posdramatico-una-introduccion-.html [10.11.2012].
- SANTANA, Rodolfo (1992) *Santa Isabel del video. Mirando al tendido*. Madrid, El Público.
- SANTANA, Rodolfo (1996) *Santa estrella del porno* [en línea]. <http://rodolfosantanasalas.wordpress.com/> [15.10.2012].
- SAULQUIN, Susana (2001) “El cuerpo como metáfora” [en línea]. *DeSignis Online*. 1: <http://copu.uprrp.edu/designis/designis1.pdf> [10.11.2012].

Maria Falska

Universidad Maria Curie-Sklodowska, Lublin

La memoria histórica en el teatro de Eduardo Pavlovsky

Resumen

Eduardo Pavlovsky es uno de los dramaturgos más importantes del teatro hispanoamericano actual. Siendo argentino, vivió la traumática historia de la Argentina de la segunda mitad del siglo XX, especialmente el *Proceso de Reorganización Nacional* de los años 1976–83. Sufrió un intento de secuestro y tuvo que pasar varios años en el exilio. En nuestra ponencia nos proponemos estudiar cómo la memoria histórica del autor se transforma en materia artística de su teatro. Especialmente observaremos cómo el recuerdo de este período, en el que el terrorismo de estado violaba los derechos humanos, organiza y condiciona la estructura dramática de sus obras y se manifiesta en varios elementos de su universo dramático.

Abstract

Eduardo Pavlovsky is one of the major playwrights in the contemporary Hispano-American literature. As an Argentinian, he experienced the traumas of Argentinian history in the second half of the 20th century, especially the so called “Dirty War” or “National Reorganization Process” in the years 1976–83. After an attempt of incarceration, Pavlovsky went into exile for many years. The intention of this paper is to study the way in which the author’s personal historical memory shapes the artistic creation of his plays. It focuses on the way in which the memory of the state terrorism and the violation of human rights organizes and determines the dramatic structure of Pavlovsky’s plays. The way in which this memory manifests itself in various elements of his dramatic universe will also be studied.

La vida y obra del dramaturgo argentino Eduardo Pavlovsky se inscriben en la historia de un país y un continente tumultuoso, sacudidos durante varios decenios del siglo XX por sucesivos golpes de Estado, seguidos por las dictaduras, terrorismo de Estado, opresión y tortura. El autor sufrió en sus propias carnes la dictadura militar del *Proceso de Reorganización Nacional* (1976–1983) con su “guerra sucia” contra la población civil que causó un número de víctimas hasta hoy no calculado definitivamente. Una dictadura que, tras la supresión de los derechos y garantías

constitucionales, recurrió a persecuciones masivas, tortura sistematizada, desaparición forzada de personas y robo de niños. Las obras de Pavlovsky *El señor Galíndez*, del año 1973, y *Televiñas*, estrenada ya en plena dictadura, le causaron una persecución y un exilio obligado. En 1978, después del estreno de *Televiñas*, cuya representación fue prohibida por un decreto municipal, iba a ser detenido por un grupo paramilitar que ocupó y revolvió su casa. Prevenido, se salvó¹ y se fue al exilio en el que permaneció unos años. Hay que añadir que ya anteriormente, en los años 50, su padre fue perseguido y secuestrado por el gobierno peronista.

El teatro de Pavlovsky no es un teatro histórico ni explícitamente político, pero obviamente se nutre de una historia reciente y trágica que memoriza, transformando la materia histórica en materia teatral con toda la riqueza de recursos dramáticos. Como afirma Dubatti, el teatro de Pavlovsky se sitúa siempre “en el marco del carácter situado, contextualizado de las referencias socio-históricas locales” (Pavlovsky 2003: 13).

En nuestras breves consideraciones queremos estudiar cómo y mediante qué recursos construye Eduardo Pavlovsky el microcosmos dramático de sus obras a partir del tema de la violencia, opresión y tortura surgido de las experiencias históricas. Tomaremos en cuenta sus obras más emblemáticas en este aspecto: *El señor Galíndez*, *Televiñas*, *Pablo*, *Paso de dos*, *Potestad* y dos piezas breves de carácter de monodramas: *Imagen* y *La muerte de Marguerite Duras*.

A parte de *El señor Galíndez* y *Televiñas*, dos piezas de estructura más clásica, la situación inicial de las obras de Pavlovsky que aquí estudiamos suele presentar a dos personajes, con una posible intervención de un tercero (*Pablo*), descontextualizados espacial y temporalmente, a veces carentes de nombres², que entablan un diálogo a dos voces (*Paso de dos*), un trólogo, o un monólogo dialógico con un interlocutor mudo (*Potestad*), un locutor de existencia latente o con el público como el único auditor. El diálogo va cobrando una gran intensidad dramática, convirtiéndose en un diálogo agresivo/afectivo. A lo largo del diálogo se van revelando algunos elementos relacionados con la historia personal de los personajes, concentrados en torno a su experiencia sufrida o ejercida de opresor y oprimido, torturador y torturado. La acción, en consecuencia, se organiza a partir de una/ unas historias traumáticas de existencia extraescénica y anteriores a su inicio que se reconstruyen de diferentes formas: por la incisión de un relato, por una escena episódica aparentemente desconectada del hilo principal o simplemente a través de las réplicas de los personajes.

En *La muerte de Marguerite Duras*, estrenada en 2000, en un monólogo dialógico que forma la materia dramática, se incluye un relato de un antiguo boxeador que se identifica con el personaje monologante. Cuenta su experiencia de torturador

¹ Pavlovsky cuenta los pormenores de este intento de detención por las fuerzas paramilitares de la dictadura en el libro *Ética del cuerpo*.

² En *Pablo* los personajes sólo tienen letras iniciales y en *Paso de dos* aparecen determinados por los pronombres personales *Él* y *Ella*.

contratado que cumple con su trabajo debidamente y con satisfacción: “[...] le empecé a tomar el gusto [...] los traían agarrados cuando los fajaba les rompía la jeta — los llevaban todos rotos [...] En una hora fajaba a 8 tipos” (Pavlovsky 2000: 39).

La imagen, un texto breve que forma parte de *Textos balbucentes*, es un monólogo de un viejo que desde una perspectiva de unos sesenta años se distancia del joven que entonces era (simbólicamente utiliza la tercera persona y no quiere reconocerse en su foto). Con un ritmo lento y una voz entrecortada recuerda su experiencia de torturador y el placer sexual que sentía torturando. Numerosos puntos suspensivos reflejan su estado emotivo e invitan al lector a que complete el texto con su imaginación:

No recuerdo hay un bache ... solo el momento que supo entonces pedir la máquina eléctrica y al primer otro que necesitaba persuadir ... al feo amorfo el extranjero [...] Cuando la electricidad se introducía en la piel morena del extraño —en pleno momento de lo indecible de la gritería en aquel idioma tan horrible como incomprensible— el muchacho tenía siempre su bella erección que nunca pudo detener ... aunque lo intentó [...] el blanco de su semen sobre el extraño hombre que no entendía y a veces dejaba de gritar ... por instantes incapaz de entender la ceremonia. (Pavlovsky 2000: 54–55)

De forma diferente aparece la tortura en *Telerañas*. En la obra aparentemente no hay referencias históricas, a pesar de que la acción se inicia con la “escena fascista” en la que el protagonista se transforma en Hitler. Según informa la acotación:

el sonido de masas es parecido al de los discursos de Hitler o Mussolini. Con ruidos de “Heil Hitler” Don Paco se ha transformado en Hitler. El discurso de Don Paco debe rememorar una ceremonia fascista del 38 o 39. (Pavlovsky 1980: 128–9)

El torturador es el propio padre de un joven que acompaña en esta actividad, e incluso supera con su aplicación, a los dos invasores, supuestos agentes de seguridad armados de ametralladoras que registran la casa y le hacen un interrogatorio a su hijo. Según la interpretación del mismo Pavlovsky, la obra estrenada en plena dictadura es sobre “el fascismo instalado en la familia [...] sin hablar explícitamente de fascismo”, sobre “los “Hitler” cotidianos de las pequeñas familias” (Pavlovsky 2001: 76–77). El dramaturgo relaciona la opresión que aparece en la obra con la dictadura argentina ya que “no hay dictadura que no se apoye en la complejidad civil de un sector de la población”. Ve una analogía entre el fenómeno del fascismo hitleriano y el de Videla, puesto que “un sector amplio de la población aprobaba silenciosamente las desapariciones” y “los pequeños “videlitas” surgieron en las mejores familias” (Pavlovsky 1980: 77). En la obra no hay, sin embargo, ninguna referencia explícita textual a la dictadura argentina.

Telerañas tiene referencias intertextuales a *El señor Galíndez*, ya que los invasores tienen los mismos nombres que los torturadores de esta última obra (Pepe y Beto). La representación de la violencia en la familia cuenta con numerosos recursos dramáticos verbales, como un diálogo con lenguaje insultante, réplicas agresivas o amenazas de violencia física; y no verbales, como la acumulación de movimientos y gestos realizados con el fin de atropellar a la víctima: “lo agarra del

cuello, le pega en el estómago con el puño, saca un cortaplumas y le hace un tajito, lo sigue cortando” etc. (Pavlovsky 1980: 148–150). Para más tensión dramática, la agresividad de los padres contrasta con una actitud inerte, impasible o resignada del hijo. El dramaturgo se sirve también de una comicidad negativa en forma de provocación agresiva chocante³ cuando los padres le ofrecen al hijo, con todo el ritual típico para un regalo de cumpleaños, una sogá en forma de horca con la que lo cuelgan: “el padre le agarra el pelo, le estira la cabeza y le pone la horca [...] la madre le saca la silla violentamente en el mismo momento que el padre le da por detrás un violento empujón” (Pavlovsky 1980: 177). El carácter de las acciones que realizan contrasta con los enunciados de la madre: “¡A tu edad me iban a regalar estas cosas! ¡Qué vas a valorar vos todo lo que hacemos por vos! [...] Y dale nene, ayúdalo a papito. Sé bueno” (Pavlovsky 1980: 177).

La ausencia de referencialidad histórica explícita se realiza mediante varios recursos entre los que hay que enumerar la descontextualización espacial y temporal, la ambigüedad y la opacidad en la construcción del espacio y de los personajes, y la estructura catafórica de la acción.

En ninguna de las obras que estudiamos aparecen referencias temporales y espaciales en la construcción del lugar escénico. Sin embargo, en algunas, los relatos que forman parte del discurso de los protagonistas contienen alusiones a unos lugares concretos o a unos elementos de la realidad argentina descifrables para el que posee un código común, aunque su conexión con la acción desarrollada es escasa. Sucede así en el caso de referencias a la afición al fútbol cuando aparecen nombres de los equipos argentinos conocidos, como en *Telerañas*, *La Muerte de Marguerite Duras*, *El señor Galíndez* (Boca), o en *Potestad* (River). En *El señor Galíndez* los tatuajes de las prostitutas representan a Perón y a San Martín de Tours, el patrono de Buenos Aires.

El espacio no solamente no tiene un carácter referencial, sino que además el dramaturgo juega con su opacidad y ambigüedad. En el prólogo que precede a *El señor Galíndez*, Pavlovsky claramente expone los recursos escenográficos cuya finalidad es representar en el escenario “un ámbito no bien definido” en el que deliberadamente no se grafica “qué es ese ambiente”. Gracias a los efectos de iluminación quedan en la oscuridad los elementos que apenas sí se intuyen, como “hierros, enrejados, alambres, elásticos de camas” (Pavlovsky 1980: 79). Solo quedan iluminados el decorado y los accesorios que mimetizan una habitación con su mobiliario habitual.

A la ambigüedad del espacio se une la confusión en cuanto a la profesión y el carácter del trabajo realizado por Pepe y Beto, los protagonistas. Los términos y expresiones pertenecientes al campo semántico de “trabajo” aparecen constantemente y con gran insistencia a lo largo de la obra. Los personajes aluden a su trabajo bien hecho y al reconocimiento de su jefe Galíndez: “[...] él sabe que trabajamos muy bien los dos juntos” (Pavlovsky 1980: 87); “dijo que [...] esperaba

³ Según la terminología y clasificación de Baudin.

que realizáramos la tarea con la misma eficacia de siempre [...]” (Pavlovsky 1980: 98). Eduardo viene de aprendizaje para “hacer la práctica” después de haber pasado por “unos tests, unos cuestionarios” ya que su “personalidad se adapta a este tipo de trabajo” (Pavlovsky 1980: 91). Hay una marcada ironía en la réplica de Pepe que constata “este es el laburo más seguro del mundo” (Pavlovsky 1980: 93). La equivocación perdura hasta las últimas secuencias. En la escena con las prostitutas ya aparecen accesorios y acciones que anuncian la tortura: la cama se pone en posición vertical manifestando los sujetadores para las manos y los pies, se habla de los puntos neurálgicos que Eduardo (practicante) marca con tintura de yodo en el cuerpo de Coca y Pepe “saca de la caja una picana. La enchufa. Se ven las chispas” (Pavlovsky 1980: 113). La definitiva revelación se hace de forma brusca con un cambio de escenario que esta vez disipa todas las dudas. Una extensa acotación describe detalladamente los accesorios y movimientos de los personajes acompañados por un juego de luces. Metódicamente los personajes realizan acciones que transforman el espacio “de un cuarto habitual a un ámbito de tortura” (Pavlovsky 1980: 114). La cómoda se convierte en “un botiquín”, aparecen elementos como camisolín, guantes de goma, una caja esterilizada con “jeringas, ampollas, pinzas, aparato de presión arterial, etc.” (Pavlovsky 1980: 114). En la última secuencia Pavlovsky recurre a una provocación irónica cuando Eduardo, torturador de nueva generación cita las palabras del libro de instrucciones del señor Galíndez:

No podemos dejar de señalar el enorme esfuerzo de vocación que nuestra profesión implica. Sólo con esa fe y con esa voluntad es que se logra una adecuación mental necesaria para el éxito de nuestras tareas. Fe y técnica son, pues, la clave para un grupo de hombres privilegiados... con una misión excepcional... (Pavlovsky 1980: 118)

La acción de *Paso de dos*⁴, estrenada en 1990, se basa en la ambigüedad de la relación de dos personajes cuya identidad permanece oculta, ya que ni siquiera tienen nombres, y que se mantiene a lo largo de su extenso diálogo a dos voces. Sus encuentros, a los que aluden desde una perspectiva temporal, cobran una dimensión confusa de doble interpretación posible: encuentros amorosos y escenas de un interrogatorio. El recurso que sirve para mantener un equívoco posible es el uso frecuente de la frase inacabada con puntos suspensivos: “Yo había pedido verte apenas me enteré que...” (Pavlovsky 2003: 107). El diálogo no explica *expressis verbis* si se trata de la intensidad de una relación de amor o de un intenso vínculo en el que la atracción física y el deseo se confunden con el afán del torturador. Aunque la primera impresión que se lleva el lector es que se trata de un reencuentro de antiguos amantes, algunas palabras y expresiones sugieren lo contrario. Vuelve constantemente el tema de preguntas y respuestas evadidas:

Tu nombre pregunté, [...] Tenía miedo que cedieras todo el aparato montado, la importancia asignada a cada una de las preguntas [...] (Pavlovsky 2003: 106–107) tus poquísimas palabras [...] tus silencios [...] te hacía la pregunta que nunca contestabas [...] llegué a pedir

⁴ Nos referimos aquí al texto dramático y no al texto espectacular de la obra.

que inventaras nombres [...] el nombre era tu entrega [...] decían que no te iba a sacar ningún nombre nunca. (Pavlovsky 2003: 118–119)

El verbo *ceder* que se repite en varias réplicas puede entenderse en dos sentidos: el de entregarse al amor o el de ceder ante la tortura revelando los datos requeridos por el torturador. A medida que se desarrolla el diálogo, las referencias a la tortura se hacen más transparentes. En un desarrollado intercambio de réplicas de tipo esticomitia, cuyo ritmo acelerado sugiere la intensidad de un interrogatorio, se reiteran preguntas: ¿Quién? ¿Quiénes? ¿Cuándo? ¿Dónde? ¿Cómo? En las últimas secuencias de la obra, en una réplica de Ella aparece una alusión a la tortura: “[...] focos de luz deformando nuestros rostros, la camilla en posición inverosímil, la electricidad y su protagonismo, los golpes secos, algodones y el olor a la sangre coagulada [...] Agonías, los sudores fríos, la muerte acechando [...]” (Pavlovsky 2003: 118). En la respuesta de Él, su empeño de torturador se confunde con una atracción física por su víctima y el deseo de su posesión: “Apoderarme de tu cuerpo de tus huesos de tus olores cada zona de tu cuerpo que golpeaba sabía el color de cada uno de los moretones” (Pavlovsky 2003: 119). El tiempo de la tortura evocada parece ser un tiempo retrospectivo que remite a una época ya pasada desde una perspectiva posterior a la dictadura en la que Ella no quiere denunciar a su opresor: “No te voy a nombrar. Preferirías que te denuncie que cuente todo [...] querés ser héroe como todos los demás orgullosos otra vez de lo que hicieron... [...] ése va a ser tu pequeño tormento [...] Me voy a quedar en silencio. Mi silencio es tu prisión” (Pavlovsky 2003: 119).

En *Pablo*, estrenada en 1987, el espacio escénico, aunque se describe detalladamente en la acotación inicial, no configura ningún lugar históricamente contextualizado. El diálogo que se establece entre L., habitante del lugar, y el advenedizo V., con escasa y retardada participación del tercer personaje, Irina, gira en torno a un tal Pablo de existencia latente, un supuesto amigo de los dos. La acción se construye, pues, a partir de una situación opaca en la que no se adivinan los motivos de la visita de V. ni la verdad sobre la historia de L. y Pablo. El nombre de Pablo aparece con gran insistencia e intensidad a lo largo de los intercambios verbales situándole en un plan pasado, de recuerdo. V. intenta conseguir que L. recuerde a Pablo y reconozca haber sido su amigo. Las escenas evocadas como recuerdo, protagonizadas por los amigos, alternan con episodios recordados u observados por ellos a través de los agujeros de una ventana. V. alude con obsesiva insistencia a Pablo: “El me dijo que [...] 102 me contó que [...] 102 Pablo me decía [...] (Pavlovsky 1989: 102) Pablo me dijo [...] (Pavlovsky 1989: 127) vengo de parte de Pablo [...] yo no sabía que eran tan amigos [...] Pablo lo quería mucho [...] Y Pablo era amigo suyo [...] Usted era amigo de Pablo y yo también [...] (Pavlovsky 1989: 102–103) Los tres conocemos a Pablo [...] y Pablo dónde está ahora [...]” (Pavlovsky 1989: 119). L. adopta una postura evasiva: “ese Pedro... Pablo... o como se llame... [...] (Pavlovsky 1989: 104). “No sé de qué habla. No recuerdo. Ni quiero hacer esfuerzos para recordar. [...]” (Pavlovsky 1989: 121). “Usted me habla de la existencia de un tal

Pablo que según usted [...] es importante para usted y para mí. Insiste [...] con que Pablo es amigo suyo y que era amigo mío” (Pavlovsky 1989: 127) etc. La insistencia de V. se le hace insoportable: “¡Insúlteme! ¡Pégume! [...] ¡No hable más! ¡No recuerde más!” (Pavlovsky 1989: 106). La situación solo se hace inteligible en la última escena que le da todo el sentido a la obra. Antes de fumigar a muerte a L., V. aclara: “Mataste a Pablo por una orden. Pablo se dejó matar por la misma orden. Me llamaste para que te eliminara y yo cumplo [...]”. La acotación que cierra la obra, informa: “*Queda la imagen de L. ahogándose sin moverse de la silla*” (Pavlovsky 1989: 131).

Potestad, estrenada en 1985, es la única obra en la que hay referencias directas a uno de los fenómenos de la dictadura del “Proceso de Reorganización Nacional” que fue el rapto de los niños de los padres “desaparecidos”. Aunque la referencia histórica no permanece oculta a nadie que tenga un mínimo conocimiento de la historia de Argentina, en la obra el dramaturgo evita dar unas coordenadas espacio-temporales directas y textuales. En un prólogo apasionado (sólo accesible al lector) Pavlovsky insiste en la necesidad de hablar “de este nuevo tipo de monstruosidad que nació en la dictadura” en la que “un grupo de hombres y mujeres se dedicó a raptar niños ajenos como producto del «botín de guerra»”. Una nueva secta de hombres «normales» se dedicaba a raptar a los hijos de los militares caídos durante la represión, asesinando a los padres y cambiándoles la identidad original por otra (Pavlovsky 1989: 138).

El dramaturgo se sirve de un recurso dramático que consiste en enfocar la historia, que retrospectivamente se reconstruye desde el punto de vista del “padre”, un médico del régimen que fue llamado para confirmar la muerte de los verdaderos padres de Adriana asesinados por los militares de la dictadura. El momento presente, limitado en el tiempo escénico por la confesión del padre a un auditor mudo, pertenece ya a la nueva realidad después de la dictadura en la que hay que rendir cuentas de sus actos. El espectador se siente confuso, ya que por un lado tiende a identificarse con el dolor que el “padre” experimenta tras la pérdida de la “hija” y se conmueve al ver la felicidad pasada de su familia, y por otro se horroriza ante la imagen de la muerte de los verdaderos padres de la niña. El dramaturgo juega con la emoción del espectador presentándole la imagen instantáneamente transformada del protagonista, tal como instruye la acotación: “Al darse vuelta aparece transformado en un burdo personaje fascista, con las manos en la cintura. El proceso de metamorfosis es casi grotesco”. Cuando “lentamente vuelve al personaje anterior [...] algo del personaje fascista se le debe apreciar sutilmente en la actuación” (Pavlovsky 1989: 153). En la última escena en la cara del protagonista cae sangre de forma que al final “[...] debiera estar totalmente ensangrentada” (Pavlovsky 1989: 154).

En *El señor Galíndez*, *La potestad* y *Pablo* el desarrollo de la acción tiene un carácter catafórico, lo cual significa que se mantiene una opacidad de los acontecimientos cuya verdadera interpretación solo se da en el desenlace. En *El señor Ga-*

líndez, a lo largo de la acción los diálogos que mantienen los personajes no informan sobre su verdadera profesión. Al contrario, intentan ocultarla y dejar perplejo al lector/espectador. Es significativa en este sentido la escena en la que Beto tiene una conversación con su hija con diminutivos cariñosos y un tono de voz (“*meloso, le manda besos*”) que manifiesta su preocupación por la salud y el bienestar de la niña y que deja una confusión en cuanto a su calificación moral. En *Pablo* solo en la escena final queda totalmente claro el objetivo que llevó a V. a buscar a L. y la razón de ejecutarlo con la fumigadora.

Del mismo modo, en *Potestad*, el espectador llega a reconstruir plenamente la historia y darle su justa interpretación en la última secuencia.

Para terminar este breve estudio hay que añadir que el teatro de Pavlovsky recurre también a la historia no relacionada con Argentina, como por ejemplo en *El señor Laforgue*, en el que el hecho que se evoca está relacionado con la “bárbara represión de Duvalier” (Papa Doc) en Haití, o en *Variaciones Meyerhold* (2005) cuyo protagonista es el director ruso comunista asesinado por Stalin.

Concluyendo, Pavlovsky memoriza una historia reciente, historia de su propia experiencia vital, dándole una forma artística con una gran riqueza de recursos dramáticos.

Bibliografía

- BAUDIN, H. (1981) *La métamorphose du comique et le renouvellement littéraire du français de Jarry à Giraudoux*. Lille, Université de Lille.
- PAVLOVSKY, E. (1980) *La mueca. El señor Galíndez. Telerañas*. Madrid, Espiral/Fundamentos.
- PAVLOVSKY, E. (1989) *Cámara lenta. El señor Laforgue. Pablo. Potestad*. Madrid, Espiral/Fundamentos.
- PAVLOVSKY, E. (2000) *Teatro completo III*. Buenos Aires, Atuel.
- PAVLOVSKY, E. (2001) *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires, Atuel.
- PAVLOVSKY, E. (2003) *Teatro completo I*. Buenos Aires, Atuel.

Karolina Klejewska

Universidad de Varsovia

La recreación e inversión del mito en el teatro de Rodrigo García

Resumen

El presente estudio se propone indagar en el empleo de los mitos tanto clásicos como contemporáneos en el teatro del director hispano-argentino Rodrigo García. Recordemos que el pasado mítico, es decir, el tiempo de los orígenes y las figuras de la Grecia Clásica convertidas en arquetipos válidos de la cultura occidental, ha pervivido a lo largo de la historia del teatro mundial hasta nuestros días. El nuevo acercamiento al mundo mítico orientado en diversas direcciones se hace visible también en la dramaturgia española de los últimos años. Interesa, por tanto, ver en qué modo el representante de *la generación de los años 90*, Rodrigo García, recupera la identidad del mito clásico y qué función desempeña en su producción escénica la desmitificación de la imagen de figuras *leyendas* admiradas por las sociedades contemporáneas. Los procedimientos de recreación e inversión de los mitos tanto clásicos como contemporáneos empleados en su teatro, y la denuncia de la realidad actual que los sigue, se ven reflejados con especial claridad en espectáculos como *After sun*, *Prometeo*, o *Agamenón*. *Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*. Nuestro estudio de las nuevas lecturas de estos mitos que buscan reflexionar sobre la problemática de la violencia, del poder y sus abusos, de la soledad, del consumismo o de la ambición, entre otros, se apoya en las investigaciones acerca del *mito* de autores como Roland Barthes o Christopher Lasch.

