

ANTONIO CHICHARRO  
GENARA PULIDO TIRADO  
EDS.

**ESPACIOS LITERARIOS Y ESPACIOS ARTÍSTICOS  
ACTAS DEL VII SIMPOSIO INTERNACIONAL DE LA  
ASOCIACIÓN ANDALUZA DE SEMIÓTICA**



**UNIVERSIDAD DE JAÉN**  
**Asociación Andaluza de Semiótica**  
**2000**

Universidad de Jaén  
Servicio de Publicaciones  
ISBN: 84-8439-018-7

## ÍNDICE

- Presentación, por los editores.	7
- Discurso de Inauguración, por Antonio Chicharro.	9
<b>PONENCIAS</b>	<b>12</b>
- M. <sup>a</sup> del Carmen Bobes Naves: “Los espacios escénicos”.	13
- Alberto Álvarez Sanagustín: “Espacio textual y adaptación artística”.	30
- Hans Lauge Hansen: “Diálogo entre meninas: Arte y literatura como metáforas espacio- temporales en Velázquez y Buero Vallejo”.	52
<b>COMUNICACIONES</b>	<b>71</b>
<i>SECCIÓN PRIMERA: SEMIÓTICA DE LAS ARTES VERBALES.</i>	<i>72</i>
a) Aspectos generales.	73
- Manuel Ángel Vázquez Medel: “Semiótica, Arte, Posmodernidad”.	74
- Joan-Elies Adell: “Espacio artístico y espacio literario: una topología de la Modernidad”.	85
- Genara Pulido Tirado: “Semiótica e interpretación en Umberto Eco”.	101
- Jesús Manuel Corriente Cordero: “Reflexión teórica y enseñanza de lo comunicativo (II): ¡Mi reino por un modelo!”.	113

b) <i>Sobre el discurso literario y poético (estudios y aplicaciones).</i>	125
- Manuel Cousillas Rodríguez: "Parajes literarios en la costa de la muerte".	126
- Manuel Martínez Gómez: "Granada en la poesía de Elena Martín Vivaldi".	138
- Eduardo Alejandro Salas Romo: "Antonio Machado y el 'medio siglo' (Una cala en la teoría generacional de José María Castellet)".	146
- Antonio Chicharro: "De la espacialidad de la colina roja: Aproximación a <i>La presencia lejana</i> , de Antonio Carvajal".	156
c) <i>Sobre narración y novela (estudios y aplicaciones).</i>	166
- María J. García Zambrano y María L. Gonzalo-Platero Blanquez: "Érase una vez... Reescritura infantil del mito".	167
- Salvador Lozano Yagüe: "Espacialidad y construcción del personaje novelesco: Lázaro de Tormes (un ejemplo)".	175
- María del Mar Campos Fernández-Figares: "La verdad en la Historia de Bernal Díaz".	185
- Federico J. Ruiz Rubio: "El macrotexto como entorno narrativo: aproximación a <i>Mzungo</i> , de Luis Goytisolo".	193
- María Manuela Almagro Valenzuela: "La realidad de la ficción: comentario del espacio <i>Plenilunio</i> , de A. Muñoz Molina".	204
<b>SECCIÓN SEGUNDA: SEMIÓTICA DEL TEATRO Y DE LAS ARTES ESPECTÁCULO-MUSICALES.</b>	216
- Joaquina Canoa Galiana: "Del análisis semiológico al intercultural".	217
- María Ángeles Grande Rosales: "El espacio intercalado: los <i>collages</i> escénicos".	227
- Francisco Martínez Navarro: "El surrealismo como broma. (A propósito de una obra de E. Jardiel Poncela)".	239
- Antonio Jorge Ocaña Barranco: "Espacio textual y espectacular en el teatro de vanguardia".	247
- María José Sánchez Montes: " <i>Acciones y recepción en escena: El primer espectáculo de la Fura dels Baus</i> ".	257
- Francisco Javier Lázaro Guil: "Semiótica del gesto: François Delsarte".	265
- Dolores Pantoja Guerrero: "El gesto flamenco: 'Para cantar hay que ponerse fea'".	277
- Ricardo Gómez Calderón: "La epopeya de Franz Kafka. 'El deseo del piel roja', por 091".	285

SECCIÓN TERCERA: SEMIÓTICA DE LAS ARTE VISUALES Y AUDIO-VISUALES.	289
a) <i>El discurso filmico (estudios y aplicaciones).</i>	290
- Josep Franco i Giner: "Escuchar el espacio de la imagen cinematográfica".	291
- Francisco Álamo Felices: "La teoría neorrealista cinematográfica y su incidencia en la intelectualidad española de postguerra".	303
- Rosanna Mestre Pérez: "Una broma de casino".	315
- Ana María García Pérez: "Clint Eastwood: <i>Pale rider</i> (comentario)".	323
- Eduardo Civila de Lara: "Las maneras de hacer mundos de Jim Jarmusch: Selección y combinación".	331
- Loreto Gómez López-Quiñones: " <i>Blade Runner</i> : la gran mentira del futuro".	341
- Ana Recio Mir: "Aproximación metodológica a los símbolos y al imaginario del <i>Werther</i> , de Pilar Miró: Propuestas didácticas".	359
b) <i>Otros discursos visuales y audiovisuales.</i>	368
- Francisca Baena Díaz: "La huella robusta (del dispositivo fotográfico)".	369
- Rosa María Ganga Ganga: "Como la vida misma: Radiografía de dos reality show".	379
SECCIÓN CUARTA: SEMIÓTICA, CULTURA E IDEOLOGÍA.	391
- Antonio Bermúdez Bermúdez: "Espacios míticos en el juego de la oca".	392
- Rosa María López Rodríguez: "Análisis semiótico de un cartel: imagen y sociología".	401
- Juan Carlos Fernández Serrato: "'John Cage Bubblegum'. Interrelación de las artes, culturas alternativas y micropolítica".	413
- Ismael Roldán Castro: "Iconografía caológica (repercusiones del nuevo paradigma)".	433
- Roberto Arnau Díez: "Alcàsser: la comunicación en el banquillo".	441
- Domingo Molina Laguna: "¿Qué podemos hacer con la publicidad desde la perspectiva semiótica?".	455
SECCIÓN QUINTA: SEMIÓTICA DE LA INFORMACIÓN Y DE LA COMUNICACIÓN. SEMIÓTICA LINGÜÍSTICA. SEMIÓTICA DE LA TRANSDUCCIÓN Y LA TRANSCODIFICACIÓN.	473

- Ángel Acosta Romero: “Hacia una teoría semiótica (compleja) de la comunicación”. 474
- Fernando R. Contreras Medina: “La creación inteligente en el ciberespacio”. 483
- Fernando Cantalapiedra: “Mística y microsemántica. San Juan de la Cruz [Coplas del alma que pena por ver a Dios]”. 495
- María del Carmen Lara Nieto y Bartolomé Lara Fernández: “Espacio filosófico y lenguaje en G. M. Jovellanos”. 514

## PRESENTACIÓN

El VII Simposio de la Asociación Andaluza de Semiótica, celebrado entre los días 22 y 24 de 1997 en Baeza bajo el lema “Espacios literarios y espacios artísticos”, reunió a un conjunto importante de investigadores que, desde la pluralidad y solidez de sus propuestas, enriquecieron un encuentro científico de cuyos resultados damos cuenta aquí con la publicación de las actas que recogen los trabajos que se presentaron entonces.

Hemos dividido la publicación en cinco secciones en las que se agrupan las que fueron las cinco grandes líneas de investigación del simposio: “Semiótica de las artes verbales”, “Semiótica del teatro y de las artes espectáculo-musicales”, “Semiótica, cultura e ideología” y “Semiótica de la información y de la comunicación. Semiótica lingüística”. Esta división da cuenta de la variedad de las investigaciones que no responde a otra cosa que a la amplitud de horizontes que caracteriza a las investigaciones semióticas actuales.

Así, junto a estudios de semiótica literaria propiamente dicha, ya sean teóricos o aplicados, referentes a cuestiones generales o a géneros particulares, en las actas aparecen trabajos de índole variada sobre cine, teatro, televisión, música, fotografía, etc. que muestran sobradamente la operatividad de la semiótica en ámbitos culturales diversos. Y es que, como se viene señalando desde los sectores más avanzados, la semiótica no puede considerarse como un método más de estudio de la obra literaria, sino como una perspectiva amplia de estudio desde la que abordar los discursos culturales y sociales más variados que, bien aplicada, puede

ofrecer excelentes resultados ya que estamos inmersos en un universo plagado de signos cuya comprensión, interpretación y/o desciframiento se imponen como una necesidad más de nuestro devenir cotidiano. Por otro lado, no podemos ignorar un hecho al que no es ajena la semiótica, el alto grado de interdisciplinariedad y transdiscursividad alcanzado por los discursos sobre el saber de nuestra época.

Que la semiótica sigue ofreciendo estimulantes propuestas es algo que puede comprobar el lector de este volumen, el cual, además, ofrece ejemplos significativos y valiosos de la operatividad de esta perspectiva de estudio, hecho muy a tener en cuenta en un momento en que las discusiones epistemológicas más dispares están plagando el ámbito de las tradicionales ciencias sociales en este final de milenio.

**ANTONIO CHICHARRO**  
*Director del Simposio*

**GENARA PULIDO TIRADO**  
*Junta Directiva de la AAS-Jaén*

## DISCURSO DE INAUGURACIÓN

Señora y señores.

Es motivo de gran satisfacción para la Junta Directiva de la Asociación Andaluza de Semiótica y para mí en particular encontrarnos en el momento presente de inauguración del *VII Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica (Espacios literarios y espacios artísticos)*, por cuanto hemos sido capaces de llevar a buen puerto la nave que partiera de la última Asamblea General de nuestra Asociación celebrada en Sevilla el 31 de octubre de 1996. En aquella reunión plenaria que puso en mis manos la responsabilidad de preparar el simposio que hoy comienza, con la idea de que el mismo debería celebrarse a lo largo del presente año, dado que el próximo de 1998 copará buena parte del esfuerzo de la Asociación al saberse que la Asociación Española de Semiótica desarrollará su simposio bi-anual en Andalucía, en Granada, concretamente, no resultando recomendable dejar pasar la oportunidad de celebrar un nuevo simposio propio.

Esta circunstancia ayudará a comprender el hecho de que quien les habla se las haya visto cara a cara con el tiempo en una carrera contrarreloj, procurando en todo momento que este apresuramiento no llegara a arriesgar los resultados cognoscitivos de la reunión. Todo lo contrario. El importante esfuerzo desplegado se justifica sólo si ha servido para crear las mejores condiciones de intercambio de conocimientos y de discusión de los mismos en los ámbitos de nuestro interés y desde la siempre plural y abierta perspectiva semiótica. En este sentido, teniendo a la vista el programa definitivo, conociendo la altura intelectual de los ponentes y

habiendo leído previamente algunas de las comunicaciones presentadas, puedo adelantar que el éxito global perseguido está asegurado, un éxito que resulta doble por cuanto las comunicaciones no sólo se deben a investigadores formados y en plena madurez que han venido a aportar su riguroso saber, sino muy especialmente a jóvenes investigadores, ejemplo de entusiasmo y de generosa vitalidad, así como de compromiso serio en el conocimiento crítico de la tupida y dinámica maraña signica que nos envuelve, absorbe y, a veces, devora. Sean, pues, todos bienvenidos a este espacio de discusión científica y, muy cordialmente, sean bienvenidos los jóvenes investigadores que hoy nos acompañan.

Ahora bien, este espacio académico de discusión, espacio de tan efímera como intensa vida, espero, aunque la alargaremos con la publicación de las actas, nos ha traído a este punto de la Alta Andalucía, la ciudad de Baeza, a esta singular isla de la cultura en un inmenso mar de olivos, en la que se ubica la bien nombrada sede “Antonio Machado” de la Universidad Internacional de Andalucía. Fue deseo unánime de los asistentes a nuestra última Asamblea General celebrar la reunión aquí por darse unas óptimas condiciones ambientales de trabajo y de relación personal, una de las señas de identidad de nuestra Asociación que no debe perderse, y por hallarse instalado en la misma este idóneo marco universitario andaluz de proyección internacional y de raíz andaluza supraprovincial, aspectos estos últimos en los que básicamente coincide la Asociación Andaluza de Semiótica. Los aquí presentes comprenderán, a la vista del espacio artístico y arquitectónico que nos sustenta, espacio que en su día anduvieran anónimos autores de tempranos romances fronterizos y conocidos poetas como Jorge Manrique, San Juan de la Cruz, Alonso de Bonilla, Antonio Machado, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Blas de Otero, Gabriel Celaya, Enrique Molina Campos, entre otros, por citar sólo a los desaparecidos, dejándonos el regalo de una Baeza significada poéticamente, los aquí presentes comprenderán, digo, una de las razones, sin duda la menos teórica, la más empírica y cordial, que motivó la elección de la cuestión de estudio especial para este simposio, esto es, la de “Espacios literarios y espacios artísticos”, independientemente de otros argumentos de perfil teórico semiótico que la hacen insoslayable.

Lo que acabo de decir permitirá comprender la cantidad y calidad del agradecimiento que en nombre propio y en el de la Asociación Andaluza de Semiótica deseo mostrar al Rector Magnífico de la Universidad Internacional de Andalucía, don José María Martín Delgado, al Director de las sede “Antonio Machado” don Gerardo Álvarez de Cienfuegos, y al Gerente de la misma, don Pedro Martín Guzmán por haberse puesto a nuestra disposición estas instalaciones, por brindarnos otros apoyos y darnos claras muestras de eficaz afecto. No me cabe la menor duda

de que esta institución está hecha a la medida del hombre y de que cumple hoy muy positivamente con su función instrumental al servir con altura de miras a la sociedad andaluza a la que en primer lugar se debe.

Análogamente, nuestra asociación se ofrece a la comunidad científica como un instrumento, promoviendo y coordinando los estudios semióticos en Andalucía tanto en sus aspectos teóricos generales como aplicados, propiciando la reflexión acerca de las prácticas y procesos significantes de toda índole, el complejo universo simbólico construido por los seres humanos, alentando la producción de un saber para la vida, una vez superadas ciertas enfermedades infantiles del conocimiento semiótico, el cientifismo y objetivismo extremos, de lo que somos conscientes en este final de siglo tan necesitado de herramientas de conocimientos “naturalizados”, introduciendo principios de inteligibilidad de las realidades signícas, de sus procesos semiósicos y de su funcionamiento social.

No quiero extenderme más. No quiero restar más tiempo, tiempo que sé precioso, a las sesiones del Simposio. Termino retomando los agradecimientos. La Asociación se siente para siempre en deuda con los doctores Carmen Bobes Naves, Alberto Álvarez Sanagustín, Edmond Cros y Hans Lauge Hansen por su esfuerzo y su presencia entre nosotros. También agradece a la Universidad de Jaén, en concreto al Excelentísimo Vicerrector de Extensión Universitaria, don Pedro Galea Andreu, y a la Ilustrísima Directora del Servicio de Publicaciones, doña Carmen Rísquez Cuenca, las ayudas ofrecidas para la edición de las actas; al Ayuntamiento de Jaén, que en la persona de don Felipe Oya tuvo la amabilidad de recibir a los participantes en el Simposio durante la sesión celebrada en la Universidad de Jaén; al Ayuntamiento de Baeza, su hospitalidad; al resto de instituciones colaboradoras su generosidad. Asimismo, y hablo ahora en primera persona, agradezco a los miembros de nuestra Junta Directiva el trabajo de puesta en marcha de esta reunión; a la doctora Pulido Tirado, su estrecha colaboración desde la Universidad de Jaén, a nuestro presidente, el doctor Manuel Ángel Vázquez Medel, su constante apoyo y disponibilidad; y a todos ustedes, muy especialmente, la generosidad de sus trabajos y de su presencia.

ANTONIO CHICHARRO  
*Director del Simposio*

## **PONENCIAS**

## **LOS ESPACIOS ESCÉNICOS.**

*M. C. Bobes Naves.*

De todas las categorías que la obra dramática tiene en común con obras de otras artes, literarias, espectaculares o figurativas en las que hay fábula (novela, cine, comic, etc.), sin duda el espacio es aquella donde podemos encontrar los rasgos más específicos de lo teatral. La fábula, con sus funciones y secuencias, los sujetos (principales, secundarios, individuales, colectivos, etc.), y el tiempo (físico, subjetivo, vivido, narrado, etc.) ofrecen, sin duda, diferencias en su utilización en la novela, en el cine, en el teatro, etc., pero el espacio, la posibilidad de espacializar la fábula, es decir, de representarla en un determinado espacio físico, preparado previamente o creado al llevar a cabo la representación, da al relato teatral una forma de comunicación muy diferente a la que tienen los demás géneros artísticos.

En esta conferencia vamos a comprobar que el espacio 1) es una categoría del género dramático, paralela a las funciones, a los personajes y al tiempo; 2) que tiene en la representación unas formas que dan especificidad al género, y 3) que los distintos espacios que pueden ser descritos y analizados en la representación, se semantizan en ella y pueden interpretarse como signos, o formantes de signo, pues se integran con los signos verbales del diálogo y con todos los demás signos

no-verbales que la escena activa; probablemente podríamos decir que el espacio resulta ser el signo más englobante de todos los que se usan en la representación, pues en él se presentan todos y adquieren su unidad de lectura.

Para afirmar las dos primeras notas basta hacer un análisis descriptivo e histórico del teatro: se puede comprobar que en todas las obras dramáticas hay las cuatro categorías a que aludimos, y que sus formas son diferentes en los distintos géneros; para afirmar la tercera tesis, es decir, que el espacio se semantiza en la representación y adquiere la categoría de signo dramático, es preciso aplicar al análisis una visión semiológica, no basta la descriptiva o la histórica, al menos tal como se han llevado hasta ahora.

Vamos a proyectar los argumentos hacia esta tercera posibilidad de análisis, y vamos a referirlos a dos aspectos. En primer lugar analizaremos lo que G. A. Breyer (1968) ha llamado el “ámbito escénico”, es decir, el conjunto del escenario, o lugar de representación, y la sala, o lugar de observación, bajo las relaciones que se han dado en la historia del arte escénico, o las que son posibles teóricamente, aunque no se hayan dado en la historia; y en segundo lugar analizaremos algunas de las posibilidades de los que llamamos “espacios escénicos”, que tienen variedad de formas y diversidad de aspectos, tanto en el texto escrito, como en la representación, que acoge los que el texto señala y les da forma.

### *Los ámbitos escénicos*

La disposición mínima requerida en el espacio para representar, es decir, el ámbito escénico, comprende dos espacios: uno de actuación, otro de expectación y de observación. Este conjunto de dos elementos puede disponerse de varios modos y, según puede comprobarse a lo largo de la historia, las distintas culturas y las diferentes formas de teatro conocidas, han desarrollado modos de disposición física y de relación entre esos dos espacios, que condicionan la comunicación de modo notable en el que llamaremos “diálogo primario”, es decir, en el tiempo de la expectación, mientras se espera que se inicie la representación (a telón bajado, o a telón levantado) y también a lo largo de la representación, por la disposición psicológica que exige a los actores y a los espectadores, independientemente de la obra que se esté representado. Creo que además, ya en la obra de teatro escrita y en la relación y con las exigencias que tiene respecto al espacio donde se representará, podremos observar que quedan implicadas unas formas de sentido o de no-sentido, que condicionan el significado de los dramas: determinados dramas exigen determinados ámbitos escénicos y en determinados ámbitos escénicos se representan con más propiedad determinados dramas. Nos parece, por tanto, una especie de incongruen-

cia que se haya estrenado el teatro Olímpico de Vicenza con el **Edipo rey**: la presencia relevante del coro en esta obra, sus movimientos, su funcionalidad entre el público y los personajes de la escena, concebidos para el ámbito escénico griego, son difíciles de armonizar en un pequeño teatro “a la italiana”, de ámbito enfrentado

Pero antes de iniciar los análisis directos, diremos que intentamos demostrar que el espacio se convierte en un signo en el teatro, aunque no llegue a codificarse en muchas ocasiones, en cuyo caso no pasa de ser un formante de signo, pues en concurrencia con otros signos adquiere un sentido y los potencia, y los integra en convergencia hacia una unidad de sentido. El análisis descriptivo del espacio, en sus diferentes formas y relaciones, nos puede ofrecer la materia para una posterior interpretación semiológica, pues del análisis semiológico podremos deducir el sentido de los espacios en los diferentes teatro nacionales, en las obras de un autor, en general en las representaciones de cualquier obra. Pero la tesis es común a todo: el espacio dramático, en sus diferentes y variadas manifestaciones a lo largo de la historia es un signo o formante de signo, con una significación ocasional, que se integra armoniosamente en un conjunto con otros signos y a la vez los condiciona.

Vamos, pues, a estudiar los ámbitos escénicos desde la perspectiva semiológica, ya que desde la meramente descriptiva lo ha hecho Breyer, y luego pasaremos al análisis semiológico de algunos espacios escénicos, en los que puede advertirse cómo se han llenado de sentido en relación con los temas, los personajes, y los tiempos sociales y políticos que reflejan.

### *El diálogo primario de la representación dramática*

Mucho se ha discutido acerca del discurso textual de las obras de teatro. El diálogo, las acotaciones, las didascalias, la posibilidad de obras sin texto, o al menos sin diálogo, la improvisación del diálogo mientras se representa, el lastre que supone para el director escénico mantener un discurso que quizá no le gusta y le obliga a hacer coherentes con él los demás signos escénicos, la teatralidad de la palabra y la teatralidad de los signos no verbales, etc. todos son temas que han sido ampliamente discutidos, y a veces con ira, en la teoría y en la práctica del teatro en este siglo XX.

Dejamos aparte todo el conjunto de problemas que hemos anunciado sobre la teatralidad de la palabra dialogada, y vamos a detenernos brevemente en un aspecto que permanece ajeno a la palabra, que es anterior a la representación propiamente dicha y que, sin embargo, adquiere un relieve inusitado en algunas representaciones; nos referimos al “diálogo primario”. Y entendemos por tal el que se

establece en el ámbito escénico, es decir, entre el escenario y la sala, antes de que empiece a representarse la obra, cuando el público está ya sentado y dispuesto a escuchar y ver lo que se le ofrecerá en la escena, y cuando empiezan los indicios de que va a iniciarse la representación: se apagan las luces de la sala, se levanta el telón, se encienden las luces de la escena, empieza a oírse música o ruidos, aparecen los actores y ocupan su espacio en la escena... Es decir, justamente cuando está a punto de empezar una representación porque dos espacios, la sala y el escenario están ya dispuestos para interactuar. El ámbito escénico está dispuesto de una determinada manera: enfrentada, envolvente, con todos sus matices, y están establecidas y aceptadas por parte de los actores y del público las normas de juego: los actores saben que van a representar una obra, que no pueden salir al escenario a hacer otra cosa, por ejemplo, un discurso teórico, y el público está dispuesto a oír y a observar lo que le han ofrecido. Ambos saben que están en una situación física de enfrentamiento, si el teatro es "a la italiana", o de involucramiento, si estamos ante un teatro clásico griego, español o inglés; ambos saben que habrá un solo espacio de representación o un espacio múltiple. En resumen todo está dispuesto para el comienzo: las "condiciones previas" están cumplidas, y se refieren principalmente a la disposición del espacio, en lo que hemos denominado "ámbito escénico". Fíjense que las expectativas creadas hasta ahora son una realidad, pues, si al levantarse el telón el espectáculo que se inicia no es el que el público espera, pueden levantarse y marchar. Y, aunque a veces no lo hacen y esperan al final, no es infrecuente oír: "si hubiera sabido que era así, me hubiera marchado antes..."

D. M. Kaplan fue quien dio nombre a este momento previo a la representación en un pequeño estudio titulado "La arquitectura teatral como derivación de la cavidad primaria"; apoyándose en las teorías de R. A. Spitz (*Life and Dialogue*), habla de unas relaciones de reciprocidad que se establecen entre los actores y el público, y llama "diálogo primario", para diferenciarlo de toda forma de diálogo verbal, a esa especie de interacción, indudablemente tensa, que se produce antes de la representación, de cualquier representación dramática, originada por la presencia de unos y otros (actores - público) en el ámbito escénico, en dos espacios bien diferenciados por su ubicación y sus límites (las candilejas, el telón de boca), sus roles y su finalidad, y que origina, según él, unos efectos de pánico en el actor (bien conocidos por sus declaraciones en entrevistas: el famoso "pánico del estreno"), y que Kaplan cree que se dan también en el otro extremo, entre el público: el escenario, la cavidad teatral, produce en el público unos efectos de expectación que conducen en un primer momento hacia la agresividad, más o menos manifiesta (Kaplan, 1973)

Cuando las quejas sobre la pasividad generalizada en el público son tan frecuentes, parece difícil mantener que entre los actores y los espectadores se esta-

blezca una relación interactiva tan definida, incluso antes de que se inicie la representación, pero creemos que tal relación existe y además se manifiesta de forma concreta, que trataremos de precisar en sus líneas generales. Y creemos también que está en una relación directa con el espacio, en esa concreta forma de manifestación que hemos denominado “ámbito escénico”

Cuando se apagan las luces de la sala y el silencio se hace presente entre el público, como un fondo de la expectación que se produce, parece que existe una cierta pasividad en el público, y así suelen entenderlo los actores y directores de escena. Sin embargo es una ley general de la comunicación directa: ocurre así con la función que desempeña el oyente en el proceso normal de una comunicación: parece que el hablante es el activo y el oyente es el pasivo, y suele considerarse como nula la actividad del oyente, pues se limita a recibir lo que el hablante le dice; pero no es así, el oyente despliega una actividad de atención para recibir de una manera determinada el mensaje que están a punto de darle, necesita una preparación psíquica, mental e incluso física, manifiesta en actitudes corporales de acercamiento, de inclinación hacia el hablante, de mirada atenta, etc., que pueden identificarse como signos de atención, de indiferencia, o de rechazo, y que tienen un indudable efecto “feed back” sobre el que va a hablar, se modo que pueden inhibirlo total o parcialmente. Es una experiencia que se puede verificar en cualquier forma de comunicación social o individual. En este sentido la comunicación es interactiva, no sigue sólo una dirección del hablante al oyente.

Los momentos de expectación en el ámbito escénico, cuando se apagan las luces de la sala, se encienden las del escenario y se sube el telón, son semejantes a los que se producen en todo proceso de comunicación verbal o no verbal, porque la representación, al fin y al cabo, es un proceso de comunicación, y crean en el espectador una tensión que no puede prolongarse mucho tiempo; de la misma manera que un oyente se dispone a oír lo que le dicen, pero no puede estar en esta disposición más que unos segundos, y desviarán la atención para ocuparse de otra cosa, si el virtual hablante no se decide a hablar, el espectador mantiene una tensión de espera durante unos momentos y luego adoptará otra actitud, que puede ser de impaciencia, de agresividad, de rechazo, etc.

Por esto pensamos que esa llamada “pasividad de la sala”, que consideran molesta los actores, es sólo aparente, y en todo caso física, no afecta para nada a la participación emocional: el espectador permanece atento y pone alerta su competencia de interpretación semiótica; está dispuesto a leer los signos de todo tipo (luminosos, objetuales, proxémicos, quinésicos) que le ofrezca la escena antes incluso de que aparezcan las palabras, y está dispuesto a relacionarlos entre sí y a integrarlos en una unidad de sentido con las palabras que oírán a los actores, cuando comience la representación.

Están equivocados los que creen que hacen falta estímulos físicos para despertar al espectador indiferente, que sólo atenderá si se traspasan las candilejas, si se grita, si se le agrede con ráfagas de luz violenta, como ha hecho Narros al poner en escena *Así que pasen cinco años*, o si se sueltan pollitos en la sala, como ha hecho el teatro pánico en el Théâtre Rond de Paris. La participación del espectador como tal, está asegurada con su presencia expectante en el patio de butacas; su impasibilidad física, que además es obligada, no implica en absoluto un rechazo de la percepción, por el contrario indica una disposición y una atención polarizada hacia la escena. Y sólo en el caso de que se prolongue la expectación, la tensión inicial puede decaer y derivar hacia una agresividad latente o manifiesta. Por eso es tan importante la puntualidad en el espectáculo.

La tensión necesaria para recibir con máxima atención lo que se va a representar, disminuye y es sustituida por una actitud no exenta de agresividad, y, a partir de este momento, la relación sala-escenario puede establecerse de modos muy distintos, según se vayan cumpliendo los ritos convencionales que cada sociedad o cada cultura utiliza para la iniciación del espectáculo.

Esta relación primera, no verbal, es el llamado *diálogo primario*, que plantea primero como una tensión simplemente espacial, sin contenidos verbales o de fábula en general, se reconduce a relaciones de interés, de entusiasmo, de placer, de complacencia, etc., o a un rechazo, a medida que se va desarrollando el espectáculo, y pueden desembocar en un aplauso entusiasta o en una bronca cerrada. Es extraño en este punto la comparación que puede establecerse con otros tipos de relaciones del público con un servicio, en los que no se suscitan unas reacciones tan radicales: nadie sale del restaurante, o de unos almacenes donde ha comprado, aplaudiendo o pateando, aunque pueda salir complacido o disgustado.

Kaplan cree que esa relación dialógica primaria tan específica del teatro se establece entre dos seres animados: los actores y el público, pero creo más bien que, puesto que se establece antes de la aparición de los actores sobre la escena, puede vincularse con la disposición del ámbito escénico. Repetimos que entendemos por “ámbito escénico” el conjunto de la sala y del escenario, que adoptan necesariamente unas relaciones físicas determinadas, que establecen y a la vez manifiestan unas relaciones psíquicas entre actores y público.

Tales relaciones sala-escenario pueden ser fundamentalmente de dos tipos: enfrentadas o envolventes. El espacio de la acción, es decir, el escenario, es el lugar donde se ofrecen estímulos para la interpretación semiótica, y el conjunto de todo lo que está en escena es una propuesta de mensaje en unidad que el público debe “leer”: antes de que el tiempo dramático se introduzca en escena, es decir, antes de oír la primera palabra del diálogo dramático o de alguna voz directa, hay “cosas”

en escena, que por el hecho de estar allí, reclaman un nuevo estatus, el estatus semiótico como forma de una comunicación, y quieren convertirse en signos, y el espectador debe reconocerlos como tales; el espacio de la recepción, es decir, la sala, mantiene una disposición semiótica de interpretación; las posiciones relativas de la sala y el escenario organizan de un modo previo las relaciones entre todo lo que esté en escena: objetos y signos estáticos, actores y signos dinámicos, se presentan como oferta semiótica en unidad para que el público de la sala descodifique los signos de forma convergente, es decir, en una determinada dirección para todos, a fin de lograr una unidad de sentido, aunque éste sea absurdo. Esta sería la primera de las convenciones del diálogo primario: la escena hace una oferta de sentido y el espectador se ve inducido a leer en unidad todo lo que está en escena: no le basta verlo como “cosas”, está obligado a leerlo, a interpretarlo. Es posible que luego esa unidad se rompa, incluso de forma expresa, como ocurre, por ejemplo, en el teatro del absurdo, pero en principio se presenta así, y convencionalmente el espectador se dispone a interpretarlo en la unidad de una lectura.