Abstract

The aim of this study is to investigate the use of classical and modern myths in the theatre of the Argentine-Spanish playwright, Rodrigo García. It should be noted that the mythical past, the first origins of the West as well as the figures of the Ancient Greek turned into the valid archetypes of the Western culture have survived throughout the history of world theatre to the present day. The new approach to the world of myths oriented in different directions can also be observed in the Spanish drama of recent years. It is therefore important to explore in what way Rodrigo García, the representative of the generation of the artists creating in the 90s, recovers the identity of the classical mythology and, furthermore, what role the demystification of the image of *legendary* figures plays in his stage productions. From many of his works we have chosen: *After sun*, *Prometeo*, o *Agamenón*. *Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* that, in the most explicit way, reflect the recreation and the inversion of classical and modern myths. Our study of the new reading of the myths in the theatre of the playwright, which aims to reflect particularly on the issues such as violence, abuse of power, loneliness, consumerism or ambition in the modern societies, is based on the investigations about the *myth* proposed by authors such as Roland Barthes or Christopher Lasch.

A lo largo de los siglos, los orígenes y las figuras de la Grecia Antigua han constituido una fuente de inspiración tanto estética como científica. Como observa Oliver Taplín, director del Archivo de representaciones del drama grecorromano de la Universidad de Oxford, en ninguna otra época desde el primer siglo A.C. el mito griego ha sido tan relevante como a partir de 1900 (1989: 93). En el teatro español se manifiesta una variedad de perspectivas en el tratamiento de las tragedias helénicas sobre todo desde los años ochenta (Johnson 2005: 66). Dependiendo de la intención estética y comunicativa de los dramaturgos, las producciones escénicas de este período revelan una gran libertad de incorporación, interpretación, recreación y deconstrucción de los mitos en la escena.

Uno de los representantes del teatro español que ha elegido el camino de la inversión de los mitos en su trabajo escénico es el director hispano-argentino Rodrigo García (nacido en Buenos Aires en 1964)¹. A partir de la fundación en España de su grupo “La Carnicería Teatro” en 1989, el dramaturgo, de forma similar a directores teatrales como Raúl Hernández, Itziar Pascual y Lourdes Ortiz por mencionar algunos ejemplos, se sirve de la mitología griega para constituir espectáculos que, como declara él mismo, son “para hablar de los problemas de hoy, no de Historia” (García 2008, en línea). Hablando de su teatro socialmente comprometido, vale la pena recordar el estudio semiológico acerca del mito moderno realizado por Roland Barthes, quien en su obra *Mitologías* analiza el mito como fenómeno del lenguaje y la comunicación y, desde esta perspectiva, demuestra cómo la mistificación transforma varios fenómenos culturales de naturaleza universal (Barthes 2009: 118–150). Asimismo las prácticas escénicas de Rodrigo García, a través de varias estrategias teatrales, intentan dejar en ridículo la mitología moderna y actual generada por las sociedades capitalistas.

En una de sus obras más conocidas y estudiadas, *After sun*, realizada por primera vez en el año 2000 en el Festival de Delfos en Grecia, Rodrigo García remite al mito de Faetón, que con poco acierto condujo por la bóveda celeste el carro de su padre Helios. La relación de la pieza con el mito ya aparece en el título. *After sun*, que significa *Después del Sol*, hace referencia al mundo destruido por la energía solar. Recordemos que Faetón conduciendo el carruaje, primero, giró demasiado alto, de forma que la tierra se enfrió, y después, bajó demasiado, y la vegetación se secó y ardió. En consecuencia, convirtió accidentalmente en desierto la mayor parte de África, quemando la piel de los etíopes hasta volverla negra. En esa situación, según la mitología, Zeus fue obligado a intervenir golpeando el carro desbocado con un rayo para pararlo.

El espectáculo de *After sun*, se abre con la aparición de la actriz Patricia Lamas con un libro en las manos. A oscuras y en voz baja, Lamas cuenta el mito griego

¹ Ganador del *Premio Europa Nuevas Realidades Teatrales*, así como del *Premio Marqués de Bradomín* para jóvenes dramaturgos, creado por Jesús Cracio y el instituto de la Juventud y destinado a autores nacidos o residentes en España menores de treinta años cuyos textos hayan sido escritos en cualquiera de las lenguas del territorio español (Floek 2008: 162).

de Faetón a su compañero de escena, Juan Loriente. En sucesivos monólogos, los dos actores narran sus experiencias: cada uno de ellos viajaba en su coche a toda velocidad por las autopistas, sin pensar en que podrían causar accidentes y matarse. Parece que la velocidad de los automóviles, que alude a la ignorancia y desafío a la muerte del hijo de Helios, sirve aquí como punto de partida para hablar de la huida acelerada hacia la destrucción del hombre contemporáneo y del mundo que lo rodea.

Para poner de manifiesto esta visión pesimista, el dramaturgo crea un lenguaje visual y auditivo insólito, marcado por un juego de repeticiones y variaciones con las palabras que convierten la escena en una especie de maquinaria de relojería de la cual nace un poderoso ritmo. Conviene apuntar que los cinco monólogos que se entremezclan con sonidos humanos como gritos, suspiros, lloriqueos y música tecno o pop, no solo cuestionan la unidad lógica de *representación*, sino también crean una atmósfera única basada en lo sensorial antes que lo intelectual. Un claro ejemplo en la puesta en escena del trabajo a partir de recurrencias repetitivas que estimulan actos corporales lo constituyen las secuencias en las que los intérpretes enumeran posibles muertos, cayendo al suelo para levantarse en seguida. Entre una lista larga de muertos, aparecen:

muerto como una rata
 muerto como una persona
 muerto como j.f. kennedy
 muertos como los pájaros del concord
 muerto como un cerdo muerto
 como un hombre rico como un multimillonario (como todo el mundo) (García 2009a: 418)

Como demuestra este ejemplo, las situaciones escénicas gobernadas por el ritmo y marcadas por la discontinuidad parecen no tener motivación directa en las palabras previas o posteriores. Lo que llama la atención aquí es la dimensión *performativa* de dichas pronunciaciones, capaces de intervenir o interferir en el entorno. A este respecto Rodrigo García afirma:

Yo no quiero que escuchen estos textos, quiero que entren en ese momento, en una dimensión poco acostumbrada: hay un actor que habla naturalmente de cosas poco teatrales... ese es el efecto teatral. [...] el hallazgo está en ofrecer un lugar a ese acontecimiento. (García 2000: 18)

También parece fundamental subrayar lo que ya hemos mencionado, que en la producción escénica de Rodrigo García el trabajo sobre la materialidad del lenguaje se refuerza con varios recursos de la expresión corporal del actor. Este procedimiento se hace visible en las secuencias en las que los actores se desahogan gritando, corren, se desvisten lentamente o ensucian sus cuerpos en líquidos y restos de comida rápida. El esquema se repite a continuación con actuaciones subversivas, con la desnudez o con un baile erótico de carácter sado-masoquista, cuando dos actores bailan con dos conejos blancos en las manos. Aunque estas crueldades con los animales, así como la mencionada acumulación de actos corporales ambiguos,

no se justifican desde el punto de vista causal ni ofrecen una clave interpretativa clara, el público puede notar alusiones a la actualidad que remiten a problemas de la realidad social contemporánea.

Entre los temas planteados en *After sun* aparecen la ternura, la destrucción causada por las guerras, la opresión, la privación de la libertad y el dominio de la publicidad en las sociedades de consumo. De modo más explícito se comenta la política de los países desarrollados, su terrorismo con carta blanca, la propaganda del gobierno español del PP, además de las cuestiones como la injusticia, la inmigración, la corrupción, la degradación del trabajador o las barreras establecidas por la política represiva y sus diversas prácticas disciplinarias. Los actores comparan la política con una canción pop, la describen como “anoréctica” (García 2009a: 417), es decir, sin horizontes, que no tiene nada válido en sí misma porque está centrada solamente en apariencias, de manera parecida a cómo la publicidad se ha convertido en la religión de las sociedades de consumo. La última escena del montaje presenta el mundo como una gran hamburguesería poblada de hamburguesas, es decir, cerebros humanos donde:

[...] alguien ha mezclado
con la carne, sesos, huesos picados, y todo lo peor de una vaca
todo lo que no se puede vender de otra forma
que tiene que disimularse
machacado
destrozado
disimulado
desvirtuado. (García 2009a: 425)

Estas palabras reflejan de manera muy clara la denuncia de la base ideológica y económica del consumismo, que funciona como agente poderoso capaz de influir en el pensamiento y la vida más íntima del individuo. Como claro ejemplo de este fenómeno puede servir el personaje del padre de la obra *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* de “La Carnicería Teatro”, estrenada en el año 2003. Se trata de una familia aterrorizada por el padre que, tras la compra en el supermercado y antes de salir con su esposa e hijo a cenar en un bar de comida rápida, empieza a pegarles para calmar su propia frustración. Este Agamenón moderno quien, en vez de volver de la Guerra de Troya, llega a casa tras la compra en el supermercado, es mostrado como una víctima de la sociedad de consumo.

Rodrigo García también aborda el tema de la destrucción de la civilización de hoy desde el punto de vista de las innovaciones tecnológicas de los científicos, denominados “terroristas de élite, hijos de políticos” (García 2009a: 417) que, de modo parecido a Faetón, juegan con fuego para crear el bienestar de las sociedades. En tono irónico Patricia Lamas habla de la clonación de perritos calientes “con más sabor y capaces de no alimentar en absoluto” (García 2009a: 418). No obstante, la clonación requiere la intervención de Houston y Cabo Cañaveral, el principal centro de las actividades espaciales de los Estados Unidos, para no lanzar

los perritos calientes con un calor de la mostaza inadecuado. Se puede concluir que en este acontecimiento grotesco, como en la escenografía compuesta de alimentos presentes en *After sun*, está contenida la denuncia del estilo de vida de la sociedad consumista, así como del progreso tecnológico que solamente sirve para el desarrollo económico. En este contexto hay que mencionar también las industrias de belleza desarrolladas por los científicos que contribuyen a la creación de los mitos modernos, como el mito de la *eterna juventud* o el mito de *belleza* que, contruidos socialmente, funcionan como valor normativo. Patricia Lamas alude al cuerpo humano como objeto de canalización de las relaciones del poder y normas socialmente establecidas en la escena siguiente:

Fabricamos unas bragas de tallas muy pequeñas
 Queremos popularizar la talla 3, es decir
 la de la muñeca Barbie
 Los científicos están convencidos de que es posible
 Y —sin necesidad de recurrir a los j́baros— la talla 3
 será normal para las niñas de 15 años
 a partir del año 2015
 Esta fecha se ha fijado porque rima. (García 2009a: 417)

El montaje también transmite una reflexión sobre los mitos modernos creados en torno a personajes célebres. Los actores presentan una lista de las figuras *leyendas* admiradas por las sociedades contemporáneas en cuya piel les encantaría vivir, lo cual expresa la fórmula: “Quiero ser...”. El ídolo preferido de la sociedad a la que aluden los intérpretes parece ser en primer lugar Diego Armando Maradona, cuyo nombre aparece en varias producciones de “La Carnicería Teatro”: por ejemplo, en *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba*. Entre los personajes, llamados “hijosdeputa”, figuran también Marilyn Monroe, Elvis Presley, Sigmund Freud o Gandhi, además de Mandela o Einstein. A continuación de los insultos y descalificaciones pronunciados por los ejecutantes, aparecen fotografías de estas figuras emblemáticas acompañadas por los comentarios de Rodrigo García. Su voz grabada confiesa su envidia a estas existencias cargadas de excesos, unas vidas a las que ni él podría aproximarse.

Lo que se pone en evidencia en esta situación escénica es la visión del hombre moderno, decepcionado por el vacío existencial que necesita a alguien en quien creer, alguien en quien confiar como remedio a sus miserias, sentimiento de vacío interior y falta de identidad. En la época de la celebración de la apariencia, el culto a la imagen o la necesidad de triunfo y reconocimiento, definida en los años setenta como *la cultura del narcisismo* (Lasch 1991: 21), el hombre siempre intenta conseguir más y nunca se siente satisfecho con lo que tiene. Por tanto, necesita a un *héroe*, como Diego Maradona, que funciona como un objeto de identificación, el espejo de sus propios deseos y la proyección del propio narcisismo.

Asimismo, el mencionado personaje masculino de *Agamenón*. *Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*, que golpea a la mujer y da a comer al hijo

como si fuera un pavo, se presenta como una víctima de las presiones de la sociedad moderna, y expresa su frustración por no tener prueba del *éxito* social de la forma siguiente:

Y me como el tarro
 Y me vuelvo loco
 Y me voy a cama llorando
 Y cuando desayuno joder, desayuno llorando
 Y pongo las tostadas hostias
 ¿Y sabes por qué?
 Porque no inventé nada, hostias
 No inventé nada
 No participé en la creación de nada de lo que me rodea. (García 2009b: 339)

En cambio, en el “poema de la ambición y de la velocidad” de *After sun*, se transmite una visión del individuo que, como el Faetón mítico, quiere subir hacia lo más alto y tener éxitos que garantizan reconocimiento y popularidad, pero esta actitud, según lo afirma el actor, también tiene sus consecuencias:

Mayor es la altura, más dura será la caída
 [...]
 Mayor la altura, mejor se entiende la soledad
 Mayor es la altura, peor sale el grito
 [...]
 Mayor es la altura, más horas trabajadas pensadas con la cabeza de otros
 Mayor es la altura mayor la popularidad de tu cadáver. (García 2009a: 423)

Un ejemplo más de la altura y la caída posibles lo encontramos en el montaje *Prometeo* de Rodrigo García, del año 1992, quien como en las obras mencionadas anteriormente, no pretende ilustrar ni narrar el mito griego, sino lo toma como punto de partida para hablar sobre el mundo del boxeo, en que todo se puede tanto ganar como perder. En el escenario, con una mesa de siete metros de largo totalmente cubierta de arena, cuatro personajes (un mártir, un boxeador, un fanático de Mozart y un Frankenstein-social) reconstruyen momentos importantes de sus vidas. El tema principal parece ser la lucha del boxeador quien golpea a su adversario sin ninguna razón, solamente porque la sociedad le sacrifica, le paga y le deja que se destruya. En un recorrido por el interior de su memoria, el personaje del boxeador narra su pasado en una serie de fragmentos inconexos, intentando reconstruir sus sacrificios para salir de la pesadilla que era, exponiendo su cuerpo a la violencia, ofrecerse a la vista para la diversión del público.

A la luz de estas observaciones queda claro que Rodrigo García, al desarrollar los temas desde lo macro a lo micro, conecta las exigencias de la cultura contemporánea con la vida cotidiana del hombre moderno y su incapacidad de rebelarse. Como hemos intentado demostrar, sus prácticas escénicas, en las que lo político y el cuerpo, lo público y lo privado parecen ser las dos caras de un mismo debate, se sirven de las figuras de Faetón, Agamenón o Prometeo para

intertextualmente aludir a los fenómenos generados por la sociedad contemporánea.

Bibliografía

- BARTHES, Roland (2009) *Mitologías*. Trad. de Héctor Schulcer. Madrid, Siglo XXI de España.
- FLOECK, Wilfried (2008) “El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad”, en: Herbert Fritz, Ana García Martínez y Sabine Fritz (eds.) *Estudios críticos sobre el teatro español, mexicano y portugués contemporáneo*. Hildesheim/ Zürich/ New York, Georg Olms: 161–186.
- GARCÍA, Rodrigo (1996) *Prometeo*, en: Candyce Leonard y John P. Gabriele (eds.) *Teatro de la España democrática: Los noventa*. Madrid, Fundamentos: 197–234.
- GARCÍA, Rodrigo (2000) “El último Rodrigo García”, *Primer Acto*. Madrid, 285: 15–22.
- GARCÍA, Rodrigo (2008) “Rodrigo García”. Entrevista con Rodrigo García, por Liz Perales. [en línea]. *El cultural*. (06.11.2008): www.elcultural.es/version_papel/ESCENARIOS/24238/Rodrigo_Garcia [10.10.2012].
- GARCÍA, Rodrigo (2009a) *After sun*, en: *Cenizas escogidas: obras 1986–2009*. Segovia, La uña RoTa: 415–427.
- GARCÍA, Rodrigo (2009b) *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*, en: *Cenizas escogidas: obras 1986–2009*. Segovia, La uña RoTa: 327–348.
- LASCH, Christopher (1991) *The Culture of Narcissism. American Life in an Age of Diminishing Expectations*. New York, W. W. Norton & Company.
- TAPLÍN, Oliver (1986) *Greek Fire*. London, Jonathan Cape.

Izabela Krzak

Universidad de Wrocław

La historia a través de los textos preliminares de las *partes de comedias* publicadas en el Siglo de Oro

Resumen

El teatro del Siglo de Oro hace referencia a distintos aspectos de la vida y manera de pensar de la gente de la época (J.M. Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra 1976), con lo cual la *comedia nueva* presenta una significativa diversidad temática, abarcando con frecuencia también cuestiones históricas. No obstante, la historia presente en la *comedia nueva* está transmitida no solamente en los textos mismos de los dramas, sino también puede deducirse de los preliminares. El siguiente artículo va a centrarse en el paratexto de las *partes de comedias* publicadas en el siglo XVII (Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Juan Pérez de Montalbán, Ruiz de Alarcón), para mostrar algunos aspectos interesantes de la historia de España y de la historia de la literatura.

Abstract

The Spanish Golden Age's theater presents a variety of subjects, which represent the way the society lived and thought at that time (J.M. Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra 1976). Therefore the *comedia nueva* uses the historical events, both former and recent to the spectators. However, the history is transmitted not only by the dramas, but also by the preliminary texts published together with the *partes* during the seventeenth century. This article will concentrate on the analysis of the para-texts of the most popular playwrights (Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Juan Pérez de Montalbán, Ruiz de Alarcón), in order to show some interesting aspects of the Spanish history and the history of literature.

El teatro español del Siglo de Oro hace referencia a distintos aspectos de la vida y manera de pensar de la gente de la época. La *comedia nueva* presenta una significativa diversidad temática, abarcando con frecuencia también cuestiones históricas. Los autores, para lograr sus propósitos, se sirven tanto de acontecimientos remotos como de los contemporáneos a su público. No obstante, la historia presente en la *comedia nueva* está transmitida no solamente en los textos mismos de

los dramas, sino que también puede deducirse de los preliminares de las ediciones impresas, lo cual será de especial interés para este artículo.

De acuerdo con las leyes referentes al teatro, las comedias en el Siglo de Oro español necesitan permisos de las autoridades tanto para su representación como para su posterior publicación, por lo cual la situación social, política y religiosa en muchos casos determina la creación de los poetas y también se hace notar en el espacio preliminar de los impresos. A continuación vamos a analizar el paratexto de las *partes de comedias* de los principales dramaturgos de la España áurea, mostrando algunos aspectos interesantes de la historia del país y de la historia de la literatura que trae este tipo de análisis.

En el primer momento de la introducción de la imprenta en la Península Ibérica, los reyes mostraron una postura muy favorable ante el invento, apoyando el desarrollo de nuevos talleres, animando a los impresores extranjeros para instalarse en España, facilitando la circulación del libro. No obstante, frente al peligro de la Reforma que rápidamente se extiende por Europa, la Iglesia Católica y junto a ella los declarados defensores de esta religión, toman decisiones de diversa índole con el fin de parar las ideas protestantes, algunas de las cuales influyen directamente en el mercado del libro. Sobre todo se ve la necesidad de ejercer un control estricto de los impresos, entendiendo el gran peligro que puede traer el hecho de introducir en la sociedad ideas sin control de las autoridades. Con el ánimo de controlar el mercado librero cada vez más grande, se introdujo en España una serie de leyes que determinaron el proceso editorial y la forma externa de todos los impresos áureos. Así, en el año 1558 la Infanta Juana firma en Valladolid, en nombre de su hermano, la famosa Pragmática que con pequeñas alteraciones queda vigente para todo el siglo XVII.

De acuerdo con dicha Pragmática, todos los documentos que había que conseguir para poder sacar el libro a luz, o sea la *aprobación, licencia, tasa y fe de erratas*, aparecían necesariamente entre los preliminares de la obra, para de este modo evitar los fraudes. No obstante, por las continuas quejas de los escritores, queda claro que nunca se llegó a ejercer un control total sobre las ediciones. Escribe Juan Pérez de Montalbán en el prólogo a su *Primera Parte*: “las imprimen sin consentimiento de la parte, sin privilegio de Su Magestad, y sin licencia de su Real Consejo” (Pérez de Montalbán 1638).

El hecho de que todas las ediciones áureas contengan entre sus preliminares los mismos documentos es el resultado del ambiente europeo del momento en el que el nuevo invento iba ganando su mercado. Las *aprobaciones*, sean de autoridades eclesiásticas o no, subrayan que el texto que se recomienda para imprimir no contiene cosa que ofenda la religión católica ni las buenas costumbres. Al otorgar el Estado las licencias para imprimir el libro, decide qué tipo de ideas van a ser difundidas en la sociedad. Esto, por su parte, influye directamente en los escritores los cuales se ven obligados a escribir de acuerdo con las ideas de los gobernantes. En la aprobación de la *Primera Parte* de Juan Ruíz de Alarcón, escribe Mira de Amescua:

“no ay en ellas cosa contra nuestra Fé, ni buenas costumbres, sino mucha doctrina moral, y política, digna del ingenio y letras de su Autor” (Ruíz de Alarcón 1628). Como se sabe, dicha *Parte* sale impresa en un ambiente muy poco favorable para las obras de teatro, ya después de la conocida consulta de la Junta de Reformatión contra la impresión de las comedias y novelas. Frente a las crecientes críticas de los impresos teatrales por parte de los moralistas, los defensores buscan argumentos a favor. Por lo tanto no extraña que aprobando la *Primera Parte* de Alarcón se señale su adecuación con los ideales de los gobernantes de forma más enfática que lo acostumbrado para este tipo de documentos. La *Segunda Parte* del mismo autor se imprime ya después del levantamiento de las concesiones para la impresión. En la aprobación se muestra la influencia positiva que la obra puede ejercer sobre los lectores: “Y assi mi parecer es se impriman, porque es la Comedia espejo de la vida humana, aviso para bien vivir, y ocupación que hace pared a los vicios” (Ruíz de Alarcón 1634). Cuando en el año 1634 se vuelve a otorgar las licencias para imprimir comedias, los principales dramaturgos no tardan en entregar sus obras a la estampa, pero para evitar las posibles quejas de los moralistas, las aprobaciones subrayan la utilidad de las ediciones teatrales para el Estado. El maestro Ioseph de Valdivieso escribe en 1635 aprobando la *Primera Parte* calderoniana: “sin que aya ninguna que no encierre mucha doctrina moral para la reformatión, muchos auisos para los riesgos, muchos escarmientos para la juuentud, muchos desengaños para los incautos, y muchas sales para los señores” (Calderón de la Barca 1636). También en la aprobación que Tirso de Molina escribe para la *Primera Parte* de Montalbán (1635) aparecen palabras destinadas a defender la impresión frente a los posibles ataques por parte de los moralistas, palabras que contradicen los argumentos que la Junta había evocado haciendo imposible la impresión de este género por diez años. Así escribe Tirso que la *Primera Parte* de su colega merece que se le conceda la licencia “por los ingeniosos estudios con que ilustra su Patria, y por los empleos honestos que quien las leyere hará en ellas, contra la ociosidad” (Pérez de Montalbán 1638).

La monarquía absoluta pretendía ejercer el control sobre todos los aspectos de vida de los súbditos, influyendo también en su tiempo de ocio. El precio del libro establecido por las autoridades estatales influía en su accesibilidad, dando la posibilidad de comprar los impresos teatrales —de acuerdo con los cálculos presentados por Germán Vega-García Luengos y José María Díez Borque— prácticamente a todos los que sabían leer. En defensa de las ediciones teatrales se evoca también este argumento. Aprobando la *Parte XIII* de Lope de Vega escribe Juan de Gomara y Mexía en 1619 que las comedias de este tomo son “muy exemplares para todos estados” (Lope de Vega 1620).

Como podemos observar, el espacio preliminar de las ediciones áureas pronto dejó de ser tan sólo el reflejo de la burocracia estatal, convirtiéndose en un medio útil que permitía a los autores conseguir sus fines. Lo vemos muy claro analizando también las dedicatorias que los poetas adjuntan a sus ediciones.

José Simón Díaz anota que la dedicatoria es uno de los más antiguos elementos del espacio preliminar del libro (Díaz 2002: 133–135). La función que iba a desempeñar dependía en gran medida de la persona a la que la obra iba a ser dirigida. Normalmente entre los destinatarios de libros podemos distinguir tres grupos principales. Si el autor se dirige a algún santo de la Iglesia Católica, entonces la dedicatoria tiene sobre todo el carácter piadoso. Los textos dirigidos a los familiares o amigos del autor tienen un matiz más bien personal, afectivo. Por lo contrario, los que tienen como destinatarios a los miembros de la nobleza, a los distinguidos personajes de la escena política de su tiempo, están motivados sobre todo por la necesidad, haciendo del libro un objeto “de trueque en el mercado social cortesano, un medio útil para conseguir el apetecido *status* de protegido de un señor” (Ferrer Valls 2008: 115). En la dedicatoria a la *Parte XI* así lo describe Lope de Vega:

Bvrlaua se Alexandro de los Filosofos, que diziendo siempre bien de la pobreza, no se quitauan de las puertas de los ricos. No ay acción cortesana que no tenga por fin alguna pretension. Dizen los que escriuen libros, que los dirigen a quiê los defienda, y bien saben que ningun protector hasta oy ha defendido libro: lo cierto es agradecer beneficios recibidos, o solicitar la gracia de los que esperan. (Lope de Vega 1618)

Por haber inmortalizado entre las páginas del libro impreso al noble y, por consiguiente, su linaje, el autor podía esperar varias recompensas, desde la ayuda en la financiación de la edición de la obra o un obsequio de valor, hasta los puestos en la corte, capellanías, cargos y rentas, que podían proporcionarle al dramaturgo la estabilidad económica. Los propios autores hacen declaraciones en sus textos sobre las razones y funciones de las dedicatorias. En la dedicatoria de *Quien ama no haga fieros*, dirigida a don Jorge de Tobar, escribe Lope de Vega:

Por dos cosas principales se dirigen a los hombres, que lo son los cuidados de los estudios y los trabajos del ingenio: o por celebrar sus virtudes y dar (siendo tales los escritos) alguna inmortalidad a sus nombres, o porque a la sombra de su protección ellos la alcancen. (Lope de Vega 1623)

Claro está que más se podía esperar de los que estaban en el centro del poder, de los que tomaban parte activa en la vida política de sus tiempos. El solo análisis de los destinatarios de las *partes de comedias* permite por lo tanto ver quiénes eran los grandes de la época.