Ahora bien, la oferta de intercambio semiótico puede ser hecha desde una posición física de enfrentamiento, de modo que el eje de la sala sea perpendicular al eje del escenario (ámbito escénico en T), como ocurre en el “teatro a la italiana”, que se inicia ya con el teatro romano, y lo vemos claramente en el teatro romano de Marcelo, por ejemplo, o bien desde la perspectiva de una situación compartida, donde el espectador se siente parte del espectáculo, del rito, de modo que convencionalmente el escenario se ve arropado por un público que lo rodea y que teóricamente participa en la creación de sentido, pues envuelve la escena, bien sea totalmente, como ocurre en el ámbito en O: griego primitivo, algunas formas del teatro español (cuando la calle cerrada para una representación tiene balcones al fondo), el teatro isabelino de los primeros tiempos, que prolonga sus galerías por detrás de la escena, y los teatros redondos actuales, incluido el teatro total cuando la representación es centrípeta; en estos ámbitos el teatro se aproxima al rito, y se vincula con representaciones religiosas. El envolvimento es parcial, en el ámbito en U, como ocurre, por ejemplo, en el teatro griego clásico, en el inglés y en el español (p. el de Almagro, lo deja ver aún así), en cuyo caso el público participa del rito o del espectáculo desde una distancia moderada y sin un compromiso total.

La tensión del diálogo primario se inicia, pues, en la disposición física de los espacios, no se suscita solamente, como afirma Kaplan, en las relaciones humanas, sino que se inicia como interacción sémica entre un público y los signos y los formantes de signo (es decir, signos transitorios), que pueden estar en escena cuando se sube el telón o comienza la función.

Efectivamente, Kaplan relaciona el diálogo primario con los ámbitos escénicos envolventes: la disposición circular de los ámbitos en O y de los ámbitos en U

intensifica algunos de los aspectos de la relación sala-escenario y debilita otros. El teatro circular es una arquitectura de intimidad y de participación, y así fue el teatro griego primitivo, cuyo carácter religioso y ritual fue debilitándose y llegó a perderse a medida que la arquitectura teatral evoluciona hacia el teatro romano; algunos teatros actuales han intentado recuperar esa forma de relación, así el Arena Theatre, de Birmingham, el auditorio al aire libre de la isla de san Giorgio, en Venecia, le Théâtre Rond, de París, etc. En parte fue también circular el corral español y el teatro isabelino, que prolonga sus plateas o sus galerías y balcones por detrás del escenario, y sigue manteniéndolos generalmente (si no está contaminado por el teatro a la italiana, en cuyo caso pasa a una disposición de enfrentamiento, o ámbito en T) por los laterales. El ámbito escénico en U también establece relaciones de integración, concordia y participación en el público. Por el contrario, el llamado teatro “a la italiana”, de ámbito en T, parte de un enfrentamiento espacial, que se refleja en el diálogo primario con la presencia de unas relaciones de tensión entre los actores y el público; en este caso se potencia el enfrentamiento, la agresividad y el extrañamiento entre el mundo ficcional del escenario y el mundo de la realidad cotidiana de la sala. Los dos mundos, que se corresponden a la ficción en el escenario, y a la realidad empírica en la sala, cada uno con su tiempo particular, no están simplemente contiguos, están enfrentados, pues cada uno mantiene un eje propio de atención y no miran los dos en la misma dirección, sino uno frente a otro. El enfrentamiento se acusa aún más y es llevado al límite con la convención escénica de la llamada “cuarta pared”.

Cuando además, como ocurre en el teatro isabelino y en el corral español, al ámbito envolvente se añaden espacios múltiples para la acción y movimientos de los actores (las galerías laterales y del fondo del primer piso y hasta del segundo), entonces los efectos pueden ser otros. Creo que, conseguida la participación discursiva y emocional con un escenario que está integrado en el espacio de recepción, es decir, situado entre el público que lo envuelve total o parcialmente, los procesos de comunicación, de significación y de interpretación se mantienen vivos continuamente, al colocar la atención en espacios variados; el espectador está cerca del lugar de acción, pero no fijado en un espacio único, sino obligado a seguir la acción donde se dé: en la escena, en el proscenio, en un interior al que se accede visualmente por una puerta abierta al fondo, en las galerías o ventanas a derecha e izquierda del escenario, en las galerías del fondo, contiguas al escenario o en un piso alto, etc. El público se siente físicamente metido en el espacio horizontal y vertical del mundo de la ficcionalidad y dispuesto a vivir la obra desde la “simpatía”, desde el convencimiento, y con asentimiento o rechazo.

Sea como sea la disposición del escenario respecto a la sala, y tanto si se trata de un escenario único como de un escenario múltiple, toda representación, de cual-

quier tipo de teatro, antiguo o moderno, se abre con ese diálogo primario, que no tiene los caracteres del diálogo verbal, pero sí los del dialogismo, pues es una relación interactiva no verbal, cara a cara (*Face-to-Face*), sin turnos, pues carece de movimiento, o sea de tiempo interno, pero que no da lugar a un discurso textualizado -aparte de lo que puedan aclarar las acotaciones sobre la extrañeza del público ante tales o cuales formas de presentación, por ejemplo, en el inicio de *La cantante calva*, cuando la ambientación "inglesa" -leída suficientemente ya por el público, se prolonga en la cháchara de la Sra. Smith que aclara que han comido tocino inglés, que su nombre es inglés, que viven en las afueras de Londres, etc. El diálogo primario no se encuadra, a no ser en algunos casos excepcionales, en el texto de una obra, sino en el marco general del proceso de representación dramática y de los espacios, a partir de los ámbitos escénicos que han sido desarrollados en la historia las diferentes formas de cultura y de convenciones dramáticas.

Aparte del ámbito escénico, en el momento en que se alza el telón o se ilumina la escena, y atendiendo ya directamente a aspectos semióticos, creo que hay otras razones para suscitar esa tensión del diálogo primario: al subir el telón quedan a la vista del público una serie de objetos, una disposición escénica y una ambientación, ante todo lo cual el público responde con curiosidad y crea sus propias expectativas de interpretación. Todo lo que se ve y se oye: las luces, las distancias entre los actores, los ruidos, los objetos escénicos, el retraso en subir el telón, o la misma falta de telón y un escenario vacío... todo crea expectación en el público porque éste se ve obligado a interpretarlo. Creo que se origina en el ámbito escénico una relación física de presencias -o ausencias-, que genera un proceso semiótico en el sentido de exigir a los espectadores que vayan interpretando todo lo que allí ocurre y se les enseña, signos o formantes de signos, que reclaman una lectura; quizá esa exigencia de interpretación sea la causa de un tono agresivo en la relación, ya que, al fin y al cabo, es una presión sobre el público.

Creo, pues, que, en este segundo momento, cuando ya se ha levantado el telón, la explicación de la tensión y de la agresividad del diálogo primario puede encontrarse en el hecho de que los espectadores, en principio, están a merced de la oferta que les hará el escenario y todo lo que en él aparezca, y sin embargo no ha habido un acuerdo previo, una convencionalidad en los códigos, o simplemente falta el código común válido en una y otra dirección, para actores y para espectadores; el escenario hace una oferta de sentido, una invitación a poner en marcha los mecanismos de interpretación, pero la hace mediante signos o formantes no codificados, y el espectador se ve obligado a arriesgarse a dar una interpretación sin disponer de ese código común mínimo. Las expectativas creadas para la interpretación pueden confirmarse a medida que transcurre la representación, pero pueden también ser contrariadas e incluso ridiculizadas, con lo que el espectador siente una inse-

guridad inicial bastante frecuentemente. Las relaciones sémicas así establecidas oscilarán de la agresividad a la complacencia, del riesgo a la seguridad a medida que el público verifica que es adecuada la lectura que ha hecho de lo que estaba en escena y se integra mental o sentimentalmente en la obra.

Fuera, pues, de cualquier tipo de discusión sobre el discurso dramático, sobre el valor de la palabra dialogada en escena, conviene partir, al hacer un estudio de la representación escénica de una obra, de la apertura del espectáculo y de la actitud que puede suscitarse en el espectador solamente con la disposición del ámbito escénico y con la presencia de objetos, luces, música o movimiento en escena. Hay autores que lo tienen presente en el texto de alguna de sus obras, como Alejandro Casona en *Los árboles mueren de pie*, que inicia la representación con un escenario donde entran y salen personajes raros y extraños que suscitan la curiosidad no sólo de los espectadores, sino incluso de unos observadores que sitúa en escena y que parecen una delegación del público. Desde un primer momento tales personajes muestran su curiosidad y su perplejidad por lo que están viendo, con una reacciones que también se suponen en el público, y sólo a medida que avanza la obra, se van aclarando las perplejidades. Si repasamos el Texto Espectacular de esta obra, podemos leer en las primeras acotaciones:

“A primera vista estamos ante una gran oficina moderna, [...]. En contraste con el aspecto burocrático, hay acá y allá un rastro sospechoso de fantasía: redes de pescadores, carátulas, un maniquí descabezado con manto, un globo terráqueo, armas inútiles, mapas coloristas de países que no han existido nunca; toda esa abigarrada promiscuidad de las almonedas y las tiendas de anticuario...”

Cuando al levantar el telón se suceden en escena entradas y salidas de personajes tan pintorescos y desconcertantes como la escenografía, los espectadores están intrigados, sorprendidos y se quedan perplejos. En escena están el señor Balboa e Isabel, que expresan la perplejidad del público e inician un diálogo:

Balboa: Dígame, señorita, ¿usted tiene una idea aproximada de dónde estamos?

Isabel: Yo no ¿Y usted?

Balboa: Tampoco. ¿Es curioso, no? Ninguno de los dos sabemos dónde estamos y sin embargo aquí estamos los dos.

Y esto es precisamente lo que le pasa al espectador en el diálogo primario hasta que se aclaran las cosas.: no sabe qué pasará en escena, no conoce qué signos están a su vista, y tiene que poner en marcha su maquinaria de intérprete para comprender lo que está pasando: de momento se siente perplejo, pero sigue allí, está allí, sin identificar todavía el espacio donde está, como les ocurre a Balboa e

Isabel. Luego la representación seguirá su rumbo: gustará o no, despertará interés o suscitará apatía, en un proceso de comunicación, y una vez que se haya superado el “diálogo primario”.

\* \* \*

La disposición de los ámbitos escénicos es anterior a la representación de cualquier obra, y cuando se inicia la representación sobre la escena se harán presentes unos espacios ficcionales, que hemos diferenciado en cuatro clases: los dramáticos (o fabulados), los escénicos (o físicos), los lúdicos (o de la representación de los personajes) y los escenográficos (o de la representación de los lugares aludidos). En todos ellos se pueden identificar variantes con adjetivaciones (fantásticos, reales, oníricos, cerrados, abiertos, etc.) que generalmente se manifiestan mediante una oposición que se semiotiza en los límites de una obra, prolongando asociaciones, como cerrado=seguridad, honor, honra / abierto=inseguridad, deshonor, peligro, que en principio son formantes de signos, pero medio se codifican hasta un cierto punto, por ejemplo, en el teatro español que los identifica con los sexos: hombre / mujer, y los prolonga hasta el siglo XX con Lorca, por ejemplo.

#### *Los espacios teatrales*

Vamos, pues, a considerar la serie de cuatro tipos de espacios teatrales, tal como los he caracterizado en *Semiología de la obra dramática*, (1997), o en “Cómo está hecha *La dama duende*” (1990), pero vamos a demostrar nuestra tesis de la semiotización del espacio atendiendo particularmente a los escenográficos.

Sebastiano Serlio, y rescatándolas de la ecenografía romana, dibujó tres expresiones del espacio escenográfico: uno interior doméstico, generalmente de un palacio, que ponía en relación con la tragedia, y que se constituye en espacio cerrado; y dos exteriores, uno urbano, las calles de una ciudad, es decir, un espacio abierto y urbano, que ponía en relación con la comedia, y otro campestre, también abierto, que pone en relación con la farsa. La vinculación de los espacios con los géneros dramáticos, tal como se han manifestado históricamente, no responde a la de Serlio, ya que la mayor parte de las tragedias griegas eligen un espacio abierto y urbano: la plaza ante el palacio de los Atridas, cuya fachada divide la vida familiar y la vida pública. Aunque Hegel habló del carácter familiar de la tragedia griega y esto parece implicar un espacio interior, realmente no se da así porque la tragedia, planteada en los límites de la familia, tiene una dimensión política y sale a la calle. En cuanto a la comedia, la historia nos muestra ejemplos variados de espacios interiores, exteriores y hasta mixtos, como ocurre, por ejemplo, con la comedia de salón, que transcurre por lo general, y en frase de Clarín en una “sala

decentemente amueblada”, frente a la comedia española de capa y espada, que sitúa sus espacios compartiendo la casa y la calle, pues sus conflictos, inicialmente caseros tienen una dimensión social y urbana. Pero no vamos a entrar en las matizaciones necesarias para aceptar frases generales. Vamos a comprobar cómo el espacio escenográfico se semantiza y es capaz de arrastrar el sentido de la fábula, de los personajes y hasta del tiempo en la comedia. Podemos verificarlo en algunos ejemplos generales.

En autores como Lorca el valor simbólico de los espacios está en relación con el sexo. Juan quiere para sí espacios abiertos del campo y para Yerma el espacio cerrado de la casa, identificando lo femenino con la honra y esta con la casa; Yerma prefiere los espacios abiertos, porque identifica, al revés que su marido, la casa con espacios masculinos, de modo que en la casa sus pasos le resuenan como “pisadas de hombre”. Bernarda quiere los espacios cerrados de la casa para sus hijas, porque los identifica con la honra, de modo que se constituye en delito, no ya el salir de casa, sino el mirar la calle. Y la Madre, de *Bodas de sangre*, teme los espacios exteriores porque resultan peligrosos para su hijo.

En los espacios oníricos y por oposición a los espacios del mundo real puede verificarse muy bien la relación espacio-tiempo: generalmente los movimientos se hacen más lentos, lo mismo que ocurre en el cine. Pero la relación del tiempo con los espacios queda de manifiesto de modo clarísimo en algunas obras, en las que los autores sacan partido de este aspecto, por ejemplo Max Frisch en *La muralla china* anula la linealidad del tiempo físico al situar en el mismo espacio personajes que históricamente han vivido en época distantes:

“Comienza la obra. Lugar de acción: este escenario. ¿Pero qué representa este escenario? Yo diría que nuestra conciencia, nuestro pensamiento. Donde pueden mezclarse fantasías y realidades, actualidad e historia, donde pueden sonar a la vez frases escatológicas, pronunciadas por los antiguos en los momentos estelares de la historia, como estudiamos en el bachillerato y exclamaciones vanales dichas hace un momento por cualquiera de ustedes. Época de acción: esta noche. Una época, en la que la construcción de una muralla, por muy china que sea, es sólo una farsa. Todo es una farsa” (p. 25).

Sobre ese escenario, considerado como un espacio aparentemente vacío, sin decoración de ningún tipo, coinciden Pilatos, Cleopatra, Napoleón, Colón, Felipe II, etc. que han roto con las ataduras de la verosimilitud temporal y se presentan en simultaneidad, puesto que estamos ante un espacio mental, en el que todo es posible, incluida la anulación del tiempo real.

Esto que ocurre con los espacios escénicos se acentúa respecto del espacio escenográfico, a pesar de que puede parecer el más externo a la obra dramática. La

escenografía transforma, mediante un decorado de estilo realista, simbólico, constructivista, o como sea, y con las posibilidades que amplitud del escenario y las que la técnica permite en cada momento, el espacio vacío de la escena, en el interior de una casa, en las calles de una ciudad, en el campo, o en cualquier otro lugar cualificado (oficina, patio, interior de un cine, o una isla desierta...). Las posibilidades de cada uno de los tres macroespacios se modulan de formas tan variadas como permite la realidad o como la imaginación puede figurarse; la acción dentro de la casa puede situarse en el salón, con esbozo de escaleras que suben o bajan, o en la cocina, o en el despacho del profesional, etc; o dentro del espacio urbano hay diversidad de posibilidades, como nos ha demostrado el teatro del presente siglo. El tipo de espacio que se elija puede caracterizar todas las obras de un estilo, p.e. la “sala decentemente amueblada”, que caracteriza al drama burgués, o la alternancia de calle y casa que da carácter a la comedia de capa y espada, como ya hemos dicho.

Pues bien, este espacio escenográfico, a pesar de ser el último que se expresa, por lo general, tiene unas vinculaciones con todos los niveles de una obra: sirve de reflejo social, más o menos objetivo, pero remite también a unas situaciones sociales e individuales de tipo inconsciente (inconsciente colectivo, tal como lo ha definido Jung, o inconsciente individual, de Freud). Ch. Mauron (1964) ha detectado con gran claridad el fenómeno en la comedia clásica, en el paso de la Comedia Media a la Comedia Nueva y ha interpretado el cambio desde una perspectiva psicocrítica. Podemos darle también una lectura semiológica, según la cual el cambio de espacio implicará un cambio de sentido y, por tanto, una alteración de las relaciones entre las cuatro categorías dramáticas y sus significados.

Es sabido que la comedia mantiene no sólo los conflictos, sino también los tipos de personajes a través de los siglos: el criado pícaro, el jovencito que burla al viejo (padre, tío, *leno*) y le roba el dinero, o la novia, el padre avaro y enamorado, el soldado fanfarrón, etc., los encontramos tanto en Aristófanes, como en Plauto, en la comedia del Arte y en Molière. Es un hecho que ha llamado la atención a la crítica y sobre todo se ha destacado al comparar los géneros teatrales: trágico y cómico se enfrentan diametralmente en este aspecto, pues la tragedia renueva sus temas con facilidad, y de acuerdo con los valores éticos, sociales, religiosos, individuales que se suceden en las culturas, por el contrario, la comedia mantiene sus temas y sus tipos. Mauron, en *Psicocritique du genre comique* ha intentado explicar la permanencia de los tipos relacionándolos con fantasías inconscientes, que se manifiestan mediante procesos de inversión: el barbilampiño que se burla del viejo en escena es el mismo jovencito que sufre la autoridad y la falta de independencia en la vida real, el soldado fanfarrón es el hombre que se siente inseguro de sí mismo, porque tiene miedo, etc... Pero el mantener los temas no significa que cada autor, cada época, cada estilo de comedia, no los matice con originalidad y genio, y

así, en referencia a la comedia clásica, encontramos una situación muy singular, que sirve muy bien a nuestro propósito de verificar la semantización del espacio y el efecto que su significado proyecta sobre las demás categorías dramáticas.

La Comedia Antigua había tomado la ciudad como su propio espacio para localizar los sucesos cómicos; la Comedia Media va sustituirla por la casa. La ciudad era considerada como una especie de familia grande donde se viven relaciones de familiaridad, hasta el punto de en una obra de Aristófanes todos los personajes se conocen o se reconocen rápidamente y se tratan de modo familiar: el charchutero tutea a Cleón, que gobierna el Estado. Cleón amenaza querellarse contra Aristófanes porque ha incluido en una *coregia* a aliados, y con ello se siente incómodo porque ya no están en familia, porque ya no todos son atenienses.

En la segunda mitad del siglo V, la *polis* se transforma y en un sentido se desintegra a pasos muy rápidos. En las últimas obras de Aristófanes puede advertirse ya este cambio social, cosa que no ocurrirá con Plauto o con Molière, en cuyos tiempos los cambios son más lentos y las obras mantienen en este sentido más homogeneidad en la elección e espacios. La evolución social, que tiene una dimensión psicológica en el autor, es perceptible en el modo en que trata los espacios -y todas las demás categorías dramáticas- y podemos analizarla en los textos.

El padre, o una figura paterna (*le barbon*), no parece representar la realidad opresora más que en la Comedia Nueva. En las obras de Aristófanes no es así, y es que para este autor, como para toda la Comedia Antigua y parte de la Media, la realidad agobiante, es decir, el principio de realidad que se enfrenta al principio del placer en las comedias, es urbana y tiene aspectos políticos: guerras, tribunales populares, procesos, delatores, chivatos, etc. es exterior al hogar, mientras que los placeres son domésticos. En la base de la comedia y de sus conflictos está siempre el enfrentamiento entre el principio de realidad y el principio del placer, que se resuelven mediante inversión de las situaciones, con fantasías de triunfo, mediante discursos fanfarrones, o con la satisfacción de las carencias. En *Los Acarnienses*, Diceópolis, cansado de la guerra que los políticos no aciertan a terminar, firma una tregua personal, que festeja en su casa, tiene su mercado privado en su jardín y muestra el contraste entre la guerra y la paz. La guerra sigue en el exterior, donde se mueven los personajes (guerreros, sicofantes, jueces...), la paz sólo se logra en la casa, donde no se plantean lógicamente los conflictos. El espacio de los enfrentamientos es la ciudad, la *polis*, y la Comedia Antigua y la Media situará su espacio escenográfico en las calles.

Por el contrario, la Comedia Nueva muestra una predilección por los espacios escenográficos interiores, y los motivos de sus fábulas y los personajes que los viven se adaptan al nuevo contexto: proliferan las escenas de banquetes, las anédo-

tas caseras, de puertas adentro, y aparecen tipos nuevos como los cocineros y los parásitos, y también, naturalmente, las mujeres, que en la comedia de exteriores no tenían papeles apenas

Por tanto, después de que en la Atenas vencida, la clase media se retira de la política en busca de sus propios intereses económicos privados, los polos del conflicto cómico se invierten. El principio de realidad reina en el hogar y se contrapone al principio del placer, mientras que el exterior sirve sólo de contrapunto y deja de ser espacio escenográfico. La Comedia Nueva hace del exterior un espacio de aventuras, de cambios a menudo deshonestos, de encuentros amorosos; es, en todo caso, el punto de fuga de los conflictos internos de la casa. Esta situación se generaliza probablemente en la Atenas del siglo IV y determina que la comedia cambie no sólo sus escenarios, sino sus conflictos, sus tipos, sus tópicos. El cambio dramático es profundo, como lo es el cambio social, y se deja sentir en el cambio de espacios con la consiguiente adaptación que exige a las otras categorías dramáticas.

Dentro del mundo cerrado del hogar, el padre rico representa la autoridad y sustituye, como objeto de las iras y obstáculo que hay que vencer al poder civil, por tanto, se impondrá la tendencia a ridiculizarlo: se le presenta como un viejales, secretamente débil e inmoral, a pesar de su apariencia. El hijo, sin dinero y sin autoridad doméstica, le está subordinado; sus armas son el amor (frecuentemente secreto y frecuentemente enfrentado a lo que le prepara su padre), una audacia sin escrúpulos y sin límites, el disimulo, la adulación; sus criados se hacen expertos en picardías y bromas, en engaños, en robos, etc. a fin de favorecerlo frente a su padre y, naturalmente esperan que, resuelto el conflicto, los favorecerá.

Mientras que en la Comedia Antigua y Media la realidad opresora era el poder político y las críticas y conflictos tienen un carácter social, cuyo espacio hay que situar en las plazas y en las calles, la Comedia Nueva presentará unos espacios caseros, conflictos son también caseros y familiares, y los sujetos de la obra son el padre, el hijo, los criados, la madre, los que viven de puertas adentro. En el centro del panorama escénico no quedan más que las relaciones familiares y sus tópicos conflictos: relaciones amorosas, negocios de dineros, vecindades amistosas, la vida de los sirvientes, enfrentamiento de generaciones, etc.

Los rasgos generales de la Comedia Nueva y sus personajes tópicos pasarán los siglos repetidos una y otra vez: parásitos, cocineros, rústicos, soldados fanfarrones, y la pareja del *barbon* (el mayor) y del *blondin* (el jovencito imberbe), se conservarán por los siglos de los siglos mientras la comedia sea familiar y burguesa y mientras sea expresión de una moral, una familia, una tradición de relaciones que cala en el inconsciente y determina modos de ser, de ver las cosas, de reaccionar.

Las adaptaciones a cada época son bastante claras: las escenas de leno, las figuras del cornudo, etc. aparecen respectivamente con frecuencia en la comedia latina o en la farsa medieval francesa y se van incorporando al material mostrenco de la comedia. Molière conseguirá una síntesis genial de todos los elementos que se dispersaban en unas y otras formas de teatro y crea la gran comedia moderna, que se nutre de temas, de personajes, y, no lo olvidemos, de los espacios correspondientes, caracterizados y condicionados por los conflictos.

El cambio de espacio, del exterior al interior, determina así, o es expresión de un cambio sustancial en la sociedad, que el teatro acusa y recoge.

No podríamos decir que fue el cambio de espacio urbano por el espacio doméstico lo que hizo cambiar la mentalidad del autor, porque es posible que haya sido al revés que el cambio de mentalidad exige un cambio de espacio escenográfico, lo que sí advertimos es la relación "espacio - otras categorías dramáticas" y el cambio de sentido que se advierte en las obras. Por ello, decimos que los espacios pasan a ser signos, porque son formas perceptibles, discretas en sus límites, que se corresponden con significados, quizá no codificados, en tal caso, son formantes de signo, que se integran y condicionan la significación y el sentido general de una obra.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BOBES NAVES, M. C., (1990), "Cómo está construída *La dama duende de Calderón*". *Tropelías*, 1, pp. 65-80)**
- , (1997), *Semiología de la obra dramática*. (2ª ed. ampliada). Madrid. Arco Libros.
- BREYER, G. A., (1968), *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires. Centro editor de América Latina.**
- KAPLAN, D. M. ET AL. (1973), *La cavidad teatral*, Barcelona. Anagrama. (Kaplan, D. M., "La arquitectura teatral como derivación de la cavidad primaria").**
- MAURON, CH., (1964), *Psicocritique du genre comique*. Paris. Corti.**
- SERLIO, S., (1986), *De Arquitectura y perspectiva*. Ed. facsimilar. Oviedo. Colegio de aparejadores y arquitectos técnicos.**

## ESPACIO TEXTUAL Y ADAPTACIÓN ARTÍSTICA.

*Alberto Álvarez Sanagustín.*

En este trabajo me propongo hablar de los textos literarios, del espacio literario en concreto, y de la posibilidad de su traducción y adaptación artística. ¿Es posible traducir o adaptar el texto literario? ¿Cómo se puede llevar a cabo este proceso? ¿Quedan, irremediablemente, en el camino aspectos del texto de partida? ¿Se puede ser fieles al espíritu, aún no respetando la letra? Procedamos de la manera más ordenada posible.

La lingüística y la semiótica contemporánea sitúan en el centro de sus reflexiones la tesis que en su momento enunció Wilhelm von Humboldt, la idea de que las diferentes lenguas no representan una copia pasiva de la realidad, del mundo de los acontecimientos y de los objetos, la apreciación de que las lenguas no son un *ergon* sino una *energeia*, procesos peculiares que imponen al pensamiento un conjunto de distinciones y de valores. Las lenguas que, hasta entonces, habían sido contempladas mayoritariamente como instrumentos pasivos, reproductores de la realidad, empiezan a ser vistas como elementos activos, con una carga dinámica estimable.

Las ideas de Humboldt han sido retomadas más recientemente por el lingüista B.L. Whorf y formuladas en la conocida hipótesis Sapir-Whorf. Esta hipótesis se podría resumir brevemente en los siguientes términos: vemos el mundo y la realidad a través de las mallas organizadas que son las lenguas maternas de los individuos particulares<sup>1</sup>.

Todavía se puede ir más lejos en el planteamiento y afirmar lo siguiente: en dos estados sucesivos de la misma lengua se configuran “visiones del mundo” diferentes<sup>2</sup>. Su dinamismo conlleva cambios estructurales y significativos que hacen que también dentro de ellas mismas sean necesarias las operaciones de cuasitraducción, adaptaciones que hagan posible la comprensión en un momento posterior de lo ocurrido en un momento anterior.

Se podría decir que la interpretación de los signos verbales de una lengua por medio de otra es un caso particular, más dificultoso, del proceso de comunicación de cualquier acto de habla. Los problemas que encontramos en la traducción interlingual aparecen ya, a otra escala, en la misma traducción intralingual. En opinión de Steiner “una teoría de la traducción no deja de ser un modelo histórico-psicológico, en parte deductivo, en parte intuitivo, de las operaciones de la lengua misma. Una “comprensión de la comprensión”, una hermenéutica, incluirá siempre la deducción y la intuición”<sup>3</sup>.

Si respondiera a la realidad el punto de vista del pasado, el hecho de que las lenguas copiaran ingenuamente la realidad, los problemas que plantearía la traducción serían casi irrelevantes. Las diferentes lenguas aparecerían como trajes reemplazables de un único sentido que permanecería idéntico después de diferentes operaciones de traducción. Desgraciadamente esta posición no se puede sostener y debe desecharse.

El caso es que las lenguas se caracterizan por su complejidad y que las operaciones de traducción –de una lengua a sí misma y de las lenguas entre sí– plantean problemas teóricos y prácticos de difícil resolución<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> B.L. Whorf (1971): *Lenguaje, pensamiento y realidad*. Selección de escritos, Barcelona, Barral Editores.

<sup>2</sup> S.R. Suleiman and I. Crosman (eds.) (1980): *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*. Princeton. Princeton University Press.

<sup>3</sup> G. Steiner (1980): “Topologías de la cultura”, en *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México, FCE, p. 477.

<sup>4</sup> Vid. los detallados estudios sobre el tema de G. Mounin (1971): *Los problemas teóricos de la traducción*, Madrid, Gredos, y de V. García Yebra (1983): *En torno a la traducción*, Madrid, Gredos.

Estos problemas se atenúan si tenemos en cuenta lo siguiente: la capacidad de expansión y de condensación de las lenguas que consiste en que, por una parte, cualquier palabra de una lengua puede ser sustituida en el interior de su propio sistema por una paráfrasis sinonímica (expansión) y, a la inversa, una locución puede resolverse en una palabra (condensación). Estas operaciones intrasemióticas son de aplicación intersemiótica, cuando los signos de un sistema se traducen a signos de otro sistema<sup>5</sup>.

Las operaciones a las que acabamos de aludir son operaciones de adaptación –reformulación en la terminología de Jakobson– dentro de una misma lengua y de traducción dentro de dos distintas.

Teniendo en cuenta estos supuestos hablaremos de dos tipos de traducción: la traducción en sentido estricto, es la que podríamos llamar traducción fonológica o lingüística o literal. En el límite, tomando como referencia un texto escrito se trata de alcanzar otro texto escrito.

Otro tipo de traducción, también podríamos denominarla adaptación, es la que llamamos global. Atiende no solamente a la letra expresada, sino a la serie de condiciones, situaciones, momentos, etc., en que fue proferida. Tiene en cuenta, en suma, las condiciones de emisión y de recepción así como todos aquellos otros aspectos que pueden modificar la significación literal del mensaje expresado. Se podría denominar traducción/adaptación pragmática.

En este tipo de traducción o adaptación se han de tener en cuenta todas las condiciones del acto comunicativo –no solo la literalidad del mensaje– para proceder en consecuencia.

En este trabajo me quiero ocupar no de cualquier traducción-adaptación, sino de la que denominaremos poética. La traducción-adaptación de aquellos textos más excelentes y nobles, los que constituyen el patrimonio preciado de una determinada cultura.

Ocuparnos de lo poético implica, en consecuencia, definirlo, aunque sea someramente. La definición, nuestra toma de posición ante el fenómeno, nos puede facilitar las claves de su posible traducción-adaptación.

Riffaterre ha definido la literatura en los siguientes términos: “Est littérature tout texte qui s’impose a l’attention du lecteur para sa forme, indépendenment ou non de son contenu, et de la nature positive ou négative des réactions du lecteur”<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Para los conceptos de *expansión* y *condensación* vid. A.J. Greimas y J. Courtès (1982). *Semiótica*. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, Madrid, Gredos.

<sup>6</sup> M. Riffaterre (1971): *Essais de stylistique structurale*. Paris. Flammarion.

Es esta una posición excesivamente esencialista, en ella vemos los ecos de las ideas de Jakobson y de los que durante tanto tiempo quisieron ver en la literatura una especificidad que se centraba en aspectos puramente estilísticos en los que se absorbía el contenido.