De entre las ocho primeras *partes* lopescas, salidas a la luz todavía sin permiso de su autor, tres van dirigidas al duque de Sessa, el protector del Fénix. Cuando Lope decide encargarse de la edición de sus comedias, la *Parte Novena* también la dirige al duque de Sessa. No obstante, es el primer y a la vez el último tomo de comedias en el que el mecenas de Lope figura en la dedicatoria. Primero es conocido que la ayuda financiera del noble no era suficiente, lo cual el poeta menciona en varias ocasiones, quejándose de su mala situación económica. Así se dirige a su hijo en la dedicatoria de *El verdadero amante*: “y si por vuestra desdicha vuestra sangre os inclinare a hacer versos (cosa de que Dios os libre), advertid que no sea vuestro principal estudio, porque os puede distraer de lo importante y no os dará provecho” (Lope de Vega 1620).

Tampoco consiguió el dramaturgo un puesto fijo, oficial, al servicio del duque. En una situación peor aún se encontró Lope tras la caída del duque de Lerma y el rápido ascenso en el poder de Olivares. El cambio del válido influyó en que la posición del duque de Sessa en la corte se desprestigiara bastante. Pronto vio el Fénix la conveniencia de buscar simpatía entre los nobles del nuevo grupo del poder. Con la *Parte XIII* empieza a dedicar cada una de las comedias del tomo a diferentes personas, entre las cuales, a pesar del mismo Olivares, encontraremos también a otros personajes importantes del séquito de Felipe IV. Aunque Lope no había conseguido sus propósitos, lo que especialmente en los últimos años de su vida hace notar en sus prólogos y dedicatorias, otros poetas, que como el Fénix decidieron dedicar sus obras a los nobles del centro del poder, podían contar con la protección que osaban. Uno de los casos más notables de cómo el teatro podía ser útil para los que intentaban acercarse a la corte, sería quizás el de Juan Ruíz de Alarcón, quien tras haber dedicado sus dos *partes* a don Ramiro Felipe de Guzmán, yerno del conde-duque, llegó a instalarse de manera estable en la corte a partir del año 1614, ascendiendo sucesivamente en su carrera cortesana bajo la protección del noble para finalmente en 1633 ser nombrado el titular del cargo de relator del Tribunal del Consejo de Indias. También para la carrera del joven Calderón la elección del dedicatorio no quedó sin importancia. Los jóvenes aristócratas (don Bernardino Fernández de Velasco y Tobar —Duque de Frías— y don Rodrigo Mendoza Roxas Sandoval de la Vega y Luna —Duque del Infantado—) a los que dirige sus dos primeras *partes*, le ayudaron en su ascenso en la jerarquía cortesana.

Se señala con frecuencia que el Siglo de Oro trae en España un cambio significativo en cuanto a la situación económica de los escritores, dándoles por primera vez en la historia la posibilidad de mantenerse con las ganancias que les podía aportar el trabajo artístico. Los poetas son cada vez más conscientes de esta posibilidad. En este contexto se entiende mejor el hecho de que tan fervientemente luchan por la calidad de sus escritos. Se dan perfectamente cuenta de lo importante que es el gusto del público. A la vez saben muy bien que para asegurar su posición había que triunfar también en la imprenta. Prácticamente en todos los prólogos que hemos analizado encontramos alusiones a los hurtos de prensa los cuales les quitan a los autores la honra, mientras que las ganancias van a las manos de personas equívocas. En el prólogo a su *Primera Parte* escribe Montalbán sobre “los delinquentes, que a bueltas del interés nos quitan la honra” (Juan Pérez de Montalbán 1638). En la *Parte Novena* exclama Lope de Vega:

Estas comedias [...] son las mismas que en mí se representaron, y no supuestas, fingidas, ni hurtadas de otros, donde hay un verso de su autor y trescientos del que dice que de verlas en mí las toma de memoria y las vende a estos hombres que sin licencia del Supremo Consejo las venden con rétulos públicos, en afrenta de los ingenios que las escriben, en que hay tantos caballeros letrados, y hombres doctos. (Lope de Vega 1617)

Palabras semejantes encontramos también en las ediciones de Calderón de la Barca. Así en su *Primera Parte* leemos: “Inprimen en Sevilla las Comedias de los

Ingenios menos conocidos en nonbere de los que han escrito mas; si es buena la Comedia, usurpâdo à su dueño la alabança: i si es mala, quitando la opinion al que no la à escrito” (Calderón de la Barca 1636).

Aún así entre los preliminares de aquel período encontramos declaraciones de los poetas que expresan su descontento al verse obligados a imprimir sus obras. Empezando a publicar sus comedias, escribe Lope de Vega en el prólogo a la *No-vena Parte*: “me he resuelto a imprimirlas por mis originales: que aunque es verdad que no las escriui con este animo” (Lope de Vega 1617), mientras que en la *Parte XIII* añade: “Yo quisiera librarme de este cuidado de darlas a luz; pero no puedo” (Lope de Vega 1620). En el prólogo a la *Primera Parte* de Calderón leemos: “que si ninguno huuiera de imprimirlas, yo fuera el primero que dexara de olvidarlas” (Calderón de la Barca 1636). No obstante, habría que preguntar hasta qué punto estas fórmulas expresan los verdaderos pensamientos de los autores y hasta qué punto estamos ante la falsa modestia. Tenemos que darnos cuenta de que tanto para los autores como para la sociedad entera, la situación era nueva. Por una parte el teatro aportaba a los poetas ganancias que garantizaban una vida cómoda, incluso sin mecenas, por otra parte, el teatro aún siendo popular entre todos los grupos sociales, no gozaba de mucha estima en los círculos cultos, con lo cual los autores teatrales decían expresamente que les gustaría ocuparse de las materias más serias, dignas de verdaderos ingenios. En la dedicatoria de *La madre de la mejor* aparecen las siguientes palabras: “con la rudeza de mi ingenio (en mejores años que alcanzaron los pasados versos) hubiera yo intentado alguna cosa digna de más nombre” (Lope de Vega 1621).

Sin embargo es el teatro el que trae ganancias, así que continua el Fénix: “pero viendo que los más echan por el camino cómico, he seguido con más gusto el agradecimiento provechoso que la opinión dudosa” (Lope de Vega 1621). En la *Primera Parte* de Ruíz de Alarcón leemos que el trabajo artístico es para él nada más que “licitos divirtimientos del ocio, virtuosos efectos de la necesidad” (Ruíz de Alarcón 1628). Estas palabras evocan el conocido topos de que la literatura era un ocio de personas cultas, pero también nos aportan la información de que escribiendo obras de teatro era posible ganarse la vida.

No obstante, todavía la protección de la nobleza era básica ya fuera de las cuestiones financieras. Estar al servicio de un señor simplemente dotaba a los autores de prestigio, ennobleciendo también su arte.

El gran éxito que en el Siglo de Oro experimentaba el teatro nacional, despertó grandes controversias. Las huellas del debate estético y el relacionado con su licitud se observan también entre los preliminares de las ediciones que analizamos. En esta batalla la historia se convierte en uno de los puntos del conflicto. Tratando el tema de la historia, no podemos olvidarnos de presentar cómo los mismos literatos la entendían y cómo la utilizaban en su creación literaria.

Formulando los argumentos a favor de la *comedia nueva* se subraya, entre otros, su utilidad y su fuerza instructiva. Lo que entra por los ojos, produce siem-

pre un mayor efecto. “La fuerza de las historias representadas es tanto mayor que leída, cuanto diferencia se advierte de la verdad a la pintura del original al retrato” (Lope de Vega 1623), dice Lope en la dedicatoria de *La campana de Aragón*. A continuación subraya también la importancia de conocer los tiempos pasados, ya que “no saber lo que antes de nosotros había pasado, era ser siempre niños” (Lope de Vega 1623). Por lo tanto, concluye el dramaturgo, las representaciones teatrales en las que se cuente la historia causarán mayor efecto que cualquier otra forma de estudiarla: “Pues con esto nadie podrá negar que las famosas hazañas o sentencias, referidas al vivo con sus personas, no sean de grande efecto para renovar la fama desde los teatros a las memorias de las gentes” (Lope de Vega 1623).

Los poetas, en su creación artística, se inspiran en los verdaderos acontecimientos, convirtiéndolos en temas para sus obras. No obstante, la historia se utiliza de forma bastante libre, entremezclada con la ficción artística, de manera que pueda servir a los propósitos del dramaturgo. Lo que los detractores ven como un defecto de la nueva fórmula teatral, los partidarios lo usan en su defensa: “Que aunque es verdad que no merecen nombre de cronistas los que escriben en verso, por la licencia que se les ha dado de exornar las fábulas con lo que fuere digno y verosímil, no por eso carecen de crédito las partes que le sirven a todo el poema de fundamento” (Lope de Vega 1623), escribe Lope. Los defensores llegaban aún más lejos diciendo que el teatro es más importante que las crónicas, ya que los cronistas tienen la obligación de contar la historia tal y como era, mientras que los poetas pueden presentar como debería ser, para de esta manera servir de mejor ejemplo a los espectadores.

El siglo XVII es un momento muy importante para la historia de la literatura. La popularidad extraordinaria de la *comedia nueva* trae como consecuencia no solo una gran cantidad de obras maestras, sino también un significativo cambio de la situación de los escritores. Analizando los textos preliminares de las ediciones teatrales podemos observar cómo el momento histórico influye en la creación literaria, pero a la vez, cómo nosotros hoy en día podemos interpretar mejor la historia gracias a los libros que son un claro testimonio de la realidad barroca española.

Bibliografía

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1636) *Parte I* [en línea]: <http://teso.chadwyck.com>.
CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1672) *Parte I* [en línea]: <http://teso.chadwyck.com>.
DÍAZ, José Simón (2002) *El libro español antiguo. Análisis de su estructura*. Madrid, Ollero & Ramos.
DÍEZ BORQUE, José María (1973) “Estudio preliminar”, en: Lope de Vega *El mejor alcalde, el rey*. Madrid, Retorno Ediciones: 9–104.
DÍEZ BORQUE, José María (1976) *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid, Cátedra.
FERRER VALLS, Teresa (2008) “Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el duque de Sessa”, en: Aurora Egido y Enrique Laplana [eds.] *Mecenazgo y humanidades en tiempos de Lastanosa. Homenaje a Domingo Ynduráin*. Zaragoza, Institución «Fernando Católico»: 113–134.

- MARAVALL, José Antonio (1990) *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Barcelona, Editorial Crítica.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan (1638) *Parte I* [en línea]: <http://teso.chadwyck.com>.
- ROZAS, Juan Manuel (1990) *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid, Cátedra.
- RUÍZ DE ALARCÓN, Juan (1628) *Parte I* [en línea]: <http://teso.chadwyck.com>.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2003) “La transmisión del teatro en el siglo XVII”, en: Javier Huerta Calvo [coord.] *Historia del teatro español*, vol. 1 *De la edad media a los Siglos de Oro*. Madrid, Gredos: 1289–1317.
- VEGA, Lope de (1617) *Parte IX* [en línea]: <http://teso.chadwyck.com>.
- VEGA, Lope de (1618) *Parte XI* [en línea]: <http://teso.chadwyck.com>.
- VEGA, Lope de (1620) *Parte XIII* [en línea]: <http://teso.chadwyck.com>.
- VEGA, Lope de (1620) *Parte IX* [en línea]: <http://teso.chadwyck.com>.
- VEGA, Lope de (1621) *Parte XVII* [en línea]: <http://teso.chadwyck.com>.
- VEGA, Lope de (1623) *Parte XVIII* [en línea]: <http://teso.chadwyck.com>.
- VOSSLER, Karl (1933) *Lope de Vega y su tiempo*. Madrid, Revista de Occidente.

Elżbieta Kunicka

Universidad de Varsovia

Marionetas en los cuerpos vivos: nuevo modelo del personaje teatral en *El señor de Pigmalión* de Jacinto Grau

Resumen

En los años veinte y treinta del siglo pasado se difunde un nuevo modelo de personaje teatral que presenta la naturaleza ambigua de hombre y muñeco al mismo tiempo. En España, autores como Jacinto Grau, Pío Baroja, García Lorca, Rivas Cherif y Valle-Inclán, o escenógrafos como Bartolozzi y Barradas, toman parte en la revalorización de la marioneta en el teatro moderno, siguiendo los pasos de Jarry o Craig o inspirándose en la labor de Bailes Rusos o Pirandello. Dentro de la experimentación vanguardista con el moderno ente escénico, la pieza de Grau constituye el exponente más completo. La recreación del mito de Pigmalión por parte de Grau corresponde a la renovación del teatro de títeres y del folclore español.

En el análisis se toman en consideración los tres montajes de la pieza, haciendo énfasis en el madrileño, de los que conservamos documentación fotográfica y testimonios de la prensa. En especial interesa qué tipo de recursos técnicos y experimentales servían para llevar a cabo la marionetización del actor vivo, dándole una sugerencia ambigua y metafórica mediante recursos de estilización: vestuario, maquillaje, movimiento escénico etc.

Abstract

The 20s and 30s of the previous century witnessed the creation of a new character model which presented the ambiguous nature of man and puppet combined. In Spain such authors as Jacinto Grau, Pío Baroja, García Lorca, Rivas Cherif, Valle-Inclán as well as renown scenery designers such as Bartolozzi or Barradas participate in the appreciation of the modern puppet theatre in their respective arts, thus following Jarry or Craig or being inspired by the work of Russian Dances or Prandello. The piece of Grau is a complete exponent within the modern avant-garde experimentation with the modern theatre figure. The recreation of the myth of Pygmalion by Grau is done for the renewal of puppetry and Spanish folklore.

The analysis covers the three performances of the piece, the emphasis being on Madrid, with support of photographic and press documentation. What is most interesting is the kind of theatrical and experimental resources which have been used to bring the effect of puppetry alive, giving ambiguous and metaphorical suggestions through the use of stylistic resources: costumes, makeup, stage movement, etc.

I. Mito

El mito de Pígalión experimenta en la obra de Grau una modificación, principalmente en lo que corresponde al acto de creación y a la relación entre la criatura y el creador. Con el mito Grau recrea también el teatro de títeres, sustituyendo al mítico creador por el titiritero Don Pígalión y a Galatea por la bella muñeca Pomponina, rodeada de otros muñecos-tipo del folclore español. La “farsa trágica de hombres y muñecos” recoge la tradición del primitivo teatro de marionetas, pero al mismo tiempo canaliza las preocupaciones más modernas sobre la condición humana.

Una de las cuestiones cruciales del mito es la causa de la transformación de la estatua de piedra en un cuerpo vivo. Esta se debe a la consideración de que el arte es perfecto y necesita un modelo de expresión adecuado. En *Pígalión* de Grau estamos ante el concepto idealista del arte teatral. El arte de Pígalión es lo contrario del contagiado ambiente de los empresarios teatrales y la salvación del teatro como tal. Grau se sirve del teatro de marionetas como vehículo y, al mismo tiempo, lo trata como fin en sí, poniendo en manifiesto su vitalismo primitivo y espontaneidad jocosa. El contraste entre el decorado del prólogo y de los tres actos sirve para manifestar el abismo entre las dos concepciones del teatro: frente al comercio teatral se propone el puro arte teatral. En 1925, Grau explica la razón de la crisis teatral: “Los actores, en su mayoría: los empresarios y el vulgo que les circunda tienen una vejez heredada y secular en el alma” (Grau 1925: 5). Esta frase la encontramos dramatizada en el prólogo de *El señor de Pígalión*. Para contrarrestar el estancamiento de los empresarios teatrales, propone la puericia que debe adaptar quien quiere tomar parte en el juego metafórico y transcendental del moderno arte teatral. Pígalión avisa al público: “a mis muñecos, cuando trabajan, hay que verlos a distancia y con ojos de niño, que es la mejor manera de ver el arte” (Grau 1928: 30).

Los muñecos sacan a Pígalión de “la más negra de las miserias” (*ibidem*: 20). Con ellos logra conquistar los escenarios en todo el mundo y, finalmente, manifestar la libertad artística y el carácter rebelde de su arte. A continuación menciona los orígenes del acto creador de sus muñecos: “nació en mí la idea de crear artificialmente el actor ideal, mecánico, sin vanidad, sin rebeldías, sumiso al poeta creador, como la masa en los dedos de los escultores...” (*ibidem*: 24). Grau casi de manera literal recoge en esta frase la propuesta de Craig de la ‘supermarioneta’, el único actor perfecto, privado de emoción, psicologismo e imitación realista y, como tal, apto para formar parte de componentes del moderno quehacer escénico, enteramente sumergido a la voluntad del director. Y detrás de la evidente crítica del estado del teatro actual, Grau propone la solución a la crisis, la recuperación de elementos primitivos del espectáculo y la consecuente revalorización de la marioneta y su consideración como un actor supremo¹. En lo que concierne a la criatura

¹ La necesidad de la marioneta en el escenario en Grau tiene el mismo origen que en Craig, pues se orienta contra la odiada presencia realista de los divos de su teatro actual. Ya en el año

misma, su carácter ambiguo y transitorio —entre artefacto y ser vivo— es lo que experimenta una mayor transformación con respecto al mito mismo.

El Pigmalión de Grau es un visionario, un titiritero mundialmente conocido. Su fama ha crecido por crear unos muñecos únicos en el mundo, que dan una sensación exacta de la vida, ya que piensan y actúan como si fueran seres humanos. Pigmalión describe así este proceso: “construí el primer muñeco con auxilio de un pobre mecánico” (Grau 1928: 20). Sus muñecos “tienen por dentro arterias, nervios, vísceras y hasta un jugo que hace las veces de sangre” (*ibídem*: 24) y son resultado de una larga y ardua búsqueda y experimentación con la materia viva, efecto de la hibridación de elementos de distinto origen: animales, objetos etc. A continuación confiesa “Ante el cadáver, penetrándolo con los ojos ávidos, años y años, bosquejé mi plan. He buscado las materias mejor combinadas para mi objeto, las más dinámicas, algunas rarísimas y desconocidas aún, y empecé a crear mis figuras” (*ibídem*: 24).

Sin embargo, la mítica transformación del artefacto en el cuerpo vivo no se produce en su totalidad. El personaje se encuentra en un estado transitorio entre hombre y muñeco, manifestando constantemente su naturaleza artificial. Por un lado siente y piensa, pero por otro tiene ruedas y una complicada red mecánica que pone en marcha su organismo vivo. Una vez hecha la presentación de las marionetas ante los empresarios y el duque, los autómatas se quedan fijos “sin vida, hasta el momento en que hablan o intervienen en acción. Entonces sus gestos y ademanes serán expresivos y levemente rígidos los movimientos, precedidos estos, casi siempre, por débiles notas de sonata de juguete mecánico” (*ibídem*: 35). En Grau el acto de creación consiste en el cambio de la condición del muñeco inanimado al muñeco vivo. El personaje ostenta conciencia, pero es la conciencia de ser muñeco. En algún momento se dice que no tiene “seso”, como la única excepción que lo diferencia del ser humano. Pigmalión crea un muñeco con el propósito de animarlo como muñeco, eso es, como un ser escénico, que una vez cumplido su papel debe volver a su caja. Sin embargo la criatura ha superado la idea original de su creador y tiene una ambición fundamental: la libertad y el ansia irrefrenable de escapar de la tiranía de Pigmalión, de rebelarse contra su creador, lo que consigue al final de la obra matándolo.

Concebido así el personaje escapa de la lógica, introduce la confusión existencial, pues no es tanto el remedo de la criatura mítica como del mismo ser humano. Es, al mismo tiempo, una criatura que desestabiliza la visión del mundo, pues se libera del control de su creador y finalmente lo elimina. Por consiguiente se niega la mítica concepción del creador demiurgo. A lo largo del argumento estamos ante el progresivo fracaso de Pigmalión como creador y la dependencia

1919 en el artículo “Teatro y escenografía” ironizó acerca de la condición y la deficiente preparación profesional de los cómicos, para a continuación mencionar *On the art of the Theatre* y las famosas palabras de Eleonora Duse: “Para salvar el teatro, el teatro debe ser destruido. Los actores y las actrices deben morir todos de la peste... Ellos hacen imposible el arte” (1919: 10).

de sus criaturas anunciada ya en el prólogo: “ellos me poseen a mí, a su creador, y en lugar de amo he pasado a ser el esclavo de mis juguetes”, y ante todo de la bella Pomponina que se “ha apoderado de mi vida” (*ibidem*: 22). Desde el principio queda plasmada la rebeldía y la violencia final de los muñecos contra el Pigmalión o, en dimensión más universal, la rebelión de los androides contra la raza humana.

El creador es devorado por sus propias criaturas. El acto de la creación llega a ser un acto de destrucción. La promesa de la felicidad, propia del mito mismo, toma un rumbo contrario. No hay lugar para la sublimación, es solamente un juego entre grotesco y siniestro, entre el muñeco y el ser humano. Esta transformación del mito corresponde al concepto de la vanguardia y canaliza buena parte del terror, violencia y caos producido por un mundo cada vez menos controlable. El tema de la creación de la vida con la materia inanimada inspira buena parte de las obras vanguardistas que más o menos temporalmente coinciden con *El señor de Pigmalión*, tales como por ejemplo *R.U.R.*, de Karel Capek (publicado en 1920 y estrenado en 1921) o *Seis personajes en busca de un autor* de Luigi Pirandello. Esta visión se corresponde con las transformaciones del personaje en el teatro de Valle-Inclán, de García Lorca, en los proyectos de Picasso para los Ballets Rusos y posteriormente también en el teatro comprometido políticamente de Alberti y Rafael Dieste, entre otros, y, si miramos más allá de la dramaturgia, este fenómeno está presente también en el cine surrealista de Buñuel.

En cuanto al recientemente descubierto arte del cinematógrafo, se nota una curiosa coincidencia temporal, pues se trata de películas con el tema de androides o personajes semihumanos. Recordemos que la primera adaptación de *Frankenstein* de Mary Shelley (1818) se produjo en 1910 (cine mudo) y posteriormente en 1931 como largometraje con sonido (dir. James Whale); en 1922 Murnau rodó *Nosferatu*, en 1927 Fritz Lang creó *Metrópolis* y poco después surgió la primera versión fílmica de *Drácula* (dir. Tod Browning, 1931).

No se trata aquí de indicar las influencias directas y concretas, sino de observar una búsqueda común de una nueva figura escénica que canalizaría el miedo existencial del ser humano ante su propio progreso y creación. Corresponde por supuesto también con la postura vanguardista antibélica después de la Primera Guerra Mundial.

2. Realizaciones escénicas: París, Praga y Madrid

En este contexto es interesante observar que *El señor de Pigmalión*, obra rechazada por las empresas teatrales en España, encontró en los escenarios europeos una acogida entusiasta. Merece la pena recordar que la obra se publicó en 1921 y se estrenó en España el 18 de mayo de 1928, en el Teatro Cómico de Madrid, representada por la compañía Meliá-Cibrián.

Entre estos siete años la obra tiene dos estrenos extranjeros: en París, el 14 de febrero de 1923 en el Theatre de L'Atelier, y en Praga, el 3 de septiembre de 1925, realizado por Josef Capek en el Teatro Nacional. Ambos fueron éxitos extensamente comentados en la prensa española.

Cuando Charles Dullin recibe el ejemplar de la traducción de la obra de Francis de Miomandre, inmediatamente decide estrenarla e incluso hace un cambio en la programación sustituyendo *El Conde Alarcos* de Grau, que ya se había estado ensayando, por *Monsieur de Pigmalion*.

El estreno en Praga se debe a la memoria que las representaciones parisienses de la obra dejaron en la prensa y en el público. Grau recordó en víspera del estreno madrileño, con su particular tono:

Cuando mi 'Pigmalión' había sido representado muchas veces en París y ya no significaba nada en mi ambición de autor que busca nuevos derroteros para su arte [...] Kapec (sic!), el director del teatro Nacional de Praga, dio a conocer en París su célebre comedia 'Los Roubs' en la que también actúan muñecos como en mi 'Pigmalión'. Los críticos franceses, al elogiar las excelencias de la obra checa, recordaron espontáneamente— yo no estaba allí para mendigar ese recuerdo ni lo habría hecho aun estando —el éxito de los fantoches de mi farsa. Y Kapec (sic!) adquirió un ejemplar de "el Señor de Pigmalión". [...] Creían en Europa que la obra mía estaría archirrepresentada en España. (Olmedilla 1928: 5)

La obra sobre los orígenes del acto creador y las capacidades del ente ficticio tuvo que llamar la atención de quien había inventado los androides que se rebelaban para exterminar la raza humana. Se trata de la obra de Karel Capek mencionada por Grau *R.U.R. (Rosuum's Universal Robots)*, que en 1925 había sido traducida al menos a 30 idiomas.

En cuanto a las realizaciones de la obra en los respectivos escenarios, tratamos de reconstruirlas a partir de material gráfico, cuya abundancia es a su vez muestra del interés que despertaron en el público y la crítica a lo largo de los años que comprenden el estreno en París y el de Madrid.

En París la puesta en escena estuvo condicionada por las dimensiones del pequeño y modesto escenario del Teatro del Taller. *La Esfera* en mayo del 1923 reproduce seis fotografías de esta función (García Maroto 1923: 19–20). La única foto de la escenografía presenta el decorado del acto primero. Ante un fondo de tono claro y puro, la pared y el suelo unidos cromáticamente, aparecen las cajas de muñecos distribuidas en un semicírculo en una sola planta. Las cajas están pintadas, cada una con distintos motivos y formas geométricas abstractas. De las cajas asoman las figuras de muñecos, con lo cual podemos apreciar el armónico conjunto de escenografía y personajes. Algunos de ellos ostentan una "muñequil" presencia hecha con maquillaje y un peculiar vestuario. Otras cinco fotos además reproducen a los personajes: La Pomponina, Don Pigmalión, interpretado por Charles Dullin, El Capitán Araña, Juan el Tonto y Don Lindo. Los personajes de Capitán Araña y Juan el Tonto son los únicos que tienen una caracterización entre grotesca y pueril. La tipificación se lleva a cabo de manera sencilla, mediante el uso del postizo en la caracterización de Juan el Tonto, y el traje, ante todo la capa y el sombrero de

mago, en la del Capitán. En cambio, “la bella Pomponina” experimenta una sublimación y parece una muñeca de yeso o de porcelana.

Una interpretación distinta la ofrece el segundo estreno de la obra que tiene lugar en Praga el 3 de septiembre de 1925 realizado por Josef Copek en el Teatro Nacional. De nuevo, *La Esfera* proporciona el material gráfico (Baeza 1925: 33–34). La decoración de los dos primeros actos consistía en las cajas de los muñecos que aparecían distribuidas simétricamente en dos niveles comunicados por dos escaleras laterales. El conjunto de las cajas aparece sobre una enorme cortina oscura abierta en el centro del plano superior para constituir el hueco de la ventana por la que huyen los muñecos al final del acto segundo. El mayor logro del escenógrafo fue la riqueza cromática y la iluminación. Las cajas aparecen pintadas “de modo diverso” (Baeza 1925: 34), cada una con detalles relacionados a los personajes que encierran, que fue la solución escenográfica ya presente en la función de París. La novedad consistía en diversificar la iluminación de las cajas y dar paso a un pintoresco juego de “luces de color e intensidad diferente, tanto en el exterior, por las lámparas que las coronan, como en su interior, cuando se abren para dar paso a los fantoches” (Baeza 1925: 34).

En cuanto a la caracterización de los personajes podemos apreciar la estilización grotesca de los muñecos de El tío Paco y Perogrullo, perfectamente elaborados con el uso de efectos especiales del maquillaje, la utilización de narices y calvas artificiales. Resulta interesante el aspecto de Pigmalión, y aquí hay que resaltar la considerable modificación del escenógrafo respecto al original del texto. El Pigmalión de Copek evoca la imagen de un inventor diabólico, un maldito demiurgo que existe fuera de las leyes de la vida y la muerte y fuera del orden divino y humano.

Para llevar a cabo el estreno de la obra en el Teatro Cómico de Madrid, el escenógrafo Salvador Bartolozzi no solo tuvo que enfrentarse a los éxitos de las dos representaciones anteriores, sino ante todo a las reducidas dimensiones y a la falta del buen sistema de luces del Teatro Cómico. Por esta razón decide dividir el decorado de los dos primeros actos en tres niveles comunicados por una escalera central. Ante el fondo oscuro de grandes cortinas aparecen cajas de muñecos en tres grupos, siendo solamente las cinco del nivel superior, las de las muñecas, las que se pintaron con motivos decorativos. De este grupo destaca la de la Pomponina con dibujos de la Luna y el Sol, lo que resalta el protagonismo de esta muñeca entre los demás personajes. Con esto sigue el escenógrafo la idea del autor que separa las cinco muñecas de los grotescos “tipos populares españoles” (Grau 1928: 23), ya que ellas han sido creadas por Pigmalión con distintos materiales “Pomponina, sobre todo, y las otras muñecas de su acompañamiento, luego, son el trasunto más acabado de la hermosura femenina y terrenal” (Grau 1928: 23).

En la colección de *La Farsa* el 9 de junio de 1928, junto con el texto de la obra encontramos el completísimo material gráfico, que documenta no solo la función misma, sino también dibujos y figurines diseñados por Bartolozzi.

Según Fernández Almagro (1928: 2) el público asistió a la “tragicomedia elemental de las pasiones” representadas por cada uno de los personajes-tipo inspirados en la tradición popular castiza: el galán, el criado, el militar, el bobo etc. Sin embargo estamos ante una estilización que va mucho más allá de la simple inspiración en lo castizo, incluso que va más allá de la idea original del autor del texto, lo que también observó Grau: “lo que no es mío en la obra, su contorno decorativo y la pericia de los actores que la interpretan los creo acertadísimos” (*ibídem*: 2). Cada uno de los tipos queda identificado por medio de un vestuario y caracterización particular y al mismo tiempo experimenta una transformación infantil y caricaturizada. Fue un recurso inteligente y acertado para evidenciar el contraste entre el aspecto pueril de los muñecos frente a la violencia de estos infantes terribles que desde su creación se empeñan en la rebelión contra su Padre.

Para convertir a los actores en muñecos se usaron maquillaje o máscaras, además se confeccionaron los trajes de volúmenes y formas que deshumanizan a los actores. Por ejemplo, en la caracterización de Juan el Tonto Bartolozzi concentra la atención del espectador en la cara del personaje que resulta ser de un clown o payaso de circo, con lo cual se destaca no solamente la estupidez pero también la malicia de este personaje. Evita, por consiguiente, los elementos indicados por el dramaturgo como “chaleco, pantalón pintoresco, a cuadros, y bastón grandote y pesado” (Grau 1928: 31). En la caracterización de los demás personajes Bartolozzi es bastante fiel a las indicaciones del autor en el texto de la obra, creando un conjunto variopinto de tipos: los grotescos militares Capitán Araña o Bernardo el de la Espada, como Mingo Revulgo, Perogrullo y Urdemalas con trajes actuales, o los pícaros de la tradición carnavalesca Lucas Gómez, El tío Paco, el afeminado Periquito entre ellas, las muñecas y Pomponina con los vestuarios de formas y colores abstractos. Los personajes concebidos actúan en función del grupo, constituyen todos un cuadro variopinto de los tipos de la tradición española y solo pueden funcionar en este conjunto de mutuas relaciones, cuyo centro es la bella Pomponina y la pasión que despierta.

Lo que distingue la interpretación de Bartolozzi de las anteriores de París y Praga es precisamente el mencionado grado de estilización de los personajes del folclore siguiendo la idea del dramaturgo y la fuente de la inspiración: *Petrushka*, de Ballets Rusos. Grau expresamente reconoce la influencia de este ballet en su obra cuando confiesa haber escrito la obra después a ver este ballet: “Hace diez años, cuando los bailes rusos, bajo la influencia de *Petrushka*” (Trivelín 1928: 11). Merece la pena mencionar que los Ballets Rusos representan *Petrushka* en Madrid 17 veces durante 5 temporadas, que van desde 1917 hasta 1921. La inspiración en *Petrushka* no se limita solo a la estilización del folclore, que por su parte era una tendencia común. Esta se refleja en varios elementos de la pieza, ante todo en la creación de un retablo a gran escala, así como en la compleja naturaleza del personaje-muñeco, que por un lado puede albergar los sentimientos y las pasiones, hasta el amor ardiente, pero por otro evidencia la falta de la vida. Este tipo de personaje

requiere un movimiento escénico y una estilización de los actores muy particular, lo que fue conseguido en la representación de Diaghiliev, como reflejan varias crónicas de la época.

Bartolozzi consiguió limitar el cuerpo del actor y subordinarlo al papel que este ha de desempeñar en el escenario. La peculiar caracterización de los actores llamó la atención de buena parte de los comentarios que se publicaron en la prensa. De la Villa se refirió a la naturaleza ambigua de hombres y muñecos que supo dar Bartolozzi a los actores: “los muñecos, primorosamente concebidos y humanizados de Bartolozzi. ¿Había pensado en Bartolozzi al escribir su tragicomedia, el Sr. Grau?” (de la Villa 1928: 4). No sin importancia fue su experiencia de titiritero lo que, como observó Díez-Canedo (1968: 182), le ayudó a conseguir que los títeres escénicos sobrepusieran su identidad a la propia identidad de los actores vivos: “Todos conocemos los muñecos de trapo de Bartolozzi, al verlos agrandados, moverse en escena, combinando a maravilla sus graciosas formas y llamativos colores, cedemos a su atractivo”. Hay que buscar aquí los ecos de los modernos postulados de la puesta en escena. Por supuesto su realización de *Pigmalión* no alcanza proyectos tan innovadores como por ejemplo los de Picasso para *Parade* (1917) para los Ballets Rusos o los de Oscar Schlemmer para la Bauhaus, sin embargo, constituyó en su tiempo una innovación estética y una transgresión del realismo reinante en los escenarios españoles. Una muestra de ello puede ser la comparación hecha a partir de las fotos de esta y otras funciones de la época que encontramos publicadas juntas en las páginas de los periódicos como *Blanco y Negro* (Santorello 1928: 70–74) o *Mundo Gráfico* (1928: 25). Bartolozzi consiguió preparar los vestuarios que modificaron el cuerpo humano, transformándolo así en un cuerpo artificial, reduciéndolo al rol de muñeco que este debe cumplir en el escenario. La proliferación de este tipo de personajes parece despertar un especial interés en Bartolozzi, que logra traducir su ambigua y transitoria condición de un modo particular al lenguaje escénico, como por ejemplo en el montaje de *Ligazón* de Valle-Inclán, que se representó dentro de la andadura del grupo El Mirlo Blanco en el año 1926. Posteriormente, ya como creador del Teatro Pinocho, un teatro de muñecos que representa entre 1929 y 1933, es responsable de los éxitos de *Farsa y licencia de la reina castiza* de Valle-Inclán y *Zapatera prodigiosa* de García Lorca, ambos del año 1931. En suma, la marionetización del actor se convirtió en el sello de identidad de la obra de Bartolozzi.

Bibliografía

- BAEZA, Ricardo (1925) “El arte español en el extranjero. ‘El señor de Pigmalión’ en Praga”. *La Esfera*. Núm. 623. 12 de diciembre: 33–34.
- DE LA VILLA, Antonio (1928) “Al fin fue estrenado anoche ‘Pigmalión’”. *La Libertad*. 19 de mayo de 1928: 4.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique (1968) *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*. Tomo II. México, Edición de Joaquín Mortiz.

- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor (1928) “El Señor de Pigmalión’, en el Cómico. Dos palabras con el autor antes del estreno”. *La Voz*. 19 de mayo de 1928: 2.
- GARCÍA MAROTO, Gabriel (1923) “El teatro español en París. ‘El señor de Pigmalión’, de Jacinto Grau”. *La Esfera*. Núm. 487. 5 de mayo: 19–20.
- GRAU, Jacinto (1919) “Teatro y escenografía”. *España*. Núm. 229. 28 de agosto: 10–11.
- GRAU, Jacinto (1925) “Escenografía. El decorado y la emoción de la obra”. *Heraldo de Madrid*. 22 de agosto: 5.
- GRAU, Jacinto (1928) *El señor de Pigmalión. Farsa tragicómica de hombres y muñecos en tres actos y un prólogo*. Madrid, La Farsa.
- N.N. (1928) “La actualidad teatral en Madrid”. *Mundo Gráfico*. 30 de mayo de 1928: 25.
- OLMEDILLA, Juan G. (1928) “El señor de Pigmalión’. Jacinto Grau, dramaturgo europeo, estrena, por fin, en España”. *Heraldo de Madrid*. 16 de mayo: 5.
- SANTORELLO (1928) “Actualidades Teatrales”. *Blanco y Negro*. 27 de mayo de 1928: 70–74.
- TRIVELÍN (1928) “Una hora de ensayo. Con D. Jacinto Grau”. *ABC*. 3 de mayo de 1928: 10–11.

Joanna Mańkowska

Escuela Superior de Psicología Social

Cuatro tipos de personaje donjuanesco frente al problema de la libertad

Resumen

Don Juan es el símbolo del rechazo de las normas y valores que comparte una comunidad, así como del deseo de libertad absoluta. Sin embargo, en cuatro obras representativas del Barroco, del Romanticismo, de la Dictadura de Primo de Rivera y de la época franquista, nos enfrentamos a los personajes que no llegan a ser libres por depender demasiado de la mirada y admiración ajena.

Abstract

Don Juan is a symbol of the rejection of norms and values shared by the community, as well as yearning for the absolute liberty. Nevertheless, in four representative works comprising Baroque, Romanticism, Primo de Rivera dictatorship and Francoist Spain periods, we face characters that cannot become free, due to their dependence on the attention and admiration of others.

Lo primero que solemos contestar preguntados por lo que simboliza para nosotros la figura de Don Juan, es libertad. Habría, sin embargo, que preguntarse si es de verdad libre el Don Juan que nos ofrece el teatro español. Para comprobarlo he estudiado cuatro obras que representan épocas y estéticas distintas. El enfoque, que adoptan sus autores al referirse al mito donjuanesco, recoge ideologías y gustos estéticos de sus épocas respectivas, y revela lo que opinan de ellas. Siguiendo la evolución del personaje, desde el siglo XVII, en que aparece su primera versión teatral, hasta el XX, representado en este trabajo por dos obras, nos fijaremos en la relación entre la rebeldía y la libertad, uno de los problemas que plantea el mito donjuanesco.

Empecemos por *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, obra atribuida a Tirso de Molina, que introduce al famoso pecador en los escenarios de la España del Siglo de Oro y en la cultura universal. La libertad formal de la obra, la acción que se desplaza de un lugar a otro con una rapidez vertiginosa, reflejan el dinamismo y desorden con los que actúa el impulsivo protagonista, así como las

características del mundo en que éste se mueve. El carácter de Don Juan y el de su mundo corresponden, pues, al de la época barroca, que no respeta las reglas clásicas, proclama su odio por lo común y vulgar, y su admiración por lo original y sorprendente. El Don Juan tirsiano, original y dinámico, responde al ideal pregonado por la estética barroca, al tiempo que recoge los principales preceptos de la comedia nueva lopesca. Asimismo parece encarnar ideales, preocupaciones y vicios de sus tiempos, sacudidos por inquietudes políticas, sociales y espirituales que originan posturas contradictorias frente a la idea de la brevedad de la vida; por un lado se oyen entonces llamadas a una vida ascética, orientada a la salvación del alma, por otro, se observa el goce desenfrenado de los placeres que ofrece la vida terrenal y la admiración por lo que sobrepasa los límites establecidos.

Don Juan no respeta ni las leyes divinas ni las normas sociales, ni a las autoridades, como el padre o el rey, ni los valores, como la amistad o el amor (los cuales, por otra parte, en su mundo brillan por su ausencia). Dishonra a las mujeres y a los hombres, lo que equivale a darles una especie de muerte social, puesto que la honra o fama es el bien máspreciado y el único que él mismo valora por encima de su vida y salvación del alma. En el mundo en que se mueve, el cuidar de su fama es una obligación social. Es asimismo lo que al legendario rebelde le priva de libertad y causa su perdición. El deseo de conservar intacta la imagen de burlador y temerario, instalada en la mente de sus compatriotas, es centro de su interés y móvil de sus acciones, por lo que, aunque parezca rechazar el conjunto de las normas compartidas por la sociedad a la que pertenece, en realidad se somete, quizás más que nadie, a la que le hace pasar por alguien excepcional, y cuidar su fama. Hecho esclavo de su imagen, Don Juan actúa con la mirada puesta en lo que pensará de él su entorno. El mismo afirma que el seducir a Doña Ana “sería una burla de fama” y que “burlar es su condición”. Va a cenar con la estatua del Comendador “porque se admire y espante Sevilla de [su] valor” (Tirso de Molina 1994: 247). El burlador de Sevilla se jacta de ser caballero, esto es, un hombre de honor. Sin embargo, su comportamiento parece desmentirlo más de una vez. Al tiempo contradice su fama de valiente y seductor. El que su fama de burlador se base en principio en el comportamiento censurable desde el punto de vista de la moral —por lo que no deja de impresionar a su entorno— no sorprende, puesto que éste tampoco está exento de vicio. En Tirso nadie se salva de la crítica. Pero ese mismo Don Juan que busca evitar el castigo por haber dado la muerte al Comendador, acudirá a la cita con su estatua, incluso muerto de miedo, porque sería una prueba de temeridad inaudita que aumentaría su fama.

A Don Juan no le basta con faltar el respeto a los vivos. Su imagen de temerario le obliga a faltárselo asimismo a los muertos y ostentar una despreocupación extrema por la vida eterna, la misma que tanto obsesionaba a numerosos cerebros de la época. Pero Don Juan ha de destacarse. Resulta curioso comprobar que en una época tan centrada en los problemas de religión y salvación, el personaje de Tirso sea más atado, y por tanto, privado de libertad, por la mirada estimadora de

su entorno que por los preceptos del Evangelio. Don Juan parece haberse tomado muy en serio los postulados barrocos de sobrepasar los límites de la normalidad para merecer la admiración del público, en su caso, de su entorno, por lo que finalmente se verá castigado. En su figura el autor censura los vicios de la España de su tiempo: la desmesura y el pavoneo parecen contar entre ellos.

Aún menos libre parece el Tenorio romántico de Zorrilla, un feroz rebelde que acaba por aprobar el orden divino y humano. Arrepentido de sus pecados, se convierte en fiel soldado del Emperador para, más tarde, someterse asimismo a Dios, reconociendo su existencia, por lo que experimentará su misericordia. Dispuesto a renegar a su inicial rebeldía, —la que considera ahora como una postura pecaminosa— busca su origen en la falta de pruebas de la existencia del más allá. Sus dudas acerca de esa cuestión hacen que, en lugar de adoptar posturas correctas, es decir, recomendadas por la Iglesia, humildes, sumisas y sensatas, siga otro modelo de comportamiento, el que se halla en consonancia con los valores apreciados por el entorno en que se mueve, lo que le permitirá ganar su admiración. Ese modelo le hace manifestar, de la forma más extrema posible, su individualismo, deseos y pasiones, y repudiar cualquier atadura o dique que lo dificulte. La imagen de rebelde infernal, y más tarde, la de rebelde enamorado —un gran amor imposible formando parte del ideal romántico— condicionan su comportamiento y le privan de libertad. El Don Juan romántico consigue liberarse de la imagen de seductor y matón de aire infernal por mediación de Doña Inés, otro personaje del más ortodoxo romanticismo, que profesa por él un amor puro y se convierte en su ángel-salvadora.

Sin embargo, el amor, tan apreciado por el Romanticismo, a su vez le priva a Don Juan de libertad, al mismo tiempo que arruina su fama de rebelde. Sorprende que un rebelde romántico, por salvar su alma, esté dispuesto a renunciar a su rebeldía contra las normas vigentes, nada más que presentársele la oportunidad de hacerlo, encarnada en el personaje de Doña Inés. Para casarse con Doña Inés, “domesticarse” y salvar su alma pecadora está dispuesto a destruir su imagen de transgresor, admirada por el vulgo, humillándose ante su padre, representante de los valores tradicionales, que Don Juan antes rechazaba y ahora se dispone a asimilar. Pero, el Comendador, más obediente al tradicional código de honor que a los ideales románticos, y al parecer, a los mandatos de Dios, se niega a colaborar en la salvación del pecador; dicho sea de paso, pagará con una eternidad en el Infierno ese ir en contra de la voluntad divina y la sensibilidad del Romanticismo.

El amor romántico, capaz de salvar al peor pecador, es al mismo tiempo como una fatalidad a la que los enamorados no consiguen resistir. A pesar de que Don Juan insista en que el amor equivale a la libertad, —y lo confirman los signos de lo abierto que marcan los espacios de su amor con Doña Inés, mientras que los que habitaría ella al renunciar al amor humano son unos espacios cerrados, como el convento, una simbólica “jaula”— para él mismo el amor significa una considerable limitación de su libertad. Se puede suponer que incluso lleno de dudas en cuanto

al más allá, un amante romántico ejemplar, se habría visto obligado a reconocer su existencia y arrepentirse, al enterarse de que su amada ofreció a Dios el alma por su salvación, y eso, nada más que para proteger a la mujer amada y no ser su verdugo una vez más.

En cuanto a la libertad del protagonista de Zorrilla, es significativo que, refiriéndose al origen de sus crímenes contra Dios y los humanos, se complazca —como otros héroes románticos— en adoptar posturas de una víctima de la fatalidad. Culpabiliza al Comendador, a Mejía o al mismo Cielo, que no le permitieron evitar nuevos pecados. Por consiguiente, no se considera libre de decidir su comportamiento. Por otra parte, renegar a la rebeldía, que en la obra se ve premiado con la salvación de su alma, desaprueba la postura elogiada por los románticos. Las convicciones de Zorrilla, reacio a los postulados de la libertad absoluta, hacen que, hasta en una época que defiende la libertad en todas sus formas, Don Juan no pueda gozar de ella.

El Don Juan siguiente, Juanito Ventolera, protagonista de *Las galas del difunto* (1926), uno de los esperpentos de Valle Inclán, es ya solo un títere, cuya rebeldía grotesca contra las reglas de su mundo consiste en profanar la tumba del boticario, representante de la moral vigente, con el fin de apropiarse de sus galas, símbolo de los valores tradicionales, o sea, burgueses, cuyo defensor a ultranza ha sido su difunto propietario. Juanito se burla de las reglas que hacen respetar la sepultura, puesto que robar a los muertos en el campo santo resulta una práctica común en las guerras a que le manda la patria (la de Cuba, por ejemplo). A este Don Juan degradado el robar no le parece nada malo, por ser una de las reglas clave del mundo en que se mueve. Baja, pues, a la tumba y profana los despojos del boticario para luego ponerse sus galas y, disfrazado de una persona “respetable”, presentarse en el prostíbulo donde planea “seducir” a la Daifa, —que es la hija del boticario y una Doña Inés caída— no sin acudir para eso al dinero que, tras el sacrilegio en el cementerio, robará a la viuda del boticario, en su propia casa. Profanando la tumba, el don Juan de Valle atenta contra los valores de una sociedad hipócrita, que representa su propietario, pero al ponerse sus galas y adoptar el aspecto del burgués, robado al boticario junto con ellas, parece asimilarlos. Es significativo que Juanito no se sienta digno de la Daifa siendo un soldado con el pecho cubierto de medallas por valiente, pero, sí la merece, según opina, disfrazado de burgués y con dinero robado en el bolsillo. El buen aspecto, las apariencias, la falta de escrúpulos, la crueldad y, sobre todo, el dinero son los valores que se aprecia en su mundo.

Juanito y su Doña Inés esperan mejorar su vida, pero la estructura de la obra, que remite al círculo vicioso, no deja dudas en cuanto a la posibilidad que tengan de conseguirlo. Su impotencia vital se manifiesta en la condición de títeres que adoptan, sometidos al proceso de animalización y cosificación. Pobres fantoches, incapaces de tener un pensamiento profundo, imitan en su vida comportamientos propios de la literatura folletinesca, impuestos por la cultura en que se encuentran sumergidos, lo que da un fuerte efecto de lo grotesco. Juanito, un Tenorio a la

medida de sus tiempos, se nos presenta como un héroe romántico degenerado. Le tocó, pues, una sociedad cuyos sueños de grandeza se han derrumbado y los ideales de índole romántica son posibles ya tan solo en su forma degradada, convertidos en su propia caricatura. La suya es pues una época en que “honor” y “valor” son términos que suenan a hueco, se sueña con llenar la barriga, encontrar un rincón donde pasar la noche y divertirse un poco, y al mismo tiempo se complace en tomar posturas de grandeza que no corresponden a esa realidad miserable. El Don Juan de Valle, un títere que actúa en el escenario que es un mundo de crueldad y mentira, no puede ni soñar con la libertad, por mucho que se rebele de una rebeldía condenada de antemano a acabar como renegada.