¿Sería posible una traducción de un texto poético que se entendiera desde esta perspectiva? Pensamos que no. La plenitud de la forma haría vana cualquier paráfrasis en la propia lengua y, por supuesto, cualquier traducción a una lengua ajena. La plenitud formal se disuelve ante cualquier manipulación intra o interlingüística.

Al lado de esta posición que propugna la excelencia formal de la literatura podemos encontrar otras más comprensivas, en el doble sentido de la expresión, que pueden llevar al traductor-adaptador a que conciba esperanzas para su tarea. Se trata de una posición pragmática y no estilística de la literatura.

Para Mukarovsky, que plantea en su obra los fundamentos de una teoría pragmática de la literatura, la obra es al mismo tiempo signo, estructura y valor. La obra cosa funciona como símbolo exterior (el significante en la terminología de Saussure) al que, en la conciencia colectiva corresponde una significación (llamada "objeto estético") dada por aquello que tienen en común los estados de conciencia subjetivos provocados por la obra-cosa en los miembros de una cierta colectividad.

Aparte de esta significación global, dada por la conciencia colectiva, en toda percepción de una obra hay elementos subjetivos (los "factores asociativos" de Fehner, la "imagen asociada" de Frege).

Por otra parte cabe la relación de la obra-cosa con la realidad: el contexto general de los fenómenos llamados sociales: filosofía, política, religión, economía. Esto significa que la obra, además de signo autónomo, es signo comunicativo<sup>7</sup>.

La obra tiene unidad de sentido, no es una copia pasiva de la realidad. Además cambia de valor en las distintas épocas en función de posiciones distintas del lector (o del contemplador, si se trata de escenificaciones).

La Escuela de Tartu ha profundizado en el análisis del fenómeno literario. Para Lotman el funcionamiento semiótico de un texto literario depende de múltiples planos paradigmáticos y su información no puede ser transcodificada en un sistema modelizante primario sin que se origine un empobrecimiento.

---

<sup>7</sup> J. Mukarovsky (1971): "El arte como hecho semiológico", en *Arte y semiología*. Madrid. Alberto Corazón (Comunicación, Sertie B).

El texto literario está pluricodificado, lo que genera un texto de información altamente concentrada. La coherencia del plano semántico y la cohesión de las unidades superficiales organizan múltiples planos de equivalencias en la dimensión literaria, lo que contribuye al enriquecimiento del significado<sup>8</sup>.

La complejidad del fenómeno literario y la variedad de estratos e instancias que se ponen en juego hace que la traducción/adaptación, la tarea de traducir y adaptar se convierta en un procedimiento que exige una profunda cultura y una extraordinaria sensibilidad.

Una primera fase de percepción nos obliga a comprender el texto. El traductor se enfrenta con el texto de origen y buscar captar su significado y su sentido, en una palabra, su contenido.

En la segunda fase, la de la expresión, el traductor intenta pasar a su propia lengua el contenido del texto primero.

Para Charles R. Taber un método de traducción que se fundamente en un algoritmo de correspondencias entre la estructura de superficie de las lenguas está condenado al fracaso porque entre las lenguas hay tres tipos de diferencias específicas: diferencias entre la estructura profunda y superficial de la lengua de origen, entre las estructuras profundas de las lenguas y entre la estructura profunda y superficial de la lengua receptora<sup>9</sup>.

La simple traducción literal no suele ser suficiente en el caso de la traducción poética. Se debe de buscar la fidelidad pero sin que se altere la dimensión poética porque, desgraciadamente, en las versiones muy literales se suele alterar la dimensión artística y en las muy artísticas suele resentirse el sentido originario.

Paul de Man cuando aborda este problema dice que "...el traductor, por definición fracasa. El traductor nunca puede hacer lo que hizo el texto original. Cualquier traducción siempre se queda atrás en relación al original, y el traductor como tal está perdido desde el principio (...). El traductor tiene que rendirse en relación a la tarea de reencontrar lo que estaba en el original"<sup>10</sup>.

Pensamos que el pesimismo de Paul de Man, quizás aceptable desde una posición estrictamente literalista y estilística, no tiene justificación desde una perspectiva global de lo que implica el fenómeno de la comunicación literaria.

---

<sup>8</sup> I. Lotman (1978): *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.

<sup>9</sup> Ch. R. Taber (1980): "Traduzir o sentido, traduzir o estilo", en J.R. Ladmiral (ed.), *A tradução e os seus problemas*, Lisboa, Edições 70, pp. 88-101.

<sup>10</sup> P. De Man (1990): "La tarea del traductor de W. Benjamin", en *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor, p. 125.

La traducción poética no se puede centrar en la pura literalidad, en el significado lingüístico. Ya hemos visto la articulación de códigos y subcódigos que contribuyen a configurarlo. Hay que trabajar sobre estos conjuntos completos y coherentes y rechazar los microanálisis de detalle.

No hay que detenerse en los meros procedimientos técnicos, sino concebir la traducción como un proceso donde se trata de revivir en una cultura de acogida un texto vivo de otra cultura.

En este sentido, hay que ver cómo la traducción/adaptación literaria puede recurrir ya no solo al lenguaje, sino a otras materias significantes: música, sonido, gestos, movimientos, objetos o apariencias externas de los actantes.

La traducción/adaptación desde esta perspectiva, es una suerte de interpretación que puede ser extraordinariamente enriquecedora. Todo depende de la fuerza del traductor. Para estar al nivel de su modelo debe de hacer alarde de energía propia y no limitarse a ser un humilde intermediario que pasa desapercibido. Debe saber encontrar las palabras y materiales significantes que tengan una mayor potencialidad y engastarlos en la producción artística de llegada. Así deviene un auténtico creador<sup>11</sup>.

Las modernas teorías críticas han destacado el papel que puede cumplir el lector, su posible actividad creativa, cuando se enfrenta al texto-artefacto.

El traductor/adaptador en cuanto lector activo, debería (o podría) seguir las siguientes pautas: primero, percibir la obra, tratando de captar toda la complejidad formal y semántica del texto al que se enfrenta. Su sacrificio perceptivo, basado en el texto que analiza y en la tradición cultural y semántica en la que se inserta, le permitiría pasar a una fase representativa. En ésta el traductor imagina la obra en la lengua y materiales significantes de llegada. Se trata más que de revivir de vivir la obra como un acontecimiento, calculando sus efectos y su sentido que deberán ser llevados “con la máxima claridad y viveza” a la nueva versión.

Finalmente, una fase expresiva: El lector expresa en la nueva lengua y con medios nuevos el fruto de su vivencia. En esta fase caben dos posibilidades: la traducción como lectura personal, como interpretación, y también la traducción, más contenida, como recurso para la lectura de otros disfrutadores. Es decir, traducción más abierta a futuras interpretaciones.

Hay que tener en cuenta que, a diferencia de la traducción ordinaria, prosaica, en la que se trata de buscar variantes significativas para un solo sentido, en la

---

<sup>11</sup> J. Guillet (1989): “Une approche sensualiste de la traduction: le marquis de Saint-Simon”, en *Revue de Littérature comparée*, LXIII, p. 158.

literatura, se trata de fijar el significado más expresivo para que puedan producirse el mayor número de interpretaciones en la lengua de llegada.

Expuestas estas ideas sobre la lengua, la literatura, y su plasmación artística, vamos ahora a centrarnos en una obra concreta: *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez, obra de singular mérito que ha sido llevada al cine por Francesco Rosi y también al teatro por Salvador Távora y su grupo "La cuadra de Sevilla".

Este es el breve argumento de la obra que se ha tratado de respetar tanto en la adaptación al cine como en la representación escénica. A partir de él iremos analizando diferentes elementos de interés desde el punto de vista de la traducción-adaptación, sobre todo en relación al espacio.

En un pequeño pueblo del trópico, Santiago Nasar es apuñalado por Pedro y Pablo Vicario. Seis meses antes, un extranjero, Bayardo San Román, llegaba al pueblo y quedaba fascinado por la belleza de Angela Vicario. Solo seis meses después se celebra la boda. Mientras todos se sumergen en el vértigo de la borrachera y la alegría de la fiesta, los recién casados se retiran a la intimidad. Pero la joven esposa no es virgen y es devuelta por el marido a la casa paterna en medio de la noche. Presionada por sus hermanos da un nombre causante de su deshonra, Santiago Nasar. Los gemelos Vicario proclaman a gritos su proyecto de venganza pero nadie se atreve a prevenir a Santiago Nasar de la amenaza que pesa sobre él porque nadie toma en serio las palabras de los hermanos Vicario. Dos jóvenes que no quieren matar en el fondo y que recurren a notorias amenazas, quizás, para librarse de lo que sienten como una obligación impuesta por la sociedad, son empujados por el destino y la pasividad de todos a asesinar a alguien que, quizás inocente, es el único que ignora de qué se le acusa.

### *Espacio general*

Por diversas alusiones geográficas que aparecen a lo largo de la narración literaria (Riohacha, Manaure, Cartagena de Indias...) se podría situar en Colombia el pueblo sin nombre donde se desarrolla la acción. Hasta se podría identificar con Aracataca, lugar de García Márquez, o con el mítico Macondo. Esta hipótesis podría afianzarse si se tiene en cuenta una alusión concreta al colegio en el que estudiaba el personaje-narrador, en Barranquilla, a través de las cartas que allí le escribía su madre Luisa Santiago.

Pero, es evidente, que la voluntad del autor es dejar al pueblo sin nombre, presentarlo como un pueblo anónimo como tantos otros, para reforzar, en detrimento de lo referencial externo, su valor mítico y simbólico.

El pueblo se asienta en un espacio reducido, propicio para que los vecinos conozcan las vidas de los demás y que las cosas se sepan, casi antes de que ocurran. Un pueblo en el que las noticias corren deprisa y en el que la tragedia se gesta en un instante. En este espacio opresor, en el que la herencia y la tradición pesan por encima de todo, se va a desarrollar un drama absurdo, un crimen inútil, un lunes “ingrato” de febrero. Y todo en nombre de la honra.

En este pueblo sin nombre, marco fundamental para la acción narrativa, se van dibujando espacios más concretos y particulares. Destaquemos algunos como la quinta del viudo de Xius: era la casa más bonita del pueblo en opinión unánime. Bayardo San Román la compra sin importarle demasiado lo que cuesta o lo que hace sufrir a su dueño que había sido feliz allí durante treinta años.

Bayardo San Román se la muestra un día a Angela, a la que acompaña su madre para guardarle la honra. Allí se dirigen al acabar la boda y de ahí parten poco después cuando Bayardo devuelve a su mujer a casa de sus padres.

La descripción de la casa de los Vicario se hace de manera casi realista, minuciosa: “La familia Vicario vivía en una casa modesta, con paredes de ladrillos y un techo de palma rematado por dos buhardas donde se mecían a empollar las golondrinas en enero. Tenía en el frente una terraza ocupada casi por completo con macetas de flores, y un patio grande con gallinas sueltas y árboles frutales. En el fondo del patio, los gemelos tenían un criadero de cerdos, con su piedra de sacrificio y su mesa de destazar, que fue una buena fuente de recursos domésticos desde que a Poncio Vicario se le acabó la vista”.<sup>12</sup>

Para el día de la boda la familia se vio obligada a habilitar todos los rincones posibles a fin de albergar al gran número de invitados. Aún así tuvieron que pedir a sus vecinos cercanos sus casas para el baile.

Pura Vicario, la matriarca de la familia y exponente de su rigidez moral, había educado a sus hijas para casarse (por ello cualquiera sería feliz con ellas) y a sus hijos para ser hombres.

Cuando Bayardo San Román repudia a su esposa se la entregó personalmente a Dña. Purificación en su casa. Es en este marco donde Angela, a instancias de sus hermanos, nombra a Santiago Nasar como su “autor”.

El mercado de ganado aparece como el lugar propicio para que las noticias corran. Es allí donde los gemelos Vicario anuncian su intención de matar a Santiago Nasar al tiempo que afilan sus cuchillos de matarife. Queda manifiesto, por

<sup>12</sup> G. García Márquez (1981): *Crónica de una muerte anunciada*, Barcelona, Bruguera, pp. 65-66.

boca de Faustino Aponte, la no predisposición de los de su oficio a matar seres humanos.

Los Vicario volverán allí otra vez a afilar sus cuchillos tras verse desarmados por el coronel Aponte, y de nuevo se reafirmarán en su idea de matar a Santiago Nasar. Sus colegas de oficio no les creen porque tienen la reputación de buena gente. Veintidós personas testificarán haberlos oído, sosteniendo que solo hablaban para que los oyeran. A través de ellos las noticias se irán corriendo de boca en boca hasta llegar a todos.

La tienda de leche de Crotilde Armenta está situada en un costado de la plaza, frente a la casa de Plácida Linero. Era el único lugar abierto cuando los gemelos Vicario se dispusieron a esperar a Santiago Nasar para matarlo.

La tienda vendía leche al amanecer y víveres durante el día, y se transformaba en cantina desde las seis de la tarde. Cuando Crotilde Armenta se levantó a las tres treinta para abrirla, todavía no había cerrado su marido, atendiendo a los clientes descarriados de la boda.

Cuando llegaron a las 4.10 los gemelos Vicario, ella, pese a que a esa hora solo se vendían cosas de comer, les despachó una botella de aguardiente de caña, y luego otra. Al principio esta mujer se negaba a creer que los hermanos llegaran a cometer el crimen que iban pregonando, pero, al ver los cuchillos, la duda se disipó. Los gemelos Vicario cuentan esta vez su propósito a más de doce personas que van a comprar leche. Estos lo dicen por todas partes antes de las 6.

Fue Crotilde Armenta quien evitó el primer intento de asesinato y quien se encarga de enviar sucesivos avisos a Plácida Linero, pues no era justo que todo el mundo, menos ella, supiera que iban a matar a su hijo, y al padre Amador. Fue ella la que gritó a Santiago, nada más verlo, que lo iban a matar. Fue ella la única que supo entender el papel que les tocaba jugar a los hermanos Vicario, que habían intentado por todos los medios que alguien les impidiera llevar a cabo el crimen.

El puerto es otro lugar importante. Cuando Santiago Nasar se levanta a las 5.30 de la mañana, lo hace para ir allí a esperar la llegada del buque en el que viene el obispo. De no haber sido por esta causa Santiago Nasar no hubiera salido vestido de blanco, por la puerta delantera, sino que lo habría hecho por la puerta posterior, vestido de caquí y armado, como solía hacer para ir al "Divino Rostro", el rancho heredado del padre.

En el puerto ya eran muchos los que sabían que a Santiago Nasar lo esperaban para matarlo, pero a todos les parecía imposible que él no estuviera prevenido. Es aquí, en el puerto, donde Margot insiste a Santiago para que vaya a desayunar a su casa, lo que habría podido evitar el asesinato.

Prudencia Cotes era la novia de Pablo Vicario, y nunca se hubiera casado con él, de no cumplir como hombre. De camino a la tienda de Crotilde Armenta se detienen los hermanos Vicario un instante en su casa, pero van con prisa porque “el honor no espera”.

La Plaza del pueblo cumple un papel fundamental: “.....la plaza cubierta de baldosas hasta el atrio de la iglesia, donde estaba el tablado de los músicos, parecía un muladar de botellas vacías y toda clase de desperdicios de la parranda pública”<sup>13</sup>. Es destacable que a un costado de esta plaza está situada la tienda de leche de Crotilde Armenta, y frente a ésta la casa de Plácida Linero y Santiago Nasar. Desde ambos lugares se veían los almendros nevados de la plaza.

Cuando Santiago Nasar sale de su casa para ir al puerto cruza la plaza del pueblo bajo la mirada lastimera de los gemelos Vicario. Estos volverán más tarde a mirar el balcón de su casa en espera de ver luz (tan solo en una ocasión más aparece la mirada en el texto, cuando Faustino Santos comenta que los matarifes no se atreven a mirar a los ojos de los animales cuando los sacrifican).

A medida que se iba corriendo la noticia de que los hermanos Vicario esperaban en la tienda de Crotilde Armenta a Santiago Nasar para matarlo y así salvar el honor mancillado de su familia, las gentes del pueblo comienzan a pulular expectantes por la plaza y a pasar, como “clientes fingidos” por la tienda de Crotilde con el único fin de asegurarse de los rumores.

Al ver a Santiago Nasar en el puerto el gentío se dirige apremiante a la plaza a tomar posición para presenciar el crimen.

El símbolo analítico de liberación, por excelencia, la plaza, se vuelve recinto trágico. Mientras Santiago Nasar llega a ella sus enemigos ya lo esperan fuera de la tienda de leche, y ya todos aguardan, apoyados en los almendros y en los portales, a que la trágica función se inicie. Agarrando a Pedro Vicario, Clotilde Armenta grita a Santiago Nasar que lo van a matar (y ya no podrá hacer más), con un grito que acalla los de los demás.. Cuando Santiago Nasar se enfrenta a manos limpias con sus verdugos, la plaza es un espacio coral. Y cae asesinado en la presencia de todos.

García Márquez dibuja un espacio físico, un marco en el que ocurren los acontecimientos, pero al mismo tiempo crea una realidad propia en la cual se borran del modo más sencillo y tolerable las fronteras entre lo real y lo fantástico.

Las revelaciones, prodigios y visiones aparecen entremezclados con referencias concretas a acontecimientos reales, grandes y pequeños, del pueblo y de sus

<sup>13</sup> Op. Cit. P. 27.

moradores. En este espacio tienen el mismo peso los acontecimientos demostrables y los fabulosos, porque todo es verdad y todo es mentira, todo es real y todo puede serlo.

El espacio se convierte así de marco físico en marco literario, de igual manera que se pasa del relato periodístico a la obra de arte cuando el autor (auctor) deja volar su imaginación y su fantasía sobre un pueblo extraviado y sin nombre. El hace universal y mítico (como Macondo) un espacio particular y concreto.

La realidad y la fantasía conviven en armonía, puesto que lo fabuloso y lo sobrenatural existen desde el momento en que las gentes creen en ellos. Es, además, el propio narrador, que lo vivió directamente, quien participa de las opiniones de los que hablan. Lo lleva a cabo mediante diferentes procedimientos narrativos, fundamentalmente desde un perspectivismo dominante, que lleva al lector a penetrar en este mundo de tragedia, sangre y dolor, pero también de imaginación, mitología y magia, que el autor recrea para el lector. A este respecto es reveladora la descripción que se hace de la llegada de Bayardo San Román al pueblo en el buque semanal.

Para un extranjero, distante e ignorante de esa cultura bañada de superstición y fantasía, es muy difícil creer lo que para ellos forma parte de la vida cotidiana. García Márquez recrea todo ese sentir popular, lo asimila y luego lo traslada a su quehacer literario.

Solo en este marco así recreado pueden admitirse acontecimientos tan fabulosos como que una bala disparada sea capaz de desbaratar un armario, atravesar la pared de una sala, pasar con un estruendo de guerra por el comedor de la casa vecina y convertir en polvo de yeso a un santo de tamaño natural que está en el altar mayor de la iglesia al otro lado de la plaza...como solo en Macondo puede darse que el hilillo de sangre que manaba del cuerpo de José Arcadio Buendía, atravesase medio pueblo, bordeando esquinas y salvando obstáculos, para volver a la casa de donde había salido.

Las evocaciones de Macondo se esconden en muchos párrafos del texto. Aparecen en recurrencias temáticas (insomnio, lluvia, olor, los perros, el olvido, la coquerina, el calor...), y hasta en los personajes mismos: Pilar Ternera, Alejandrina Cervantes, Aureliano Buendía. Gerineldo Márquez o el doctor Dionisio Iguarán. Allí había un lunes eterno, aquí uno absurdo e ingrato.

Siendo como es la obra fundamentalmente narrativa, el autor aprovecha los momentos descriptivos para bañar la narración de ensoñación y magia. Toda la personalidad de María Alejandrina Cervantes y su mundo están tratados de un modo que mitifica al personaje, como ocurría en el caso de Pilar Ternera en *Cien años de soledad*.

El espacio psicológico-mágico desborda la referencia concreta a lugares y a personajes. Así leemos: ...“los retretes se desbordaban y los pescaditos amanecían dando saltos en los dormitorios” de la casa de Angela Vicario.

En este espacio es posible que la colerina se desate como un “manantial florido” y que el cansancio haga estragos llevando el agotamiento a límites insospechados.

El insomnio se presenta aquí también como una constante: Durante tres noches estuvieron sin dormir los gemelos Vicario tras el crimen, pues, tan pronto como empezaban a dormirse, volvían a cometerlo. La transición entre sueño y realidad se desvanece pues “Era como estar despierto dos veces”. Nada y todo que decir sobre los once meses que estuvo despierto Pedro Vicario y que el autor testimonia. También se alude a las gallinas dormidas en las perchas y a los pájaros en las jaulas del corredor. La pérdida de la noción del tiempo esta íntimamente ligada al insomnio y al sopor.

El agua también adquiere en este contexto un carácter simbólico. Desde la lluvia tierna que caía tanto en el momento del crimen, aunque algunos lo nieguen, como en el sueño de Santiago Nasar, hasta las cosas que “aparecían debajo del agua” cuando Lázaro Aponte subió a recoger a Bayardo San Román a la quinta del viudo de Xius. También de las heridas de Santiago Nasar manó agua, un agua “de color de almíbar”.

Una vez más el narrador vuelve a ser partícipe de las opiniones de sus vecinos aportando su propia experiencia: “Yo mismo exploré muchas veces con las aguas hasta los tobillos aquel estanque de causas perdidas, y solo una casualidad me permitió rescatar al cabo de cinco años de búsqueda 322 pliegos salteados de los más de 500 que debió de tener el sumario”.

Otro de los elementos constantes a lo largo de la narración es el olor. El día que lo iban a matar había, además, un “denso olor de aguas dormidas”. Cuando Santiago Nasar salió de la casa el instinto despertó por completo a los hermanos Vicario. Cuando lo acuchillan la sangre que brota de su cuerpo huele como él. Y todo siguió oliendo a Santiago Nasar como aquel día. También el narrador lo sintió y la misma María Alejandrina Cervantes, quien no pudo acostarse con él porque olía a Santiago Nasar. Quienes más sufrieron la persistencia del olor fueron los hermanos Vicario y, por más que se frotaban, no eran capaces de alejarlo de su cuerpo.

Los pájaros, los gallos, y los perros son las especies animales que más claramente adquieren en la obra un carácter alegórico-simbólico (o están destinados a ello).

Plácida Linero no se perdonaría no haber interpretado el augurio infausto de los pájaros que se anunciaban en el sueño que tuvo su hijo el día en que lo iban a matar. Los mismos pájaros que se posaban siempre en los almendros de la plaza.

También el día del crimen madrugaron los gallos, como de costumbre, para esperar la llegada del obispo “no sé si sabiendo o no que la sopa de crestas era su plato favorito. Cuando se acabó el pitido del buque empezaron a cantar: “Era un alboroto tan grande que no podía creerse tantos gallos en el pueblo y pensé que venían en el buque del obispo”, comentó Divina Flor. Y durante años les sorprendían al amanecer tratando de explicarse las casualidades del destino y la misión que les había asignado la fatalidad.

Los perros solían deambular libremente por la casa de Plácida Linero. Cuando alguien entraba en ella, ellos salían a su encuentro. Santiago Nasar les había enseñado a tranquilizarse haciendo ruido con las llaves. Eso mismo hizo su amigo Cristo Bedoya cuando se le presentaron alborotados.

Mientras Santiago Nasar agonizaba en la cocina, los perros aumentaron la zozobra con su alboroto. Divina Flor llegó a pensar que querían comerse las tripas. Encerrados con candados en las pesebreras (también el narrador participó en este caso) nadie supo cómo salieron enloquecidos e irrumpieron en la cocina. Plácida Linero ordenó que los mataran y la orden se cumplió de inmediato. También ellos, los perros, sufren como el hombre la limitación opresora del espacio, y como él reaccionan con violencia.

Un elemento que ayuda a que las limitaciones de espacio acentúen sus consecuencias es el calor, el calor de una tórrida tierra del Caribe, ese calor que abate o excita, que duerme o lleva a la violencia más desgarrada.

No debemos olvidarnos de los árboles, sobre todo de los almendros, que proliferan en la plaza. Santiago Nasar los vio cuando salió de su casa, pero no tuvo valor “de ver nada más”. A su estatismo se opone el dinamismo de los platanales, bañados de luz y color y bailando con el viento, para poner la nota mágica.

Las visiones tienen, por supuesto, un sitio en este espacio increíble. Cristo Bedoya la tiene con Plácida Linero, Divina Flor con Santiago Nasar, el mismo narrador-personaje con Plácida Linero y otras muchas se producen entre otros personajes.

La soledad es el papel que pasa a jugar Angela Vicario, quien enloqueció de amor al ver en una visión a Bayardo San Román y tras echarse a llorar durante tres días, estuvo 17 años esperando por él, mientras le escribía una carta semanal. Hasta que un día de agosto, el caluroso mes en que había llegado por primera vez

al pueblo, él volvió junto a ella. Otro personaje que espera es Prudencia Cotes, pero solo 3 años, hasta que Pablo Vicario salió de la cárcel, después de su condena.

También hay un número que adquiere especial relevancia. Este número es el tres o alguno de sus múltiplos: 3 años antes había muerto Ibrahim Nasar, padre de Santiago; 21 años acababa de cumplir éste; Bayardo andaba por los 30 años; 30 años había vivido el viudo de Xius en su quinta; fueron tres toques muy despacio...; 3 personas informan de la tentativa a Lázaro Aponte; 3 años esperaron los gemelos por el juicio y duró 3 días; 3 días lloró Angela Vicario, 6 minutos mayor era Pedro que Pablo Vicario, 3 veces fue herido de muerte Santiago Nasar. Y, finalmente, 27 años después Plácida Linero recuerda al narrador los pormenores de aquel lunes ingrato.

### *El color de la tragedia*

“Lo visual se interrelaciona profundamente con lo no visual y una adecuada comprensión de la perspectiva utilizada para el análisis de lo visual tiene inmediatas implicaciones en la manera en que lo no visual es aprehendido y conocido”.<sup>14</sup> También Umberto Eco ha mostrado cómo la valoración del aspecto cromático está basada en principios simbólicos, es decir, culturales.

A partir de esta idea entendemos que el rojo es el color de la sangre, de la pasión y del amor. El blanco de la inocencia, la pureza y la virginidad y el negro, de la muerte, del luto, de lo fatídico.

Con este planteamiento podemos ir configurando un sentido simbólico a todas aquellas pinceladas de color que vayan apareciendo en la obra, y que serán más matizadas con su visualización en imágenes.

Los elementos que anticipan la tragedia se nos ofrecen ya muy pronto: “Era un tiempo fúnebre, con un cielo turbio y bajo y un denso olor de aguas dormidas”. Las sensaciones, como se ve son visuales y olfativas. La presentación, en las primeras líneas, del protagonista, no puede encontrarse carente de fuerza simbólica: “El día que lo iban a matar...Santiago Nasar se puso un pantalón y una camisa de lino blanco...era un atuendo de ocasión...; el día que lo iban a matar, su madre creyó que él se había equivocado de fecha cuando lo vio vestido de blanco”.

Por lo tanto, de entrada, el color blanco sugiere la inocencia de Santiago Nasar, y más pensando que de esta forma es como va a encontrar la muerte, pocas horas después.

<sup>14</sup> S. Zunzunegui (1989): *Pensar la imagen*. Madrid. Cátedra. Col. Signo e imagen.

En la película de Francesco Rosi, que trata de seguir la obra original con la máxima fidelidad, el actor que representa a Santiago va vestido totalmente de blanco, y lo mismo en la adaptación teatral, aunque en ésta se aprecia un toque de originalidad: van a ser dos los actores los que den vida al personaje, uno lo representa en vida (vestido de blanco), y otro, después de muerto, es la “sombra” de Santiago (vestido de negro).

Ambos estarán simultáneamente en escena para producir un mayor efecto de contraste sobre el espectador. El color blanco parece, de pronto, convertirse en negro, cuando es acusado de haber deshonrado a Angela Vicario, pero las bailarinas que lo sujetan derraman sobre él flores blancas, que parecen devolverle la inocencia puesta en duda.

La tragedia parece anunciarse desde el mismo amanecer del día fatídico: “Victoria Guzmán le mostró el cuchillo ensangrentado –suéltala blanco- le ordenó en serio. De esa agua no beberás mientras yo esté viva”.

A modo de anticipación del asesinato que tendrá lugar después. También toda una serie de rasgos contribuyen a afianzar el color blanco, con connotaciones de muerte. Divina Flor se refiere a Nasar diciendo que sintió su mano “helada y pétreo, como una mano de muerto”.

El frío del hielo y el mármol poseen, inequívocamente, un liviano color blanco y, por si fuera poco, el propio Nasar: “a través de la puerta entreabierta vio los almendros de la plaza, nevados por el resplandor del amanecer”.

Las flores del almendro, árbol símbolo de la fertilidad, son blancas y esa mañana van a ser augurio fatídico para Santiago. También este colorido es apreciado por otros personajes: “Clotilde Armenta...fue la primera que lo vio en el resplandor del alba, y tuvo la impresión de que estaba vestido de aluminio”.

Frente al color blanco, sobre todo centrado en Nasar, también encontramos visualizaciones del mismo que, aunque no reflejadas en la novela, sí aparecen en determinadas escenas de la película y que se centran, especialmente, en torno a Angela Vicario. De Blanco iba vestida cuando Bayardo la ve por primera vez, llevaba además en la mano una cesta de flores blancas, posteriormente vuelve a verla asomada a una ventana con un abanico blanco. Blanco será también su vestido de novia y el ramo de azahar, símbolo de la pureza, así como la liga que el novio tira entre los asistentes a la boda y que, curiosamente, recoge Santiago Nasar.

¿Es realmente Angela culpable de lo sucedido? Quizás ese halo blanquecino que la rodea no sea más que una visión irónica, un contraste con los acontecimientos que van a seguir: “Pedro y Pablo Vicario...esa mañana llevaban todavía los vestidos de paño oscuro de la boda”.

El ir así vestidos los configuraría como verdugos, el negro frente al blanco, el bien frente al mal. Ahora bien, en la película aparecen con pantalón negro y camisa blanca, quizás para introducir ambivalencia –ni buenos ni malos-. Sin embargo, en la adaptación teatral aparecen enteramente vestidos de blanco.

Como ya anticipé en la representación teatral la sombra de Nasar aparece totalmente vestida de negro, y con ese color aparece también teñido todo lo que hace alusión a la muerte y al luto: la sotana del sacerdote, la mantilla de la mujer que va a dar el pésame a Plácida Linero. También el negro caracteriza a los padres de Bayardo: “vinieron en un buque de carga, cerrados de luto hasta el cuello por la desgracia de Bayardo Sanromán”.

Del blanco inicial que rodeaba a Angela, ésta va a pasar al negro intenso, a pesar de que su madre, recién ocurrida la tragedia: “la vistió de rojo encendido para que no se imaginaran que iba guardando luto a su amante secreto”.

A medida que pasaban los años, el amor hacia Bayardo se convirtió en una pasión intensa que la llevaba a escribirle casi de modo frenético. En una de ellas, sobre el papel blanco, caen varias gotas de tinta negra: “en prueba de amor te envié mis lágrimas”. Nuevamente el contraste del blanco y del negro.

Por lo que se refiere al color rojo no hay en la obra referencias inmediatas léxicas, pero podemos recrearlo en algunas escenas: en la muerte, también en la auptosia.

Este color, por el contrario, cobra gran importancia en la película y en el teatro: manchas rojas sobre la ropa de Santiago (rojo sobre blanco), las flores rojas que su novia le envía a la tumba, entre otras ocurrencias.