Los Don Juanes que protagonizan la *Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes*, obra que Luis Riaza publicó en 1973, son, al mismo tiempo, unos peles emparentados con los personajes del esperpento valleinclaniano y con los del teatro del absurdo. Carecen de carácter definido, parecen descomponerse, —en realidad son más bien tipos o símbolos de ciertas posturas que personajes en el sentido tradicional— y hasta la misma rebeldía, vista como medio de conquistar la libertad, en su caso es animada por una mano ajena, la de un títere omnipotente que los maneja a modo de títeres. A esa fuerza oculta, autora de las posturas rebeldes, la simboliza Negro 1 que interpreta al padre del personaje llamado Blanco y desde el balcón de la casa de los Tenorio, sigue la representación de *Don Juan Tenorio*, que en la plaza dan las meretrices ambulantes y sus clientes. Para Negro 1, estos últimos, incluido el Don Juan “improvisado” por las meretrices, son unos “fantoques”. Su hijo, Blanco, otro Don Juan de la obra, tal y como indica su nombre es tan “neutro” que unas veces hace de Don Juan y las otras, de Doña Inés, su novia. En el papel de Don Juan no respeta las reglas sagradas de una buena casa burguesa, que es la suya, llegando con retraso a las comidas familiares. Su padre lo interpreta como el rechazo de los valores de su casta y por tanto, una amenaza para el orden vigente. A fin de quitarle ideas rebeldes de la cabeza, y enseñar a respetar la tradición y el sistema de valores vigente, sus padres (en este papel, Negros), ayudados por el criado Negroamarrillo, animan, o más bien, obligan a Blanco-Don Juan a una rebeldía más seria, convenciéndole que sólo al rebelarse se consigue la libertad:

Blanco:	Sin embargo, hay reglas que no se deben transgredir; leyes eternas
Negroamarrillo 1º:	¡Atreveos! ¡Osad! [...] Para inventar libertades hay que franquear de un salto las puertas de los infiernos. (Riaza 1973: 128) [...] ¡Osad! ¡Atreveos! [...] Así sólo seréis digno De la libertad ansiada. (Riaza 1973: 130)

La rebeldía de Blanco contra los valores tradicionales se limita a limpiarse, a falta de papel higiénico, con el periódico en que sale la esquila del Comendador y a jugar con un cráneo de mono, que él cree de hombre. A la transgresión le empujan sus padres, por medio de Negroamarrillo, o directamente, aplaudiendo, a modo del público teatral, los “actos de sacrilegio” de su vástago. Los siguen desde el balcón de su casa, que es una alegoría de la dictadura franquista. La rebeldía de este Don Juan grotesco no le lleva a conquistar la libertad, sino a rechazarla. Vuelve a la casa familiar arrepentido y convencido de que es el lugar más seguro del mundo, porque fuera, rebelado contra los valores tradicionales, experimentó lo que considera un infierno. Ese “infierno” es para él, buen burgués y católico, la misma rebeldía contra los valores que comparte la sociedad a la que pertenece. Entonces prefiere quedar enjaulado, —método al que acuden sus padres para tenerlo controlado— pero al mismo tiempo protegido, a buscar unas libertades míticas y problemáticas. La razón del fracaso está en la postura del mismo rebelde, quien asimiló las normas sociales a las que, a pesar de intentar rechazarlas, respeta. Se rebeló para satisfacer a su entorno, cuya admiración le es grata, y es el rasgo que comparte con los otros Don Juanes que presentamos.

En Rianza, el drama de Don Juan se desarrolla también en el carro de las meretrices ambulantes, acudiendo el autor a la *mise en abyme*. Dichas meretrices ofrecen a sus clientes servicios al estilo de la casa de las Ilusiones de la Madame Irma genetiana: un cliente puede escoger del vasto repertorio de papeles el que más le guste representar con las meretrices, a modo del prelude al acto sexual. La mayoría de los clientes quieren ser Don Juan. Es también el caso de Amarillo 1, personaje que en otro momento de la obra desempeña el papel del mendigo que acepta con gratitud los restos de comida de las casas de los Grandes, como Negros. Amarillo 1, con el traje teatral puesto y enseñado por las prostitutas acerca de cómo ha de actuar, se convierte en un Don Juan carnavalesco (es el tiempo de carnaval, como en la primera parte de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla). Sin embargo no llega a “seducir”, —lo que sería para él una recompensa por la actuación y toda su vida miserable— porque las autoridades, representadas por Negro 1, cancelan el espectáculo anunciando que terminó el Carnaval y empieza la Cuaresma. Los fantoches del carro de las meretrices, los Don Juanes temporarios, que se quedan a media miel, se rebelan por este final inesperado, y su protesta toma forma de una revolución social, que pronto se ve apaciguada, y el orden, alterado por un rato, restablecido, al tiempo que el poder de los señores se ve consolidando. Da la impresión de que la rebeldía sirvió en realidad para eliminar a tiempo —mediante una protesta controlada— la amenaza que para el orden vigente constituía el descontento creciente, a lo mejor por falta de libertades. Si aceptamos esta interpretación, el aludir al legendario rebelde serviría en Rianza para mostrar lo ineficaz que resulta cualquier intento de rebeldía cuando los potenciales rebeldes prefieren la seguridad, que equivale a la falta de libertad (Don Juan-Blanco), o apariencias de disfrutar la vida (Don Juan-Amarillo), evitando una postura independiente y res-

ponsable por sus actos. Es significativo que los “don Juanes” de la plaza, al degollar a Negro 1, le echen yeso y se pongan a venerar su estatua. La rebeldía de los Don Juanes de Riaza resulta por tanto desmitificada por falsa o superficial y, a fin de cuentas, ineficaz como instrumento de conquistar la libertad.

El dramaturgo, aludiendo a sus grandes predecesores en materia donjuanesca, pone de relieve la evolución que la figura del burlador sufre a lo largo de los siglos. Destaca sobre todo una progresiva degradación de su imagen como rebelde. Los don Juanes de Riaza no hacen frente a un mundo hostil cuyas reglas rechazan, todo lo contrario, pierden su consistencia como personajes y don Juanes, para adaptarse a lo que espera de ellos el entorno. En realidad, tal postura no es nada nueva, si tomamos en cuenta que sus predecesores, cuyos casos comentamos, tampoco llegan a ser libres por completo, por depender de la mirada y admiración ajena, circunstancia que les obliga a cometer actos que se espera de ellos. Sin embargo, en Riaza, la figura del legendario rebelde se convierte ya abiertamente en símbolo de una libertad imposible o una renuncia a la rebeldía.

Pero, entonces, ¿dónde se encuentra la mítica libertad donjuanesca, si hasta los más famosos Don Juanes carecen de ella? ¿Existirá sólo en la imaginación de la gente?

Bibliografía

- BLANCO AGUINAGA, C., RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J., ZAVALA, I. M. (1981) *Historia social de la literatura española. I y II*. Madrid, Editorial Castalia.
- MOLINA, Tirso de (1994) *El burlador de Sevilla*. Madrid, Cátedra.
- RIAZA, Luis (1973) “Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes”, en: Luis Riaza, Francisco Nieva, Juan Antonio Hormigón *Teatro*. Madrid, Edicusa.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del (2002) *Las galas del difunto*, en: *Obra completa*. Madrid, Espasa.
- ZORRILLA, José (1994) *Don Juan Tenorio*. Madrid, Cátedra.

Marta Piłat Zuzankiewicz

Universidad de Varsovia

Los emblemas políticos y amorosos en la comedia *Cómo ha de ser el privado* de Francisco de Quevedo

Resumen

La comedia quevediana *Cómo ha de ser el privado* gira en torno a los acontecimientos relativos al fallido proyecto de alianza anglo-hispana mediante el matrimonio de la infanta María, hermana de Felipe IV, con el Príncipe de Gales. La tarea de incorporar en la obra dramática el discurso político y amoroso plantea ante el autor el problema de cumplir con las reglas de la comedia cortesana, que favorece el empleo de técnicas visuales acogidas por la estética barroca. En el siglo XVII la emblemática es un elemento que adquiere cada vez mayor importancia en el modo de expresión del teatro cortesano. El objetivo del presente artículo consiste en estudiar la presencia de los emblemas políticos y amorosos en la comedia, así como analizar cómo Francisco de Quevedo llega a completar la acción dramática con los pasajes descriptivos de carácter simbólico.

Abstract

The Quevedo's comedy *Cómo ha de ser el privado* revolves around the events related to the failed project of Anglo-Spanish alliance through the marriage of Princess Mary, the sister of Philip IV, and the Prince of Wales. The incorporation of the political and amorous discourse into the drama makes the author comply with the rules of the courtly comedy, that favors the use of visual techniques typical for the Baroque esthetics. In the 17th century the emblematics is the element that becomes more and more important in the mode of expression of the courtly theater. The aim of this article is to study the presence of the political and amorous emblems in the comedy and analyze how Francisco de Quevedo manages to complete the dramatic action with the descriptive and symbolic passages.

La única comedia conocida de Francisco de Quevedo, *Cómo ha de ser el privado*, fechada entre 1623 y 1629, fue escrita por encargo de Olivares como una pieza de propaganda política a favor de su gobierno. El autor aceptó dicho encargo para recobrar el favor del valido y mejorar su propia situación en la corte. Así, como señala Felipe Pedraza, el origen y el destino de la obra era la corte (1998: 80). No obstante, su fecha de composición encierra varias incógnitas. Ignacio Arellano

descarta su relación con los festejos con motivo de la llegada a Madrid del príncipe Carlos de Gales en 1623 para pedir la mano de doña María, hermana de Felipe IV, así como con la boda de la infanta con el rey de Hungría en 1629 (2011: 35), hechos históricos que sirven de fondo de la acción dramática. Entonces, ¿por qué Quevedo evoca los acontecimientos recientes relativos al fallido proyecto de alianza dinástica anglo-hispana?

La incorporación de esta historia en la trama, por una parte, da pie a la exaltación de la postura anti-inglesa y anti-protestante de Olivares¹, por otra, permite pasar revista a la vida de la corte madrileña con sus banquetes, torneos y desfiles con que se celebran las visitas extranjeras y las bodas reales. La selección de temas y motivos coincide con el gusto del público cortesano acostumbrado a una teatralidad privada y fasto ceremonial (Oleza 1998: 13). Otro elemento intrínseco de la intriga cortesana lo constituye el argumento amoroso, que en este caso abarca las pretensiones y cortejos del príncipe Carlos. La ubicación de la acción dramática en la corte requiere la elaboración poética de los versos que, de acuerdo con las reglas de este género, combinan el simbolismo de la poesía cortesana con las nuevas imágenes humanistas de carácter emblemático (Oleza 1998: 13, Arellano 1998a: 72-73).

Arellano considera el emblema como género fundamental en el modo de expresión del teatro cortesano (1998a: 64). Esta forma de expresión artístico-literaria, que explota la complementariedad de la *pictura* y la poesía, constituye una parte integral del gusto de los lectores y espectadores españoles, que piensan por analogías visuales y verbales. La reproducción de una composición emblemática en el texto, además de mostrar la agudeza de ingenio de su autor, introduce también un juego intelectual con el receptor culto, capaz de descifrar el mensaje que se comunica. El teatro ofrece la posibilidad de plena materialización del emblema en el escenario mediante la decoración, vestimenta o gestos de los actores. No obstante, más frecuentemente la imagen simbólica se transmite a través de la palabra escénica. Esta admite diversas modalidades: desde una mención lexicalizada de mayor o menor grado de relación con el universo emblemático hasta la descripción verbal de una *pictura* en concreto. La funcionalidad de este género puede examinarse perfectamente en la comedia cortesana, que favorece el empleo de técnicas visuales acogidas por las estética barroca.

La presencia de los emblemas en la obra literaria de Quevedo ha sido objeto de escasos estudios. El primero en anunciarla fue Hector Ciocchini en su artículo dedicado a la construcción de imágenes emblemáticas en sus escritos en prosa

¹ Durante la Guerra de los Treinta Años Inglaterra, como país protestante, apoya a los enemigos de la liga católica. Aunque no se compromete en las acciones militares, su posible alianza con España tiene por objetivo restablecer al yerno de Jacobo I, cabeza de la rebelión bohemia contra el Emperador, en su dignidad de elector palatino. Temiendo que la ruptura de las negociaciones conllevará el peligro de empujar a Inglaterra a la guerra, Olivares hace retrasar la decisión real, de modo que el príncipe, al perder las esperanzas de celebrar los esponsales, regresa a su país. La deshonra del heredero de la corona inglesa conduce al endurecimiento de las relaciones políticas entre las dos monarquías (Elliott 1991: 214 y ss.).

(1965: 393–405). La relación de don Francisco con la cultura emblemática la destacan Aurora Egido (1982: 213–232), Lía Schwartz (1990: 657–672) e Ignacio Arellano (1998b: 13–50), que intentan explicar sus versos a la luz de las composiciones pictórico-literarias de la época. Santiago Fernández Mosquera pone en tela de juicio la inspiración emblemática del autor, aunque reconoce su profundo conocimiento de las fuentes comunes a los emblemistas (1996: 447–459). Una relación más directa entre la obra quevediana y la emblemática la señalan Sagrario López Poza en su análisis de los *Sueños* (1994: 85–101) y últimamente Manuel Ángel Candelas Colodrón en el estudio sobre la iconografía de la *Virtud militante* (2007: 35–49).

Quevedo tuvo que conocer los emblemas durante los estudios en el colegio de los jesuitas, orden implicada en la divulgación de este género como instrumento de enseñanza religiosa y moral. Otra razón que explica la familiarización del autor con el hermetismo simbólico de los emblemas es su estrecha vinculación con la vertiente conceptista. El origen común del emblema y el concepto lo advierte Mario Praz, al observar la utilización de ejemplos de Alciato en el *Arte y agudeza de ingenio* de Baltasar Gracián (1989: 15–57). Los emblemas siguen, en su constitución, las razones retóricas del arte condensatorio que plasma “en una imagen las diversas partes de un discurso” (Manero Sorolla 1996: 190). La falta de la *pictura* visual en el texto no lo priva del valor emblemático que reside en el significado que se deriva de la calidad del objeto representado (Daly 1998: 73–120). José Antonio Maravall, al reconocer la estrecha relación entre el emblema y el teatro, observa que para el hombre barroco la comunicación con imágenes parece más eficaz que la comunicación intelectual del concepto, ya que imprime las imágenes en el entendimiento del público (1974: 176–177). Su empleo salta también a la vista en la comedia quevediana, objeto de nuestro estudio.

Como ya hemos indicado, la acción dramática se desarrolla paralelamente en dos niveles: el principal lo constituye el tema de la alianza política hábilmente enriquecido con el argumento amoroso. La comedia sigue de cerca las celebraciones vinculadas a la famosa visita de Carlos de Gales a Madrid, reflejando el ambiente político que la acompaña. De acuerdo con las exigencias del género, el autor entabla un sutil juego de disfraces que encubren a los personajes reales. Ubica la acción en la corte napolitana de don Fernando, adonde llega de incógnito el príncipe de Dinamarca para cortejar a su hermana Margarita. Al descubrirse su verdadera identidad, se celebran grandes fiestas en su honor. No obstante, la infanta rechaza al pretendiente real por ser hereje, en lo que cuenta con el apoyo del rey y su valido, marqués de Valisero. Siguiendo las directrices de la política religiosa de la Casa de Austria, Margarita acaba casándose con el católico príncipe de Transilvania, don César.

En la dimensión política de la trama un lugar destacado lo ocupa la exaltación de la realeza presentada mediante la imagen del sol. Como señala Víctor Mínguez, antes que una mera fórmula retórica destinada a embellecer y adornan

el discurso, el sol es una imagen ideológica que expresa una concepción determinada de la monarquía (2001: 113). En la cultura cristiana la deificación del rey a través de su representación solar se funda en la teoría del origen divino del poder, que hace al monarca absoluto vicario de Dios en la tierra. En esta comedia, a la simbólica política del sol apelan los personajes inmersos en ceremoniales cortesanos, que resaltan de este modo su sumisión al poder real. La escoge el conde de Castelomar para describir de una manera poética la sucesión del trono en el reino italiano:

Conde: Nápoles triste y confuso
 a tu muerto padre llora;
 mas viendo que eres aurora
 hija del sol que se puso,
 vuelve el llanto en alegría
 cuando el mar español
 vemos sepultar al sol. (Quevedo 2011: 126)

La imagen del sol cuenta con una destacable presencia en la iconografía imperial de los Habsburgo. Dada la extensión de este motivo, es superfluo buscar las fuentes de inspiración concretas de la mención quevediana. La interpretación política del mito de Apolo se remonta a la época de los Reyes Católicos y el emperador Carlos V (Checa 1998: 107). La recoge Francisco Gómez de la Reguera en la divisa de Felipe II *Iam illustrabit omnia* que representa al rey conduciendo el carro solar. La presencia en todo el reino y la acción benefactora, que el monarca español comparte con el sol, lo emparentan con Dios. Este concepto da pie a una serie de emblemas de Diego de Saavedra Fajardo, Juan de Solórzano Pereira, Juan Baños de Velasco y Francisco de Zárraga y hace cultivar la tradición de retratarse como luminaria por los Austrias Menores. Cabe señalar que la comparación de la muerte real con el ocaso es un motivo frecuente de las composiciones funerarias de la época. El heredero del trono queda identificado con la estrella o la aurora, lo que presenta el jeroglífico de Francisco Gómez de la Reguera dedicado a la muerte de Felipe IV. La imagen del sol poniente y el otro naciente se encuentra la pira funeraria del Rey Planeta (1665) con el lema *Retro rediit sol et addidit regi viam*, cuya glosa declara: “quando va el sol a espiar / vuelve a nueva luz su rueda / para enseñar al que queda / el camino de reinar” (Allo Manero 2003: 156). Así que, Quevedo no inventa nada nuevo, sino que reconoce las cualidades del rey recurriendo a un conocido motivo emblemático.

La tradición española suele aplicar la metáfora solar también a los monarcas no católicos, siempre que ocupen el trono legítimamente. De ahí que no nos deba sorprender la siguiente presentación del príncipe Carlos puesta en boca del marqués de Valisero:

Marqués: de Dinamarca el príncipe heredero,
 que tiene por cenit a los Triones,
 a quien el polo sirve de lucero

que sin eclipse alumbra sus blasones,
huésped agosto del monarca ibero

...

Amor de nuestra infanta peregrino
sacó este joven Príamo valiente,
a discurrir por climas, como Apolo,
en pardas nubes embozado y solo. (Quevedo 2011: 163–164)

El infante danés se presenta como sol de la constelación de la Osa Mayor, que ilumina las tierras del norte, de donde proviene. Pero cuando llega disfrazado de diplomático a la corte italiana se convierte en Apolo envuelto en las nubes que dejan entrever su condición divina y real. Es de observar que el eclipse solar en el lenguaje simbólico de los emblemas encierra también otro significado, el de los defectos del gobernante, que evoca Juan de Solórzano Pereira en el emblema XXIII para explicar que el error del príncipe es dañoso para su pueblo. En el contexto de la comedia, como error se considera la disparatada idea del príncipe de casarse con doña Margarita y como su principal vicio, la herejía que constituye un grave impedimento para la boda real.

En el argumento amoroso de la comedia también predomina el motivo solar. Para ilustrar la lección del verdadero amor, la teoría neoplatónica propone la imagen del sol cuyos rayos iluminan e infunden en todos el deseo de la belleza. Dicha metáfora cuenta en el ámbito cortesano con una fuerte influencia petrarquista, de ahí la identificación de la mujer con el astro puesta en boca de su amante expresa la pasión amorosa. Esta fórmula la utiliza también don Carlos al referirse a su dama:

Príncipe: (Aparte. Amor, turbado me siento;
al encuentro de estos rayos
el alma siente desmayos,
la voz está sin aliento) (Quevedo 2011: 189)

En los rituales palaciegos representados en el escenario el sol, además de alabar la hermosura femenina, también alude al ilustre linaje de los miembros de la casa real. La confluencia de estos dos significados se produce en la figura de la infanta que causa el enamoramiento del príncipe, de modo que, según las palabras de Valisero, éste “solicita trasladar a las líneas de su esfera el católico sol de Margarita” (Quevedo 2011: 164). La huella neoplatónica y petrarquista queda patente en la emblemática amorosa europea que presenta a la mujer como sol o estrella que guía a su amante. Este motivo lo encontramos en el emblema *Ero navis amoris, habens te astrum lucidum* de Otto Vaenius que muestra a la amada convertida en estrella del Norte junto con el Cupido que porta la brújula para dar a conocer el poder con que lo atrae (Sebastián López 2001: 67–68). Una versión reelaborada de este motivo aparece en la conversación de don Carlos con la infanta:

Infanta: ¿Qué le pareció la fiesta
a vuestra alteza?
Príncipe: En ella
el más feliz rato tuve,

porque atento imán estuve
del sol, no de ártica estrella. (Quevedo 2011: 192)

Otra de las variantes de la imagen solar es la identificación del enamorado con el girasol, una metáfora convencional en el ámbito cortesano que se basa en el mito de la ninfa Clitia enamorada de Apolo y desdeñada por su amante. Según Ovidio, Clitia se convierte al morir en una flor que gira siempre en sentido del sol. La recoge Vaenius en el emblema *Quo pergis, eodem vergo* como ejemplo de sumisión y servidumbre amorosa (Sebastián López 2001: 84). A esta imagen recurre el príncipe para aclarar el motivo de su visita a Nápoles:

Carlos: Ser mi propio embajador
con finezas de un amor
tan ardiente, que abrasado
me turbó, vecino al norte,
y ser con ansia exquisita
girasol de Margarita
en los campos desta corte. (Quevedo 2011: 150)

Para elogiar a Margarita, Quevedo apela a la etimología de su nombre, que quiere decir perla o joya valiosa. La polivalencia del vocablo latino remite al emblema de Francisco Gómez de la Reguera, *His lustrata perector*, dedicado al perfeccionamiento espiritual y purificación de Margarita de Austria. Como símbolo de castidad y pureza virginal, la perla implica asociaciones con la concha marina que la cría, antiguo atributo de Venus, diosa de amor. Así que, en el apelativo de la perla se funden la pureza de la infanta y su extraordinaria belleza, que provoca la admiración del heredero del trono de Dinamarca:

Marqués: el joven que, a manera de Narciso,
vio a Margarita en su nativa fuente,
cuando igualan las sombras a los días
amante quiso unir dos monarquías (Quevedo 2011: 165)

En el poético relato de Valisero, don Carlos queda equiparado con el mitológico Narciso enamorado de su reflejo, que como símbolo del amor propio se convierte en protagonista del emblema *Philautia* de Alciato. Su traductor español Diego López en el comentario declara que “enamorados de sí mismos, como Narciso, todo lo que dicen son fantasías suyas sin fundamento, ni razón firme, y causan con esto y han causado muchos alborotos en la República Cristiana” (1670: 293). A la luz de esta aclaración, la emblemática figura de Narciso sirve para ilustrar no solo la sinrazón de la actuación del príncipe, sino también, y sobre todo, las desastrosas consecuencias de su loco amor para la complicada situación política de España.

La inesperada visita de Carlos y sus cortejos provocan consternación en la corte española que se da cuenta del lamentable resultado de la enemistad inglesa. En el gobierno de Olivares no faltan quienes ven en esta alianza ciertas ventajas para la monarquía católica sumergida en la Guerra de los Treinta Años. Sin embargo, finalmente el proyecto queda condenado por motivos religiosos, lo que subraya en la comedia Valisero al apelar una figura emblemática muy expresiva:

Marqués: una hace el matrimonio
 dos almas, si el soberano
 sacramento se recibe
 con la fe que profesamos.
 Si ésta en una de las partes
 faltase, señor, es claro
 que han de tener aversión
 almas de pechos contrarios
 en la religión. Advierte
 qué hermosura tiene un árbol
 que consta de dos especies:
 admiración dan sus ramos
 pareciendo monstruosos,
 y en efecto, en breves años
 aquella vistosa unión
 niega el fruto sazonado
 y yace la planta seca. (Quevedo 2011: 156)

La imagen simbólica del árbol compuesto de dos especies remite a un tópico de una larga tradición clásica. Lo recoge Alciato en el emblema *Amicitia etiam post mortem durans*, donde la vid enrollada en el olmo simboliza la amistad que supera la muerte. Daniel Heinsius acompaña esta *pictura* con el lema *Ni mesme la mort* para sustituir en su comentario la amistad por la unión amorosa. Pablo Restrepo-Gautier al analizar la gran riqueza semántica de este motivo, señala que su significado sufre ciertas modificaciones con el reemplazamiento de la vid por la hiedra. Mientras que la vid, que trepa por el olmo, es símbolo del casto amor marital, la hiedra, que seca el árbol, remite a un amor falso y pasajero (2001: 85–98). Así, la clara alusión quevediana al emblema *Enecat emplexu* de Juan de Horozco Covarrubias paraliza la acción dramática para comunicar un mensaje moral y, a la vez, político, que resalta la superficialidad del amor de Carlos a Margarita, relación que no dará frutos esperados a la Casa de Austria.

La imagen emblemática transmite los términos abstractos mediante sus equivalencias con los objetos concretos, ya sea procedentes del mundo real, ya sea de carácter mitológico. Entre los motivos evocados en esta obra prevalecen los últimos, puesto que además de ser la forma más adecuada de expresión del universo aristocrático, la riqueza simbólica de los mitos brinda el mayor rendimiento a la hora de tratar los asuntos políticos y amorosos. Las imágenes insertadas en el texto están, sin lugar a dudas, dirigidas al público erudito, capaz de aplicar el modo de pensar emblemático en la interpretación literaria. Por ello, aunque para el lector de hoy pueden parecer puras metáforas o alegorías, el receptor del siglo XVII las reconoce inmediatamente como alusión a las populares composiciones emblemáticas.

Bibliografía

- ALCIATO, Andrés (1993) *Emblemas*. Santiago Sebastián (ed.). Madrid, Akal.
 ALLO MANERO, M. Adelaida (2003) “La mitología en las exequias reales de la Casa de Austria”.
De Arte. 2: 145–164.

- ARELLANO, Ignacio (1998a) "El teatro cortesano en el reinado de Felipe III", en: José DíEZ BORQUE María (ed.) *Teatro Cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de Teatro Clásico*. 10: 55–73.
- DÍEZ BORQUE, María (ed.) (2011) "Introducción", en: Francisco de Quevedo *Teatro completo*. Ignacio Arellano, Celsa Carmen García Valdés (eds.). Madrid, Cátedra: 13–119.
- DÍEZ BORQUE, María (ed.) (1998b) "Los animales en la poesía de Quevedo", en: Ignacio Arellano, Jean Canavaggio (eds.) *Rostros y máscaras, personajes y temas de Quevedo*. Pamplona, Eunsa: 13–50.
- BERNAT VISTARINI, Antonio, CULL, John (1999) *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*. Madrid, Akal.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel (2007) "La iconografía de Virtud militante de Francisco de Quevedo". *La Perinola*. 11: 35–49.
- CIOCCHINI, Héctor (1965) "Quevedo y la construcción de imágenes emblemáticas". *Revista de Filología Española*. 48: 393–405.
- CHECA CREMADES, Fernando (1998) *Carlos V: la imagen del poder en el Renacimiento*. Madrid, El Viso.
- DALY, Peter M. (1998) *Literature in the Light of Emblem*. 2a ed. Toronto, University of Toronto.
- DÍAS ARMAS, Jesús (2002) "El sol como metáfora del príncipe", en: Ignacio Arellano (ed.) *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón*. Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra, Reichenberger, vol. I.: 427–445.
- EGIDO, Aurora (1982) "Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: *Amor constante más allá de la muerte*", en: Víctor García de la Concha (ed.) *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista*. Salamanca, Universidad: 213–232.
- ELLIOTT, John H. (1991) *El Conde-Duque de Olivares: el político en una época de decadencia*. Barcelona, Crítica.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (1996) "Quevedo y los emblemas: una comunicación difícil", en: Sagrario López Poza (ed.) *Literatura emblemática hispánica: actas del I Simposio Internacional*. La Coruña, Universidad: 447–459.
- LÓPEZ, Diego (1670) *Declaración magistral sobre las Emblemas de Andrés Alciato*. Valencia, Gerónimo de Vilagrassa.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (1994) "La *Tabla de Cebes* y los *Sueños* de Quevedo". *Edad de Oro*. XIII: 85–101.
- MANERO SORROLLA, M. Pilar (1996) "Petarquismo y emblemática", en: Sagrario López Poza (ed.) *Literatura emblemática hispánica: actas del I Simposio Internacional*. La Coruña, Universidad: 175–201.
- MARAVALL, José Antonio (1972) "La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca", en: *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid, Seminarios y Ediciones: 147–188.
- MÍNGUEZ, Víctor (2001) *Los Reyes Solares: Iconografía Astral de la Monarquía Hispánica*. Castelló de la Plana, Universitat Jaume I.
- OLEZA, Joan (1998) "La comedia a fantasía y los orígenes de la práctica escénica cortesana", en: José María Díez Borque (ed.) *Teatro Cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de Teatro Clásico*. 10: 13–30.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe (1998) "El teatro cortesano en el reinado de Felipe III", en: José María Díez Borque (ed.) *Teatro Cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de Teatro Clásico*. 10: 75–103.
- PAZ, Mario (1989) *Imágenes del barroco*. Madrid, Siruela.
- QUEVEDO, Francisco (2011) *Cómo ha de ser el privado*, en: *Teatro completo*. Ignacio Arellano, Celsa Carmen García Valdés (eds.). Madrid, Cátedra: 125–242.
- RESTREPO-GAUTIER, Pablo (2001) *La imaginación emblemática en el drama de Tirso de Molina*. Newark, Delaware. Juan de la Cuesta.

- SCHWARTZ, Lía (1990) “De camaleones y pretendientes en la poesía de Quevedo”, en: *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*. Roma, Bulzoni, vol. II: 657–672.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago (2001) *La mejor emblemática amorosa del Barroco. Heinsius, Vaenius y Hooff*. Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán.

Julio Provencio Pérez

Universidad Libre de Bruselas

La ob-scenidad contemporánea: Rodrigo García y la pantalla como marco de lo oculto

Resumen

La historia del teatro está condicionada por la articulación entre lo que se dice o se muestra en escena y aquello que se oculta u ocurre fuera de ella. En la actualidad, el contexto mediático — dominado por los soportes de pantalla— ofrece al arte escénico nuevas posibilidades de elaborar la obscenidad, permitiendo una reflexión crítica directa de la sociedad contemporánea. Este aspecto es visible en la estructura y desarrollo de la obra *Muerte y reencarnación en un cowboy*, del autor y director hispano-argentino Rodrigo García.

Abstract

The history of theatre is influenced by the dialogue between what is said or shown on the stage and whatever is hidden or happens outside. Nowadays, the media context — with the hegemony of screen-media — offers new possibilities for the obscenity in the performing arts, allowing a critical consideration of contemporary society. This aspect can be analyzed in the structure and evolution of the piece *Death and Reincarnation as a Cowboy*, by the Spanish-Argentine writer and director Rodrigo García.

La importancia de la crítica social en la dramaturgia de Rodrigo García se manifiesta en una continua toma en cuenta de su contexto más inmediato: la sociedad contemporánea, la cual disecciona de manera ecléctica y en diferentes niveles. Son conocidos, por ejemplo, tanto sus referencias habituales a las cadenas de comida rápida o a los centros comerciales, como su continuo ataque a los cánones morales que imperan de modo hipócrita en el día a día occidental. Ante los patrones de consumo y mercantilización de la vida cotidiana, maquillados por una estetización tanto de lo banal como de lo violento, García opone una práctica teatral cargada siempre de subversión. La subversión que supone dar la vuelta o explicitar abruptamente los esquemas y mecanismos en los que basamos de forma implícita nuestra realidad diaria. Ante las múltiples críticas que lo definen como un artista provocador, García defiende que sus espectáculos teatrales le resultan

mucho menos provocadores que los hechos y discursos a los que tenemos acceso cada día a través de los medios de comunicación (*cf.* García 2002). Así, su teatro no hace sino estar atento a la lógica y los contenidos de esos medios, para después descubrírnoslos de forma cruda y sin edulcorar en un escenario en el que todo procedimiento subversivo cabe, ya venga a través del texto, del gesto, de la imagen, del vídeo, de la iluminación o de los elementos escenográficos.

Según afirma Bruno Tackels (2009: 12): “Al hacer uso del lenguaje televisivo en alza, Rodrigo García consigue darle la vuelta como a un guante. [...] Ninguna moral, ni rastro de prejuicios, sólo la visión risueña de un niño que acaba de hacer una putada”. La desnudez a la que somete todo aquello que se convierte en objeto de su interés, no pasa solo por una crítica a lo que podríamos llamar los contenidos, los hechos consumados de la sociedad contemporánea, sino también a los medios, a los procedimientos mediáticos que filtran y codifican los acontecimientos, y que condicionan radicalmente la manera en la que miramos y pensamos la realidad. Si se trata de una sociedad cada vez más mediatizada, el teatro contemporáneo, en palabras de Óscar Cornago (2005: 193), reflexiona sobre “los modos de percepción y su influencia en la construcción de la realidad. La escena posdramática se erige como un espacio de experimentación con los diferentes canales de percepción/construcción de la realidad”. Lo teatral encuentra, pues, un ámbito de trabajo y discusión en las múltiples mutaciones de las experiencias cotidianas de recepción e interacción con la información que conforman ya buena parte de nuestro día a día. Rodrigo García se inscribe de manera clara en esta línea, y lo hace no solo en su vertiente dramática, sino también, como vamos a ver, en los procedimientos escénicos que acompañan a esos textos, para completar su disección de la cultura y los medios de masas.

La pantalla contemporánea

En el amplio espectro de los medios de comunicación contemporáneos, entendidos como las herramientas tecnológicas que nos permiten recibir, tramitar o enviar información, se impone en los últimos años la hegemonía de un soporte específico presente en muchos de ellos: la pantalla. Afirma Lev Manovich en su estudio sobre el lenguaje de los nuevos medios: “Podemos discutir si vivimos en una sociedad del espectáculo o de la simulación [léase también ‘simulacro’], pero no cabe duda de que se trata de una sociedad de la pantalla” (2005: 146). Esta — cualquier “superficie rectangular que encuadra un mundo virtual y que existe en el mundo físico del espectador” (Manovich 2005: 61) o usuario— se ha vuelto omnipresente en la sociedad contemporánea. Pantallas de todo tipo, utilizadas para fines comunicativos, espectaculares o de manipulación de la información (tanto en el medio laboral como en el personal), convertidas en el principal medio de acceso a los datos socioculturales, según han estudiado Gilles Lipovetsky y Jean Serroy en

su obra *La pantalla global* (2009). Como medio de representación de la realidad, la pantalla implica una forma particular de percibir y pensar el mundo, de entender, presentar y representar esa misma realidad.

La escena, en su especificidad presencial y gracias a su evolución en los últimos años, se plantea como un lugar privilegiado para reflexionar sobre ese soporte universal contemporáneo. Si la pantalla es el medio de recepción habitual de la sociedad que hoy en día acude al teatro, este arte no puede pasar por alto esa relevancia. En palabras del alemán Hans Thies Lehmann, en *El teatro postdramático*:

Le politique du théâtre est *le politique de la perception*. Sa définition commence seulement là où l'on se rend compte que le mode de perception est indissociable de l'existence du théâtre dominé par les médias qui modèlent toute perception de façon massive. (2002: 291)

El código, el sistema de pantalla no es neutral, y la presencia escénica, inmediata y activa, lo pone de manifiesto.

La proximidad, algo inherente a la dinámica escénica, ha alcanzado una simbología política en el contexto de la cultura visual, de las imágenes sin cuerpo, de las realidades virtuales. [...] hablarle al otro, desde cerca, con el cuerpo desnudo, frágil, abierto, en un acto voluntario de visibilidad que quiere entenderse antes como ética que como estética. (Cornago 2010: 8)

Dos son los aspectos cruciales del lenguaje de la pantalla hacia los que el teatro apunta de manera explícita de un modo general, y muy especialmente en el caso de *Muerte y reencarnación en un cowboy*, de Rodrigo García, producción del año 2010, en la que vamos a centrar nuestro análisis. Por un lado, las pantallas contemporáneas llevan al extremo el ilusionismo de corte realista que comenzó a instaurar el medio cinematográfico y que la televisión y los medios informáticos han llevado hasta su máxima expresión (*cf.* Manovich 2005: 132). Con una impresión de cercanía y presencia inmediata, emulando siempre el 'en directo' que hace partícipe al receptor, la pantalla simula una presencia real, expone una serie de elementos virtuales —inalcanzables— que quieren imponerse sobre el entorno inmediato, presencial y accesible. El soporte simula ser transparente, hasta incluso plantear su inexistencia, la ausencia de medialidad (*cf.* Cornago 2005: 271).

Por otro lado, la pantalla se ha convertido en el medio para la transmisión de cualquier tipo de contenido, en el marco del 'voyeurismo' global: cualquier imagen, cualquier lugar, es accesible a través de las pantallas informáticas. En una sociedad marcada por supuestos valores de decencia y moralidad sobre lo visible y tolerable, la pantalla está abierta a los contenidos más violentos y éticamente inaceptables. Y esto no solo a través de las vías informáticas, que permiten un camino personal en busca del ojo de la mirilla que escojamos, sino también en el medio televisivo y cinematográfico: desde posiciones distantes como la de Susan Sontag (*cf.* 2003: 121) o Jean Baudrillard (1999) se ha debatido sobre la deriva mediática hacia la espectacularización o banalización de la violencia, tanto real —transmitida en informativos o reportajes— como ficticia —en películas o series— y de cómo su visibilidad afecta en mayor o en menor medida las estructuras de moralidad de

las sociedades contemporáneas. La propia existencia de ese debate nos revela la importancia y evidencia de este carácter ‘voyeurista’.

La *ob-scena*

Ante estos aspectos —lo presente y lo ausente, y su simulación; lo visible y lo invisible, y el pudor asociado—, el teatro siempre ha tenido mucho que decir. Desde el origen de su tradición occidental, en la Grecia Antigua, la noción de ‘obscenidad’ ha venido marcando de un modo u otro esos conceptos que acabamos de nombrar. En una etimología no del todo confirmada, pero mantenida por varios estudiosos del teatro griego (entre otros, *cf.* Matyszak 2012) *ob-scena* significaba entonces ‘fuera de escena’, aquello que no debía dejarse ver de manera directa por no ser social ni moralmente aceptable su experiencia directa. Las guerras, el ataque a Tebas, el asesinato de Agamenón, no podían aparecer en la escena visible, sino que se sabía de ello por medio de mensajeros que daban cuenta de los acontecimientos o por la aparición ante el público de los efectos y consecuencias directas de esos hechos.

Qué mostrar y qué no mostrar ha sido desde entonces un asunto consustancial a la práctica teatral, que ha llegado muy vigente hasta nuestros días. A lo largo de los siglos, la escritura dramática ha ido utilizando de manera diversa el recurso de la omisión y la alusión (de diálogos, encuentros, acciones y ambientes), según el condicionamiento sociocultural de lo visible y lo tolerable en cada época. De ello da cuenta la evolución de la escena internacional en los últimos cuarenta años, que no ha hecho sino jugar con los límites de lo representable (*cf.* Sánchez 2007: 316) y ha basculado sin tapujos entre la explicitud absoluta y los ejercicios formales cuya semántica completa no se acaba nunca de descubrir (*cf.* Sánchez 2002: 161). Por lo general, siguiendo de nuevo a Hans-Thies Lehmann, el teatro contemporáneo es propicio a la mostración impúdica de todo aquello que aborda: lo obsceno es más que nunca protagonista del espectáculo. En lugar de la alusión, todo lo que se ha de decir y mostrar aparece de forma explícita, en el texto y sobre el escenario. Según las ideas de Anxo Abuín (2006), los escenarios actuales se convierten en espacios de caos, donde ningún código —ni moral, ni muchas veces artístico— parece gobernar el discurso general de la obra. La violencia explícita, la mostración de lo sexual, lo inmoral —todo aquello que se engloba en el término común de ‘obscenidad’— son hoy elementos ineludibles de la escena contemporánea.

Esto no es comprensible si no es en consonancia con la hegemonía de la que hablábamos antes, la que los medios de pantalla ejercen en la realidad social actual, con una creciente visibilidad de lo indecente y lo violento, y con una tendencia inversa hacia la ocultación de su medialidad, en tanto soporte físico real que da acceso a un espacio virtual. El teatro no puede pasar por alto este contexto, y busca las diferentes formas de articular sus elementos en respuesta —a veces crítica, otras

no— al entorno mediático. Muchas son, en efecto, las maneras de reflexionar desde la escena sobre estos conceptos, pero vamos a detenernos en aquella que alude directamente a la cuestión de la obscenidad, utilizándola de modo particular para poner de manifiesto el uso contemporáneo de las pantallas.

Oculto y proyectado

En *Muerte y reencarnación en un cowboy*, Rodrigo García dispone dentro del escenario un espacio cerrado, una habitación a la que se llega por un largo pasillo. Del interior de ese espacio, el espectador sólo recibe las imágenes de las múltiples tomas de cámara fija proyectadas en directo en la pantalla del fondo de la escena. La pantalla aparece entonces como marco de lo oculto, de aquello que hace siglos estaba fuera de escena, pero que hoy está de hecho sobre la escena, en pleno escenario, erigido de forma clara y visible desde el exterior, pero fabricado para no ser visto directamente en ningún momento del espectáculo.

Un espacio presente en el escenario, pero oculto para la visión directa del espectador es un procedimiento ya empleado, por ejemplo, por Heiner Goebbels, en su obra *Eraritjaritjaka*, del año 2004, en la que toda una casa se extendía detrás de la propia pantalla que hacía de fachada: la única experiencia de su interior que tenía el público era a través de la mediación de las imágenes y sonidos tomados en directo al otro lado del muro blanco. Del mismo modo, en una obra anterior de Rodrigo García, *Versus*, de 2008, en un momento dado se formaban en el escenario dos grandes burbujas blancas, en cuyo interior una de las actrices enunciaba un monólogo mientras come carne cruda, acción que veíamos en primerísimo plano de nuevo en la pantalla del fondo, apoyando la obscenidad del acto y enmarcando su creación en la línea de propuestas anteriores de compañías como la Fura dels Baus.

De forma análoga, Rodrigo García plantea en *Muerte...* dos espacios claros: el dentro y el fuera de esa habitación sobre el escenario. Los dos actores comienzan las acciones escénicas del espectáculo sin entrar en ese espacio: un ritual de rebato en el que se mezclan cascabeles y guitarras eléctricas, ballet clásico y desnudez violenta. En un momento dado, los intérpretes acuden hacia la entrada del pasillo, y simulan un viaje duro, costoso, un camino difícil entre el afuera y el adentro de la habitación, como si cada uno de los dos espacios supusiera una dimensión distinta, cuya frontera no es fácil traspasar. Una vez dentro, aparecen dos elementos clave, que no serán visibles a lo largo del espectáculo más que a través de la pantalla: una geisha, que acompaña a los dos futuros cowboys, y un cuadro con la fotografía de una mujer atada a una cama. Ambos elementos funcionan como símbolos de sometimiento o de servidumbre: por un lado, la geisha entra en el juego lúdico de los hombres —que practican con ella gestos sexuales obscenos— sin queja, sin sufrimiento, sin ápice de respuesta moral o enjuiciadora (pues no hay discurso extraíble

de esa violencia). Por otro lado, de modo análogo a la mujer en la fotografía, nos es presentado en primer plano la atadura de la lengua de uno de los intérpretes, que comenzará inmediatamente un monólogo de diez minutos en esas condiciones. Al igual que en el comienzo de la obra se ve el vídeo de una muerte agónica en la pantalla de un ordenador, podríamos decir que Rodrigo García nos dirige hacia una reflexión sobre la recepción de hechos íntimos, violentos o sexuales a través de la pantalla: la única obscenidad, la única muerte que se va a ver en un espectáculo llamado precisamente *Muerte y reencarnación en un cowboy*, es una obscenidad banal, una violencia sin contenido ni resultado, absurda, que pierde todo su aura de pudor al ser transmitida por pantallas y no de un modo directo. Así es también como lo solemos recibir en la vida cotidiana (a través de la pantalla), solo que aquí permanece mediada en un espacio, el teatral, en el que esperábamos no encontrar restos de medialidad, sino presencia real y visible.

Sin embargo, el autor y director va a ir más allá, aplicando una deconstrucción irónica de esa perspectiva que acabamos de presentar, aunque sea, como vamos a ver, para incidir en el mismo tipo de reflexión. Y esto porque la violencia, del mismo modo que se da dentro, también se da fuera del espacio oculto. A pesar de los elementos diferenciadores, cuando los intérpretes vuelven a salir de la habitación, la obscenidad sale con ellos (la sexualidad explícita, las ataduras, los golpes violentos...), se rompe cualquier frontera, y de hecho los dos actores vuelven a entrar y salir de la habitación sin problema. La dificultad de la primera entrada, que veíamos antes, resulta ahora paródica, puesto que la violencia, la obscenidad, puede darse tanto dentro como fuera, mediada y no mediada. La pantalla aparece entonces reducida al absurdo: hubiera sido posible realizar las mismas acciones sin la ocultación y la mediación de en la arbitrariedad de su mediación la pantalla. De este modo, en tanto que obstáculo, en tanto que elemento prescindible, en su posible inutilidad, en la arbitrariedad de su mediación la pantalla se hace evidente en su carácter de medio. Desaparece su invisibilidad, su transparencia, que nos impide habitualmente tomarla en cuenta y racionalizarla, y se nos muestra de forma problemática y cuestionable, del mismo modo que se nos hace evidente una parte del cuerpo cuando por alguna razón nos impide realizar las acciones cotidianas.

Rodrigo García parece buscar, así, al evidenciar la prescindibilidad de la pantalla, propiciar un efecto de ruptura en el espectador, el cual durante parte de la obra no puede percibir directamente algo que se encuentra y sucede en un espacio físico que está a su alcance, que se aloja en su campo de visión. En el teatro, el arte de la proximidad y la presencia, algo radicalmente cercano aparece amplificado pero ausente, distanciado; y, en tanto mediado por la pantalla, remarcado en su estatus de ausencia. Se desestabiliza así el horizonte de expectativas de la recepción, obligándola a una reflexión sobre sí misma: sobre la recepción teatral, por supuesto, y también sobre los sistemas mayoritarios de percepción en la sociedad contemporánea.

De este modo, en *Muerte y reencarnación en un cowboy* se articula un doble ejercicio de reflexión sobre la obscenidad y la pantalla. Por un lado, se muestra de modo singular un cierto contenido a través de un espacio de ‘ob-scenidad’ inserto en el propio escenario: el absurdo de crear un espacio oculto en el escenario visible recalca el carácter obsceno de los contenidos mediatizados por la pantalla. Del mismo modo, la estructura escenográfica del espectáculo muestra una voluntad de artificio, de distanciamiento a través de la pantalla de lo que está de hecho presente. La pantalla se revela entonces como obstáculo para la percepción directa, como elemento que difiere los espacios presentes, que genera distancia en lugar de ilusión de presencia e inmediatez.

Prueba de todo este giro reflexivo de la pieza es su final, donde se parodia de manera simbólica la agónica muerte mediada del inicio: un croissant —similar a los pollitos que también se muestran— recibe en el interior de la habitación la inyección letal que lo mata. El espectador percibe esta última acción a través de la pantalla, y el espectáculo acaba así, sin que ninguno de los actores aparezca en escena para saludar.

Bibliografía

- ABUIN, Anxo (2006) *Escenarios del caos. Entre la intertextualidad y la performance en la era electrónica*. Valencia, Tirant lo Blanch.
- BAUDRILLARD, Jean (1991) *La guerra del golfo no ha tenido lugar*. Barcelona, Anagrama.
- CORNAGO, Óscar (2005) *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Madrid, Iberoamericana/Vervuert.
- CORNAGO, Óscar, ed. (2010) *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*. Cuenca, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha.
- GARCÍA, Rodrigo (2002) “Autour de *Je crois que vous n’avez mal compris* et *After Sun* avec R. García”, conferencia de prensa del 17 de Julio de 2002, www.theatre-video.net.
- GARCÍA, Rodrigo (2009) *Cenizas escogidas*. Segovia, La uña rota.
- GARCÍA, Rodrigo (2010) *Muerte y reencarnación en un cowboy*. Pinto (Madrid), Pliegos de teatro y danza - Aflera.
- LEHMANN, Hans-Thies (2002) *Le théâtre postdramatique*. Paris, L’Arche.
- LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean (2009) *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona, Anagrama.
- MANOVICH, Lev (2005) *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- MATYSZAK, Philip (2012) *La antigua Atenas por cinco dracmas al día*. Madrid, Akal.
- PICON-VALLIN, Béatrice, ed. (1998) *Les écrans sur la scène*. Lausanne, L’Age d’Homme.
- SÁNCHEZ, José A. (2002) *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- SÁNCHEZ, José A. (2007) *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid, Visor.
- SONTAG, Susan (2003) *Ante el dolor de los demás*. Madrid, Alfaguara.
- TACKELS, Bruno (2009) “Inmersión en el mundo según Rodrigo García”, en: GARCÍA, Rodrigo (2009) *Cenizas escogidas*. Segovia, La uña rota.

Bruce Swansey

Investigador y crítico independiente

El triunfo de Clío: raíz shaviana del teatro histórico de Rodolfo Usigli

Resumen

Entre los estudiosos de la obra del dramaturgo mexicano Rodolfo Usigli se menciona con frecuencia su admiración por George Bernard Shaw. El mismo Usigli se refiere a Shaw en términos elogiosos en los textos mediante los cuales explicaba lo que no podía incluir en sus textos dramáticos. El comentario que sigue se concentra en explicitar la raíz shaviana del teatro histórico de Rodolfo Usigli.

Abstract

Rodolfo Usigli's admiration of the work of George Bernard Shaw is frequently noted by scholars of this Mexican drama writer. Usigli himself refers to Shaw in very positive terms in epilogues and prologues. It was there he could explain aspects of his works and Shaw's influence on it which he could not directly include in his plays. The following commentary aims to make explicit the Shavian roots of the historic plays by Rodolfo Usigli.

El tercer tomo de las obras completas de Rodolfo Usigli contiene los prólogos, epílogos y otros textos que, siguiendo la práctica de George Bernard Shaw, Usigli escribió para explicar lo que no podía incluir en sus obras dramáticas. Tales textos constituyen una metaliteratura en la que es posible aislar el hilo que vincula la dramaturgia usigliana al modelo shaviano a través del interés compartido hacia la historia¹.

En "Tres comedias y una pieza a tientas", Usigli destaca tres características de su obra: la importancia del diálogo, el "juego psicológico" que implica "el conflicto del personaje consigo mismo" (Usigli 1979: 280) y "la tercera, la influencia de George Bernard Shaw, no en términos ponderables de temática, oficio, trama o

¹ Tema del que me he ocupado más extensamente en *Del fraude al milagro. Visión de la historia en Usigli* (Swansey 2009).

realización, sino en el hecho de crear situaciones polémicas y de aprovechar todas las capacidades o potencialidades dialécticas de los personajes” (Usigli 1979: 280).

Aparte el diálogo, sin el cual no habría teatro y probablemente tampoco narrativa moderna², el “juego psicológico” que ubica el conflicto en el centro de la obra dramática, la tercera característica remite a Shaw en términos de *polémica*, la piedra angular sobre la que Usigli cimenta su teatro.

La estafeta indiscreta

Shaw se propuso reflejar la gazmoñería victoriana en un espejo que revelara sus lacras. En *Back to Metthuselah*, por ejemplo, se refiere irónicamente al orden que hace posible el progreso identificándolo con un sistema de explotación: “Government and exploitation become synonymous under such circumstances; and the world is finally ruled by the childish, the brigands, and the blackguards. Those who refuse to stand in with them are persecuted and occasionally executed when they give any trouble to the exploiters” (Shaw 1965: 503).