#### *Adaptación cinematográfica*<sup>15</sup>

Se ha respetado la fábula narrativa de la novela, sin pretender ir más allá de la misma, pero la lógica filmica, desde el punto de vista comercial, exigía mantener hasta el final determinadas incógnitas para asegurar el suspense.

La obra literaria ha condicionado el trabajo de Rosi, que mantiene el interés narrativo a costa de no describir hasta el final si ha existido relación entre Santiago y Angela y si Bayardo va a acabar volviendo con Angela. Lo primero supone la justificación de los fatídicos hechos, lo segundo, un falso final feliz, que se aleja del objeto principal de la obra y de su estructuración.

<sup>15</sup> F. Rosi (1987): *Crónica de una muerte anunciada*. Guión y adaptación de F. Rosi y T. Guerra, según la obra de G. García Márquez.

El “final feliz” resulta artificioso y frustrante, cuando lo esencial es el tema del honor, y la posible muerte de un inocente.

Tampoco queda bien al final la actitud del pueblo, que hace el papel de coro, apareciendo como relator imposible de los hechos que van a suceder y que no podrá evitar.

El tratamiento de la puesta en escena, los lugares y los personajes no reúnen los requisitos mágicos del comportamiento mítico. Son demasiado realistas. En lo que se refiere a los actores no parecen bien integrados en el papel que deben de desempeñar.

### *La adaptación teatral*<sup>16</sup>

Esta versión representa, a mi juicio, un acierto. Podríamos hablar de una adaptación casi lorquiana del tema de la deshonra, de la muerte y de la tragedia, en la que el baile y el canto se fusionan con la expresión corporal de los actores.

En mi opinión, son dos sobre todo los mayores logros. De una parte, las composiciones musicales: requiem, música de capilla, marcha fúnebre andaluza; de otro, la escena en la que todo el pueblo se reúne para presenciar el asesinato. En este momento el mundo andaluz viste la escena: el cura, las mujeres vestidas con traje de mantilla y los verdugos con el capote tradicional de los toreros al son de músicas de pasodoble, ya que aquí, la víctima va a ser un toro, o se va a asemejar a un toro.

Esto recuerda una escena de la película en la que Santiago Nasar, tendido en el suelo ya muerto, está rodeado por el público que se arremolina en torno. Y recuerda las palabras textuales del texto literario: La gente se había situado en la plaza como en los días de desfile”. Santiago podría compararse con el toro muerto en la arena en medio del regocijo y la contemplación de los asistentes, cómplices de una muerte en la que todos habrían tenido su parte de culpa.

### *La música en CDUMA*

De los cinco apartado que Kowzan señala como pertinentes en la representación teatral, el último es el que hace referencia a la música y al sonido. Para él estos elementos tienen una menor proyección que los demás y sus funciones consisten en dar intensidad, evocar, adornar y reforzar lo que aparece en escena. En su opinión la música es un elementos dependiente e incapaz de aportar, por sí solo,

---

<sup>16</sup> S. Távora (1990): *Crónica de una muerte anunciada*. Grupo Teatral “La Cuadra de Sevilla”.

un componente semántico distinto del que presentan los elementos fundamentales de la representación. Quizás el gran crítico tiene esta opinión basándose en el corpus que utiliza para sus reflexiones teóricas porque el teatro moderno y de vanguardia, cada vez más, ha ido concediendo importancia a la música hasta el punto de ser casi la dominante en algunas representaciones, que todo lo circunscriben a un tema musical que prevalece a lo largo de la puesta en escena. Cabe decir lo mismo del cine y de la importancia de ciertas bandas sonoras.

Salvador Távora en CDUMA, en la adaptación que hace de la obra de García Márquez, elige la música como un elementos muy importante para la representación, que tiene relevancia semántica y no cabe verla solo como elementos potenciador de otros aspectos textuales o vinculados al sentido de la vista.

Ya al comienzo del guión de la adaptación dice Távora: “los volúmenes sonoros que se fijen durante el montaje serán determinantes en la aspiración de producir emociones estéticas. Las palabras indicadas en el guión de montaje como referentes verbales de la historia, se pronunciarán con tonos y ritmos de salmos, sin que en ningún momento sugieran un intento de interpretación realista o pretensiones de naturalismo costumbrista”.<sup>17</sup>

Con respecto a los volúmenes sonoros, al menos en principio, no hay nada que difiera de lo sostenido por Kowzan. Sin embargo, sí es diferencial la manera de pronunciar las palabras: con tonos y ritmos de salmos, con cadencia musical. Esto se ve claramente en las intervenciones del Padre Amador más que en ninguna otra intervención. Hablando salmodicamente consigue que sus textos suenen como una letanía, con un ritmo machacón. La sensación de dramatismo y resignación que se logra así no sería posible si el padre Amador hablara de una manera convencional

Pero no es solo la palabra. Otro elemento básico de la representación teatral, como es el movimiento, tiene en esta adaptación vinculación con la música. Buena parte de los desplazamientos en escena son pasos de baile o se realizan en armonía con la música que acompaña en ese momento. Algo similar sucede con los gestos: su teatralidad también depende del momento musical que acompaña. Pero volvamos al principio: el montaje consta de 20 escenas y, salvo en la 14, en el resto de ellas hay música. Ya cuando los espectadores entran en la sala hay una música que suena de fondo: es música de piano. Lo que el espectador no sabe en ese momento, cuando se acomoda, es que esa misma música va a sonar en la representación. La distribución del sonido es importante, no solo hay altavoces en el escenario sino que están repartidos por toda la sala con lo cual todo lo envuelve la música, contribuyendo a atenuar la diferencia entre espacio escénico y espacio de contemplación

<sup>17</sup> S. Távora (1991): “Apuntes para un montaje”, en *Primer Acto*, nº 237, p. 47.

o visión. Desde el punto de vista musical actores y espectadores están al mismo nivel, se puede decir que casi identificados.

En un momento determinado el telón empieza a abrirse lentamente y la música que, hasta ese momento era de ambiente, va ganando intensidad y volumen según se abre el telón. Es, para el espectador, la señal de que comienza la obra, que, en cierto modo, ya había comenzado antes. Cuando el escenario se ilumina con una luz cenital y aparecen los hermanos Vicario la música ocupa todo el teatro. Tras lo Vicario vemos a Clotilde Armenta, que se desplaza por el escenario al ritmo de la música. El piano que se escucha al llegar a la sala cambia de comportamiento al abrirse el telón: Clotilde Armenta interpreta en escena unas colombianas. La elección de este tipo de música es muy significativa. Aunque Távora elige la versión instrumental, las colombianas son un tipo de canto híbrido que los expertos llaman de "ida y vuelta": se mezclan elementos musicales de Colombia y España y se interpretan de la misma manera en ambos sitios. Este último aspecto le interesa a Távora porque como dice en la introducción a la obra, uno de los efectos que pretende es lograr la total identificación entre las culturas andaluza y colombiana. La música va a contribuir a ello. Un estilo que alterna rasgos de flamenco y de folklore hispanoamericano. En estos primeros instantes de la obra es la música la que consigue un efecto completamente nuevo. Aporta contenido semántico y no se limita a potenciar efectos de otros sentidos previos.

Con el paso a la segunda escena aparece una nueva fase musical, distinta de las colombianas: ofrece al mismo tiempo un sonido de campanas y de música verbenera. De banda de pueblo. Son las músicas que anuncian la prometida visita del obispo. Estas músicas suponen por una parte sacralidad y por otra fiesta profana.

En un momento de la escena aparece un nuevo personaje: se trata de una mujer oculta tras una máscara diabólica que deja en el proscenio dos cálices llenos de un líquido rojizo, como sangre. La alusión a la muerte es clara. Además a la mujer la acompañan los hermanos Vicario cargados con gigantescas mitras. Este rito fúnebre queda envuelto en un fuerte olor a incienso y en un desdoblamiento de la música de verbena. El efecto se consigue por una técnica muy sencilla: el volumen de la música se eleva, resulta ensordecedor. La música que animaba la fiesta llega a convertirse en algo muy desagradable: esto es que todo queda desestabilizado por la muerte próxima.

Távora podría haber recurrido a música fúnebre, pero opta por un procedimiento indirecto para producir un malestar superior, al desajustar la música festiva. Finalmente, con la desaparición de la mujer enmascarada y los Vicario de la escena la música se interrumpe y la luz casi desaparece. Hasta aquí la escena

había tenido una luz muy intensa, potenciada por el ruido mientras se espera al obispo.

La tercera escena inaugura una nueva fase musical que será importante por sus características y sus efectos. Toda esta escena se centra en Santiago Nasar y su madre Plácida Linero y da paso a la música por colombianas que escuchamos a piano anteriormente pero con una variación esencial: esta vez es tocada a guitarra y en directo por dos guitarristas situados en el lateral derecho del proscenio.

Távora experimenta así con las posibilidades significativas que ofrece la música en directo. Se trata de que la música alcance un protagonismo grande, que no sea un mero acompañamiento de contenidos convencionales del espectáculo teatral. La música cobra relieve, se sitúa en el centro y deja de tener una función ancilar en la representación.

Távora ha visto bien esta posibilidad: la música grabada o pregrabada es música “disecada” y por sí sola carece de capacidad transgresora. Pero la música en directo es viva. Las colombianas tocadas en directo abren una dimensión de intensidad y de catarsis que, dicho sea de paso, es difícil de explicar si no se experimenta. La inmediatez de este recurso no la suple ningún otro. El calor de las colombianas en directo acercan a Nasar y a su madre y los aproxima al público de una manera más intensa que cualquier diálogo perfectamente construido o teatralizado.

Távora aprovecha la puerta abierta del directo y sustituye el convencional diálogo teatral por un cante al son de colombianas: “Los pajaritos y yo/ nos levantamos a un tiempo/ ellos le cantan al alba/ yo le canto al sentimiento/ los pajaritos y yo/ nos levantamos a un tiempo//.”

El recurso de la música en directo (tanto instrumental como cantada) aparecerá con frecuencia en el resto de la obra y colaborará a crear ámbitos, espacios interiores de más de un personaje: a Santiago Nasar que representa la inocencia le acompañan unas colombianas de estilo muy alegre, mientras que a la sombra de Nasar, personaje que aporta Távora y que encarna y anticipa con su comportamiento el desastre final, le acompañan las farrucas: un tipo de composición de estilo más triste, más melancólico. En este sentido, la música suple la parte de información sobre los personajes que, habitualmente, nos venía por medio de los diálogos.

Una tendencia de hoy del teatro contemporáneo es la de eliminar la jerarquización de los espacios teatrales, identificando sala y escenario o representando en locales con características distintas de los teatros tradicionales. La música en directo, de manera sutil pero efectiva, colabora a esa difuminación de límites. En el

caso de CDUMA no es casual que los músicos se coloquen en el proscenio, en tierra de nadie: un espacio equidistante del actor y del espectador. Además, como ya he señalado el directo produce un efecto de inmediatez, acorta la distancia entre la sala y el escenario. Frente a la música grabada que queda como un elemento más del montaje teatral, un poco artificial, la música en vivo, en el sentido más físico del término, nace ante los ojos del espectador y crea el espectáculo: por una vez actores y público comparten la misma sensación, que se produce, ahí mismo, en escena.

La cuarta y última fase musical que podría señalarse aparece por primera vez en el ecuador de la obra (en la escena 10 de un total de 20) y será predominante hasta el final, aunque compartirá con la tercera fase (música en directo) el protagonismo en la escena 20. La compone el Requiem de Mozart e irá identificada siempre con la boda de Bayardo y Angela y su carácter marcadamente trágico. Con la utilización del Requiem recupera Távora la relación tradicional entre amor y muerte, que en este caso es obvia. El descubrimiento por el novio de que ella no es virgen introduce un elemento dramático que en la representación esta nitidamente marcado por el Dies irae del Requiem. Sin embargo, la violencia del movimiento musical la mitiga el director con una alboreá –canto nupcial-. De esta manera no se desequilibra esta relación amor-muerte.

Escena 10. La boda trágica (-amor+muerte) se identifica con la pérdida de la virginidad de Angela.- Música, Dies irae.

Escena 11. La alboreá (+amor-muerte), la ira de Bayardo se diluye con el canto, primero en directo: “quisiera tener las alas/ que tienen las mariposas/ pá volar sobre los montes/y dormirme en una rosa/ quisiera tener las alas/ que tienen las mariposas”. Luego, mediante la alboreá grabada: En un verde prado/ tendí mi pañuelo/ tendí mi pañuelo/ nacieron tres rosas/ como tres luceros/ como tres luceros.

La muerte de Nasar comienza a flotar en el ambiente, la hace explícita el Rex Tremens de Mozart. En la última escena de la obra la introducción musical es nueva: un pasadoble taurino, ya que el público va a contemplar en escena la muerte de Nasar. El clima general de la escena es de caos y dramatismo y a ello colabora el que se sucedan en una misma escena tres de las cuatro fases musicales de la obra. Hasta el último instante la música nos ofrece un contenido distinto: si la escena acaba con la imagen de Nasar muerto, en cambio a su agonía la acompaña música de alboreá (amor), que va ganando terreno hasta que se produce el oscuro total, mientras la alboreá suena de manera ensordecedora. Es el momento en el que se consume definitivamente la vida de Santiago Nasar.

*Fases musicales de CDUMA:*

**Primera fase: Colombianas.- Segunda, sonido de campanas, música verbenera, tercera, música en directo, cuarta Requiem.- Otros recursos musicales: música sacra, pasodoble, marcha militar, farrucas, milongas y tarantas.**

**Hemos tratado de mostrar en este trabajo cómo se puede proceder en la traducción y adaptación de las obras artísticas. La tarea no está exenta de dificultades, pero pueden superarse. Proponemos una solución “pragmática”, que tenga en cuenta todas las condiciones del acto comunicativo, lo que lleva a no sobrevalorar los aspectos de contenido sobre los formales ni a la inversa.**

## **DIÁLOGO ENTRE MENINAS: ARTE Y LITERATURA COMO METÁFORAS ESPACIO-TEMPORALES EN VELÁZQUEZ Y BUERO VALLEJO.**

*Hans Lauge Hansen.*

El enfoque con que abordo el tema de este encuentro, *Espacios literarios y espacios artísticos*, se centra en el diálogo intertextual entre pintura y literatura, y en la discusión del uso que hacen ambas artes del espacio. Sin embargo, para hablar de un diálogo entre expresiones tan diferentes como literatura y pintura, necesitamos, si no un lenguaje común, al menos un modo artístico común, que nos permita contemplar a la literatura como interpretación de la pintura, y viceversa. Como la teoría semiológica de tradición europea de, por ejemplo, Saussure, de Hjelmslev y de Greimas, está basada en la lingüística, encuentra dificultades al aplicarse con el propósito de reducir las diferentes expresiones a un denominador común. La solución a dicho planteamiento la encuentro en la semiótica de Charles Sanders Peirce. La semiótica Peirciana entiende todas las expresiones artísticas como expresiones icónicas, y por ello se adapta a la idea de mi planteamiento: la de entender las obras artísticas, pintura y literatura, como metáforas espacio-temporales en el sentido que Peirce da al concepto.

La primera parte del artículo presenta unas reflexiones sobre *Las Meninas* de Velázquez, para centrarse en la interpretación del espacio artístico clásico que hay

en el cuadro. Con conceptos de la semiótica Peirciana analizaré dos interpretaciones diferentes de éste, una de Michel Foucault y otra de Antonio Buero Vallejo, y discutiré el planteamiento que hacen del espacio representado en la pintura.

La segunda parte del artículo analiza el diálogo entre las artes, a partir de la interpretación que hace Antonio Buero Vallejo de este cuadro en el drama del mismo título, escrito en 1960. Tanto el análisis de la pintura como el del drama se centrarán en la experiencia estética del destinatario, que será entendida como un trabajo de compensación espacio-temporal en la creación de los universos ficticios representados.

El concepto “arte” se entenderá como el arte plástico frente a, por ejemplo, la música y la arquitectura, refiriendome dentro de las artes plásticas especialmente a la pintura frente a la escultura. Utilizaré el concepto “espacio” en el sentido de “espacio representado”. Existe una diferencia importante entre la ilusión del espacio tridimensional de la perspectiva ficticia en la pintura, que es el que voy a utilizar aquí, y el espacio digamos mimético-real de la escultura, que no utilizaré. Esta diferencia es paralela a la distinción que se puede trazar entre el universo ficticio de un texto literario y el espacio mimético-real de una función teatral. Con dicho paralelismo metodológico quiero significar que, aunque voy a analizar un texto dramático, lo enfoco en su condición de texto literario y no como función teatral.

El punto de vista elegido se centra en la función del espacio representado, implicando con ello que el espacio-tiempo de las instalaciones modernas tampoco va a tratarse. Frente a las pinturas y esculturas clásicas, las instalaciones contemporáneas no representan, sino presentan, insisten, provocan etc. Este enfoque ha sido tratado de manera preliminar en otro artículo (Hansen 1997). Hay que reconocer que este aspecto del espacio artístico ha tenido una importancia cada vez mayor en el arte del siglo veinte, pero aquí quiero centrarme en la función del espacio artísticamente representado, y el aspecto, digamos, indicial del arte que dará fuera del enfoque.

*Diego de Velázquez: Las Meninas.*

El cuadro del famoso sevillano se considera una de las joyas del tesoro de la historia del arte, y no necesita presentación. Lo que sí necesita es una interpretación.

En su famoso libro *Les Mots et les Choses* Michel Foucault interpreta esta pintura como una representación del espacio artístico. Dice Foucault: “quizá haya, en este cuadro de Velázquez, como la representación de la representación clásica y la definición del espacio que ella abre” (Foucault, 1966/1997, 25).

La cita contiene los ingredientes necesarios para poder establecer una relación semiósica o comunicativa en sentido peirciano. Para Peirce un signo es (cito): “algo que representa algo para alguien en algún aspecto o carácter (CP 2.228, versión castellana Peirce 1987)(nota 1). La definición del signo peirciano se representa a menudo gráficamente en forma de de un triángulo, o mejor aún, como una bifurcación:

**representamen**



**interpretante      objeto representado**

El signo, o el “representamen” en la terminología peirciana, se refiere a un objeto para alguien, pero ese alguien no es igual a la persona que interprete, sino a otra representación signica. Eso quiere decir que el signo “crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o quizás aún un signo más desarrollado. A este signo creado, yo lo llamo el interpretante del primer signo” (ibid) (nota 2).

Aplicando este modelo del signo a la interpretación que hace Foucault de la pintura de Velázquez, encontramos algo (la pintura) que representa algo diferente (la representación clásica) para alguien en cierto aspecto o carácter (la definición del espacio artístico para nosotros, los espectadores).

**representamen:**

**pintura**



**interpretante:  
definición del  
espacio artístico**

**objeto representado:  
representación clásica**

Si Foucault tiene razón, podemos tomar el estudio de este cuadro como punto de partida para acercarnos a una definición del espacio artístico, que es el tema de este congreso. Y para profundizar el sentido de esa definición, podemos empezar con el estudio de la relación, digamos semántica, entre signo y objeto, o sea, entre la pintura y la representación que hace la misma pintura de la representación clásica.

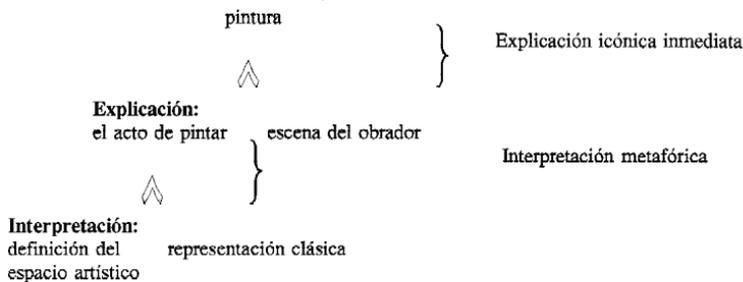
En la pintura, Velázquez se retrata a sí mismo pintando en su taller, mirándonos a nosotros, los espectadores. En el cuadro vemos también el revés de otro cuadro, en que el pintor está trabajando. El carácter autorreferencial del cuadro nos

incita a preguntarnos si el cuadro retratado puede ser *Las meninas*. Pero ¿cómo puede un cuadro representarse a sí mismo visto desde el revés? ¿Están mirándose todos en un espejo grande? ¿Donde están colocados entonces las personas reflejadas en el espejo al fondo? Surge una serie de preguntas de tipo interpretativo.

Según Foucault, el cuadro es la representación de la representación clásica y a la vez es la definición del espacio que esta representación nos abre. El cuadro, sin embargo, sólo representa una escena cotidiana del obrador del sevillano, en la cual vemos al pintor pintando. Eso quiere decir que Foucault toma el motivo representado como punto de partida para una segunda interpretación en la cual eleva al motivo de la primera interpretación (que es la escena del obrador) a un plano más general y abstracto, en el que la definición del espacio artístico del cuadro se vincula con el mundo real, experimentado por el espectador. Podemos, por lo tanto, distinguir entre la interpretación de la relación icónica inmediata (la representación mimética de la escena del obrador) y la reflexión o interpretación posterior (la definición del espacio artístico). Utilizando la terminología de Paul Ricoeur (Ricoeur 1974) es posible denominar la primera interpretación *la explicación* del universo ficticio, y la segunda *la interpretación* hermenéutica del mismo universo ficticio en el sentido que da Ricoeur a la palabra:

Si aplicamos la noción de “explicación” al sentido como el diseño inmanente de la obra, podríamos reservar la noción de “interpretación” para el tipo de investigación relacionado a la capacidad de la obra de proyectar un mundo aparte, y que inicia el círculo hermenéutico entre la comprensión de los mundos proyectados y el crecimiento de autocomprensión (por parte del lector, hlh) frente a estos nuevos mundos (Ricoeur 1974, 100-101. Traducción mía) (nota 3).

Para Ricoeur la interpretación hermética representa el salto desde la explicación de la estructura de la obra a la interpretación del universo (Ricoeur 1975, 220). En el modelo triangular podemos ver como el interpretante de la primera explicación icónica inmediata del arte se vuelve representamen para la interpretación metafórica:



Este modelo, que combina el concepto de signo de Peirce con la distinción entre explicación e interpretación de Ricoeur, ha de entenderse como un proceso dialéctico en el acto de recepción. Entendido de esta manera, el modelo expresa los límites de la interpretación ilimitada de Umberto Eco (1979 y 1990), que Genara Pulido Tirado nos acaba de exponer en su comunicación, también presente en este libro. La explicación de un texto o de un cuadro, para ser válida, tiene que respetar la estrategia de la obra, es decir, el destinatario tiene que ponerse las gafas del lector modelo. Y a base de esta explicación puede producirse una infinidad de interpretaciones hermenéuticas. O sea, las interpretaciones pueden ser válidas, sólo si respetan los límites establecidos por la explicación.

¿Cual es, entonces, la diferencia entre lo que hemos llamado la relación icónica inmediata de la explicación y la relación metafórica de la interpretación hermenéutica? Consultando a Peirce, constatamos que éste distingue entre tres diferentes planos dentro de las relaciones icónicas. En un párrafo famoso dice:

Los (representamenes) que tienen algunas de las cualidades simples, o Primeras Primariedades, son imágenes; los que representan las relaciones, sobre todo diádicas o así consideradas, de las partes de una cosa por las relaciones análogas de sus propias partes, son diagramas; los que representan el carácter representativo de un representamen mediante la representación de un paralelismo en algo diferente, son metáforas (CP 2.227) (nota 4).

La representación icónica inmediata consiste en la aplicación de la pasta al lienzo según principios miméticos, de manera que los colores y las formas, las cualidades simples, se asemejan las cualidades del objeto representado.

En el cuadro de Velázquez reconocemos por las cualidades simples de las formas a los personajes de la Corte de Felipe IV: la infanta Margarita, las meninas María Agustina Sarmiento (izquierda) e Isabel de Velasco (derecha), los enanos Mari Bárbola y Nicolasillo Pertusato, un guardadamas y Doña Marcela de Ulloa, el pintor mismo y su primo José Nieto Velázquez al fondo. Además vemos un perro, el taller etc. Podemos considerar las cualidades simples primariedades de la explicación icónica.

El diagrama suele ejemplificarse con el mapa de la ciudad o el plano de construcción, en los cuales todas las relaciones corresponden a objetos reales o virtuales, sin que compartan ninguna cualidad simple con los mencionados objetos. En la pintura podemos considerar los principios compositivos básicos como relaciones diagramaticas: las relaciones entre los objetos representados (tamaño, colocación mutua, perspectiva, etc.)

Los objetos representados están colocados en el lienzo de tal manera, que resalten las oposiciones de luz y oscuridad, fondo y relieve, centro y periferia. Podemos considerar estas oposiciones como segundidades de la explicación icónica. De la mediación de las cualidades simples y de las oposiciones de la composición por parte del espectador, resulta la creación de un espacio ficticio de tres dimensiones. Así el espacio representado adquiere una profundidad ficticia por la terceridad de la explicación icónica.

La definición de la metáfora resulta más complicado, pero también más interesante. Según Peirce, son metáforas aquellos signos que “representan el carácter representativo de un representamen mediante la representación de un paralelismo en alguna otra cosa”. Hay que recalcar dos aspectos de esa definición: que por un lado la metáfora representa mediante la representación de un paralelismo en algo diferente, y que por otro lado la metáfora no sólo representa a un objeto a base de paralelismos, sino que representa el mismo carácter representativo de otro representamen.

En este cuadro particular, desde luego, el pintor se desdobra en el pintor real (el que hizo el cuadro y que perteneció al espacio real) y el pintor retratado (el autorretrato que pertenece al espacio representado). Este desdoblamiento puede interpretarse analógicamente como un juego entre presencia y ausencia: el pintor real representa el punto de vista, que necesariamente es invisible y ausente en la representación, mientras que el pintor retratado representa la presencia ficticia de esa ausencia.

La presencia del artista retratado acentúa el tema de “ausencia” versus “presencia”, que a la vez afecta a las demás figuras retratadas, de manera que el espectador les puede ver como representaciones presentes de una realidad ausente. Y esta presencia artística de una ausencia real no sólo es espacial sino también temporal: es la presencia espacial artística de un momento temporal, irremediablemente perdido en el pasado. Eso quiere decir, que la interpretación del espectador depende de la creación interpretativa del espacio ficticio del momento perdido, o sea, de una metáfora espacio-temporal.

El pintor está (el autorretrato) y no está (es el que pinta), igual que los personajes están presentes en la representación del cuadro y ausentes en la realidad. Esta antítesis expresa una característica general de las representaciones artísticas, que el espectador ya conoce de otras experiencias personales: la presencia ficticia de lo ausente real. Eso quiere decir que los paralelismos metafóricos toman el interpretante de la representación icónica como el punto de partida para establecer relaciones tanto de semejanza como de analogía entre representación y expe-

riencias reales de la vida del destinatario, que en este caso son experiencias relacionadas con los mundos ficticios de tiempo y de espacio de las representaciones artísticas. La inclusión de las experiencias vividas del destinatario enriquece la interpretación del signo con un sentido de “algo más”, que en *Las Meninas* se relaciona con las experiencias de la misma representación artística del espacio: la presencia de la ausencia, la representación y la interpretación.

Resumiendo podemos decir que el primer análisis del cuadro indica que los paralelismos metafóricos son interpretaciones hermenéuticas de los signos icónicos basados en experiencias estéticas del mundo real. El sentido metafórico surge a base de paralelismos de semejanza y de analogía entre el mundo representado de espacio y tiempo ficticios y las experiencias espacio-temporales del mundo real del destinatario. Este hecho nos permite concluir de manera provisional, que el concepto del espacio artístico es uno de los factores básicos de la función del arte, ya que los espacios, según Umberto Eco, “no son constructos intelectuales, sino condiciones constructivas de un objeto posible” (Eco 1975 p. 311), o sea, sin espacio no existe representación de objetos o de mundos posibles.

Volveremos a la noción del espacio como una condición *a priori* en el sentido Kantiano hacia el final del artículo. De momento conviene, sin embargo, seguir con el análisis que hace Foucault de la representación del espacio artístico en *Las Meninas* y que hemos, por un momento, perdido de vista.

### *La deconstrucción de Foucault*

Foucault centra su atención en el papel que juega el espejo situado al fondo de la habitación. Dice Foucault: “Lo que se refleja en él es lo que todos los personajes de la tela están por ver, si dirigen la mirada de frente. El espejo refleja lo que todas las figuras del cuadro están mirando” (Foucault 1966/1997, 17). Según Foucault el espejo nos permite a los espectadores ver el punto invisible desde donde estamos mirando el cuadro. Este punto está también doblemente marcado como invisible, ya que es a la vez el punto desde donde se mira y el punto que está pintando Velázquez en el cuadro del que sólo podemos ver el revés. El análisis de Foucault de la perspectiva del cuadro resulta en un desdoblamiento espacial, un *tableaux* donde “el cuadro en su totalidad ve una escena, para la cual él es a su vez una escena (Foucault op.cit, 23) por lo cual la pintura “restituye, como por un encantamiento, lo que falta a esta vista” (ibid. 24). El desdoblamiento del espacio se vuelve así una simultaneidad temporal de dos o más situaciones espacialmente representados.

Seguendo a Foucault, el origen de la ambigüidad icónica del cuadro radica en el hecho de que el punto invisible puede interpretarse como el lugar apropiado para todos los agentes del acto representativo: el pintor, los retratados y el espectador (Foucault 1966/1997 p. 15). Y este espejismo crea una estructura en la cual el sentido, o digamos “la verdad” del cuadro entre comillas, se desplaza en cadenas perpetuas de interpretaciones.

Los personajes, incluido el pintor retratado, están mirando al punto invisible donde se encuentra el espectador real. Según Foucault, el espectador real mira al espejo donde espera verse retratado a sí mismo, pero donde se les ven representados a los monarcas. Los monarcas están mirando al pintor retratado que les está retratando, mientras que el pintor real debe estar mirando otro espejo para poder pintar la escena retratada desde el punto de vista invisible.

La lectura que hace Foucault del cuadro coincide con la, dicho sea de paso, injusta descripción de la semiosis ilimitada de Peirce que hace Derrida, en la cual un signo se interpreta por otro signo en cadenas perpetuas, sin llegar nunca a aportar un sentido que no sea en forma de otro signo. Igual que en espejos reflejándose mutuamente.

Ap: El pintor retratado mira a las personas que pinta

En: Resulta que se mira a si mismo

Ap: Debe estar mirándose en un espejo

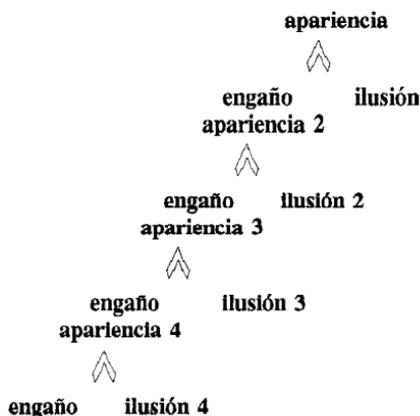
En: ¿Donde están entonces los reyes?

Ap: Debe ser una reflexión directa

En: ¿Están los reyes y el espectador en el mismo sitio?

Ap: Pero este sitio pertenece al pintor real

El sitio vacío pertenece al mismo tiempo al pintor real, a las personas retratadas y al espectador real.



Según esta deconstrucción del sentido del cuadro que hace Foucault, la definición del espacio artístico que nos revela la pintura, no es sino un juego de apariencias, ilusiones y engaños. Esta definición deriva de su comprensión de la cultura barroca, que él define como la iniciación de “la dimensión absolutamente abierta de un lenguaje que no puede detenerse, ya que, al no estar encerrado jamás en una

palabra definitiva, enunciará su verdad sólo en un discurso futuro” (Foucault 1966 48). Con una cita de Montaigne de 1580, acentúa que “hay más que hacer interpretando las interpretaciones que interpretando las cosas; y hay más libros sobre libros que sobre cualquier otro tema; lo único que hacemos es entreglosarnos” (ibid) (nota 5).

La interpretación deconstructivista de Foucault resulta directamente opuesta al modelo hermenéutico anteriormente propuesto, ya que en éste entran las experiencias del mismo destinatario como la base de la interpretación metafórica. Podemos, por lo tanto someter el cuadro a examen para comprobar si las presuposiciones de Foucault son válidas; o sea, podemos examinar si Foucault respeta los límites establecidos por una explicación del cuadro.

### *La reconstrucción de Buero Vallejo*

La observación que necesitamos para deconstruir la deconstrucción de Foucault y para reconstruir el sentido del espacio artístico del cuadro, la encontramos en un ensayo de Antonio Buero Vallejo de 1970, donde dice: “la imagen de los reyes en el pálido cristal no es directa. Es la imagen del cuadro que Velázquez pinta” (Buero Vallejo 1970, p. 140). Buero Vallejo fundamenta su afirmación en un cálculo de las dimensiones exáctas del espacio retratado, deducidas de las medidas conocidas de los cuadros representados en la pared al fondo de la habitación. Después traza las rectas de fuga de la pared a la derecha del cuadro, que coinciden en un mismo punto (ver lámina). Dicho punto, situado debajo del brazo de Nieto donde su ropa forma un pliegue saliente, será el punto de vista del cuadro. Habiendo fijado este punto, Buero imagina la pared del fondo como un espejo grande, y sabiendo las dimensiones del espacio retratado calcula dónde se verían reflejadas las cosas y las personas. Así puede comprobar que:

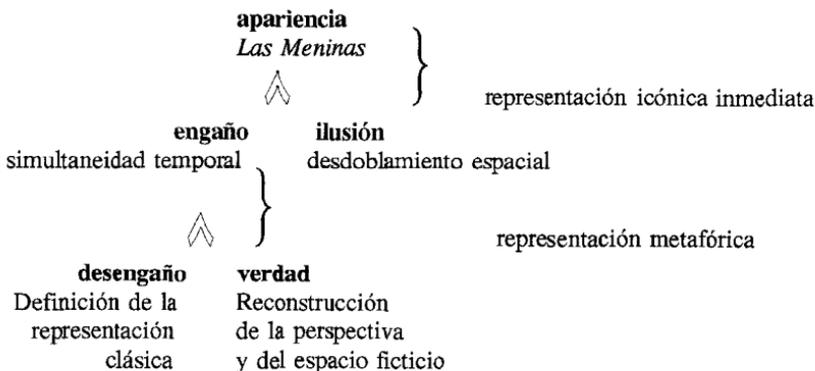
1. El espejo pintado está colocado de modo que lo que refleja es el bastidor grande.
2. La menina Agustina Sarmiento estaría reflejada, en el espejo que según Buero cubre la pared del fondo, debajo del espejo pintado
3. Velázquez mismo estaría, en el espejo que según Buero cubre la pared del fondo, justo a la derecha del espejo pintado (nota 6).

Según Buero Vallejo el engaño de la perspectiva del cuadro está calculado cuidadosamente por el pintor, y proviene de la colocación de la infanta Margarita en el centro del cuadro, pero a la izquierda del punto de vista. Como el espejo está colocado sólo un poco a la izquierda de la cabeza de la infanta, el espectador está

inducido a creer que el reflejo del espejo es directo. Otro engaño semejante encuentra Buero en la ilusión de que José Nieto esté sosteniendo la cortina del fondo, mientras que realmente se dispone a cerrar otra puerta, de la que es posible ver sólo el borde. La cortina en realidad se encuentra en el sexto peldaño, fuera de su alcance, pero la altura de la mano de José Nieto coincide con el punto en que la cortina se recoge. Los engaños visuales forman una estrategia consciente, que revela una epistemología diferente a la postulada por Foucault. Dice Buero Vallejo:

“Velázquez es consciente del error en que caerán tantos, como lo es de la ilusión en que tantos incurrirán al pensar que Nieto levanta una cortina. No es que pretenda, ciertamente, llevarnos a un engaño sin salida: la perspectiva es correcta y guarda una verdad demostrable” (Buero Vallejo 1970, 157).

Según Buero Vallejo, el cálculo geométrico de las dimensiones espaciales revela la perspectiva verdadera y salva el sentido del cuadro del abismo vacío de los espejismos deconstructivistas. Así, como ya queda claro que el establecimiento de la perspectiva ficticia por parte del destinatario pertenece a la explicación del cuadro, podemos confirmar que esta explicación que hace Buero Vallejo descalifica la interpretación de Foucault. Puede ser que el mundo sea una apariencia y una ilusión de desdoblamiento espaciales que provocan percepciones engañosas de simultaneidades temporales en el espectador, pero con la ayuda del conocimiento, la ciencia y, seguramente para Don Diego incluso la fe, el hombre puede buscar la verdad a través del desengaño. También en este sentido *Las Meninas* puede interpretarse como la representación de la representación clásica y como una definición del espacio artístico. No en el sentido del desplazamiento perpetuo de la semiosis hermética, sino como una interpretación metafórica de base sólida. Es la (re)construcción de un “mundo” ficticio, sólidamente tridimensional, la que permite al espectador tener conocimiento de la verdad del cuadro: la confianza incondicional en los principios racionales y la fe en un orden transcendental.



Nos consta, sin embargo, que la expresión “la verdad del cuadro” también es engañosa, ya que la verdad metafórica siempre es abierta y discutible. Paul Ricoeur usa la expresión “la verdad metafórica” para referirse a la intención realista del lenguaje poético, o sea a la referencia que hace la poesía al mundo real. La referencia metafórica es una referencia dividida (el ser y no ser de la metáfora, Ricoeur 1975, 248), y la verdad metafórica es una verdad relativa, que se puede someter a interpretaciones diferentes.

*Buero Vallejo: Las Meninas*

Para acercarnos a lo que puede ser “la verdad del cuadro” para Buero Vallejo, podemos estudiar la pieza teatral titulada *Las Meninas*, que el escritor estrenó en Madrid en 1960. En este drama el lector o el público asiste a los antecedentes ficticios de la creación del famoso cuadro. Los personajes del drama representan a las personas históricas y Buero Vallejo nos plantea, mediante una serie de metáforas interartísticas, una discusión sobre la búsqueda artística de la verdad.

Encontramos en la obra a Velázquez en 1656, aposentador real y maestro de la corte, durante la época en que está trabajando en dos diferentes cuadros: Acaba de terminar *La Venus desnuda* y está empezando *Las Meninas*. Los dos cuadros representan metafóricamente dos maneras diferentes de representar esta “verdad” última entre comillas, que está buscando el pintor. *La Venus desnuda* representa obviamente la verdad desnuda, pero el cuadro tiene que estar encerrado con llave, porque la sociedad dominada por la inquisición no puede permitir la escandalosa desnudez de la mujer retratada. *Las Meninas* todavía sólo existe en esbozo, y Velázquez tiene que pedir al rey la licencia para poder pintarlo. Pero el protagonista sufre una soledad terrible porque siente que nadie sería capaz de entenderlo aunque obtuviese la licencia para pintarlo. El pintor siente que no hay nadie que le comprenda; y así postula Buero que si no hay nadie capaz de entender el arte, el arte no comunica y no puede revelar la verdad que encierra.

Entonces Velázquez encuentra a Pedro, que es un mendigo que hace años le sirvió de modelo. Pedro, que ya es mayor y casi ciego, entiende la vocación del artista y es capaz de interpretar la verdad del cuadro. Dice del esbozo de *Las Meninas*: (es) “un cuadro sereno: pero con toda la tristeza de España dentro. Quien vea a estos seres comprenderá lo irremediabilmente condenados al dolor que están” (Buero Vallejo 1975, 171).

Según Dennis Perri (Perri 1985) este personaje, Pedro, representa al destinatario añorado e ideal del cuadro pensado por el artista. Pedro representa un des-

tinatario intradieético (Carrasco 1980), pero se muere al final de la primera parte del drama, y el pintor vuelve a quedarse solo. La segunda parte de la obra trata acerca de un juicio de la corte contra el propio Velázquez, donde tiene que defenderse contra la envidia y la mentira de los demás, durante el cual el artista decide revelar la verdad política y social al mismo rey. Dice Velázquez: “El hambre crece, el dolor crece, el aire se envenena y ya no tolera la verdad, que tiene que esconderse como mi Venus, porque está desnuda” (Buero Vallejo, op.cit. 226-27). Pero ¿para qué le va a servir la verdad si nadie le entiende?

En este momento el drama incluye al lector o al público, o sea, incluye una entidad extradiegética como destinatario del mensaje intradieético de la obra. Al final de la segunda parte, el drama termina de manera abierta con un *tableau* en donde todos los personajes ocupan las posiciones y actitudes del conocido cuadro. Es ahora responsabilidad del espectador, o lector, hacer una interpretación que permita revelar la verdad del cuadro. Como dice Perri: “si Pedro tiene esta función (la del destinatario ideal, hlh) en la primera parte, el espectador del drama se agrega a esa función cuando muere el mendigo” (traducción mía, Perri 1985, 25).

La verdad que encierre el cuadro según Pedro tiene que someterse a otra interpretación de parte de los lectores o espectadores, ya que la obra sólo se explica metafóricamente como *la tristeza de España*. Yo, por mi parte, veo esa verdad en relación con la ausencia del débil rey en el cuadro. La ausencia del rey, o sea, la ausencia de un gobierno justo y desinteresado, deja a los súbditos, y hasta a la infanta con sus meninas, en la oscuridad del país trágicamente hundido en la crisis económica y social, pero salvados por la luz que representa el arte. Dice Velázquez de su pintura: (es) “un cuadro de pobres seres salvados por la luz... He llegado a sospechar que la forma misma de Dios, si alguna tiene, sería la luz...” (Buero Vallejo op.cit 172).

La luz llega a ser una metáfora de la temporalidad reflejada espacialmente: la iluminación tñe las cosas con la fugacidad del momento, que sólo puede ser captada artísticamente. Así pues, la luz representa la esencia de la pintura misma; y si la pintura es capaz de revelar la verdad esencial del mundo, la forma de Dios, “si alguna tiene, sería la luz”.

Si el modelado artístico, que Velázquez da a la pasta de los colores, capta la luz del momento y crea la ilusión de fugacidad espacio-temporal del mundo barroco, el diálogo dramático de la pieza es fundamento para la creación de otra metáfora que representa el espacio-tiempo actual. En efecto, el drama se vuelve una crítica política y social de la España franquista de 1960.



Este modelo está sostenido por otras tantas metáforas que vinculan el mundo barroco con la actualidad española de los años cincuenta. Fíjense por ejemplo cómo se puede leer la descripción de la poderosa inquisición que procesa a Velázquez como una metáfora de la censura de la España franquista. El proceso al que tiene que someterse el pintor la inquisición está representada no en todos los aspectos, sino especialmente en la censura que lleva a cabo. Es precisamente dicha acentuación la que hace posible la lectura de la inquisición como metáfora del régimen franquista.



Encontramos además otra metáfora que comenta la discusión mantenida entre Alfonso Sastre y Buero Vallejo sobre el llamado posibilismo de los años cincuenta y sesenta. La relación entre *La Venus desnuda*, que no se puede exponer públicamente por la “verdad desnuda” que expresa, y *Las Meninas* que sí que se puede exponer, pero al que el público tiene que someter a un análisis para que revele su verdad metafórica, parece hacer referencia por analogía a la relación entre el teatro explícitamente político de Sastre, que no podía representarse en la España franquista, y el teatro simbólico-metafórico de Buero Vallejo, que sólo revela su postura crítica después de una interpretación creativa por parte del público. Dice Buero Vallejo: “Si una obra de teatro no sugiere mucho más de lo que

explícitamente expresa, está muerta. Lo implícito no es un error por defecto, sino una virtud por exceso” (Doménech 1973, 29).

Podemos calificar *Las Meninas* de Buero Vallejo como una obra abierta por la función creativa que deja al espectador o al lector. Como dice Eco respecto a la apertura del teatro brechtiano: “será el espectador el que saque las conclusiones críticas de lo que ha visto” (Eco 1962, 83). Pero el mensaje que comunica la pieza no es ni hermético ni relativista. Al contrario, el drama encierra como su “verdad” una crítica social y política de la sociedad franquista, que el público tiene que descifrar a través de la interpretación de las metáforas espacio-temporales de los mundos representados en la obra.

### *Arte y literatura como metáforas espacio-temporales*

Trás recorrer las diferentes “lecturas” del cuadro, podemos constatar que el espacio juega un papel importantísimo en todas ellas. Foucault nos propone ver la pintura como la representación de la representación clásica, justamente por el desdoblamiento del espacio que hace el cuadro, y este desdoblamiento lo define como la interpretación del espacio de perspectiva ficticia.

No obstante, la interpretación del espacio artístico que resulta de la lectura de Foucault es una interpretación vacía, ya que los engaños de las representaciones y el enfoque en el punto invisible del espectador deconstruyen toda representación sólida de un sentido fijo.

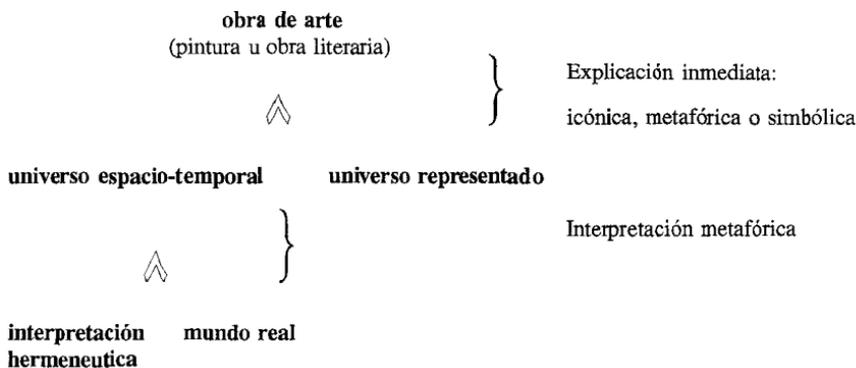
La deconstrucción de Foucault la reconstruimos a base de los cálculos de la perspectiva del espacio representado de Buero Vallejo. Según Buero, el cuadro no se vacía de sentido, sino que encierra una verdad, espacialmente representado por los principios racionales de la perspectiva clásica. Sin embargo, Buero no nos explica abiertamente en su artículo qué tipo de verdad nos puede revelar el cuadro.

Para tener una idea de qué se trata la verdad para Buero, hay que acercarse a su drama del mismo nombre. Aquí el escritor nos plantea metafóricamente la función creadora del diálogo lingüístico como el papel que juega la luz en la pintura, o sea, como un síntesis de espacio y tiempo. Y la interpretación que nos propone Buero de la verdad metafórica del cuadro la expresa como “la trizteza de España”, dentro de la cual considera a la pintura como la representación de algunos pobres seres salvados por la luz divina.

En una última interpretación del drama este artículo ha propuesto ver la mencionada tristeza de España como una metáfora de la ausencia del débil rey, tanto en el cuadro como en la vida política de su época. La luz de las artes, o sea la

síntesis ficticia de espacio y de tiempo, es capaz de salvar a los pobres seres hundidos en la injusticia y tristeza políticas, por lo cual el concepto de arte se tiñe de una misión política. Finalmente esta interpretación política nos ha permitido establecer relaciones metafóricas de espacio y de tiempo entre el universo ficticio de la España Barroca del siglo XVII y la España franquista de los años cincuenta.

Teóricamente podemos además constatar que los signos artísticos, tanto de arte como de literatura, pueden describirse semióticamente como dos procesos sucesivos de semiosis: a la explicación inmediata del mundo ficticio de la obra artística sigue otra interpretación hermenéutica y metafórica, que establece la relación entre la obra artística y el mundo experimentado del destinatario. El carácter de la primera explicación inmediata, en la cual el destinatario construye el universo ficticio siguiendo la estrategia de la obra y cumpliendo las exigencias del lector modelo, cambia según el carácter del medio; son representaciones icónicas simples en la pintura, mientras en las novelas son representaciones simbólicas y representaciones metafóricas en la poesía, por ejemplo de índole gongorista. El trabajo del destinatario en este primer plano es un trabajo de compensación, ya que tiene que compensar lo que haga falta en la expresión signica para poder completar el universo representado. La obra literaria, que por Lessing ha sido calificada como una expresión temporal (Lessing 1766) exige el trabajo de la creación imaginaria del espacio de parte del lector, ya que el medio lingüístico de carácter temporal no se lo facilita. Igualmente, frente a una pintura de representación clásica, que Lessing calificó como una expresión espacial, el espectador tiene que hacer presente un momento perdido en el pasado, o sea, tiene que realizar una compensación temporal.



La segunda interpretación del signo artístico es una interpretación metafórica, siempre que hablamos de arte de representación mimética clásica. La interpretación metafórica del signo artístico depende de los paralelismos entre el univer-

so ficticio representado y el mundo vivido, ya que las metáforas son los signos “que representan el carácter representativo de un representamen mediante la representación de un paralelismo en alguna otra cosa (CP 2.227).

La verdad metafórica que nos revela una obra de arte es una asección abierta, sometida a la interpretación del destinatario en base a su horizonte histórico, cultural y personal. Sin embargo, es el carácter ficticio del signo artístico, el que obliga al destinatario (observador o lector) a “situar” los elementos (significados o formas) en un contexto temporal y espacial para establecer el universo representado como un mundo coherente y aparte. El destinatario de una obra de arte, sea de literatura o de pintura, utiliza este marco espacio-temporal para crear dicho universo coherente, que en una segunda instancia se vuelve representamen para la interpretación metafórica, característica de la contemplación estética del arte.

La elaboración filosófica del espacio y del tiempo como condiciones de la percepción humana la encontramos en Emmanuel Kant, que distingue entre, por un lado, los conceptos “puros” de espacio y tiempo, que son condiciones *a priori* de la percepción, y por otro lado el espacio y el tiempo como entidades sensoriales, actualizados en acontecimientos de espacio y tiempo. En una contribución de 1981 Michael Newman interpreta los conceptos “puros” de espacio y tiempo en Kant como “containers” vacíos, que representan la posibilidad de una apariencia (Newman 1981, 195). El hecho de que el tiempo y el espacio son vacíos, siempre que los entendemos como containers o conceptos puros, también representa la posibilidad de llenarlos, por lo cual el orden con que se llenan con sensaciones y acontecimientos define el punto de vista del que interpreta.

Si las percepciones del destinatario no están ordenados espacio-temporalmente, no pueden ser concebidos como pertenecientes a la misma unidad fenomenológica, lo cual implica que el destinatario de una obra de arte tiene que contextualizar la obra espacio-temporalmente para realizarse como sujeto interpretativo o interpretante legítimo. La oposición infecunda de Lessing entre la pintura como una expresión espacial y la literatura como una expresión temporal, parte del análisis formal de los medios. Frente a Lessing planteamos una definición que toma como punto de partida el trabajo de interpretación creativa del destinatario, que nos permite entender las expresiones artísticas como metáforas espacio-temporales.

Podemos finalmente concluir que tanto el espacio artístico de la pintura clásica como el espacio literario de los universos ficticios son precondiciones para la creación mental del mundo artísticamente representado, que le sirve al destinatario de representamen en la interpretación metafórica, característica de la contemplación artística del mundo.

## NOTAS

1. (A sign is) something which stands to somebody for something in some respect or capacity.

2. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the interpretant of the first sign. The sign stands for something, its object. It stands for that object, not in all respects, but in reference to a sort of idea, which I have sometimes called the ground of the representamen.

3. (If) we apply explanation to sense as the immanent design of the work, we may reserve interpretation to the kind of inquiry devoted to the power of a work to project a world of its own and to initiate the hermeneutical circle between the apprehension of those projected worlds and the expansion of self-understanding in front of these novel worlds.

4. Those (representamens) which partake of simple qualities, or First Firstnesses, are **images**; those which represent the relations, mainly dyadic, or so regarded, of the parts of one thing by analogous relations in their own parts, are **diagrams**; those which represent the representative character of a representamen by representing a parallelism in something else, are **metaphors**. La traducción española es de Peirce (1987).

5. There is more work in interpreting interpretations than in interpreting things; and more books about books than on any other subject, we do nothing but write glosses on one another. Montaigne, *Essais* (1580-81, livre III, chap. XIII. Citado de Foucault 1994.

6. Las conclusiones que saca Buero Vallejo han sido comprobadas posteriormente en rasgos generales en el estudio de Ángel del Campo y Francés 1989, 207 ff. Son tomadas en cuenta también por Francisco Calvo Serraller (1996), aunque éste finalmente opta por la solución propuesta por Foucault. Por razones para mí incomprensibles, la cuestión de la perspectiva como tal no se considera de importancia en el trabajo de Julián Gallego (1983, 135). En otros trabajos los argumentos de Buero Vallejo y Ángel del Campo no se consideran seriamente, como en los estudios de Enriqueta Harris (1991, 172-74) y Jonathan Brown (1986). Este último afirma que el problema de la geometría no se puede resolver por algunas modificaciones de la altura de la pared hechas por el propio Velázquez, lo cual, para Brown, indica “la composición del cuadro estuvo gobernada a la vez por la geometría y la intuición” (Brown 259). Teniendo este estudio el enfoque de la recepción

estética, y no el de la creación artística, dejamos la objeción de Brown sin darle más vueltas al asunto. Sin embargo, la idea de ver el espejo como la revelación de la cara oculta del cuadro retratado, ha sido propuesta ya por la fuente más importante de información sobre los datos históricos del cuadro, Don Antonio Palomino, pintor de Corte de Carlos II, que la menciona en su *El museo pictórico y escala óptica* de 1688, publicado en Madrid en 1724 (Harris op.cit 172 y Brown (op.cit. 253).

## REFERENCIAS

- BROWN, Jonathan (1986) *Velázquez, pintor y cortesano*. Madrid, Alianza.
- BUERO VALLEJO, Antonio (1975) *Historia de una escalera y Las Meninas*. Madrid, Austral, 1987.
- BUERO VALLEJO, Antonio (1970) "El espejo de Las Meninas". *Revista de Occidente*, num. 92, Madrid.
- CALVO SERALLER, Francisco (1996) *Las Meninas de Velázquez*. Madrid.
- CAMPO Y FRANCÉS, Ángel del (1978) *La magia de "Las Meninas"*. Madrid, Colegio de ingenieros de caminos.
- DOMÉNECH, Ricardo (1973) *El teatro de Buero Vallejo*. Madrid, Gredos.
- ECO, Umberto (1962) *Obra abierta*. Barcelona, Ariel, 1979.
- ECO, Umberto (1979) *El lector en fábula*. Barcelona, Lumen.
- ECO, Umberto (1990) *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen.
- FOUCAULT, Michel (1966) *Las palabras y las cosas*. Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1997.
- GÁLLEGO, Julián (1983) *Diego Velázquez*. Barcelona, Anthropos.
- HANSEN, Hans Lauge "Modalidad en la semiótica de Peirce y estética de vanguardia". *Discurso*, num. 11, Sevilla, Alfar.
- HARRIS, Enriqueta (1982) *Velázquez*. Vitoria, Phaidon Press.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1766) "Laokoon, oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie". *Werke*, tomo 3, Berlin, Aufbau-Verlag, 1975.
- NEWMAN, Michael D. (1981) "The Unity of Time and Space, and its Role en Kant's Doctrine of A Priori Synthesis". En: Chadwick & Cazeaux, *Immanuel Kant. Critical Assessments* vol II. London & New York, Routledge, 1992.

**PEIRCE, Charles Sanders (1931-58) *Collected Papers*, vols. 1-8. Cambridge.**

**PEIRCE, Charles Sanders (1987) *Obra lógico-semiótica*. Madrid, Taurus.**

**PERRI, Dennis (1985) "Las meninas: The Artist in Search of a Spectator". *Estreno Cuadernos del Teatro Espanol Contemporaneo*, University Park, PA. 11:1, p. 25-29**

**RICOEUR, Paul (1974) "Metaphor and the Main Problem of Hermeneutics". *New Literary History*, num. 6. Charlottesville.**

**RICOEUR, Paul (1974) *La métaphore vive*. Traducción inglesa: *The Rule of Metaphor*. London, Routledge & Kegan Paul. 1978.**

## **COMUNICACIONES**

*SECCIÓN PRIMERA:*  
*SEMIÓTICA DE LAS ARTES VERBALES*

*a) Aspectos generales*

## SEMIÓTICA, ARTE, POSMODERNIDAD.

*Manuel Ángel Vázquez Medel.*

### *Introducción.*

La invitación a reflexionar sobre «Espacios artísticos, espacios literarios» es, sin duda, como corresponde al talante de la AAS, una propuesta abierta a la que cada uno de nosotros habrá ofrecido su propia impronta y orientación. Para mí, que he denominado «Teoría del emplazamiento» al fundamento de una semiótica de la transcendencia discursiva o «Semiótica transdiscursiva» en la que trabajo, ha resultado muy grata esa dimensión topológica -*espacios*- con la que se delimita un campo de observación en el que se nos presentan realidades a las que podemos calificar de «artísticas» o «literarias». Dicho «campo escópico» es consecuencia no sólo de los objetos que constituyen su territorialidad, sino de la mirada que las contempla y las delimita. Una mirada, en nuestro caso, *semiótica*, sustentada por un sujeto indagador que se sitúa -más intensamente que en otros ámbitos científicos- en una insuperable circularidad, al querer evidenciar en su trabajo los mecanismos y las dinámicas que él mismo debe poner en juego en su investigación.

La semiótica nace en el marco de la modernidad, y durante buena parte de su fase constituyente participa de la obsesión objetivista y de una pretendida «transpa-

rencia» en el conocimiento que hoy han sido radicalmente cuestionados. Recordemos el entusiasmo con el que Saussure defiende el derecho a la existencia de una disciplina científica que forme parte de la psicología social y que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social; la voluntad de rigor lógico (cuasi matemático) con la que concibe la semiótica Peirce; la creencia de su papel vertebrador de una Teoría Unificada de las Ciencias con la que Morris escribe sus primeros textos sobre semiótica en la década de los veinte.

Sin embargo, la semiótica, con su vocación interdisciplinar y su capacidad de actuar como regulador epistemológico de las ciencias sociales y de las humanidades, ha pasado a protagonizar una nueva etapa que algunos (p.e. Aquiles Esté) han denominado fase o etapa semiótica, que supera el período de logocentrismo que, a su vez, vino a sustituir las anteriores etapas de antropocentrismo (o más bien androcentrismo, del humanismo y del Renacimiento) y de ontocentrismo (el pensamiento metafísico de la antigüedad clásica).

Ninguna reflexión hay ajena a la época en la que se formula (sea por acción, reacción u omisión). Todos somos transidos, cruzados, por los conflictos que no sólo nos constituyen individualmente sino, sobre todo, socialmente. Cuestión distinta es que seamos más «transparentes» (dialógicos) o más opacos (monológicos) a tales juegos de fuerzas contrarias. Con Habermas sabemos que conocimiento e interés se codeterminan, y que nuestro interés se centre, prioritariamente, en esta fase de la historia de la Humanidad (tal vez por vez primera, *realmente* de la Humanidad) en la dinámica de la interacción simbólica quiere decir mucho.

Quiere decir, por ejemplo, que una nueva *economía simbólica* nos rige. Una economía simbólica en la que los signos se encuentran en un imparable proceso de devaluación, de inflación. Vattimo afirma que se ha liberado el conflicto de las interpretaciones. Derrida, potenciando el germinal planteamiento de la semiosis ilimitada en Saussure y en Peirce, habla de la desaparición de un centro de interpretación y de una deriva de sentido. Si agregamos un cierto componente foucaultiano, nos daremos cuenta que tales confrontaciones en los procesos interpretativos tienen mucho de social e incluso de político.

Por ello me parece importante ser conscientes de nuestra historicidad (una historicidad, por cierto, cuestionada por muchos) y pensar en la dinámica de la interacción simbólica desde el marco que construye nuestro pensamiento: esta fase de crisis de la modernidad, de *posmodernidad*, *ultramodernidad* o *transmodernidad* (como nosotros la denominaremos) cuyos perfiles de fondo se nos van aclarando en las dos últimas décadas.

Sabemos que, a pesar de que la reflexión semiótica es tan remota como la preocupación del hombre por los signos que constituyen su universo cultural, y en

general por todo tipo de formas y procesos simbólico-comunicativos, el desarrollo disciplinar de la semiótica entronca con los cambios básicos en el conocimiento del hombre del siglo XX y con los avatares que -a lo largo de las últimas décadas- han configurado un modo distinto de estar en y experimentar el mundo. De entre dichos cambios no es el menos importante el relativo a la propia estructura de las ciencias y los conocimientos humanos que -superando la fase de atomización y especialización propia del siglo XIX- se ha planteado en numerosas ocasiones y de diversos modos una "Teoría Unificada de las Ciencias". Más recientemente, se afirma la necesidad de ámbitos de relación *transdisciplinar*; ya que esta voluntad integradora coincide también con la crisis de los grandes metarrelatos, de los grandes proyectos y de las teorías generales.

Se trata de una crisis epistemológica verdaderamente desconocida desde que el ser humano intenta acceder a formas válidas y formalizadas de conocimiento. Aunque vivimos la crisis del paradigma newtoniano-cartesiano y la crisis de la ciencia moderna -de una ciencia basada en la especialización, la experimentación, la comprobación y el raciocinio- la superación del momento de reflexión interpelado aún no se ha producido. Y tal vez nunca se produzca. Vivimos con el lastre de una ciencia moderna cuyos logros han sido innegables, pero que se resiste a adaptarse a unas bases de conocimiento que cuestionan los fundamentos sobre los que construyó su edificio; nuevos modos de comprensión de la realidad (principio de indeterminación; teoría de la relatividad y física cuántica; teoría de catástrofes y teoría del caos; deconstructivismo y constructivismo radical; ciencias de la cognición) aún están en fase de tanteo. Finalmente, se ha producido una inevitable recaída en los principios y planteamientos anteriores a la modernidad, una vuelta a modos de conocimiento premodernos que llevan un potencial destructivo verdaderamente notable. Y el resurgimiento de formas de pensamiento mágico y mítico que no han tomado nota de las lecciones -aun en sus fracasos- de la modernidad.

Desde que Peirce y Saussure, por caminos diferentes y con supuestos distintos indicaran la necesidad de reflexionar sobre la dimensión simbólica, hasta el momento presente, la investigación semiótica ha protagonizado una parte notable de los avances (y de las controversias) en ciencias sociales y en humanidades. Cierzo que no existe una semiótica, sino diversas semióticas, y esta diversidad afecta tanto a los modelos de análisis (semiótica de la comunicación, de la significación, de la producción) como a sus campos de aplicación (semiótica del relato, del cine, de la música, de la literatura, de la cultura de masas, etc...) Incluso podríamos ser más radicales y señalar otros fundamentos de esta diversidad disciplinar: los presupuestos de partida (las orientaciones psicológica, social, comunicacional, antropológica, lingüística, filosófica, etc.) que inducen también representaciones teóricas diversas (semiótica inmanente vs. semiótica trascendente; semiótica de los

signos vs. semiótica de los textos o de los discursos; semiótica estructural vs. semiótica interpretativa o hermenéutica, etc.), metodologías dispares y conclusiones a veces divergentes.