De manera semejante, Usigli toma la estafeta indiscreta con el propósito de denunciar una realidad distante de cuanto las instituciones representan. Su admiración hacia el espíritu polémico de Shaw expresa la denuncia de un malestar social. Frente al optimismo victoriano Shaw opone la realidad de la explotación y la represión. Ante el triunfalismo revolucionario que pretende instalar en el centro de la historia a los despojados, Usigli opone la distorsión de los ideales que condujeron a la revolución³.

La polémica es un arma de la crítica, que por definición es contraria a la adopción de cuanto congrega a las masas. Lo que el fundador del teatro mexicano admira en la obra de Shaw es su voluntad para discrepar, es decir, para discernir. Su experiencia de la revolución nada tiene que ver con la “épica” de los murales de Rivera y su visión lineal de la historia auspiciada por el régimen.

Tal visión subvierte el arte oficial y el sentido último de la historia que busca imponer, cuya teleología se propone retornar a una edad dorada. La historia, organizada como melodrama, divide el bien original del mal extranjero, a la inocencia indígena de la rapiña de los conquistadores. La revolución es una vuelta atrás, hacia un pasado edénico, previo a la manzana de la explotación racial. Antes hubo pureza

² Como elabora Michail Bajtín en su estudio sobre Dostoievsky, en el cual propone el diálogo como la frontera entre la novela tradicional y la moderna, entre el narrador omnisciente y los personajes que tienen una voz “propia”.

³ Usigli no es el único que denuncia el esperpento revolucionario. Fuera de la euforia de los artistas oficiales en el ámbito de la pintura muralista, los escritores no comparten el entusiasmo de Rivera y Kahlo, por ejemplo. ¿No es tiempo de evaluar esa sentimentalidad plebeya y acrítica en la cual acaso podemos encontrar un germen de censura?

igualitaria. Después, diferencia opresora.⁴ Sin embargo, la desacralización de la historia como la concebía el positivismo decimonónico depende de una condición: renunciar al maniqueísmo melodramático que divide el escenario histórico en dos bandos nítidamente diferenciados.

Rechazo del melodrama

Según Usigli “el teatro no nació para adular y sólo puede subsistir como una forma reconcentrada, poética, de la verdad” (Usigli 1979: 297). Tal búsqueda debería hacerlo contrario al melodrama en la medida en que la verdad no resulta de los contrastes sentimentales sino de una búsqueda consciente de los matices y capaz de ponderar la contradictoria complejidad de los individuos y sus circunstancias.

En el prólogo a *Noche de estío*, Usigli cataloga su comedia como “shaviana”:

El mayor defecto que encontrará la crítica a esta obra será, sin duda, su arquitectura shaviana. Pero, sin deseo de prevenir tan justo reproche, quiero indicar que no es un defecto ya que no se trata de una comedia involuntariamente shaviana. Muy al contrario, la relectura de *Heartbreak House*, del señor George Bernard Shaw, fue justamente lo que puso en movimiento un mecanismo que había venido articulándose en mí pieza a pieza a partir de la lectura de algunas comedias de Aristófanes y de todas las de Molière. (Usigli 1979: 303)

La pregunta que surge inmediatamente es cómo definir semejante *arquitectura*, que Usigli se apresura a responder:

Es la objetividad u objetivación constante de lo abstruso y de lo absurdo, el cuerpo de lo imposible en movimiento, la *animación*, en suma, de una infinidad de elementos diversos que, sin lugar propio en la vida ni en el pensamiento a veces, lo adquieren en el teatro —árbol de posibilidades— realizándose en él con una fuerza sólo teatral, pero nunca ficticia. (Usigli 1979: 305)

En el vocabulario usigliano evadir el aspecto “ficticio” significa evitar cuanto no es esencial a la obsesión que guía al personaje y dar la bienvenida a todo aquello que vuelve esa obsesión compleja. Sólo tal complejidad confiere vida al personaje dándole un principio activo, es decir, teatral.

Esto es precisamente lo que Usigli aprovecha: el rechazo del reduccionismo melodramático, que Shaw articula en su prefacio a *Saint Joan*:

I have represented them both as capable and eloquent exponents of The Church Militant and The Church Litigant, because only by doing so can I maintain my drama on the level of high tragedy and save it from becoming a mere police court sensation. A villain in a play can never be anything more than a *diabolus ex machina*, possibly a more exciting expedient than a *deus ex machina*, but both equally mechanical, and therefore interesting only as a mechanism. (Shaw 1969: 631)

Si Juana hubiera sido enjuiciada y ejecutada por villanos en estado puro o el “renacimiento” de César Rubio obedeciera únicamente a la ambición, ni *Saint Joan*

⁴ Una visión parcialmente cierta puesto que la historia del México mestizo es la de un *apartheid* mal disfrazado que continúa basando la distribución de la riqueza en términos raciales.

ni *El gesticulador* serían más que una visión melodramática y oficial del pasado. Pero para combatir la inercia histórica a través de la perpetuación del melodrama es necesario revisar y redefinir el concepto del héroe.

Los héroes que nos dieron patria

Uno de los temas asociados con la historia es la veneración que a partir del XIX surge hacia los héroes. En una era en la que la ciencia avanzaba y Nietzsche proclamaba la muerte de Dios, el fervor laico exigía objetos de culto cuyas vidas ejemplares ofrecieran modelos sociales y confirmaran que en la historia no hay accidentes sino un hilo trascendente que hilvana las épocas. A cambio de Dios, Clío ofrecía al hombre excepcional, el forjador de la historia a la que da un aliento épico.

Pero los héroes deben moldearse de acuerdo con ciertas normas. Para dar esperanza el héroe debió también hacerse humano, es decir, como Cristo, encarnar. De ahí que las debilidades sean tan significativas como las virtudes.

Según Shaw los personajes deben ser inteligibles y para ello es necesario mostrar su lado “humano”, que comparten con los espectadores. Son figuras históricas que habitan el siglo XX. Sirva de ejemplo su tratamiento de Napoleón en *The Man of Destiny* que opta por una acción íntima opuesta a la representación “oficial”, y que revela al “héroe” sin abrigo y sombrero de campaña. Sentido de la realidad, función del individuo en la construcción de la historia y conciencia de la inevitabilidad de los cambios, es la tríada de la que se constituye la concepción del héroe en Shaw, que ya no se erige sobre un pedestal: “He was stating a double paradox. He *did* bring the hero off his pedestal, but only to demonstrate that the flesh-and-blood man was much more of a hero than the statue and the legend” (Bentley 1976: 112).

Usigli lleva a cabo algo semejante. Para ello, teniendo en cuenta a Shaw, opta por la ironía:

Para su corta edad cristiana, México es, sin duda, un país extraordinario. En menos de siglo y medio de vida mentida independiente ha logrado acumular más héroes que todos los países de Europa juntos en las guerras del 70 al 18... Se diría que casi las revoluciones no tienen más objetivo que fabricar héroes, como artículos de primera necesidad o monedas de curso universal y eterno. (Usigli 1979: 462-63)

Tal visión del nacionalismo posrevolucionario como una fábrica de héroes expresa su función ideológica: el héroe es lo que amalgama la nueva mentira que se trata de colectivizar. El resultado es la fragmentación de los personajes, reducidos por la historia a un arsenal de retazos, “ojos, cabezas, brazos o piernas de héroes” (Usigli 1979: 463).

De allí que la historia sea una mentira que se consolida mediante la persuasión melodramática y por su violenta imposición en el momento propicio. Su expresión es la gesticulación: “El gesto del mexicano es siempre opuesto a su realidad: es su

manera, bastante primitiva, de salvarse de ella y de eludir y desbandar la verdad” (Usigli 1979: 474).

El gesto es lo que levanta monumentos suntuosos a la revolución amortajada, es el signo vacío o vaciado. El “conflicto” que Usigli subraya en el prólogo citado al principio va más allá del individuo y no se limita a un resorte escénico. Se trata de una visión de la historia.

Teatro e historia

En su prólogo a *Alcestes*, una obra juvenil que sin embargo contiene el germen de *El gesticulador* por su búsqueda de la verdad, Usigli se refiere a *Alondra*, de Jean Anouilh, como homenaje a *Santa Juana*. Aunque *Alcestes* gravita dentro de la órbita de Molière, la referencia a *Santa Juana* es primordial.

En esa obra Shaw se propuso combatir la arqueología en favor de conferir al drama de Juana de Arco una dimensión contemporánea. En *Santa Juana* el conflicto reside en la oposición entre la conciencia y la fe individuales y la religión establecida. De manera similar en *El gesticulador* el conflicto reside entre la concepción personal de la revolución de César Rubio y la revolución institucional.

En el prefacio a *Saint Joan*, Shaw afirma que “it is the business of the stage to make its figures more inteligible to themselves than they would be in real life, for by no other means can they be made inteligible for the audience” (Shaw 1965: 73–74). Hacer inteligibles a los personajes es la clave para transmitir una tesis. El teatro histórico shaviano rechaza las anécdotas personales y las reemplaza por la voluntad basada en la ideas.

A Shaw no le interesa la narrativa histórica, sino el carácter de su protagonista. Los eventos carecen de importancia en sí mismos, pero la tienen como elementos que conforman el carácter de su personaje, quien siempre subordina la pasión al intelecto.

Lo que Shaw se propone es animar las estatuas para que abandonen su pedestal y entren en el mundo real. En suma, lo que Shaw se propone es impedir la idolatría y reemplazarla por una cercanía que sitúa a los personajes a la misma altura que los espectadores.

Para Shaw el teatro histórico no persigue aclarar los hechos en tanto tales sino la reflexión que los produjo. Por eso sacrifica la verosimilitud de los personajes articulándolos como si hubiesen sido plenamente conscientes del sentido de sus acciones. En esta medida, sus personajes encarnan ideas y su teatro, más que hechos y acciones, representa una historia de las ideas.

El teatro histórico de Usigli lleva a cabo algo semejante basado en la manipulación de los datos, a los que no considera en modo alguno definitivos y a los que, como cualquier escritor incluido el historiador, debe adaptar a una forma. La historia no sucedió como se la representa en los escenarios, pero tampoco tiene

la inteligibilidad de la narrativa propiamente histórica. Toda “historia” es ya una distorsión de los hechos cuando no su negación y a ello dedica sus Coronas, en las que desmitifica acontecimientos nucleares de la historia de México. Toda historia es relativa y la exactitud de sus datos secundaria aunque imprescindible. Para Shaw no menos que para Usigli que lo ha estudiado, lo realmente importante no consiste en el grado de veracidad sino en la verdad dramática que surge en escena. Esa es la verdad que *El gesticulador* persigue y continúa anunciando.

El triunfo de Clío depende de su renuncia a una voz exclusiva a favor del diálogo susceptible de modificarse constantemente. No es posible exigir del autor dramático una objetividad de la que el historiador carece porque ambos forman parte de la historia y su trabajo expresa una tradición, una pertenencia de clase y una ideología.

Como la historia, el teatro da sentido a los acontecimientos. Como la historia, el drama se basa en una selección y una valoración. Como la historia, el teatro implica una postura personal, un *emplotment* que significa la construcción de un artefacto literario a través de un argumento y de unos personajes. Tal es la lección que pasa de Shaw a Usigli y que se basa en la certeza insobornable acerca del valor de la crítica contra las trampas del melodrama nacionalista, esa otra forma de fe tan totalitaria como la religiosa, pero menos excusable.

Bibliografía

- BAKHTIN, Mikhail (1983) *Problemas de la poética en Dostoievsky*. México, Fondo de Cultura Económica.
- BENTLEY, Eric (1976) *Bernard Shaw*. New York, W. W. Norton & Company Inc.
- Shaw on Theatre* (1959) ed. J. West. New York, Hill and Wang.
- SHAW, George Bernard (1965) *The Complete Prefaces of George Bernard Shaw*. London, Paul Hamlyn Ltd.
- SWANSEY, Bruce (2009) *Del fraude al milagro. Visión de la historia en Usigli*. México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- USIGLI, Rodolfo (1979) *Obras completas*, vol. III. México, Fondo de Cultura Económica.

Matgorzata Szczepaniak

Universidad de Varsovia

Los acontecimientos reales como fuentes de inspiración: *La boda* de Carmen Resino y *Ana, el 11 de marzo* de Paloma Pedrero

Resumen

En el presente trabajo nos proponemos someter al análisis dos obras: *La boda* y *Ana, el 11 de marzo* para comprobar cómo sus autoras, Carmen Resino y Paloma Pedrero, respectivamente, utilizan los acontecimientos reales, de carácter social y político, con el fin de demostrar que tales acontecimientos afectan la vida de los individuos. Realizaremos nuestro trabajo sirviéndonos del método psicoanalítico, enfocando el estudio en el problema del trauma, la frustración y la soledad.

Abstract

The present article is the analysis of two plays: *La boda* Carmen Resino and *Ana, el 11 de marzo* Paloma Pedrero which presents the way in which real social and political events inspire the authors to show contemporary social problems. Based on the methods of psychoanalysis, the analysis illustrates problems such as trauma, frustration and loneliness.

Parece importante destacar que el teatro actual busca con frecuencia la inspiración en los acontecimientos reales, entablando una profunda relación entre la ficción y la realidad. Así, el teatro se convierte en “reflejo artístico de lo que la propia vida es” y resulta interesante observar “cómo aparece necesariamente de acuerdo con esa realidad” (Lukács 1966: 106). El teatro responde a las preocupaciones de la sociedad representando las escenas que conocemos de los informativos. De este modo, en los últimos años aparecen en la dramaturgia española nuevos temas. Según destaca Virtudes Serrano:

En los últimos años [en el teatro] existe la preocupación por el entorno y se profundiza con frecuencia en temas que tienen que ver con la sociedad y los individuos, [...] con la política, con el terrorismo, con la violencia urbana [...]. En particular, en los primeros dos mil, el teatro se ocupa de las consecuencias sufridas por el ciudadano, inmerso en políticas destructivas como las guerras y los atentados. (Serrano 2006: 16)

En el presente trabajo vamos a someter al análisis dos obras inspiradas por hechos reales: *La boda* de Carmen Resino y *Ana, el once de marzo* de Paloma Pedrero, que provienen del tomo *Mujeres sobre mujeres en los albores del siglo XXI: teatro breve español* publicado en 2006 por Patricia W. O'Connor¹. Les unen las semejanzas en cuanto a la estructura dramática y referencias temporales ya que ambas evocan el año 2004, en que España vivió momentos que despertaron grandes, aunque muy distintas, emociones.

La primera de las dos obras mencionadas fue galardonada con el premio de Teatro “Buero Vallejo” el mismo año de su publicación. Su título hace referencia indirecta al acontecimiento social de la boda real del Príncipe de Asturias. La segunda obra, al contrario, remite directamente al hecho, en este caso trágico, del atentado terrorista del 11-M, que afectó profundamente no solamente a la sociedad española, sino también mundial.

Las autoras de las obras mencionadas aclaran que la elección de los hechos reales les sirvió para presentar la realidad íntima, el drama humano (O'Connor 2006: 59) que todos en algún momento podemos experimentar. Las dos autoras convierten en centro de atención los personajes femeninos que simbólicamente representan las mujeres contemporáneas, aunque sus experiencias, relaciones y posición en la sociedad pueden ser distintas. Como indica Paloma Pedrero en la introducción a su obra:

Siempre las mujeres hemos sido las víctimas primeras de la violencia del mundo. De un mundo diseñado por los hombres para la lucha por el poder y el territorio. Siempre las mujeres hemos sufrido frontalmente las guerras de los hombres, las violencias de los hombres, su cultura descorazonada y radical. (163)

En *La boda* de Carmen Resino se representa una relación primordial que une a dos mujeres, Madre e Hija. La misma autora explica que se trata de una obra paralela a *La sed*, su pieza anterior que trata sobre una relación entre Abuela y Nieta. La relación entre madre e hija, de acuerdo a la teoría de D. Winnicott y J. Lacan, es muy particular ya que se basa en la representación de *mirror image*². Como ha señalado Luce Irigaray en su excelente ensayo (Irigaray 1981: 60–67) dedicado al tema de madre e hija, del que nos hemos servido en lo que respecta a la definición,

¹ La colección recoge las siguientes obras: *La boda* de Carmen Resino, *Falsas denuncias* de Lidia Falcón, *Ana, el once de marzo* de Paloma Pedrero, *No hay nada como familia, ¡afortunadamente!* de Elena Cánovas, *Las hijas del viento* de Itziar Pascual, *La niña tumbada* de Antonia Bueno, *Memoria fotográfica* de Beth Escudé, *Una lucha muy personal* de Mercé Sarrias, *Talgo con destino a Murcia* de Charo González Casas y *Su tabaco, gracias* de Diana de Paco Serrano. Es una continuación de su publicación anterior *Mujeres sobre mujeres: teatro breve español* del 1998.

² “Such an active notion was prefigured as early as in the work of Lacan (1949) who describes the function of real mirror images in the emergence of a unified (if illusory) image of the self and of reflective capacity. Winnicott (1971) however, locates the mirror in the face of mother. For the child, according to Winnicott, the mother’s gaze becomes the mirror of the self. What the mother sees in the child is reflected on the expression the mother displays on her own face. In the mother’s face, the child recognizes something that he or she has given the mother (what the mother has seen in the child) and then internalizes it as his or her own self-image” (Werner Bohleber 2001: 29).

entre las dos mujeres existe una simbiosis en la que: “la una no se mueve sin la otra. Pero sólo juntas nos movemos. Cuando una viene al mundo, la otra cae bajo tierra. Cuando un lleva la vida, la otra muere”³.

La boda presenta una relación difícil entre madre e hija. La Hija es una mujer madura, pero soltera; pertenece a la clase media. Se encuentra obligada a cuidar a su madre con la que vive. La madre es una mujer inteligente, dramaturga y académica, pero dada su edad no es capaz cuidarse por sí misma. La obra es un monólogo pronunciado por la Hija, dirigido a su madre. El personaje de la madre está, de hecho, ausente, porque permanece en un espacio invisible para el público. No aparece físicamente en la escena, ni siquiera oímos su voz. La relación: madre-hija se ve presentada aquí como una dicotomía. La autora la construye a través de los antagonismos entre los dos personajes dramáticos, lo que debe influir en su representación escénica y resumirse como presencia-ausencia en el escenario. Lo que se ha de ver en la escena es la protagonista y una puerta entreabierta a través de la cual sólo se percibe un espacio silencioso y oscuro (O'Connor 2006: 61).

La protagonista es una mujer frustrada que reprocha a su madre y la considera culpable de todos los fracasos de su vida:

Hija: (...) ¡Cállate, mamá! ¡Si sigues chillando de esa manera, no puedo concentrarme! La cosa es ya bastante peliaguda para que tú, encima, me pongas más nerviosa aún... Estoy hecha un lío ¡Un lío, para que te enteres! (O'Connor 2006: 62)

El monólogo pronunciado por la Hija es muy agresivo y violento. Apoyándonos en la definición de Patrice Pavis sobre el monólogo, que constituye “el diálogo interiorizado, formulado en lenguaje interior entre un yo locutor y un yo receptor” donde “el yo locutor es a menudo el único que habla: sin embargo, el yo receptor permanece presente: su presencia es necesaria y suficiente para dar significancia a la enunciación del yo locutor”, podemos decir que Carmen Resino refuerza el tono del discurso cuyo receptor es el espectador, ya que tiene que enfrentarse con la problemática presentada (Pavis 1998: 185).

La acción transcurre por la mañana, antes de las once. Del monólogo nos enteramos que la protagonista se prepara para la boda de la pareja real a la que, según parece, ha sido invitada por su novio, Pepe. Para ella es un ascenso social porque no todos se pueden permitir tal lujo:

La jefa era yo, que podía comprarme unos zapatos de doscientos trece euros, y que además, estaba invitada a la BODA, la boda con mayúsculas (...) y todo gracias a Pepe. ¿Has oído, mamá? Gracias a Pepe, aunque a ti, lo sé, no te guste, como no te gustaron nunca ninguno de mis novios ni de mis amantes. (O'Connor 2006: 77)

El personaje de Pepe tampoco aparece en la escena y la Hija se comunica con él solamente por teléfono, que así simboliza a su segundo interlocutor, también ausente. En realidad, no sabemos si Pepe existe ya que nunca llega a la cita y la

³ “And the one doesn't stir without the other. But we do not move together. When the one of us comes into the world, the other goes underground. When the one carries life, the other dies” (Irigaray 1981: 67).

mujer se queda en casa, pero también puede ser que este sea un producto de su imaginación. Según la teoría de Sigmund Freud: “Ellos (los neuróticos) se crean, en sus síntomas, satisfacciones sustitutivas que empero, los hacen padecer por sí mismos o devienen fuentes de sufrimiento por depararles dificultades con el medio circundante y la sociedad” (Freud 1986: 105).

La Hija vive en un mundo superficial de apariencias creado por sí misma en el que los valores familiares quedan sustituidos por objetos materiales.

¡Lo que tuve que patear hasta encontrar algo aparente y que no me descolocara de por vida el presupuesto! ¡Todas las rebajas, una a una, todas las boutiques de arriba abajo, y no por esas!, hasta que al fin di con (...) [el vestido] cuando ya estaba al borde de la desesperación y del agotamiento, y es que la gente importante no se da cuenta de que con estas invitaciones, te hundan en la miseria, porque ¡claro!, no vas a llevar una licra miserable o una seda sintética,(...) por cualquier diseño de mierda que no es ni diseño ni nada, te llevan un ojo de la cara y parte del otro. (O'Connor 2006: 65)

El personaje de la Hija presenta cierta paradoja ya que para ella más importantes son las relaciones con algunos desconocidos que con su propia madre, que la ha criado. Hay que añadir también que la autora, a través de la figura de la Hija, trata de mostrar una contradicción entre sus actuaciones y la realidad que el espectador presencia; ridiculiza, además, su postura frente a su madre. La Hija la acusa de no haberle prestado suficiente atención cuando era niña y se queja de tener que cuidarla.

Tú en cama, toda congestionada, papá trabajando y Rafa esperándome... ¿Qué podía hacer? Pues marcharme. Te di una aspirina y me fui. No me lo reproches. Tú misma me lo decías: «Sí, hija, vete, no te preocupes, ya estoy mejor», aunque quizás lo dijeras por decir, con voz de falsete, con rencor, con una hipocresía, tan grande como la fiebre, para dejarme mal, como acostumbres, porque a ti siempre te gustó dejarme mal. (...) Si te hubieras muerto aquella vez, no hubiera tenido que aguantarte todos estos años. (O'Connor 2006: 82-83)

La frustración y la insatisfacción de su vida que la protagonista expresa en su amargo monólogo de forma irónica sirve a la autora para plantear los problemas de nuestro tiempo, a saber, materialismo, consumismo, falta de respeto a las personas mayores e incomunicación. La autora resalta la actualidad de dichos temas al intercalar en la acción dramática las imágenes televisivas de la boda del Príncipe de Asturias y los comentarios sobre los invitados que sirve como puente entre la ficción y la realidad.

El procedimiento de Paloma Pedrero es similar y también en su obra el acontecimiento real sirve de pretexto para plantear otros temas, más comunes. Las protagonistas de su drama, aunque aparecen en las escenas independientemente, una de la otra, se ven unidas por el atentado terrorista. El mismo día once de marzo tres mujeres con el mismo nombre, Ana, se ven afectadas por lo ocurrido. Su tragedia adquiere “carácter colectivo” (Kopf 2005: 244). En la primera escena, tal como lo indica el título del acto, conocemos a la mujer-amante que desde su casa llama reiteradamente por teléfono a su pareja. En la segunda escena, vemos a la mujer-esposa en un hospital, esperando la información sobre su marido. La mujer, entre los

teléfonos que coge constantemente de sus familiares, habla con Irina, una rumana cuyo hijo también fue ingresado en el hospital. En el tercer acto, conocemos a la mujer-madre que sufre demencia senil y está ingresada en una residencia de ancianos. Desde tres puntos de vista, la autora representa la tragedia de las mujeres que esperan al mismo hombre, que se llama Ángel. Intenta recrear las reacciones en los momentos tan traumáticos como la muerte de la persona cercana o querida. Según la teoría freudiana, en tales casos se debe hablar de *trauma psíquico*:

En calidad de tal obrará toda vivencia que suscite los afectos penosos del horror, la angustia, la vergüenza, el dolor psíquico y, desde luego, de la sensibilidad de la persona afectada dependerá que la vivencia se haga valer como trauma. (Freud 1893: 31)

Las tres mujeres —amante, esposa y madre— aunque no se conocen, se convierten en seres más cercanos por la tragedia con la que se enfrentan. El espectador presencia el gran dolor y hasta la locura de las protagonistas que no saben lo qué pasa con el hombre que están buscando:

Ana: Ángel, mi vida, dónde estás, eres un desastre. Mira que no llamarme. Tampoco fue para tanto lo de anoche, ¿no? A lo mejor es que ni te has enterado de lo que ha pasado en Atocha. (...) Ángel sólo quiero que me des un toque y me digas que estás bien. Sólo eso. Te voy a matar. Cuando te vea, te voy a matar, por desastre... (O'Connor 2006: 166–167)

El sufrimiento de las protagonistas se agrava con la introducción de las imágenes televisivas de aquel día. Es de suponer que en los espectadores este truco teatral despertaría grandes emociones porque revivirían aquellos trágicos momentos. Los objetos escénicos como el teléfono (primer y segundo acto), bolsa de plástico verde (segundo acto) y la chaqueta (segundo y tercer acto) aluden aquí y representan simbólicamente al hombre ya muerto querido por las tres mujeres. El teléfono móvil que une contextualmente el primer y segundo acto, también es el objeto a través del cual la mujer-esposa se entera del secreto oscuro de su marido, de su infidelidad que sospechaba desde algún tiempo.