¿Qué hay, pues, en común, entre las diversas semióticas? Recordemos lo que a tal respecto indicaban Pérez Tornero y Vilches en el prólogo a la *Introducción a la semiótica* de Casetti: “1) La semiótica trata de ser un conocimiento riguroso; 2) No se trata de un tipo concreto de signos, sino de cualquier signo; 3) Distingue entre el signo arbitrario y el motivado; 4) La semiótica complementa al análisis lógico y el análisis semántico; 5) Finalmente, en semiótica se reconoce la facultad metalingüística del lenguaje (de los lenguajes), hasta el punto de que la propia teoría semiótica se proyecta como un metalenguaje descriptivo de los diferentes lenguajes-objeto”. Sin embargo, hasta dichos postulados podrían ser reexaminados y contestados. Así, por ejemplo, habría que fundamentar qué concepto de rigor aplicamos al conocimiento que se obtiene a partir de la semiótica; de qué hablamos cuando hablamos de signo, y en qué sentido se ocupa la semiótica del signo (y no de los procesos dinámicos de interacción simbólica del que los signos son sólo una parte); qué entendemos por motivación y arbitrariedad en la construcción y el uso de signos; a qué análisis lógico y semántico nos referimos o, en última instancia, hasta qué punto podemos hablar no distorsivamente de “lenguajes” como el “metalenguaje de la semiótica”.

Por otra parte, el largo proceso de sedimentación de las diversas orientaciones en la semiótica (a partir de los postulados de Saussure, Peirce, Morris, Greimas, Eco, etc.) y la conformación de diversos grupos o escuelas impide cualquier planteamiento global o simplista.

### *Semiótica transdiscursiva.*

En su deriva disciplinar, podemos señalar varios hitos básicos en la sensibilidad científica por la significación: de una semiótica de los signos y los códigos - autoproclamada como inmanentista- en la fase de superación del estructuralismo se fue pasando progresivamente a una semiótica de los textos y de la textualidad, entendida ésta de un modo cada vez más amplio (por ejemplo, en la «Semiótica de la cultura» lotmaniana). La necesidad de incorporar elementos de una pragmática cada vez mejor fundamentada, sensible a los procesos de interpretación por parte de los receptores de los procesos comunicativos, fue alejando la pretendida univocidad y transparencia de los procesos signícos y de los mensajes. Por tanto, ya no se trataba de analizar los textos “en-sí-mismos”, sino “en sus contextos”, en el proceso discursivo. En los últimos años se ha operado un importante cambio en el que ha sido importante el peso de los investigadores de la comunica-

ción, frente al fuerte lastre filológico y filosófico de las raíces fundacionales. La **semiótica discursiva** está atenta, pues, al proceso en el que surge, interactúa y se recibe la comunicación.

La **interdiscursividad** o, mejor, la **transdiscursividad** -si consideramos aquélla una de las posibilidades de ésta- no remite a un hecho aislado o que afecte en exclusiva a la relación entre *algunos* discursos. Esto es: no se trata de que, por ejemplo, descubramos en unos discursos sí y en otros no la huella de otros discursos que los hacen posibles. Por el contrario, todo discurso, y todo texto que en él queda configurado y refigurado, por su propia naturaleza, está abierto y remite a otros textos, a otros discursos: unos previstos desde la productividad emisora, y otros postulados por esa re-productividad receptora sin la cual el discurso no existe como contenido de conciencia (su único estatuto gnoseológica y humanamente posible).

No estamos hablando, con una nueva y ociosa terminología remozada, de la tradicional perspectiva de las *fuentes e influencias* que, con todo, supone un importante antecedente para la elaboración y desarrollo de las nuevas teorías transdiscursivas y, en general, del comparatismo cultural... Pero que -como veremos más adelante- carece de instrumentos operativos y formales de identificación de procesos transdiscursivos en el *flujo* de la cultura.

Todo discurso se constituye en una red de encrucijadas, y es captado y significa, no por su inmanencia, sino precisamente por todo aquello que le transcurre: desde el código verbal (el uso de una lengua determinada u otra, que ya plantea posibilidades y restricciones), audiovisual (dependiendo de los modos de integración y presencia de lo acústico y lo visual), olfativo, táctil, etc. en que queda cristalizado, hasta las determinaciones genéricas que nos permiten adoptar, en relación con él, unas determinadas actitudes y unas concretas expectativas. A partir de ahí, toda realidad se constituye en un anclaje con otros textos de la cultura (explícita o implícitamente), en relación con los cuales debe ser definida y comprendida. Y hemos de dejar aquí simplemente mencionado el grave problema acerca de la capacidad de referencia de los textos a algo externo a otros textos: ¿es posible que la referencia nos lleve más allá de esa pared en la que se establece la ósmosis entre textos (que someten, a través de codificaciones, el principio de entropía) y el caos pre-gnoseológico que para nosotros se da en la fluencia de lo real?

Si ello ha sido y es así desde siempre, la *conciencia* del fenómeno (la transdiscursividad y la incognoscibilidad radical de lo real en sí) y su explícita "rentabilización" artística surgen en la culminación y en la crisis misma de la modernidad, de tal manera que nuestro siglo se caracteriza (si seguimos las categorías transtextuales de Genette) :

a) En lo que se refiere a los fenómenos propiamente *intertextuales*, por una potenciación de *otros textos* en cada texto artístico, a modo de guiño al lector y a la vez como recurso de ensanchamiento significativo e incluso de filiación y legitimidad discursivas;

b) En lo relativo a las marcas *paratextuales*, nos situamos ante un desarrollo realmente inusitado y hasta desconocido con anterioridad de marcas paratextuales, que revelan que nos encontramos con una cultura de la apariencia. Elementos esenciales ya para conseguir la regulación pragmática de relación texto-consumidor, en una sociedad en la que el intercambio comunicativo ha quedado inserto en la propia estructura de la sociedad de masas y de la comunicación generalizada, del consumo y de la economía libre de mercado;

c) La relación crítica que se entabla desde la *metatextualidad* adquiere a lo largo del siglo XX -el siglo "crítico"- un lugar de primer orden, hasta el punto de determinar los contenidos significativos de los textos en la praxis receptiva y de regular, más que nunca, a pesar de que pudiera parecer lo contrario, las propias reglas de escritura;

d) La *architextualidad* opera una notable transformación que ha de responder al fenómeno del derrumbe genérico de la hibridación, la emergencia de nuevos moldes de canalización expresivas, no sólo verbales, sino sobre todo audiovisuales, y, por último

e) La *hipertextualidad* pasa a ser el lugar privilegiado de la nueva *inventio* (el hallazgo de temas, motivos y asociaciones para ser expresados) y de la sobreterminación de la *dispositio* (la conceta organización y sintaxis textuales) en el momento actual. Relativamente agotados los moldes y soportes de escritura, se hace cada vez más patente la necesidad de escribir *sobre* otros textos previos como única posibilidad de una intelección cada vez más difícil en nuestra sociedad opaca.

Sostenemos esta fundamentación radical de los procesos transtextuales, a pesar de que hasta cierto punto estamos de acuerdo con Ruprecht cuando afirma: "la investigación de vanguardia rechaza ahora el empleo del concepto de intertexto en el sentido más bien vago de una *textualidad* infinitamente expansiva, aglutinante y autogeneradora de asociaciones múltiples". Pero, como él mismo afirma más adelante, "queda por saber si es oportuno fundar, con G. Genette (1982), la construcción del concepto de intertexto a partir de la noción de "transtextualidad o transcendencia del texto", noción participante, según él, de un "estructuralismo abierto", a fin de cuentas neo-idealista" (Greimas-Courtés, 1986: 147-148). Pues bien: nosotros pensamos que es oportuno, y que es posible salvar la fundamentación teórica y varios postulados de aplicación metodológica de ese pretendido "neo-idealis-

mo". Por el momento, y a las objeciones planteadas, sólo responderemos brevemente: a) que las asociaciones múltiples que establecería una **textualidad expansiva, aglutinante y autogeneradora**, no tienen para nosotros sentido si no incorporamos a una teoría abierta de la transtextualidad el **intérprete**, quien a través de un **esquema o módulo interpretante** activa y potencia, reconoce o soslaya tales asociaciones; b) que el pretendido estructuralismo abierto que puede caer en excesos neoidealistas debe ser superado por una visión post-estructural, que sin negar alguna de las claves y conceptos operativos de la investigación estructural haga hincapié en la inexistencia de estructura en la realidad, en la importancia del concepto de forma y, por tanto, en la refinición de las nociones de estructura y de modelo como "simulacros", pero "simulacros" que aspiran a una co-rrespondencia con el objeto al que se refieren.

### *Semiótica y estética*

Un correcto planteamiento de lo artístico y lo literario desde la perspectiva semiótica debe subrayar la necesidad de integración de la estética en una Semiótica General, al modo en que lo entendía Charles Morris y lo ha subrayado Rossi-Landi, pero ya con claros matices -el imprescindible correctivo hermenéutico- en relación con el análisis experimental de la conducta, tan actual con todo desde nuestras preocupaciones pragmáticas. Dicha ubicación teórica -que debe explicitar mejor sus presupuestos científicos de descubrimiento- establece el punto de intersección de la Semiótica Estética con la Poética de lo Imaginario a través de una Teoría de los Valores y unas procedimentaciones axiológicas concretas, que al tiempo que subrayen las variables de manifestación de lo estético no olviden el tejido antropológico en que se sustentan. Es nuestro actual lugar de investigación. Un lugar que, para ser mejor definido, caracterizamos por quince postulados de impronta morrisiana para la construcción de una Teoría de los Signos, los Textos y los Procesos Artísticos. A saber:

1. La obra de arte es un signo plural, signo de signos, que funciona estéticamente en el proceso discursivo de producción-difusión-recepción estética. Sin embargo, la auténtica obra de arte excede el marco de la representación signica y alcanza el horizonte de la representación simbólica: aquella que no se agota en el proceso semiótico.

2. Todo signo estético se asienta en un vehículo signico (dimensión material de la mediación), pero el signo estético existe sólo en un proceso peculiar de interpretación que podemos llamar "percepción estética".

3. La estética (disciplina) se convierte así en el ámbito formalizado de conocimientos que estudia el signo estético manifiesto en la percepción estética. Y es una parte de la semiótica.

4. El signo estético se diferencia de otros tipos de signos en que sus *designata* son valores o propiedades de valor, regulados, por tanto, por cánones individuales e interindividuales.

5. Todo valor, pues, adquiere sentido en un sistema: los valores son propiedades consumatorias de los objetos y de las situaciones que responden a la resolución de actos interesados. Incluso en el caso -de la verdadera percepción estética- en el que se suspende dicha inmediatez «interesada».

6. La estética, por tanto, se asienta tanto en una teoría de los signos como en una teoría del valor, aunque en el fondo ambas visiones son correlativas y necesariamente coimplicadas.

7. El signo estético es un signo icónico, es decir, un signo que tiene entre sus *denotata* su propio vehículo signico. Y su *designatum* es un valor o un conjunto de valores.

8. El individuo productor cualificado sociopragmáticamente como artista - y con su consiguiente estatuto- incluye en la obra marcas pragmáticas que -en las comunidades interpretantes con capacidad para descubrirlas- orientan la reacción del intérprete hacia el signo estético y no hacia simples objetos.

9. Así como el signo estético es un signo complejo que está constituido por una forma signica que identificamos como estructura signica, la llamada percepción estética es una actividad perceptiva compleja, que construye un objeto total de percepción a partir de percepciones parciales. Y sólo es estética cuando se orienta hacia propiedades de valor complejas, resultantes de propiedades de valor de los vehículos signicos.

10. El signo estético, icónico en una naturaleza constituida como estética, puede tener entre sus componentes signos no estéticos e incluso signos no icónicos. Sin embargo, las relaciones que se establecen en la comunicación estética orientan la resultante hacia el icono total.

11. Aunque el artista puede facilitar, intensificar y perfeccionar la percepción estética en un determinado horizonte de expectativas, es la percepción estética misma la que constituye la obra de arte. Puesto que cualquier objeto es susceptible de convertirse en objeto de percepción estética, no hay nada que, de algún modo, no pueda convertirse en obra de arte. De ello tenemos una importante experiencia en el proceso de fragmentación y reconfiguración receptivas en la sociedad de la producción plural y de la comunicación *massmediática*.

12. Puesto que es la vida misma, el despliegue en la existencia de los sujetos, el que instaura la obra de arte, la oposición entre arte y vida queda superada, y tan sólo vigente como polarizador de construcciones estéticas. Esto es: toda obra de arte refleja la vida, aun en el caso en el que pretenda neutralizar o desviar dicha presencia. Es evidente que ello supone, también, ir mucho más allá de una teoría «plana» del reflejo.

13. Toda obra de arte, en la medida en que es un signo, ha de tener un *designatum*. Sólo que esta referencia semántica de la semiosis es *generalizada* en el caso del signo estético. El arte no figurativo, abstracto, constituye un caso de alta generalidad de referencia semántica. Por lo demás, puede haber designación sin denotación explícita e inmediata.

14. El análisis estético es un caso particular de análisis sógnico. Contempla su objeto sógnico desde todas las perspectivas posibles del proceso de semiosis. Y podemos indicar, operativamente, la existencia de una sintaxis estética, una semántica estética y una pragmática estética. Sin embargo la semiótica estética, en tanto que metadiscursos correspondiente a la semiosis estética, debe ser un todo unificado en el que cada una de las partes adquiere el valor del conjunto.

15. Finalmente, es conveniente recordar que el análisis estético debe diferenciarse del juicio estético. Análisis y juicio, conjuntamente, configuran la crítica estética. El juicio estético es aquel que establece en qué medida un vehículo sógnico realiza un determinado valor. Un valor, que es evidente, es tributario de una escala, de un canon, establecido individual o interindividualmente.

Una conexión entre Semiótica Estética y Poética de lo Imaginario, más allá del último postulado, procura indagar hasta qué punto aquél valor participa de las determinaciones espacio-temporales que constituyen al hombre y a las sociedades e instituciones humanas, y en qué medida dicho valor o dichos valores apuntan hacia los constituyentes últimos de lo humano, a través de la arquetípica de lo imaginario.

Una semiótica material (aunque no materialista, esto es, no reductiva), psico-social, histórica, pragmática, hermenéutica, se afirma allí donde el arte se repliega (las auras se enfrían), y se desvanece el proyecto de la modernidad. Sin embargo, en dichas encrucijadas dicha semiótica redescubre el valor de la dimensión topológica de lo humano. No se trata ya de que las diferentes expresiones artísticas impliquen una espacialidad (más, evidentemente, en el caso de las artes del espacio -pintura, escultura, arquitectura, etc.- que en las temporales -literatura, música, etc.-), sino de que dichas coordenadas son tributarias de una topología previa: la topología del ser que se despliega o se repliega y que, al hacerlo, afecta el espacio

de los demás seres. Esbozar, aunque sea rudimentariamente, una cartografía del ser manifestado existencialmente y discursivamente, que descubre en el arte un nuevo espacio de expansión no impositiva, puede ser un buen objetivo para la semiótica del futuro que está llegando.

El espacio -lo afirma la teoría del *Big-Bang*- surge en el inicio mismo de este Universo, junto con la materia y el tiempo. En una época en la que sabemos que espacio y tiempo se codeterminan, en la que hablamos de *cronotopo*, debemos llegar a una formulación radical del espacio como *emplazamiento*: no sólo el lugar físico que ocupo, sino también el lugar simbólico, el *plexo* al que me repliego en última instancia y desde el que me despliego. Desde dicha estructura de emplazamiento se aprecian mejor las dinámicas de la interacción simbólica, se evidencia toda la complejidad del desarrollo de la experiencia estética en la modernidad, e incluso se comprende por qué nos resulta incomprensible el despliegue epigónico del arte en la posmodernidad.

## REFERENCIAS

- CALABRESE, O. (1987): *El lenguaje del arte*. Barcelona, Paidós.
- CALLE, R. DE LA (1981): *En torno al hecho artístico*. Valencia, Fernando Torres.
- CALLE, R. DE LA (1983): *Estética y Crítica*. Valencia, Edivart
- DURAND, G. (1981): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus.
- GODELIER, M. (1989): *Lo ideal y lo material*. Madrid, Taurus.
- KANT, I. (1764): *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Madrid, Alianza, 1990.
- PAREYSON, L. (1988): *Estetica. Teoria della formativitä*. Milano, Bompiani.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. Á. (1987): "La semiosis estética en los textos literarios", *Discurso*, 1, 113-123.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. Á. (1996): "Narratividad y transdiscursividad. A propósito de *La escritura del Dios*, de J.L. Borges", en *Interlitteraria*, 1, pp.63-84.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. Á. (1998): «La Teoría del Emplazamiento como fundamento epistemológico de la Semiótica Transdiscursiva», en *Actas del VI Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, Sevilla, Alfar.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. Á. (1999a): «Del escenario espacial al emplazamiento», en *Espacio y Narración. Actas del II Coloquio Internacional de Narratología. Creación espacia y narración literaria*, Sevilla, Univ. de Sevilla
- VÁZQUEZ MEDEL, M. Á. - ACOSTA ROMERO, Á. (1999b): *Charles Morris: Estética y Teoría de los signos*. Sevilla, Alfar.
- ZUNZUNEGUI, S. (1989): *Pensar la imagen*. Madrid, Cátedra/ Universidad del País Vasco.

## **ESPACIO ARTÍSTICO Y ESPACIO LITERARIO: UNA TOPOLOGÍA DE LA MODERNIDAD.**

*Joan-Elies Adell.*

Con la presente comunicación me gustaría analizar en qué medida hablar de espacios artísticos y de espacios literarios es seguir con la topología básica establecida por la Modernidad, esto es, la organización del discurso distinguiendo entre el hecho (“realidad”) y fantasía. En esta distinción se encuentra la base del pensamiento moderno occidental. Algunos discursos son “verdaderos”, históricos, públicos y otros son imaginarios, subjetivos, privados.

Así se crea el espacio de la estética: se ocupa de lo artístico, del producto de la fantasía, es decir, de lo subjetivo y de lo privado, sin ninguna responsabilidad respecto a lo real y público. Al crear este espacio, aquel discurso encargado de narrar (esto es: historizar) estos productos fruto de la fantasía, en especial la historiografía literaria, se encuentra en un lugar sumamente incómodo, al tener que considerar esos productos, a un mismo tiempo, como imaginarios y como de datos reales, históricos, para así asegurar la objetividad del discurso que los glosa.

Creo que se trata de una de los problemas que se encuentra en el centro de buena parte de las cuestiones teóricas actuales preocupadas por el lenguaje: el

problema de la representación en las ciencias humanas. Y, cuando hablo de “Teoría”, me estoy refiriendo a esa práctica ensayística que quiere, necesita, ser estratégica, y que hace del presente su estímulo más fuerte. Bajo esta denominación, como ha escrito Fredric Jameson recientemente (1997: 11), se combinan el radicalismo y la especulación filosófica, el postestructuralismo, el marxismo, la dialéctica, las teorías de la historia en general. Para decirlo brevemente: es “teoría” todo lo que quiere impedir que el trabajo de las humanidades en la universidad contemporánea se degrade y se transforme en una operación simplemente decorativa y circunscrita, dedicada a inocuos formalismos y a valores esenciales y eternos.

Esta es mi preocupación. Impedir que la universidad actual se acabe convirtiendo en un lugar de estancamiento, de esencialización, de clausura.

Por poner un ejemplo para mí cercano. La falta de reflexión sobre qué son y hacia dónde van los estudios literarios catalanes; así como el hecho de no cuestionarse sobre cuales son las elecciones, las perspectivas que los historiadores de las historias de la literatura catalana asumen cuando deciden contarnos toda aquella serie de vivencias que, según ellos, consiste la historia de la literatura, puede resultar un síntoma más de este movimiento de esencialización y de clausura, como lo es el de la imposibilidad de no entender nada de lo que ocurre a nuestro entorno, de no entender que la “literatura”, más que alguna cosa ya acabada, completa y fijada, es una estructura siempre abierta, continuamente en vías de formación. Lo que significa alejarnos del ritmo mitológico de la “tradición literaria” para dirigirnos hacia la discontinuidad más fragmentada y abierta de los textos, de las escrituras.

Una buena manera de abrir este otro camino sería el de admitir que, en lugar de hablar de fundamentos estables, de verdades absolutas, se tendría que indagar en las diferentes voces, en las historias y en los lenguajes últimos de un mundo que es en su conjunto cada vez menos seguro y, por lo tanto, más ligero, más abierto y accesible y, en un sentido totalmente secular, más posible. Porque ya no son tanto las respuestas lo que aquí importa, sobre todo si se trata de unas respuestas que se adapten a una verdad ya dada, establecida, y supuestamente presente en el orden de las cosas, sino, más bien, lo que importa es explorar como estos territorios diversos confluyen en una red siempre más común, más global, y como esta remezcla nos puede llevar a pensar de otra manera el sentido crítico contemporáneo.

Este uso estratégico de la teoría, esta búsqueda incesante de conexiones, de significados de parentescos nuevos debe entenderse como un gesto revolucionario. La manera como se plantea una pregunta, en efecto, ya determina su respuesta; una respuesta –Heidegger ya lo afirmó explícitamente– sólo tiene sentido cuando se la pone en relación con la pregunta de la que surgió. Las preguntas que esta

“comunicación” se plantea, por ejemplo, tratan de descubrir el impacto que estas prácticas significantes conocidas bajo el nombre de “teoría” han tenido en nuestra reflexión literaria y, más concretamente, en la historiografía literaria. Preguntarnos si, de una vez por todas, se han dado cuenta los responsables literarios y culturales que nuestras interpretaciones de la sociedad, de la cultura, de la literatura, de la historia, de nuestras vidas, esperanzas, sueños, pasiones y sensaciones individuales representan tentativas de conferir sentido más que no de descubrirlo. Si son conscientes que, como escribe Iain Chambers (1990, trad. it. 1995: 21), somos nosotros –con nuestras historias, lenguajes, memorias y límites– quienes producimos sentido, pero que nunca podemos llegar al fondo de las cosas: el análisis siempre permanece abierto, nuestras construcciones esten destinadas a ser incompletas e inacabables.

Este es mi punta de vista. Admitir que no hay “una” solución, como el mismo Nietzsche a menudo admitía. Que estamos condenados a vagar –críticamente, emotivamente, políticamente... apasionadamente– en un mundo caracterizado por un exceso de sentido que, si de una parte ofrece la posibilidad del significado, por otra este significado se nos continúa escapando. Este es nuestro mundo, nuestra responsabilidad, nuestra única posibilidad.

1. Comentaba anteriormente que el problema de la “representación” en las ciencias humanas se encuentra en el centro de buena parte de las discusiones teóricas planteadas en la actualidad. Y este hecho no tendría que extrañarnos demasiado porque, como nos recuerda Gregory L. Ulmer (1983, trad. esp. 1985: 125), lo que está en juego es la pregunta sobre de qué manera se representa el objeto de estudio en un contexto crítico. No hay olvidar que la crítica se ha ido transformando durante estos últimos decenios de la misma forma que los espacios artísticos y los espacios literarios se transformaron mediante los movimientos de vanguardia en las primeras décadas de este siglo. La ruptura con la “mimesis”, con los valores y los supuestos del “realismo”, que revolucionó el arte moderno, ha llegado, aunque tardíamente, al espacio crítico, y la consecuencia más importante ha sido, naturalmente, el cambio de la relación del texto crítico con su objeto, en este caso la “literatura”.

Esta preocupación sobre el objeto de estudio y sobre su representación se encuentra del todo vinculada al hecho que nos encontramos en un momento en el que todos los presupuestos de la Modernidad fue elaborando a lo largo del siglo XIX, y que se han ido consolidando a lo largo del siglo XX, han entrado en crisis. Cuando hablo de Modernidad, pienso en la soberanía de la Razón, concebida como una y universal; en la centralidad del sujeto humano en un mundo que existe solo en tanto representación para un sujeto; en la amenazada tecnológica y en la consi-

guiente necesidad de un totalitarismo socioeconómico y político, necesario para mantener la tecnología bajo control<sup>1</sup>. Y cuando hablo de su crisis, ni puedo sino referirme a la disolución de la distancia entre sujeto-objeto, a la crisis epistemológica que ha sido definida como “crisis del Sujeto” y que constituye, junto con lo que Lyotard llamó el fin de todos los “metarelatos”, uno de los rasgos más característicos de la llamada “condición postmoderna” (Lyotard, 1979; trad. esp. 1984).

Esta “condición postmoderna” también trata de disolver otra de las características fundamentales de la Modernidad: la organización del discurso en “histórico” y “novelesco” o, para decirlo en otras palabras, la distinción entre hecho (“realidad”) y fantasía. Esta distinción será la base del pensamiento moderno occidental. Algunos discursos son “verdaderos”, históricos, públicos y otros son imaginarios, subjetivos, privados. Como Godzich y Kittay explican con claridad en su libro *The Emergence of Prose* (1987), la construcción de la identidad nacional hace necesaria la distinción entre lo histórico y lo novelesco. Esta solución permite mantener tradiciones diferentes de pueblos distintos y garantizar al mismo tiempo la unidad de un nuevo Estado, amenazada por la pretensión de verdad de las diferentes tradiciones:

La única vía abierta era la de vaciar de sentido la pretensión de verdad, conservado y, además, mostrando solicitud hacia los textos que habían sido objeto de esta pretensión. Los textos se convierten en novelescos, y la oposición entre lo que es territorio nuestro (lo interno, lo verdadero) es redefinida para permitir a lo que es nuestro el ser o histórico o novelesco. La verdad y la falta de verdad se convierten, respectivamente, en histórico y novelesco, ambos nuestros y ambos preciosos (Godzich & Kittay, 1987: 1986).

Así se crea el espacio de la estética: se ocupará de lo novelesco, del producto de la fantasía, esto es, de lo subjetivo y de lo privado, sin ninguna responsabilidad respecto a lo que se refiere a lo real y público. La separación de las esferas culturales, políticas y económicas no es, por lo tanto, ninguna elección teórica natural. Por el contrario –desde la base de lo más implícito; de lo supuestamente más “natural” (más “interno”, más “nuestro”) y, por lo tanto, más ideológico– es un acto de complacencia que deja el ámbito cultural en el limbo de pureza o de contaminación absolutas que evita, de hecho, su análisis histórico. Que evita preguntarse por su papel, histórico, en la construcción y reconstrucción constantes de las hegemonías y de las identidades sociales. El espacio artístico y el espacio literario, considerados tradicionalmente como parte de este “limbo cultural”, participan de todo lo que vengo comentando.

---

<sup>1</sup> Para una explicación de este último aspecto, véase la excelente introducción del libro de Silvestra Mariniello (1992), *El cine y el fin del arte*.

Todo ello conduce, como parece obvio, a la lectura de la modernidad como una operación política en relación al centralismo del poder y la consolidación del Estado. No es secundario que este hecho suceda a lo largo del siglo XIX, cuando Estado se está convirtiendo en la Nación moderna. En otras palabras, los rasgos que definen la modernidad son los mismos que los que definen al Estado.

Aquí surge la paradoja de una cultura como la catalana, ya que ésta pretende articularse a través de los relatos que transmiten su transcurso y desarrollo en el tiempo como si tuviera tras de sí todos aquellos atributos que definen el poder de un Estado moderno. Al faltar éstos, le transmite esta responsabilidad de poder y de consolidación como nación a los propios usuarios de la cultura. En especial a los escritores. O mejor dicho, la lectura que se ha hecho desde la historiografía ha sido siempre, y aún hoy, la de atribuirles motivaciones de salvaguarda nacional y de resistencia cultural a la hora de coger la pluma. Con lo que, en muchos casos, la recepción de muchos escritores, especialmente poetas, ha sido realizada desde estos parámetros. Este ha sido el caso del canon estético llamado “realismo histórico”, inventado por Josep Maria Castellet y Joaquim Molas (1963), surgido, al parecer, tras la derrota en la Guerra Civil Española. Un canon estético cuyo fin máximo era fomentar la resistencia cultural. Fue, de hecho, como escribe Dominic Keown (1996: 41) “una invitación poética a las armas contra el regimen”. Lo más curioso es que, desde una posición de control —pensemos que por las manos de Joaquim Molas y de Josep Maria Castellet se ha articulado el estudio y la canonización de toda la literatura catalana contemporánea—, estos autores tratan de ordenar la voz artística de acuerdo con unas posiciones ideológicas. Su meta no va ser tanto describir, analizar, sino, más bien, influir. Su iniciativa, por esto, no fue nada analítica sino apriorística y de clara intención dirigista.

Todo esto nos conduce a otro tópico inevitable de la Modernidad: la cuestión de la motivación de la creación artística que, tanto a nivel objetivo como subjetivo, es muy confuso en el contexto catalán. Históricamente hablando, desde la *Reinaxença* hasta la actualidad, la poesía —por poner el ejemplo más claro— ha estado siempre situada dentro del marco exclusivo de la defensa nacional y cultural, tal y como nos lo indica Joan Fuster: «En buena parte “literatura catalana” y “catalanismo” han sido inseparables [...] Lengua, literatura y catalanismo parecen identificarse para siempre jamás» (Fuster, 1972: 12-13). A pesar de que existe una inevitable dimensión política —en sentido restringido de esta palabra— en la producción literaria en esta lengua, no deberíamos considerar como total y exclusiva su primacía sobre la decisión individual. Una asunción como ésta no sólo relega el valor de la escritura, quitándole su importancia, sino que induce a la preconcepción, tal como evidencian los comentarios de David Castillo sobre la creatividad de

los años sesenta. Escribe Castillo en su antología *Ser del segle* dedicada a los poetas de los años ochenta:

«[...] escritores como Bartra, Bonet, Brossa, Martí i Pol, Espriu, Perucho o Viladot sacrificaron su presente literario, invirtiendo para la recuperación [se supone que lingüística y cultural]. Este doble mérito, sin los incentivos de una mínima relevancia pública [...] demostró una vez más la importancia de la lucha, de la resistencia individual (Castillo, 1989: 12-13)».

La ingenuidad del crítico es impresionante. Aparte de la aceptación exclusiva de la ascendencia de la dimensión político-nacional en el acto creador de poesía, hay la suposición, poco probable, que si estos escritores hubieran optado por escribir en castellano hubieran conseguido, automáticamente, fama y reconocimiento. Y esto es claramente erróneo, tal y como nos lo demuestran los casos tristes de muchos poetas contemporáneos españoles. La historia del arte moderno nos enseña repetidamente que sus adeptos viven y, muy a menudo, mueren en la más miserable marginación. Anonimato y alienación no son la reserva exclusiva del poeta fiel a su lengua. Los ejemplos de Hopkins, Bunting, Lawrence y Joyce en la literatura en lengua inglesa nos lo pueden corroborar.

Como indica Dominic Keown (1996: 60), tal vez fuera más legítimo proponer que si estos poetas escribieron, fue porque eran creadores conscientes y, en algunos casos, importantes. Los autores citados —especialmente Brossa, Espriu y Martí i Pol— eran conocedores de la más amplia tradición europea a la que pertenecen. No son, así, meramente poetas catalanes; forman parte de un ámbito internacional mucho más extenso. Más aún: si escribían en catalán, fue porque eran poetas catalanes *tout court*. El castellano para ellos —como indica el cambio lingüístico de algunos— sería insuficiente y limitador. Resulta impensable no reconocer la importancia de las circunstancias geosociohistóricas; no obstante, no deberían excluir o configurar la apreciación de otros aspectos, como los propios textos o el contexto receptor de éstos. Y es que esto nos lleva directamente al problema de fondo que amenaza a la historiografía literaria de los últimos años: el de construir el relato de los hechos no a partir del conocimiento de los textos, sino a través de la selección realizada mediante un discurso abiertamente dirigista.

Como asegura el propio Keown, para el lector no nativo, sólo se ha asimilado parcialmente la riqueza y la variedad de la literatura catalana, en especial su poesía. Ello se debe a su diseminación. Este problema se agrava también por un acercamiento crítico que, reduccionista en su historicismo y instinto sincrético, ha impuesto un marco restrictivo para su asimilación. Se hace necesario, por lo tanto, abogar por una aproximación crítica e historiográfica más flexible y con enfoques

más particularizados que no se preocupen tanto de buscar los centros sino más bien la existencia de procesos sin centro alguno.

Todo esto que venimos explicando no es nuevo, como parece obvio, sino que forma parte de una manera histórica de existir de la literatura, realizada en un momento social y histórico concreto.

3. Lo cierto es que una de las características más interesantes de la actual situación en las llamadas ciencias sociales, como indica Isabel Burdiel, es su tendencia a subvertir las divisiones disciplinarias que las constituyeron como tales durante el siglo XIX y que fueron, en buena medida, las garantes de su pretensión científica:

Desde mi punto de vista, lo que más puede interesar de la actual crítica literaria al historiador es su insistencia en la materialidad social del lenguaje y en el carácter abierto, inestable, no fijo (excepto por la fuerza) de los significados lingüístico-sociales. Una insistencia que permite desvelar (iluminar) las formas en que —en el juego de relaciones de poder social— se intentan fijar los significados, cortar la cadena de diferencias, ocultarla en suma (Burdiel, 1996: 4).

Es decir, que ciertos historiadores consideran como interesantes y necesarias estas reflexiones postestructuralistas porque permiten desvelar los procedimientos a través de los cuales la ideología dominante, el “sentido común” de una época, intenta establecer una relación no problemática, rígida, entre identidad y lenguaje, entre el ser social y la conciencia social, entre el nombre y la cosa nombrada, entre el mundo mudo y el yo que habla.

Esto complica —de forma extraordinariamente interesante— las cosas. Y hace que pensar históricamente sea analizar cómo se construyen históricamente, socialmente, los significados subjetivos y colectivos de los hombres y de las mujeres; cómo se construyen sus identidades, y cómo todo ello hace “hablar” de una forma particular el mundo (Cosa que me hace pensar en el polémico punto de partida de uno de los últimos libros de Fredric Jameson (1991; trad. esp. 1996): “¿es posible explicar históricamente un presente, el postmoderno, que ha olvidado como pensar histórica-mente?”).

Si nos centramos en el caso de la historiografía literaria, una de las posibles vías para salirse de esta relación no problemática, rígida, entre identidad y lenguaje, entre el nombre y la cosa nombrada, es romper con la llamada “ilusión referencial” o, también en palabras de Roland Barthes, “el efecto realidad”. Porque, posiblemente, como argumentaba Greimas (1980), es en el discurso histórico donde mejor se aprecian los efectos de esta ilusión referencial, ya que bajo la disciplina histórica se elaboran textos que pretenden la reconstrucción de un referente

extralingüístico (la realidad histórica) mediante la formulación dada por un referente que es el lingüístico (el documento).

Los textos literarios, base de la “historia literaria” no se deben abordar como si fueran “monumentos”, sino como “documentos”; unos documentos que ya no representan la certificación de la verdad sino la muestra de un lugar donde están escritas formas de ver, de pensar y de vivir el mundo que nos envuelve. Como escribió Michel Foucault:

La historia ha cambiado respecto del documento: se atribuye como tarea principal, no el interpretarlo, ni tampoco determinar si es veraz y cual es su valor expresivo, sino *trabajarlo desde el interior y elaborarlo*. La historia lo organiza, lo recorta, lo distribuye, lo ordena, lo reparte en niveles, establece series, distingue lo que es pertinente de lo que no lo es, fija elementos, define unidades, describe relaciones. El documento no es, pues, ya para la historia esa materia inerte a través de la cual trata de reconstruir lo que los hombres han hecho o dicho, lo que ha pasado y de lo que sólo queda el surco: *trata de definir en el propio tejido documental unidades, conjuntos, series, relaciones*.

Desde otros planteamientos, argumenta Manuel Cruz a su *Filosofía de la historia* (1991: 24):

«Porque el tópico de la equivocidad del término “historia”, que designa tanto el conocimiento como su objeto y del que se hablará en lo que sigue, puede tener un uso espurio: dar a entender que hay un referente exterior, identificable sin problemas y manejable sin dificultad, llamado *las cosas mismas ocurridas*. Tras todo lo dicho, semejante expectativa objetivista debiera considerarse definitivamente descartada. El difícil equilibrio entre justificación y conocimiento parece indicio de una peculiar fragilidad por parte del discurso histórico. Fragilidad que tiene que ver ante todo, como ya se adelantó, con el lugar desde el que habla el historiador. Aquel tan reiterado presente ya no puede ser más la categoría última. Se impone explicitar la naturaleza, ahondar en los elementos que lo constituyen, aunque sólo sea porque en muy buena medida hemos hecho depender de sus incitaciones la aprehensión del pasado. La cuestión no es únicamente, por tanto, que dicha aprehensión contenga un ingrediente variable de valoración, sino, acaso especialmente, que tales juicios no estén hechos desde el presente en general y sin más, sino desde una determinada región de él. *Parece a veces como si se hablara de presente para evitar hacerlo de identidad, de sujeto o, más allá, de sentido*» [La cursiva es mía].

Leer la literatura en estos términos obliga a reflexionar sobre la forma en que la tradición literaria se ha constituido y se ha institucionalizado. El trabajo crítico

y analítico se convierte, así, necesariamente, en una forma política de intervención; una forma de escapar del universo de lo inefable para adentrarnos en el mundo humano de lo comprensible, esto es, cambiable, modificable, si asumimos que de lo conocemos su funcionamiento puede ser modificado y reestructurado (Talens, 1996).

Lo más sorprendente, sin embargo, es que los estudiosos de la literatura, y en especial de la literatura catalana, parece que no se hayan dado cuenta de esta necesidad, que comienza con una reflexión, un replantearse su labor como historiadores de cierta literatura nacional. Cuestión preocupante, bien es cierto, ya que la historia de la literatura ha servido en muchos casos de pretexto y de esbozo para una reevaluación mucho más profunda que su objeto a primera vista podría hacer preveer. Ejerció el papel de símbolo para designar todo un conjunto de prácticas, de actitudes y de métodos cuyo carácter insuficiente no proviene de su orientación histórica, sino de su perspectiva “fijista”, generalmente desproveída de una verdadera autocrítica. Se trata, en realidad, de saber que es lo que otorga legitimidad a cualquier operación constructiva de conjuntos, ya tengan una extensión relativamente pequeña (escuelas literarias, corrientes) o más vasta (períodos que abarcan todo un estado de la cultura a nivel nacional o internacional); o que reúnan fenómenos cuyos fundamentos básicos son más bien estéticos que no históricos (agrupamientos por géneros, temas, estructuras formales, etc.).

Las categorías a las que acabo de aludir constituyen excelentes ejemplos de un tipo de construcción cuya validez ha sido durante largo tiempo considerada como una evidencia, en el ámbito de la historiografía literaria –que, como forma discursiva, también ha sido considerada como otra evidencia. Se trata de categorías y de esquemas establecidos con pretensiones de objetividad y de carácter científico, de acuerdo con el sistema de valores de la clase que los creó: la ideología de la modernidad, el pensamiento ilustrado burgués.

4. Todo este trayecto me hace retornar al problema de la ideología. Como acertadamente afirma Hayden White (1987; trad. esp. 1992: 199), se trata del problema central de la historia intelectual. Y lo explica afirmando que la historia intelectual tiene que ver con el significado, con su producción, con su distribución, con su difusión y con su consumo en diferentes épocas históricas. Nos vuelve a poner en contacto con una de los conflictos que he ido señalando a lo largo de este texto, y es la concepción que tiene el propio historiador intelectual de su disciplina, que exige la adopción de un papel de árbitro sobre lo que se tenía que considerar una representación de la realidad más o menos “objetiva”, “realista” o “fiable” y lo que se tenía que considerar como algo de naturaleza primordialmente “ideológica” y, por lo tanto, “rechazable”.

Cuesta admitir que la interpretación no es una *analogía* de la realidad, sino otra cosa. Se trata, en definitiva, de sospechar de los relatos maestros, de los significados y de los sentidos inscritos en los textos culturales. Entre los grandes relatos y los relatos maestros se han ido debatiendo y transformando la idea de “texto”, de “sujeto”, de “autor” como visiones fetichistas unitarias. Así, la famosa “muerte del autor” de la que hablaba Roland Barthes quería vertebrar esa desconfianza, esa sospecha, hacia todo centro unitario, pleno, de significación. Dentro del proceso semiótico el autor no es más que una de las anillas en la situación comunicativa; el texto es un proceso y, por lo tanto, nunca es algo acabado, finito, concluido, sino que más bien se trata de una serie de intersecciones de superficies textuales en las que podemos “leer” otros muchos textos culturales. Todo este mosaico, como ya se ha repetido muchas veces, se le puede llamar “textualidad” (Barthes), “intertextualidad” (Kristeva), “transtextualidad” (Genette), “dialogía (Bajtín) o, simplemente, “escritura” (Derrida).

Es por ello, como nos recordaba Paul de Man, que el buen historiador de la literatura necesita recordar que lo que llamamos historia literaria poco tiene que ver con la literatura, en cambio lo que se conoce bajo el nombre de interpretación es, de hecho, historia literaria.

5. Lo que sí es cierto es que estas reflexiones han permitido cambiar la concepción de la misma historia literaria como una serie de taxonomías y cánones institucionalizados incapaz de reflexionar sobre la propia historicidad. Barthes fue quien, en el artículo “Las dos críticas”, con una mayor contundencia hizo esta observación. Pero, además, la literatura se entiende como una práctica de escritura, y el texto como un tejido de relaciones. Este nuevo concepto de texto, como afirma Iris M. Zavala (1996), ha obligado a realizar un giro de 180 grados, ya que el análisis del hecho literario no puede ser exclusivamente filológico, esto es, cuestiones de fuentes, filiaciones, influencias. De erudición, en definitiva.

No hay que olvidar, no obstante, que este marco teórico o conceptual aún hoy ocupa un lugar predominante y de privilegio en la historiografía literaria. Y, en el caso de la literatura catalana, este dominio es absoluto, hegemónico. Con todo, pienso que es bastante ingenua esta postura que consiste en hacer oídos sordos a este cambio de marco conceptual. De todo este panorama, que he tratado de sintetizar, conviene recordar que el giro de la crítica indica un cambio de orientación y un cuestionarse el estudio de fuentes, de parentescos y de influencias, el triunfo del dato, la fe en la aplicabilidad de los modelos de las ciencias exactas para la historia literaria, la noción de “verdad” o de “autoridad”, la definición de ideología, de discurso, de texto, de grandes totalidades y unidades de normas y códigos, los grandes relatos nacionales.

Lo más decepcionante es advertir que buena parte de los estudiosos de la literatura catalana hacen ver como si no se dieran cuenta de este cambio de orientación epistemológica. Ya hace algún tiempo, concretamente el año 1968, Claudio Guillén en un artículo de homenaje a la figura de René Wellek afirmaba lo siguiente:

Explorar la idea de qué pueda ser eso de la “historia literaria” bien pudiera constituir el reto teórico más importante que hoy en día tiene enfrente el estudioso de la literatura (Guillén, 1968; cito por Ramos-Gascón, 1989: 203).

Casi tres décadas más tarde, parece que aún no se han afrontado los retos que Guillén señalaba como importantes y necesarios, al menos en el seno de la práctica historiográfica catalana (y creo que sucede algo semejante en la española). Lo más curioso, sin embargo, no es solo que los historiadores de la literatura se han desentendido de estos retos, sino que piensan que haciendo una tarea netamente positivista nos encontramos en la vanguardia de la investigación internacional. Escribió Joaquim Molas hace más de 25 años:

Hay que entregarse a un tarea netamente positivista: inventariar, clasificar y estudiar las ediciones y manuscritos hasta ahora olvidados en los archivos y las bibliotecas del país; hacer una revisión sistemática de diarios y revistas [...] hacer ediciones críticas según las exigencias de la moderna filología [...]. Una vez todo acabado, podríamos disponer de los elementos necesarios para convertir las hipótesis de trabajo iniciales en grandes síntesis interpretativas y podríamos entrar con ciertas garantías de éxito en el campo de la competencia crítica y metodológica internacional (Molas, 1977: 26)

Lo que sucede es que, muchos años más tarde, la tarea que realmente importa continua siendo la misma: la de recuperar y construir la cultura autóctona en todos los campos y de proporcionar así una merecida dimensión internacional. Escribe Enric Bou (1989: 13):

«Creo que la literatura en lengua catalana ha tenido —y en buena parte aún tiene— unas necesidades positivistas, de recuperación, ordenación y edición de textos [...], lo que hace que haya habido durante mucho tiempo otras necesidades perentorias que se tenían que resolver».

Parece, pues, como si hubiera un desplazamiento del centro de articulación desde el aparato crítico-analítico hasta el campo de los materiales utilizados que permite otorgarle a los datos empíricos un valor de verificación objetiva del que, en sentido estricto, no tienen. En efecto, como datos, nunca remiten al mundo de los hechos sino al universo de las interpretaciones y, en consecuencia, su función no es tanto ayudar al análisis como construirlo como corolario (Talens, 1989).

Se deduce, de todo ello, que hay un olvido (o un menosprecio) importante, de cuales son los caminos que la reflexión contemporánea se está planteando sobre el hecho literario. Así no advierten que la teoría literaria en plena época postestructuralista ha entrado, desde un punto de vista epistemológico, en una nueva fase, que no se identificará ni con las imposibles exigencias universalistas de un pensamiento técnico-sistemático, ni con los ideales de la singularidad textual; y, por otra parte, la teoría, en su enfrentamiento cara a cara con el texto, se ve desbordada y superada por éste. El texto literario nunca es un lugar de “verificación”, todo lo contrario, es el lugar de la imposibilidad de una verificación.

Por ejemplo Paul de Man, en su libro *La resistencia a la teoría*, explica que la teoría literaria (no la “teoría crítica” o cualquier otro tipo de teoría) se centra no en consideraciones no lingüísticas, es decir, históricas y estéticas, sino en las modalidades de producción y de recepción del significado y del valor por parte de la literatura previas a su establecimiento. Nótese que “histórica” acompaña a “significado” y “estética” a “valor”. El significado de una obra literaria se obtiene cuando esta entra en la historia. Su dimensión “estética” es el “valor” que posee dentro de una sociedad concreta en un momento histórico concreto. Lejos de esconder la literatura dentro de un formalismo estéril, de Man dice que la teoría literaria debería interesarse por las diferentes vías (“modalidades”) a través de las cuales el lenguaje entra en la historia creando significados (“producción”) y siendo considerado (“recepción”) como portador de un valor estético. Más que dar por evidente el significado y el valor estético como algo no problemático, la teoría literaria, de acuerdo con de Man, se interesa por las formas mediante las cuales la literatura los produce. Es por ello que, como escribe Paul de Man (1986; trad. esp. 1990: 17-18):

La historia literaria, aún considerándola a la máxima distancia de los lugares comunes del historicismo positivista, es todavía la historia de un entendimiento cuya posibilidad no se cuestiona. La cuestión de la relación entre la estética y el significado es más compleja, ya que la estética aparentemente tiene que ver con el efecto del significado en lugar de con su contenido *per se*.

Además, como señala Hayden White (1987) en su teoría historiológica, el valor comúnmente otorgado a la narración histórica, el de representar “objetivamente”, “científicamente”, la realidad, parece resultar de una confusión y de un deseo: la confusión consiste en creer que la realidad se presenta como un relato perfectamente coherente, con sus temas y personajes, y con unos inicios que pueden hacer previsible ciertos desenlaces, el lugar de presentarse como materiales de diferente índole sin organización teleológica intrínseca; y el deseo es percibir la realidad con esta integridad y coherencia, y así poderla explicar con leyes teleológicas. De opinión parecida es Fredric Jameson (1991; trad. esp. 1996) cuando afirma:

**«Una de las inquietudes que a menudo suscitan las hipótesis de periodización es que tienden a borrar las diferencias y a proyectar la idea del período histórico como una sólida homogeneidad (limitada por todas partes por inexplicables metamorfosis cronológicas y signos de puntuación)».**

**A menudo se olvida que percibir ya es interpretar y cuando se cree analizar lo percibido, generalmente, se está analizando lo interpretado. Es por ello que nos parece interesante reformular las cuestiones básicas de la historiografía intelectual si lo que queremos es preguntarnos por los métodos y por la ideología subyacente en la actual historiografía de la literatura catalana. Porque, pienso, esta reformulación, este reexamen de los conceptos y de las estrategias dominantes de la interpretación historiográfica de la literatura se hace necesario si lo que queremos es tener en cuenta todas las nuevas metodologías surgidas en filosofía, crítica y teoría literarias y lingüística a lo largo de los últimos decenios y que ofrece nuevas formas de concebir la tarea interpretativa de la historia y de los historiadores.**

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOU, Enric (1989)**, *Poesia i sistema. La revolució simbolista a Catalunya*, Barcelona, Empúries.
- BURDIEL, Isabel (1996)**, “Lo imaginado como materia interpretativa para la historia”, en I. Burdiel/J. Serna, *Literatura e historia cultural*, València, Episteme/ Col. Eutopías.
- CASTILLO, David (1989)**, *Ser del segle*, Barcelona, Empúries.
- COLAIZZI, Giulia (1990)**, «Feminismo y Teoría del Discurso. Razones para un debate» en Giulia Colaizzi (ed.), *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid, Cátedra.
- CRUZ, Manuel (1991)**, *Filosofía de la historia*, Barcelona, Paidós.
- CHAMBERS (1990)**, *Dialogui di frontiera*, Napoli, Liguore, 1995.
- DE MAN, Paul (1986)**, *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor, 1990.
- FUSTER, Joan (1972)**, *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Curial.
- GODZICH, Wlad & KITTAJ, Jeffrey (1987)**, *The Emergence of Prose*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- GREIMAS, A. J. (1980)**, *Semiótica y ciencias sociales*, Madrid, Fragua.
- GUILLÉN, Claudio (1968)**, «Second Thoughts on Current Periods», en P. Demetz, T. Greene, L. Nelson (eds), *The disciplines of Critiques: Essays on Literary Theory, Interpretation and History honoring René Wellek on the Occasion of his Sixty-fifth Birthday*, New Haven y Londres, 1968, 420-469.
- JAMESON, Frederic (1991)**, *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996.
- (1997), *El postmodernismo y lo visual*, València, Episteme/ Col. Eutopías.
- KEOWN, Dominic (1996)**, *Sobre la poesia catalana contemporània*, València, Editorial 3 i 4.
- LYOTARD, Jean-François (1979)**, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984.
- MARINIELLO, Silvestra (1992)**, *El cine y el fin del arte*, Madrid, Cátedra.
- MOLAS, J. i CASTELLET, J. M. (1963)**, *Poesia catalana del segle XX*, Barcelona, Edicions 62.

- MOLAS, Joaquim (1976)**, «Sobre un quart de segle de Literatura Catalana», *Artes Plásticas*, 11.
- (1977), «Retòrics i terroristes en la poesia catalana de postguerra», *Els Marges*, 9.
- PLUMB, J. H. (1974)**, *La muerte del pasado*, Barcelona, Barral.
- RAMOS-GASCÓN, Antonio (1989)**, «Historiología e invención historiográfica: el caso del 98» en Graciela Reyes (ed.), *Teorías literarias de la actualidad*, Madrid, Ediciones El Arquero.
- TALENS, Jenaro (1989)**, *De la publicidad como fuente historiográfica*, València, Episteme/ Col. Eutopías.
- (1994), *Escritura contra simulacro (El lugar de la literatura en la era electrónica)*, València, Episteme/Col. Eutopías.
- (1996), “Introducción” en S. Zunzunegui, *La mirada cercana*, Barcelona, Paidós.
- ULMER, Gregory L. (1983)**, “El objeto de la poscrítica” en H. Poster et alii, *La postmodernidad*, Barcelona, Kairós.
- WHITE, Hyden (1987)**, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992.
- ZAVALA, Iris M. (1996)**, *Escuchar a Bajtin*, Madrid, Montesinos.



## SEMIÓTICA E INTERPRETACIÓN EN UMBERTO ECO.

*Genara Pulido Tirado.*

Que Umberto Eco es uno de los especialistas en semiótica más destacados del mundo occidental es algo que, por obvio, resulta innecesario mencionar. Pero Umberto Eco no siempre fue especialista en semiótica, aunque sea esta amplia perspectiva de estudio la que ha condicionado su trayectoria intelectual tanto teórica como narrativa. A este respecto podemos recordar que Eco se doctoró en Filosofía con la conocida tesis *Il problema estetico in Tomasso d'Aquino* (1954). Trabajó en la RAI, así como en diversas revistas (*Verri, Rivista di Estetica*, etc.), antes de dedicarse a la universidad de forma intensiva aunque no única, pues nunca ha abandonado el mundo de la prensa y las editoriales.

Tras la publicación de la mencionada tesis, que era la primera muestra del exhaustivo conocimiento que tenía de una época apasionante y plagada de signos como es la Edad Media -época cuyo estudio no abandonaría Eco-, aparece *Opera aperta* (1962), libro controvertido y frecuentemente citado en relación a teorías que el autor italiano formularía posteriormente en el ámbito de sus estudios semióticos, ya sean de carácter estructural o postestructural. Cabe aclarar, sin embargo, que *Opera aperta* es un conjunto de ensayos escritos a raíz de un conoci-

miento exhaustivo de las vanguardias (en las que el autor participó activamente, recordemos el Grupo '63 italiano) del que se extraen elementos que, con posterioridad, ocuparían un lugar destacado en distintas teorías literarias contemporáneas, sobre todo las ligadas a la figura del lector. Por tanto, esta obra -que aparece el mismo año que *Las poéticas de Joyce* (1962), donde el teórico sigue estudiando la producción de un autor evidentemente renovador y vanguardista en muchos sentidos- es equiparable a *La hora del lector* (1957), de Josep Maria Castellet -obra citada, en este mismo sentido, por Eco en la conferencia "Interpretación e historia"; V. Eco, 1992: 25), y la *Teoría de la expresión poética* (1952), de Carlos Bousoño, aunque la trayectoria posterior de los estudiosos españoles sería muy distinta a la del italiano. En efecto, las tres obras mencionadas destacan la presencia del lector en la nueva literatura, ya sea narrativa o lírica, y lo hacen tras la observación de las prácticas literarias que se estaban produciendo en ese momento, después de la ruptura del poeta y el burgués - con todas las repercusiones ideológicas, y en consecuencia, teóricas, que ello tuvo- que Sartre, entre otros, estudió de forma exhaustiva en *¿Qué es la literatura?* (1948).

De esto se deduce que *Obra abierta*, aunque proporcionó un conjunto nada desdeñable de conceptos que luego serían integrados en el seno de la moderna teoría literaria, no puede ser calificada de obra de semiótica. Tampoco lo es el primer *Diario mínimo* (1963), donde Eco recoge colaboraciones periodísticas de carácter dispar, ni, en sentido estricto, *Apocalípticos e integrados* (1964), obra con la que empieza a estudiar un fenómeno tan polémico y apasionante como es el de la cultura de masas y sus manifestaciones y funciones más destacadas. Pero es ya en la década de los sesenta cuando el teórico italiano empieza a trabajar en una semiótica heredada del estructuralismo, que va a tener en el *Tratado de semiótica general* (1975) una espléndida recopilación a la par que su obra-insignia.

Pues bien, si el problema del lector aparece en Eco desde el principio, será en la década de los noventa cuando lo aborde en relación con las modernas teorías postestructuralistas que tan en boga estaban en ese momento en el ámbito de los países de habla inglesa. De los inicios de esta década es la obra *Los límites de la interpretación* (1990), donde las relaciones entre semiótica e interpretación, tal como son entendidas estas disciplinas por Eco, son expuestas con suma claridad.

Pero retomemos esta problemática desde sus inicios, aunque sea en líneas generales, pues tal manera de proceder servirá para poner de manifiesto la génesis de la posición de nuestro autor, la cual hay que situar, primero, y como ya se ha dicho, en el conocimiento del papel que desempeña el lector en la literatura contemporánea -junto a la influencia que recibe Eco en esta primera época de Luigi Pareyson y las posiciones mantenidas en su obra *Estética*-, en la que escritores y obras exigen algo más que una mera recepción pasiva, y segundo, en el conoci-

miento de la obra de Charles Sanders Peirce, uno de los principales fundadores de la semiótica, como todo el mundo sabe, que, con su concepto de *semiosis ilimitada*, va a estimular enormemente las reflexiones de nuestro autor. Pero empecemos con el concepto de *obra abierta*, el cual, aunque popular, no siempre ha sido bien entendido, a pesar de la claridad con la que lo exponía Eco en 1962:

“La poética de la obra ‘abierta’ tiende, como dice Pousseur, a promover en el intérprete ‘actos de libertad consciente’, a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales él instaura la propia forma sin estar determinado por una *necesidad* que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra disfrutada, pero podría objetarse (remitiéndonos al significado más amplio del término ‘apertura’ que se mencionaba) que cualquier obra de arte, aunque no se entregue materialmente incompleta, exige una respuesta libre e inventiva, si no por otra razón, sí por la de que no puede ser realmente comprendida si el intérprete no la reinventa en un acto de congenialidad con el autor mismo. Pero esta observación constituye un reconocimiento de que la estética contemporánea ha actuado sólo después de haber adquirido conciencia crítica de lo que es la relación interpretativa, y sin duda un artista de unos siglos atrás estaba muy lejos de ser críticamente consciente de esta realidad. Ahora, en cambio, tal conciencia está presente sobre todo en el artista, el cual, en vez de sufrir la ‘apertura’ como dato de hecho inevitable, la elige como programa productivo e incluso ofrece su obra para ofrecer la máxima apertura posible” (1962: 66-67).

Este hecho no puede ser confundido con el “todo vale” que promulga cierta hermenéutica contemporánea. El reconocimiento de la legitimidad y hasta de la conveniencia de la interpretación tiene sus límites puesto que el autor, consciente del hecho, va a intentar guiar a sus lectores, llevarlos al lugar donde quiere que lleguen. El ejemplo que pone el semiótico es esclarecedor: la teoría del alegorismo medieval que prevé la lectura de las Sagradas Escrituras en un sentido literal, en un sentido alegórico, en un sentido moral y en un sentido anagógico. La Biblia se presenta así como una “obra abierta” en tanto que el lector puede atribuir distintos significados que debe descubrir previamente. Este hecho no conlleva, sin embargo, una “indefinición” de la comunicación, infinitas posibilidades de la forma o libertad de fruición ya que “se tiene sólo una rosa de resultados de goce rígidamente prefijados y condicionados, de modo que la reacción interpretativa del lector no escape nunca del control del autor” (*ibidem*: 68).

Pero además del autor, cuya muerte ha sido proclamada desde distintos ámbitos en los últimos tiempos, el lector ocupa también un lugar importante dentro de la perspectiva del teórico italiano. Así, no es extraño que en *Lector in fabula* (1979) Eco observe que el lector de a pie, incluso el lector especializado, puede no estar en condiciones de entender y apreciar la obra en toda su plenitud, de ahí que recurra

al concepto de Lector modelo. Dos son las cuestiones que surgen en torno a este concepto. Primera, que el texto está “lleno” de espacios en blanco -lo que nos recuerda las teorías del fenomenólogo Roman Ingarden-, espacios que el lector cubrirá, y esto porque “un texto se emite para que alguien lo actualice; incluso cuando no se espera (o no se desea) que ese alguien exista concreta y empíricamente” (1979: 76). En segundo lugar, tal actualización no está libre de problemas, y ello porque, entre otras cosas, “la competencia del destinatario no coincide necesariamente con la del emisor” (*ibidem*: 77), lo que conlleva la posible realización de interpretaciones “aberrantes”. Por lo tanto, el texto debe prever al lector, esto es,

“un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo: generar un texto significa aplicar una estrategia que incluya las previsiones de los movimientos del otro; como ocurre, por lo demás, en toda estrategia [...]. Para organizar su estrategia textual, un autor debe referirse a una serie de competencias (expresión más amplia que ‘conocimiento de los códigos’) capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. Debe suponer que el conjunto de competencias a que se refiere es el mismo al que se refiere su lector. Por consiguiente, deberá prever un Lector modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente” (*ibidem*: 79-80).

La comunicación, pues, no se establece entre dos individuos, autor empírico y lector empírico, sino entre dos estrategias textuales, el Autor modelo y el Lector modelo. Tenemos, en consecuencia, dos elementos fundamentales de la teoría de la interpretación en la formulación de Eco: la *intentio auctoris* y la *intentio lectoris*, siendo esta última la más reconocida en distintas teorías de la recepción literaria. Pero falta un tercer elemento: la *intentio operis*, como no podía ser de otra forma en una semiótica textual en la que la obra, en tanto que determinado sistema de signos, ocupa un lugar destacado. El concepto mismo de signo, tratado extensamente en la obra de igual título, remite ya a la concepción semiótica en la que se inserta y conecta con las teorías peircianas más conocidas. Así, para Eco, siguiendo al filósofo:

“En cualquier clasificación del signo como elemento del proceso de significación siempre aparece como *algo que se pone en lugar de otra cosa, o por alguna otra cosa*” (1973:27)

De aquí se deduce un amplio concepto de la semiótica, que Eco hereda de Peirce, y que abarca (v. Eco, 1975: 26 y ss.) diferentes sistemas de signos, los cuales están sometidos a un proceso de semiosis -esto es, la semiosis de un fenómeno y la semiótica un discurso teórico sobre los fenómenos semióticos (V. Eco, 1990: 240). El signo se presenta como un elemento globalizador, pues así la había entendido Peirce:

“La palabra o el signo que el hombre utiliza es el hombre mismo. Porque el hecho de que todo pensamiento sea un signo, unido al hecho de que la vida sea una sucesión de pensamientos, prueba que el hombre es un signo. Es decir, hombre y signo externo son la misma cosa, como las palabras *homo* y *man* son idénticas. Así, mi lenguaje es la suma total de mí mismo, porque el hombre es el pensamiento” (apud Eco, 1973: 166).

Tal posición permite al semiótico establecer una inequívoca relación entre semiótica y cultura o sociedad por cuanto el hombre es un signo y la cultura se presenta como un sistema de sistema de signos, esto es, incluso cuando el hombre cree que habla es *hablado* por las reglas de los signos que utiliza, y buscar la regla de los signos equivaldría a intentar describir y explicar en términos socioculturales los fenómenos habitualmente llamados “espirituales”. Por otra parte, el sistema semántico global está constituido por unidades culturales o unidades semánticas que se constituyen de manera autónoma en una cultura, como formas de segmentar el universo perceptible y pensable para la forma del contenido. La significación no existe, por tanto, si al sistema signifiante no le corresponde un sistema de unidades culturales. En consecuencia, la “semiosis ilimitada”, o las también llamadas por Eco “leyes de progresividad del proceso signico”, se entiende en los siguientes términos:

“Todo objeto al que se refiere un signo puede convertirse a su vez en el signifiante del significado del signifiante inicial, incluso en el signifiante cuyo significado metalingüístico es el signifiante inicial. Por lo tanto, no existen signos en sentido específico, y cualquier objeto puede ser instituido como signifiante de otro objeto (el término ‘objeto’ mantiene la acepción más amplia posible)” (1973: 16970).