Ana: No, soy Ángel (...) Soy Ana, su mujer. (...) Ángel no está. (...) Sí, sí que es verdad. No vuelvas a llamar, no vuelvas a marcar este número. Nunca, ¿entiendes? Este número ya no tiene dueño. (...) ¿Qué te llame él? Te he dicho que lo han matado. Está muerto. (O'Connor 2006: 178)

La autora introduce en su obra también los elementos fantásticos que contrastan con la brutal realidad representada. En el tercer acto, la madre, que se imagina que habla con su hijo y recuerda su infancia, no quiere aceptar la noticia de que Ángel haya muerto. Pide a la enfermera que le de unas pastillas que le hagan “ver la vida de color de rosa” y olvidar la barbarie que acaba de ocurrir (O'Connor 2006: 180). Según la teoría de Anna Freud, la negación en la fantasía es uno de los mecanismos de defensa:

En [...] fantasies of my patients the method by which objective unpleasure and objective anxiety are avoided is very simple. The [...] ego refuses to become aware of some disagreeable reality. First of all it turns its back on it, denies it, and in imagination reverses the unwelcome facts. (Freud 1993: 79–80)

Paloma Pedrero somete a un proceso de dramatización la tragedia vivida desde las primeras horas de la mañana, llenas de incertidumbre, miedo y esperanza, pasando al momento culminante que constituye la noticia sobre la muerte de Ángel. En los diálogos compuestos de frases cortas, inacabadas, que tienen carácter muy emotivo, el silencio expresa de forma significativa gran tensión y emociones de las mujeres que protagonizan la obra. Sus gestos, que en el escenario deberían hacer las actrices, llenan aquí los momentos de silencio, sustituyendo la palabra y subrayando la tragedia.

Nuestro análisis de las dos obras demuestra que sus autoras tratan de introducir en la escena los problemas actuales de la sociedad —y no solamente española— con el fin de crear un laboratorio psicológico de las reacciones humanas. Esta intención la afirma Carmen Resino al referirse a su obra: “Es, por tanto, el reflejo de una realidad íntima que se estrella contra el acontecimiento social; una queja de un yo íntimo que se siente traicionado” (O’Connor 2006: 59).

Bibliografía

- BOHLEBER, Werner (2001) *Destructiveness, Intersubjectivity and Trauma. The identity crisis of modern psychoanalysis*. Karnac Book Ltd.
- FREUD, Anna (1993) *The Ego and the mechanisms of defense*. Karnac Book Ltd.
- FREUD, Sigmund (1986) *El malestar en la cultura*, vol. 21. Buenos Aires, Amorrortus.
- FREUD, Sigmund y BREUER, J. (2000) “Estudios sobre la histeria”, en: *Obras Completas* J. Strachey (coord.), vol. II, Editorial Amorrortu.
- LUKÁCS, György (1966) *La novela histórica*. México, Ediciones ERA S.A.
- IRIGARAY, Luce (1981) “And the one doesn’t stir without the other”, en: *Signs*, vol. 7, núm. 1 Autumn, The University of Chicago Press.
- KOPF, Martina (2005) *Writing sexual violence*, en: *Body, Sexuality, and Gender: Version and Subversion in African Literatures*. Amsterdam-New York, Editions Rodopi B.V.
- O’CONNOR W., Patricia (1998) *Mujeres sobre mujeres: teatro breve español*. Madrid, Editorial Fundamentos.
- O’CONNOR W., Patricia (2006) *Mujeres sobre mujeres en los albores del siglo XXI: teatro breve español*. Madrid, Editorial Fundamentos.
- PAVIS, Patrice (1998) *Diccionario del teatro*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- SERRANO, Virtudes (2006) “El Teatro desde apenas ayer hasta nuestros días”, en: *Monteagudo*, 3ª época, nº 11.

Ewelina Topolska

Universidad Autónoma de Barcelona

Transformar información en horror: el teatro de Angélica Liddell

Resumen

El artículo trata de una de las más importantes representantes del teatro contemporáneo español, quien intenta a través de su obra devolver la debida seriedad y peso a las noticias sobre el sufrimiento humano que, en parte por culpa de la televisión, dejaron de impactarnos.

Abstract

The purpose of this article is to demonstrate how one of the most important representatives of contemporary Spanish theatre uses the stage to turn the news on human tragedy and suffering into messages that would affect us, as opposed to television images.

I. La importancia de los nombres

Liddell nació en Gerona y fue registrada en las actas del ayuntamiento como Angélica González. La artista parece haber elegido su apodo para conmemorar a la víctima del presunto abuso sexual perpetrado por el autor de *Alicia en el País de las Maravillas*. Algunos investigadores llegaron a la conclusión de que la epónima de la famosa protagonista, Alice Liddell, con cuya familia Lewis Carroll mantenía amistad, fue algo más que solamente una pequeña amiga del famoso escritor (Cohen 1995: 166–167). Aunque no se han encontrado pruebas definitivas contra el conocido hombre de letras, Angélica ha apostado por la versión más siniestra y, acorde con el realismo brutal en que se especializa, más probable.

Otro nombre que me gustaría mencionar es “Atra bilis”. Así llamó la artista a su compañía, creada en 1993 junto con Gumersindo Puche, la pareja de Liddell desde aquel entonces hasta 2008. El nombre significa “bilis negra”, o sea, uno de los cuatro humores que según la medicina antigua regían nuestro soma y nuestra mente (Nutton 2004: 83–84). El exceso de bilis negra en el organismo resultaba en

abatimiento, tristeza y melancolía, según los antiguos médicos griegos y romanos¹. De este modo el nombre de la compañía corresponde a una pesimista visión del mundo y del ser humano que revela la artista tanto en sus espectáculos como en las entrevistas. La esencia de esta visión queda bien resumida en la sentencia pronunciada por Arthur Schopenhauer, e insertada en la página oficial de la artista como su lema vital: “La vida es una cosa despreciable. He decidido pasarme la existencia pensando en ello”².

2. El credo

Liddell es una artista que trabaja desde la pasión. Su teatro, como ha subrayado en varias ocasiones, es la extensión de sus propias experiencias vitales, siendo en cierto modo inseparable de su creadora. Ella misma escribe, dirige y actúa en sus espectáculos, debido a que se ha conseguido la etiqueta de artista total. Dado que Angélica es una persona dotada de un extraordinario don de empatía [“los desgraciados —confiesa— causan una afección en mi cuerpo” (Liddell 2003: 107)], la temática de sus obras gira alrededor de los problemas sociales y el sufrimiento que se infligen los seres humanos. La artista transforma las vehementes emociones que evoca en ella la contemplación del dolor ajeno en funciones que denuncian las injusticias cometidas contra los grupos desfavorecidos y el sufrimiento innecesario que se les inflige, grupos que carecen a menudo de herramientas adecuadas para luchar por su propio bien, como es el caso de los niños, las mujeres o los inmigrantes.

Aunque los medios de comunicación, y la televisión especialmente, nos bombardean con imágenes de las atrocidades que unos seres humanos perpetran contra otros, parece que la mayoría de la sociedad acepta con indiferencia estos horrores, sin preocuparse de una forma profunda por el bienestar de otros y sin emprender ningún tipo de actividad que pudiera mejorar la situación de la gente que necesita ayuda de una forma desesperada. Psicóloga de formación, Liddell es consciente de la dificultad que muchas personas demuestran en reconocer el sufrimiento de otros como real (Scarry 1985: 4). El filtro televisivo resulta ser otro obstáculo más en desarrollar respuestas empáticas, dado que los espectadores experimentan una pérdida de sensibilidad gradual ante un estímulo repetido frecuentemente³ (Carnagey

¹ Esta última palabra, no por casualidad, lleva encerrada en sí también la noción de bilis negra: μέλας: *melas, melanos*: negro y χολή: *khole*: bilis (Roberts y Pastor 1996: 107).

² www.angelicaliddell.com, la página desactivada en 2013.

³ [D]esensitization processes appear operative in the media violence context. In this context, desensitization is defined as the process of becoming less psychologically and emotionally aroused to media violence due to extended exposure [...]. This phenomenon has been demonstrated by measuring both the decrease in physiological responsiveness to violence [...] and emotional responsiveness [...]. [S]uch reductions in anxiety reactions to violence create an emotional blunting that may lead to an underestimation of the seriousness of observed violence, and may therefore reduce the likelihood of coming to the aid of the victim of violence [...] (Carnagey y Anderson 2003: 95).

y Anderson 2003: 95). La artista busca afectar los sentimientos de la gente a través de sus espectáculos cuyo objetivo es devolver a la horripilante información que se nos presenta en los telediarios su debida carga emocional. En 2003 en Cádiz, con el motivo de un congreso, la autora realizó una ponencia que podríamos calificar de manifiesto artístico (así como de manifiesto vital, dado el carácter confesional de la obra de esta artista):

La sociedad, impone su maldad una y otra vez. [...]. La sociedad, despegada por completo del arte, es fea y dañina. [...] Está claro que el pacto social es hipócrita, necesariamente hipócrita, pero el arte no puede ser social, el arte debe romper este pacto, el arte debe ser antisocial para no ser hipócrita.

Y continúa:

Sólo quiero convertir la información en horror. Sólo quiero concentrar el horror en un escenario para que sea real, no informativo sino real. [...] [E]l sufrimiento informativo acaba siendo irreal porque no nos afecta, no nos hiera (al fin y al cabo la información es una estrategia más del poder), de tal modo que el sufrimiento estético y poético acaba convirtiéndose en el sufrimiento real porque es el que verdaderamente nos afecta, es el único sufrimiento capaz de conmovernos o al menos de hacernos comprender un atisbo de verdad. Así llegamos a la conclusión de que hay que poner el sufrimiento humano en un escenario para que sea real. (Liddell 2003: 105; 108)

Liddell es consciente que el arte fracasa en su ambición de mejorar el mundo. Por otro lado, sin embargo, parece esperar que este fracaso no sea total. Ricardo, el protagonista de una función estrenada por Liddell en 2005, cuyo epónimo y modelo es Ricardo III de William Shakespeare, pronuncia la siguiente reflexión sobre la fuerza de la literatura⁴:

Pero de alguna manera,
de alguna manera esos judíos⁵ hicieron algo con la memoria...
Una transmisión...
Una contaminación...
Como si el lenguaje hubiera ido más allá, más allá...
más allá de lo escrito.
Como si lo escrito sudara,
Sudara en el aire...
[...]
Debe haber algo, algo...
Algo que va de lo material a lo inmaterial.
De lo material a lo inmaterial.
Una reacción química o algo así...
Debe de haber una vida espiritual de la palabra.
Eso es, una vida espiritual de la palabra.
Es necesario,
es absolutamente necesario
que los escritores sean los primeros en caer.

⁴ No obstante, su monólogo es perfectamente aplicable a todas las artes que se basan en la palabra.

⁵ Ricardo habla de las víctimas de la represión Nazi.

No quiero que nadie se ponga a escribir.
De alguna manera hay que debilitar el lenguaje. (Liddell 2009a: 84–85)

Por eso mismo, porque las palabras “sudan en el aire”, Liddell encuentra motivación para hablar de las desgracias humanas sin tapujos, para mostrar *in-yer-face* el sufrimiento y animarnos a tomar responsabilidad por la situación en la que se encuentran los otros, más débiles⁶.

3. La información

Uno de los ejemplos del arte documental y, diría yo, humanitario de la artista es su espectáculo estrenado en 2003, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*. La obra trata de las numerosas muertes de los inmigrantes provenientes de África que, en su intento de cruzar ilegalmente el mar Mediterráneo, no logran alcanzar la costa. Antes de pasar al mismo espectáculo analicemos los datos que han motivado a la artista a emprender este tema.

Aunque todos sabemos que África queda muy cerca de Europa, no siempre nos acordamos del hecho de que el Estrecho de Gibraltar en su punto mínimo mide solamente 15,3 km. Obviamente, los africanos que intentan entrar en lo que, comparado con la situación en sus países de procedencia, sigue siendo la tierra de abundancia a pesar de la crisis, suelen atravesar distancias más largas, dependiendo de dónde partan y por dónde puedan entrar evitando a los guardacostas. Algunas embarcaciones llegan hasta la costa norteña, o sea, las tierras de Galicia o Asturias. Sin embargo, en España los principales destinos de las pateras siguen siendo las Islas Canarias y Andalucía (Baldwin – Edwards 2006: 118).

La travesía de los que logran llegar vivos a su destino se realiza muchas veces en condiciones infrahumanas: las embarcaciones van fuertemente sobrecargadas lo cual, obviamente, aumenta el riesgo de naufragio; al bordo no hay personas con conocimientos de navegación; los viajeros no están equipados con suficiente agua y alimentos; falta la protección contra la intemperie; no hay equipamiento de rescate. Así mismo, incluso si una patera no se hunde, los tripulantes tienen alta probabilidad de morir por otras causas, como sucedió, para dar un ejemplo, en julio 2012 a 54 personas provenientes de Libia⁷.

No obstante, la causa más común de muerte entre los inmigrantes que intentan cruzar al otro lado es sin duda el hundimiento de la patera. Estos incidentes

⁶ En su último montaje, estrenado en 2012 *Ping Pang Qiu*, la artista vuelve a hablar de la fuerza de la palabra, a veces tan despreciada. Como la base del espectáculo sirve la situación actual del pueblo chino, donde, junto con la extirpación de la libertad de expresión se ha extirpado la fuerza, la voluntad y la capacidad de acción del ser humano.

⁷ “Al menos 54 personas han muerto por deshidratación tras más de dos semanas a la deriva en el mar Mediterráneo, a bordo de una patera con la que habían partido desde Libia y con la que confiaban en alcanzar las costas italianas, según ha denunciado este martes el Alto Comisionado de la ONU para los Refugiados (ACNUR)” (Europa Press 2012).

son tan frecuentes que el número de las víctimas de naufragios alcanzan proporciones realmente espantosas:

Más de 20.000 inmigrantes han muerto en las costas de Andalucía y Canarias desde que en noviembre de 1988 aparecieron los dos primeros cadáveres en el Estrecho de Gibraltar, según los datos difundidos [...] en el 7º Congreso sobre Migraciones Internacionales en España [...]. Estas cifras suponen que durante ese periodo de tiempo han muerto una media de 2,28 inmigrantes al día, a los que hay que sumar los desaparecidos cuyo número se desconoce, según precisó Mohammed Dahiri, de la Cátedra UNESCO de Resolución de Conflictos de la Universidad de Córdoba. (*El País*, 2012)

Dado el elevado número de ahogados, es inevitable que de vez en cuando los cadáveres aparezcan en la inmediata cercanía de las hermosas playas de la costa española; sin embargo, este hecho no parece perturbar el alegre ambiente que suele reinar en estos sitios. Aunque sólo en 2011 se encontraran 1.500 cadáveres de inmigrantes ahogados (y recordemos que no se conoce la cifra de los desaparecidos), España no ha tomado medidas eficaces para disminuir el número de incidentes de naufragio en sus aguas⁸.

Veamos ahora cómo transforma Liddell estos tristes datos en un espectáculo cuyo fin no es informar, sino conmover, espantar, afectar.

4. El horror en la escena

Y los peces salieron a combatir contra los hombres se realizó, según la propia autora, como “un trabajo de urgencia contra el sufrimiento y la cara más siniestra de España: su apogeo patriótico y su política contra los inmigrantes”⁹. La obra consiste en monólogos de dos personajes, Angélica y La Puta, ambas encarnadas por Liddell, debido a lo cual los espectadores las perciben como un único personaje¹⁰. Angélica abre la función con el siguiente soliloquio:

¿Cómo empiezo?
Empiezo con ballena blanca.
Moby Dick.
Cae del techo.
Revienta contra el suelo.
Y del estómago de la ballena blanca salen corriendo cien

⁸ “Mohammed Dahiri, miembro de la cátedra UNESCO de Resolución de Conflictos de la Universidad de Córdoba, denunció esta situación en abril 2012: “SIVE, el Sistema Integrado de Vigilancia Exterior, que se empezó a implantar en 2000 efectivamente redujo la llegada de pateras a las costas andaluzas, pero desplazó el flujo hacia Canarias, lo que obligó a instalarlo también allí, y después a Murcia, Alicante, Valencia, Castellón, etc... [...] [I]ndirectamente, también forzó a los inmigrantes a partir cada vez desde más lejos, pero no ha evitado las muertes de miles de inmigrantes en aguas del Mediterráneo y el Atlántico y la desaparición de un número incontable de personas en su intento de escapar de las persecuciones, guerras civiles, conflictos bélicos y pobreza” (*LaRazón.es* 2012).

⁹ En estos momentos más restrictiva que en 2003 debido a la crisis económica.

¹⁰ Recordemos que a la artista le interesa borrar la frontera entre su vida y su arte.

negros,
 cien negros pobres,
 con cabezas de pescado,
 y cantan *Somewhere over the rainbow*.
 [...]
 La fachada del Teatro de la Ópera aplasta a un negro que
 dialoga con un trozo de pan.
 Una montaña de pan podrido sobre el escenario.
 Ministros de mierda.
 Secretarios de mierda.
 Subsecretarios de mierda.
 Todos relacionados con la cultura.
 Vivir para señalar a los impresentables.
 El monólogo de la Puta.
 España.
 España.
 El sol de España.
 Las playas de España.
 Hay tantas playas en España.
 Qué suerte.
 Qué suerte vivir en España.
 Traer el cadáver de un negro ahogado.
 Ir a la playa,
 una playa de España,
 y traerlo.
 Un cadáver real en un escenario.
 Si consiguiera hacer vomitar al público,
 como Dios vomita a los pobres,
 como los pobres vomitan fango.
 España.
 España. (Liddell 2009b: 11–12)

La poeta Nuria Ruiz de Viñaspre compara la fuerza de actuación de Liddell a un disparo en el pecho (Ruiz de Viñaspre 2009); yo añadiría que sus monólogos suelen parecerse a ráfagas de una ametralladora. Resulta difícil permanecer indiferente ante este discurso tan apasionado, vehemente y lleno de indignación. Liddell es sin duda maestra de palabra y sabe usar su don para incomodar, disgustar y hasta cierto punto herir al público con la verdad que éste frecuentemente preferiría ignorar. La creadora mantiene el tono grotesco-macabro, pero al mismo tiempo cargado de acusación a través de todo el espectáculo, narrando al Señor Puta, un personaje imaginario, la historia de una parturienta inmigrante que da a luz en una playa frente a la tumbona de la Puta. La puta compara a la inmigrante con una lombriz y reflexiona sobre la dudosa, desde el punto de vista europeo, humanidad de los negros. Al final del espectáculo Liddell se quita la máscara de payasa, para volver a la seriedad del principio y gritar con furia:

¡Vomito en su grasa, señor Puta!
 ¡Vomito en su pedofilia!
 ¡En su polla perfumada!

¡Vomito en sus ansias de estrecharle la mano al Presidente,
 y de comerse la mierda del culo de las hijas del Presidente!
 ¡Vomito en su familia ejemplar
 y vomito en su descendencia!
 ¡Vomito en su rectitud
 y vomito en su mierda!
 ¡Me da usted tanto asco, señor Puta!
 ¡Usted y yo somos tan asquerosos, señor Puta,
 que si este barco se hundiera
 saldrían los peces hasta la orilla
 para meterse en nuestras entrañas y devorarnos y vomitarnos,
 porque no soportarían llevar un solo gramo de nuestra carne en sus estómagos!
 (Liddell 2009b: 32)

Por supuesto, en el teatro, especialmente posdramático, y este epíteto podríamos aplicarlo al trabajo de Liddell, la imagen es una vía de comunicación igual de importante que la palabra. El nivel visual en los espectáculos de esta artista introduce más estímulos perturbadores y añade importantes significados al texto.

Para la puesta en escena de *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* Liddell escogió un vestido de colores rojo y amarillo. A Gumersindo Puche lo envolvió en una cinta con el patrón de la bandera nacional; en un momento el pobre y mudo negro, a quien Puche encarna, se pone la camiseta del mejor club español de fútbol, el FC Barcelona; en el escenario se alza una cruz construida de cinco lavadoras. Estos juegos sacrílegos con los santos símbolos nacionales evocaron desagrado no sólo entre algunos espectadores, sino también entre los encargados de un festival que censuraron el atavío de la creadora (Guzmán 2004). Los objetos usados como signos de orgullo nacional despiertan en Liddell un asco atroz, dado que opina que sus compatriotas tienen más razones para avergonzarse que sentirse orgullosos. En la grabación que uso como base de mi análisis¹¹ el espectáculo queda interrumpido por el relato de una experiencia auténtica de la creadora. En cierta época del año 2003 Liddell empezó a dejar en los aseos públicos fotos de Puche estilizado de negro con la nota “hallado otro cadáver de un inmigrante africano”. Entre las respuestas que le dejaron las mujeres que visitaron esos baños aparecieron tales como: “Otro hijo de puta menos”, “¡Qué se jodan!” y “Españoles sin complejos”. La última frase le pareció a la artista especialmente repugnante: confirmaba que por lo menos una parte de la sociedad española hace gala de su ignorancia, mezquindad y limitación mental. Liddell provoca a este tipo de nacionalistas ciegos, rebajando y ridiculizando sus símbolos de “supremacía”.

Parece que la crisis ayuda a la artista a lograr sus fines: después de varios años de rechazo en su propio país, Liddell acaba de ser galardonada por sus compatriotas, al parecer ahora un poco más humildes, con el premio Nacional de Literatura Dramática 2012.

¹¹ Realizada por el Centro de Documentación Teatral en la sala Cuarta Pared, Madrid, el 15.04.2004.

Bibliografía

- BALDWIN – EDWARDS, Marin (2006) “La inmigración ilegal en el Mediterráneo”. *Acta del V Seminario Internacional sobre Seguridad y Defensa en el Mediterráneo*. Barcelona, Fundación CI-DOB: 117–127.
- CARNAGEY, Nicholas L. y Anderson, Craig A. (2003) “Theory in the Study of Media Violence: The General Agression Model”, en: Douglas A. Gentile (ed.) *Media Violence and Children*. Westport y Londres, Praeger: 87–107.
- COHEN, Morton N. (1995) *Lewis Carroll: A Biography*. Londres, Macmillan.
- El País (2012) “Más de 20.000 inmigrantes muertos en las costas desde 1988” [en línea]. *El País. País Vasco*, 14/04/2012: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/04/13/paisvasco/1334337921_199841.html [11.11.2012].
- Europa Press (2012) “Medio centenar de inmigrantes mueren deshidratados en su travesía entre Libia e Italia” [en línea]. *Europapress.es*. 10/ 07/ 2012: <http://www.europapress.es/internacional/noticia-medio-centenar-inmigrantes-mueren-deshidratados-travesia-libia-italia-20120710220155.html> [11.11.2012].
- GUZMÁN, Almudena (2004) “Feroz lirismo” [en línea]. *ABC.es*. 17/04/2004: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-17-04-2004/abc/Espectaculos/feroz-lirismo_9621002728226.html [11.11.2012].
- La Razón.es (2012) “Cada día llegan de media dos cadáveres de inmigrantes a las costas de Andalucía y Canarias” [en línea]. *LaRazón.es*. 13/04/2012: <http://www.larazon.es/noticia/3807-cada-dia-llegan-de-media-dos-cadaveres-de-inmigrantes-a-las-costas-de-andalucia-y-canarias> [11.11.2012].
- LIDDELL, Angélica (2003) “El mono que aprieta los testículos de Pasolini”. *Primer Acto*. 300: 104–109.
- LIDDELL, Angélica (2009a) *El año de Ricardo*, en: *Trilogía. Actos de resistencia contra la muerte*. Bilbao, Artezblai: 51–111.
- LIDDELL, Angélica (2009b) *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, en: *Trilogía. Actos de resistencia contra la muerte*. Bilbao, Artezblai: 9–33.
- LIDDELL, Angélica (s/f) página web de la artista. www.angelicaliddell.com [11.11.2012].
- NUTTON, Vivian (2004) *Ancient Medicine*. Londres y Nueva Cork, Routledge.
- RUIZ MANTILLA, Jesús (2010) “Es normal en el mundo del teatro y detestarlo” [en línea]. *El País*. 7/11/2010: http://elpais.com/diario/2010/11/07/eps/1289114813_850215.html [30/07/2012].
- RUIZ de VIÑASPRE, Nuria (2009) “La casa de Angélica” [en línea]. *El Rascacielos*, blog. 06/11/2011: http://rasca-cielos.blogspot.com/2009/11/la-casa-de-angelica_06.html [11.11.2012].
- ROBERTS, Edgard A. y Pastor, Bárbara (1996) *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*. Madrid, Alianza Editorial.
- SCARRY, Elaine (1985) *The Body in Pain*. Nueva York y Oxford, Oxford University Press.
- VALLEJO, Javier (2002) “Ingenuidad Tenebrosa” [en línea]. *El País de las Tentaciones*. 279, 20/09/2002: <http://parnaseo.uv.es/ars/Autores/liddell/westasphixia/prensa/prensa1.htm> [30/09/2012].

Para pedidos de la revista y las demás publicaciones
de la Editorial de la Universidad de Wrocław
dirigirse a

Dział Sprzedaży

Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.

50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15

tel. 71 3752885

e-mail: marketing@wuwr.com.pl

www.wuwr.com.pl

La Editorial pone también a su servicio
las siguientes librerías:

- Internet: www.wuwr.com.pl

- Księgarnia Uniwersytecka

50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15

tel. 71 3752923