Desde esta vasta perspectiva hay que recordar que “los signos literarios son una organización de significantes que, en vez de servir para designar un objeto, designan instrucciones para la producción de un significado” (1990: 28). En cualquier caso, el proceso de descodificación, a no ser que esté constituido como reflejo condicionado en el sentido de que el adiestramiento cultural puede promover la respuesta simultánea y hasta inconsciente del destinatario a las formas significantes es complejo y conlleva una actividad interpretativa cuya existencia nunca cuestiona Eco. Lo que el semiótico sí cuestiona es el concepto que de interpretación ofrecen corrientes teóricas recientes como la desconstrucción, pues, aunque la interpretación existe, incluso la pluralidad de interpretaciones, un texto puede tener varios sentidos, no todos (V. Eco, 1992: 153). Además, no todas las interpretaciones son igualmente válidas, existen “interpretaciones aberrantes”, sobre las que nuestro autor llama la atención desde *La estructura ausente* (1968) en adelante.

La interpretación, extrayendo las características implícitas en la teoría de la semiosis ilimitada de Peirce, es desglosada por Eco (1990: 295-96) en los siguientes elementos fundamentales:

- “(i) toda expresión debe ser interpretada por otra expresión, y así en adelante, hasta el infinito;
- (ii) la misma actividad de interpretación es la única manera de definir los contenidos de las expresiones;
- (iii) durante este proceso semiótico, el significado socialmente reconocido de las expresiones crece mediante las interpretaciones a las que se las somete en diferentes contextos y circunstancias históricas;
- (iv) el significado completo de un signo no puede ser sino la crónica histórica del trabajo pragmático que ha acompañado cada una de sus apariciones contextuales;
- (v) interpretar un signo significa prever -idealmente- todos los contextos posibles en que puede introducirse. La lógica de los relativos de Peirce transforma la representación semántica de un término en un texto potencial (cada término es una proposición rudimentaria y cada proposición es un rudimentario argumento). En otras palabras, un semema es un texto virtual y un texto es la expansión de un semema”.

Vemos, por tanto, que la teoría es bastante coherente y que no choca con presupuestos como los de Gadamer o los de Jauss, hecho que el semiótico pone de manifiesto, aunque aclarando que “la teoría peirciana de la semiosis ilimitada (en la que se basan mis teorías sobre el concepto de interpretación) no puede invocarse para sostener, como ha hecho Derrida, una teoría de la interpretación como deriva y deconstrucción” (*ibidem*: 64). Es, por tanto, la deconstrucción la corriente que recibe todas las críticas de nuestro autor, y aunque aquí no pretendamos hacer un seguimiento exhaustivo de este proceso, el cual abarca tanto a características generales como a determinadas actitudes de los autores de Yale, vamos a destacar las que pueden ser consideradas como críticas fundamentales:

I) Distintas prácticas deconstructivistas desplazan el punto de interés desde el texto, cuya irreductible ambigüedad destacan, a la iniciativa del destinatario, el cual utiliza el texto como un estímulo que lo conduce a una “deriva interpretativa”. Esta actitud es rechazada en tanto que Eco, aunque distingue tres elementos a tener en cuenta en toda práctica interpretativa, la *intentio auctoris*, la *intentio lectoris* y la *intentio operis*, otorga al texto un lugar destacado dentro del proceso al considerarlo depositario del sentido último de la obra, que es el que va a determi-

nar que una interpretación pueda ser considerada más o menos correcta o claramente disparatada. En palabras de nuestro autor:

“La iniciativa del lector consiste en formular una conjetura sobre la *intentio operis*. Esta conjetura debe ser aprobada con el contexto del texto como un todo orgánico [...].

Un texto es un artificio cuya finalidad es la construcción de su propio lector modelo [...].

...la investigación sobre la intención del autor y la obra coinciden. Coinciden, al menos, en el sentido de que autor (modelo) y obra (como coherencia del texto) son el punto virtual al que apunta la conjetura. Más que parámetro para convalidar la interpretación, el texto es un objeto que la interpretación construye en el intento circular de convalidarse a través de lo que la constituye” (ibidem: 41).

II) Si el texto debe tomarse como parámetro de todas las interpretaciones, como se deduce del primer punto, debe admitirse que existe un lenguaje crítico que actúa como metalenguaje y permite la comparación con el texto y toda su historia y la nueva interpretación. Por tanto, la fusión y confusión de discursos que expone la desconstrucción es negada por Eco en base a razones epistemológicas básicas: necesitamos un metalenguaje crítico, diferente del lenguaje objeto literario, que dé cuenta de la historia que arrastra todo texto y que nos permita realizar nuestra propia interpretación considerando este hecho. De lo contrario, si se considerara toda interpretación como tergiversación, tal como hacen algunos autores desconstruccionistas, se correría el riesgo de que aquel que considera que todas las lecturas anteriores son tergiversaciones ofrezca la suya como “la buena”, lo que conlleva la creencia-insostenible para estos autores- de que en un texto hay una interpretación que es mejor que las demás. En caso de negar tal presupuesto se llegaría a negar también cualquier posibilidad de interpretación textual por excluir la posible existencia de un texto que sirviera como parámetro. Pero la tergiversación puede ser entendida de otra forma:

“A veces tergiversar un texto significa desincrustrarlo de muchas interpretaciones canónicas previas, revelar muchos aspectos, y en este proceso el texto resulta mejor y más productivamente interpretado, según la propia *intentio operis*, atenuada y oscurecida por tantas *intentiones lectoris* camufladas de descubrimientos de la *intentio auctoris*” (ibidem: 45).

En este sentido, Eco acepta la tergiversación y lo que considera lectura pre-textual en, entre otros, la práctica de Derrida -más apreciado que sus discípulos norteamericanos-, lectura que debe tener como función liberar al futuro intérprete de prejuicios y hacerle ver cuándo es posible llevar a cabo una interpretación basada en la semiosis ilimitada o una interpretación que conduzca a la “*deriva*”.

III) El teórico italiano identifica la interpretación que se produce en los autores de Yale -Bloom y Hartman al frente- con lo que llamaba *semiosis* hermética, esto es, la basada en prácticas interpretativas más o menos esotéricas en tanto que se otorga al criterio de la semejanza un papel destacado que conduce a considerar, entre otros elementos, que “En un universo dominado por la lógica de la semejanza (Y la simpatía cósmica), el intérprete tiene el derecho y el deber de sospechar que lo considerado como significado de un signo es en realidad signo de otra cosa adicional. [Y, además,] Si dos cosas son semejantes, una cosa puede convertirse en signo de la otra y viceversa” (Eco, 1992: 50). La *semiosis* hermética se excede, a juicio de nuestro autor, en la práctica de la interpretación sospechosa tanto en las manifestaciones que podemos encontrar a lo largo de la tradición como en las manifestaciones contemporáneas. Ello le permite trazar una visión paródica del concepto de la interpretación presente en los autores desconstruccionistas, que estaría fundamentada en los siguientes elementos:

- “(a) un texto es un universo abierto donde el intérprete puede descubrir infinitas conexiones;
- (b) el lenguaje no sirve para captar un significado único y preexistente (como intención del autor); o más bien, el deber de un discurso interpretativo es mostrar que aquello de lo que se puede hablar es únicamente la coincidencia de contrarios;
- (c) el lenguaje refleja lo inapropiado del pensamiento, y ser-en-el-mundo significa sólo darse cuenta de que no se puede hallar un significado trascendental;
- (d) todo texto que pretende hallar algo unívoco es un universo abortado, o sea, el fracaso de un mal Demiurgo que, cada vez que intenta decir ‘esto es así’, desata una ininterrumpida cadena de infinitas remisiones, durante la cual ‘esto’ no es nunca lo mismo;
- (e) el pecado original del lenguaje y de todo autor que lo haya hablado es redimido por el Lector Pneumático quien, comprendiendo que el Ser es Deriva, corrige el error del Demiurgo y entiende lo que los Lectores Ilicos están condenados a ignorar, buscando la ilusión del significado en textos nacidos para defraudarles;
- (f) aun así, todos pueden convertirse en Elegidos con tal de que osen superponer su propia intención de lectores a la inalcanzable y perdida intención del autor; cualquier lector puede convertirse en un Superhombre que comprende la única verdad, es decir, que el autor no sabía de qué estaba hablando porque el lenguaje hablaba en su lugar;

- (g) para salvar el texto para transformar la ilusión del significado en la conciencia de que el significado es infinito, el lector debe sospechar que cada línea esconde un secreto, que las palabras no dicen, sino que aluden a lo no dicho que ellas mismas enmascaran. La victoria del lector consistirá en hacerle decir al texto todo excepto aquello en lo que pensaba el autor, porque apenas se descubriera que existe un significado privilegiado estaríamos seguros de que no era el verdadero. Los Ilicos son quienes interrumpen el proceso diciendo 'he comprendido';
- (h) el Elegido es el que entiende que el verdadero significado de un texto es su vacío;
- (i) la semiótica es un complot de quien quiere hacernos creer que el lenguaje sirve para la comunicación del pensamiento" (1990: 61-62).

Esta larga cita, de eminente carácter paródico y caricaturesco, sirve, más allá de exageraciones, para mostrar la distancia insalvable que existe entre la "semiótica interpretativa" de Eco y la deconstrucción, entendiendo por la primera una actitud teórica según la cual se considera que el estudio de las obras literarias ha de tener presente la interpretación como uno de sus elementos constituyentes básicos, aunque tal interpretación debe considerarse en función del autor, del texto y del lector, esto es, suprimiendo toda posición que conduzca a eliminar el papel que desempeñan autor y texto en el proceso de comprensión, actualización e interpretación de la obra, la cual en modo alguno debe quedar desligada de los lazos que la unen a un sentido inscrito en el texto que, aunque difícil de detectar, garantiza la coherencia e impone una "medida" a las prácticas interpretativas evitando, de esta forma, la caída en una posición nihilista y caótica que nos conduciría no a un conocimiento de los textos literarios en tanto que manifestaciones humanas y culturales concretas, históricas en definitiva, sino más bien a una negación de cualquier conocimiento fiable o verdadero, posición inaceptable para el semiótico.

En este contexto, Eco es consciente de las circunstancias teóricas que están en la base del surgimiento de las distintas teorías sobre el lector, las cuales están motivadas por, entre otros factores, las posiciones extremas del estructuralismo que mantenían a toda costa la necesidad de estudiar la obra literaria entendida como mecanismo lingüístico objetivo, la rigidez de algunas semánticas formales anglosajonas que decían poder abstraerse de cualquier situación, circunstancia de uso o contexto en el que se producen los signos, y, por último, el empirismo de algunos enfoques sociológicos. Nuestro teórico rechaza la sociología de la literatura justamente por ser empirista y limitarse a recoger el uso que determinadas sociedades realizan de los textos al margen de los textos mismos y de su corrección o incorrección. Igualmente rechaza la deconstrucción, como se ha dicho, por poner

el acento sobre el destinatario, el cual rompería sus amarras en relación al texto al ser considerado éste ambiguo y poco fiable. Sin embargo, la estética de la recepción recibe un mejor trato desde el momento en que, en la misma línea que el autor italiano, en esta corriente se reconoce que las obras se enriquecen con las interpretaciones que se dan de ellas a lo largo del tiempo y no se niega que las interpretaciones puedan ser motivadas en relación a una hipótesis sobre la intención profunda del texto. Finalmente, la que Eco llama “semiótica de la interpretación”, esto es, las teorías del lector modelo y de la lectura como acto de interpretación, y por consiguiente la que él cultiva, sería la encargada de determinar el modo en que los textos deben ser interpretados considerando la *intentio lectoris*, que estaría determinada por el texto y conduciría a una necesaria consideración de la *intentio operis*.

En resumen, semiótica e interpretación aparecen unidas en Umberto Eco desde una época temprana, aunque va a ser a partir del inicio de la década de los noventa cuando el autor explicita su concreta posición teórica, la cual está determinada, sobre todo, por la influencia que ejerce Peirce y por la oposición a las posturas escépticas de los deconstructivistas en relación al texto literario y al conocimiento que puede proporcionar éste. El teórico, heredero y cultivador de una semiótica textual, elabora su concepto de interpretación teniendo en cuenta la figura del lector -como tantos otros teóricos de la recepción-, pero ligando a éste al texto, cuya soberanía se deja entrever en tanto que el texto es depositario de un sentido que será el que sirva para establecer los límites interpretativos y, a la vez, en tanto que elemento determinante de la posición (interpretación) de los lectores. Por consiguiente, el nombre *semiótica de la interpretación*, inventado por el propio Eco, recoge, a nuestro juicio, esta concreta propuesta teórica cuyo interés destaca especialmente en este momento, tras la superación de las posturas más radicales de los autores de Yale, cuando la interpretación ha de abordarse a la luz de la dialéctica que se establece entre ciertas posiciones tradicionales e innegables aportaciones procedentes del postestructuralismo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ECO, Umberto (1956).** *Il problema estético in Tomasso d'Aquino*. Turin: Ediciones de Filosofia. Segunda edición revisada y aumentada en 1970, en la Editorial Bompiani. (1962a).
- *Obra abierta*. Barcelona: Seix Barral, 1965.
- (1962b). *Las poéticas de Joyce*. Barcelona: Lumen, 1993.
- (1963). *Diario mínimo*. Madrid: Horizonte, 1964.
- (1964). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, 1968. (1968a).
- *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca, 1970.
- (1968b). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen, 1972.
- (1973). *Signo*. Barcelona: Labor, 1994.
- (1975). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1977. (1978).
- *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*. Barcelona: Lumen, 1995.
- (1979). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1981.
- (1973-83). *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen, 1986.
- (1984). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen, 1990.
- (1985). *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen, 1988.
- (1987). *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Lumen, 1997.
- (1990). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1992.
- (1992a). *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: CUP, 1995.
- (1992b). *Segundo diario mínimo*. Barcelona: Lumen, 1994.
- (1993). *La búsqueda de la lengua perfecta*. Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 1994.
- (1994). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen, 1996.
- LOS CUADERNOS DEL NORTE (1982).** *Umberto Eco. Beato de Liébana, el Apocalipsis y el Milenio, año III, n° 14, julio-agosto*.
- PANCORBO, L.(1977),** *Coloquio con Umberto Eco o la magia de la imposible semiótica*. Barcelona: Anagrama.

**SIGNA (1992). Ch. Sanders Peirce y la literatura (Número monográfico coordinado por José Romera Castillo, Alicia Yllera y Rosa Calvet), n° 1.**

**VV. AA. (1992). *Semiotica: Storia, Teoria, Interpretazione. Saggi intorno a Umberto Eco*. Milán: Bompiani.**

## **REFLEXIÓN TEÓRICA Y ENSEÑANZA DE LO COMUNICATIVO (II): ¡MI REINO POR UN MODELO!**

*Jesús Manuel Corriente Cordero.*

En el texto que sigue pretendo continuar la línea de trabajo de mi pequeñísima contribución al pasado Simposio de nuestra Asociación, celebrado en Sevilla, donde me planteaba, *sub specie semiotica*, algunas insuficiencias del modo en el que se tiende a abordar la enseñanza de los distintos sistemas de comunicación verbal y no verbal y algunas pistas sobre posibles formas de subsanarlas. Trataré de exponer, en este trabajo, algunos de los criterios que entiendo fundamentarían un modelo semiótico como punto de partida de organización de los contenidos acerca de lo comunicativo.

Supongamos que a) los problemas de la conducta comunicativa sean fundamentales a la hora de considerar al individuo, y b) que esto ocurra porque determinan en numerosas ocasiones la dimensión relacional del sujeto. Supongamos que, como consecuencia, sea importante enseñar a enfrentarse a la manipulación, considerada como exceso de presión en la interacción comunicativa. A partir de esto, una perspectiva semiótica que en palabras de Lozano, se ocupa no ya de «la aplicación de una teoría de los signos, sino del examen de la significación como proceso

que se realiza en textos donde emergen e interactúan sujetos» (Lozano et al. 1989:248, la cursiva es del autor) resultaría una aliada en modo alguno despreciable.

Supongamos que, por una vez, no nos referimos a un uso «decorativo», ancilar, superpuesto a un esquema predeterminado que resulta innegociable, sino a una suerte de ciencia-soporte, un campo de estudio que, supeditado a la finalidad propia de la actividad educativa y de sus modos específicos de funcionamiento, suministra criterios de trabajo combinables con los procedentes de otros dominios. Así, sugiero que partamos a) del humilde pero fundamental papel de soporte que puede tener la semiótica en este dominio educativo, y b) de la posibilidad de una especie de «semiótica práctica» en la que, junto con las prácticas crítico-analíticas explore posibilidades educativas.

Tal perspectiva podría tener como punto de partida para la elaboración teórica la consideración de lo metacomunicativo como espacio en el que se configura una parte nada desdeñable de procesos de interacción humana, que habitualmente se consideran sujetos solamente al intercambio verbal. Supongamos, como ya supuso la Escuela Palo Alto, el peso de lo metacomunicativo en la interacción social, e incluso en la integración personal<sup>1</sup>. Es decir, supongamos que la persona condiciona su desarrollo afectivo, nocional y perceptual al modo en que su entorno le acostumbraba a entender los mensajes que recibía, más que los propios mensajes en sí. Y que esto afecta no sólo a los discursos de la interacción entre dos personas, sino también aquellos discursos que abarcan a toda una sociedad, como podían ser los masmediáticos o los literarios. Y lo que es más, que entre ellos se hace necesario situar los discursos de tipo mítico que se encuentran en la base de todas las construcciones sociales, como Frye (1986:119-138) nos recuerda. Por tanto, solamente un conocimiento de las condiciones por las que otorgamos un valor determinado a un discurso social dado nos permitirá evaluarlo de forma más o menos autónoma, aplicado esto, por supuesto, a discursos como el de los datos numéricos «asépticos»<sup>2</sup> o el de la abolición de las retóricas<sup>3</sup>.

Así pues, una educación que aborde, explícitamente y de forma coherentemente unificada, el complejo mundo de las habilidades comunicativas, resulta imprescindible para el desarrollo de los individuos. Que es absolutamente necesario es la generalizada opinión de quienes se han dedicado a la investigación de

<sup>1</sup> Para una rápida perspectiva sobre el tema, cfr. Winkin (1987)

<sup>2</sup> Toffler (1990:333-335) se extiende sobre el impacto de tal mito, que llega a cegar incluso a los dirigentes políticos.

<sup>3</sup> Como nos recuerda el mismo Frye en párrafos a veces crudos (1986:136-138), esto implica, sencillamente, la imposición de las retóricas de tipo «tribal» (en un sentido no etnológico del término), infinitamente más inflexibles, que traen necesariamente aparejadas mitologías de tipo cerrado

tales cuestiones en el campo de la enseñanza<sup>4</sup>. En tal sentido, la propia definición de alfabetización funcional de la UNESCO dista de circunscribirse solamente al medio de la lengua escrita, y, por supuesto, del mero «saber firmar»<sup>5</sup>. Es lo que algunos autores, especialmente en el campo de didáctica, han denominado (entiéndase el término en un sentido amplio) «competencia comunicativa».

Avancemos en las suposiciones. Supongamos que una educación en las capacidades comunicativas es la base de una bibliografía didáctica que, cuanto más avanza en seriedad y actualidad, con más frecuencia acude al concepto de «competencia». Entonces, formular una educación en la competencia comunicativa obliga a plantearse, por muy amplio que sea el sentido de trabajo con el concepto, por la dirección de las intervenciones e investigaciones educativas tanto del agente educativo concreto como del sistema en su totalidad. Y este es el momento en que surge la necesidad del modelo de partida, en tanto que referente del término «competencia». Modelo que, por otra parte, no hay razón para identificar como un objetivo terminal, ni siquiera como un arquetipo ideal de educando egresado, y mucho menos como una recopilación de contenidos o conceptos que deban ser usados como material de intercambio en el proceso educativo.

Es decir, supongamos que necesitamos saber hacia qué concepto de comunicación vamos cuando decimos que queremos enseñar comunicación, independientemente de que haya que saber también cómo creemos que hay que enseñarlo. Entonces, tal modelo habría de considerarse un soporte teórico que sirva como uno de los componentes del debate continuo entre las dimensiones psicopedagógicas, sociológicas, éticas y epistemológicas, en busca de la mejor enseñanza sobre lo comunicativo. Tal debate no debería olvidar, desde luego, la dimensión de la posterior aplicación práctica.

¿Es imprescindible un modelo de comunicación? Sí, si tenemos en cuenta el valor heurístico-instrumental de una correcta construcción teórica. Sí, si consideramos toda educación como proceso (por tanto, con naturaleza dinámica) que parte

---

<sup>4</sup> A modo de ejemplo, cfr. las abundantes referencias en Cassany et al. (1994), Rodríguez Illera (Comp.) (1988), Lomas y Osoro (Comps.) (1994), Ferrández et al. (1986), o en numerosos artículos de las revistas *Poetics*, *Text* y *Textos*, así como obras generales del tipo del Diccionario Anaya de Ciencias de la Educación.

<sup>5</sup> *La alfabetización funcional es disponer de la facultad para la comunicación, para hacer las cuatro operaciones elementales, para resolver problemas y para relacionarse con otras personas en cada una de las áreas siguientes: la administración y la justicia, la salud y la seguridad, el conocimiento y la ocupación, la economía del consumidor y el aprovechamiento de los recursos de la humanidad.* (apud Cassany et al. 1994:41)

de una realidad inicial y debería apuntar hacia alguna parte<sup>6</sup> (aunque esa parte fuera una agustiniana «verdad interior»<sup>7</sup>), pues habrá que decidir cuál es el destino más o menos utópico del proceso. Sí, si de alguna manera el contacto con el mundo influye en el desarrollo de toda persona, pues entonces incluso la abstinencia no es neutral, sino descaradamente favorable a la dirección en que el educando se forma cuando no está en contacto con una enseñanza deliberada del aspecto de la realidad externa de que se trate. Y, desde luego, si rotundamente porque sólo un modelo claro y operativo puede salvarnos de un tradicional error que un fino analista de tantos discursos sociales como Greimas nos recuerda dentro de un texto al que sostienen argumentos semióticos: «sería peligroso confundir la eventual articulación de los «ámbitos culturales» con las materias inscritas en los programas.» (Greimas 1988:67)

En el desarrollo de este modelo comunicativo aplicado a la educación no parece arriesgado suponer que el análisis semiótico tendría, por su flexibilidad y coherencia, un papel preponderante. Precisamente por esto, no parece excesivamente arriesgado proponer este ámbito didáctico como un campo de estudio y de aplicación teórico-analítica de la semiótica, de la misma forma que se teoriza acerca de las más diversas actividades discursivas humanas y se proponen análisis de textos concretos a partir de las propuestas teóricas previas.

Suponer que una propuesta de este estilo sale adelante no debería significar hacer *tabula rasa* de los contenidos o procedimientos de antes, de la misma forma que las propuestas de la teoría actual sobre comunicación no descartan las aportaciones teóricas del pasado. Pero si las modernas teorías explican lo anterior y algo más, entonces habrá que aplicar esto que sabemos a nuestra forma de enseñar. No fue agradable, como ejemplifica Frye (1973:129-148) para los matemáticos descubrir que en la escuela se seguía trabajando con conceptos obsoletos hacia siglos. Suele ocurrir en la enseñanza superior que gran parte del trabajo consiste en demoler conceptos insuficientes y sustituirlos por otros más coherentes. ¿No resultaría más interesante dedicar esas energías a descomponer los nuevos conceptos en estructuras elementales, útiles para el ciudadano no especialista, y ampliables para el estudiante superior? No hay necesidad de trasladar a la clase terminologías o debates entre escuelas: hay un amplio terreno de consenso en el campo teórico contemporáneo del que partir: quizá no tenemos los suficientemente en consideración que las ciencias sobre la comunicación han avanzado sensiblemente en la segunda mitad de este siglo, y que numerosas aportaciones de este campo no han llegado a la enseñanza no universitaria.

<sup>6</sup> Cfr. Dewey (1995).

<sup>7</sup> Cfr. el diálogo agustiniano *De magistro*.

No supone esta búsqueda comenzar por un discurso sobre cuál es el centro del proceso de enseñanza: el alumno, la sociedad en la que se desenvuelve ahora, aquella en la que ha de desenvolverse en un futuro (trabajo). No hablamos ahora mismo de enfoques logocéntricos, puerocéntricos o instrumentalistas. Precisamente estas disputas pueden ser una excusa para ocultar las deficiencias de un determinado modelo, cuando el debate epistemológico se intenta sustituir por el didáctico, siendo ambos diferentes, necesarios y necesariamente complementarios. Sea el centro el que sea, la primera pregunta del debate epistemológico sobre la enseñanza de la comunicación es el propio concepto de comunicación, y posteriormente ya habrá que debatir sobre qué perspectiva adquiere según lo veamos desde cada uno de los mencionados centros.

En tal sentido, el análisis que hemos efectuado sobre los procesos comunicativos genera por fuerza consecuencias sobre la comprensión de lo comunicativo, que a su vez deberían influir sobre las direcciones que toma el proceso enseñanza-aprendizaje. Dado que el análisis que hemos realizado no abarca la totalidad de los problemas que se dan en el campo de la comunicación, sino que metodológicamente acotamos el terreno de los procesos de construcción referencial, nos encontramos con que, más que un modelo cerrado de propuesta de contenidos, estamos hablando de unos criterios que: a) deberían estar presentes en la construcción del modelo de enseñanza de la comunicación; b) aclararían aspectos sobre la dirección hacia la que se encamina un determinado modelo de enseñanza de la comunicación c) nos pueden servir para enjuiciar la validez de modelos, programas e incluso actividades; y d) podrían servir como vías «seguras» para el ulterior desarrollo de propuestas sobre comunicación, una vez establecido el diálogo con los demás parámetros psicopedagógicos.

Un modelo base de comunicación orientado a la enseñanza, del tipo que hemos venido planteando, dependería de dos cualidades fundamentales: a) la versatilidad, entendida como aplicabilidad del modelo a los diversos sistemas de comunicación, y b) la flexibilidad, en tanto que posibilidad de presentar rendimiento en cualquier tipo de trabajo educativo con los sistemas de comunicación, sea cual sea el nivel educativo, el grado de formalidad del proceso, etc. Es decir, buscamos la integración y no un mero cruce entre prácticas a las que no se hace entrar en un verdadero diálogo, todo lo cual supondría abordar sin frivolidades la interdisciplinariedad en el mismo meollo de la organización epistémica.

Un paso más en la concreción de ese *desideratum* de enseñanza de la comunicación ya puede implicar la entrada de una perspectiva semiótica, de forma que cristalice en varios criterios iniciales, entre los que yo propondría:

1) *simplicidad relativa y flexibilidad*, como claves para que el modelo pueda entrar en el debate con las otras disciplinas que se ocupan de la enseñanza, y el conjunto pueda descender con garantías al terreno de la práctica, sin convertirse en prescripciones cerradas,

2) *funcionamiento transdiscursivo*, como clave para obtener el máximo rendimiento de los aprendizajes comunicativos, y para dotarlos de una verdadera significatividad (palabra mágica en estos tiempos didácticos que corren),

3) *aplicabilidad rápida al descubrimiento de estrategias de manipulación*, como una de las claves de la madurez del educando en función de lo expuesto al principio, y, finalmente,

4) *integración progresiva de los contenidos culturales*, que sería lo que nos permitiría integrar el modelo en el proceso de enseñanza de una persona, o, para ser más precisos, en el *currículum* (utilizando el término con permiso de apocalípticos e integrados).

Una posibilidad para la búsqueda de tal modelo podría venir desde una distinción como la que efectúa Eco en su *Tratado de Semiótica General* (1977) entre 'códigos' y 's-códigos'. A partir de la misma, podremos considerar que la obra de arte se convierte en un código regulador de varios s-códigos que previamente habían sido códigos (lingüísticos, icónicos, musicales, etc.) o s-códigos (en un orden más «componencial», morfosintácticos, semánticos, gráficos, tonales, etc.).

Pero esto no será sólo necesario para un texto estético, sino que tal integración afectará directamente a la mayoría de los textos masmediáticos. Tal sería el caso de los medios que combinan mecanismos visuales y auditivos, o de los medios que, aun siendo sólo visuales o auditivos, combinan códigos icónicos y verbales-gráficos o musicales y verbales-orales. E incluso sería el caso de los intercambios verbales *in praesentia*<sup>8</sup>, con sus combinaciones cinésicas, gestuales y proxemáticas, que, lejos de constituir una curiosidad antropológica, resultan esenciales para detectar mecanismos de manipulación: recordemos por ejemplo el papel de la gestualidad hitleriana. La diferencia entre lo estético y lo no-estético no se dará, pues, puramente por la presencia de elementos textuales estéticos o no estéticos, sino por una regulación de dichos elementos textuales, como nos recuerda Dole el (1980a). A efectos del argumento que estamos desarrollando identificaremos esta 'regulación' con 'código'.

En este marco, resulta fundamental establecer un mecanismo para el análisis y crítica de la «construcción presupositiva» desarrollada en el discurso, como

<sup>8</sup> Con esto nos estaríamos aproximando, nuevamente, al concepto ecológico de análisis comunicativo que propone la «Escuela de Palo Alto», a quienes hemos hecho referencia anteriormente.

uno de los s-códigos de fundamental influencia en el desarrollo del alumno. Uso la expresión «construcción presupositiva» para referirme de forma neutral al proceso de construcción discursiva del sujeto de la enunciación -a partir del emisor-, del receptor implícito -a partir del receptor- y del referente considerado -en un sentido lato del término (Schmidt 1977:105)- como un «mundo posible»<sup>9</sup>.

Supongamos, por tanto, que las estructuras presupositivas, que podemos asociar con la segmentación de la realidad que el emisor hace al establecer sus presuposiciones, se nos presentan como s-códigos. Estas estructuras resultan ser matrices de pertinencia, es decir, y siguiendo a Eco (1977:86 y ss.), rejillas que reducen la equiprobabilidad de la información disponible por la fuente. Esta delimitación en el concepto de «información» que, como señala el profesor italiano, interesa a la semiótica en tanto que base para una gramática de funtivos, implicaría las bases de un análisis de posibilidades interpretativas de un texto, o al menos un análisis que no sea un puro montaje «formalista», en un sentido caricaturesco de la palabra.

Y trasladando esto al terreno del código y del acto comunicativo concreto, la organización y regulación de todas las rejillas se convierte en un filtro que limita el paso de determinadas señales, pero logra que, a la vez, dichas señales sean las que se conviertan en unidades de contenido. Esta limitación, por otra parte imprescindible para la comunicabilidad del mensaje, resulta ser el objetivo informacional de la actividad interpretativa. Por tanto, en tanto que trabajo sobre «matrices» o «rejillas» entrecruzadas, cabe un enfoque unificado y flexible para el estudio de los distintos fenómenos comunicativos, partiendo de una estructura analítica de posibilidades interpretativas y encaminándola hacia su organización definitiva en el código concreto del texto.

Una de las ventajas de esta perspectiva sería que, conocidos sus límites, lo descubierto en el estudio de un s-código concreto resulta de universal aplicación a cualquier texto que lo use, pero jamás será utilizado como explicación única del mismo, puesto que se acepta como premisa la necesidad de establecer una hipótesis de organización por parte del código. Por otra parte, no se hace necesario establecer criterios formales para separar en dos sistemas incompatibles de análisis, lo estético y lo no estético. No existe el peligro de interpretaciones exclusivistas desde una única perspectiva (análisis puramente lingüístico de un texto publicita-

---

<sup>9</sup> Mis ideas sobre el papel de la construcción referencial como modificadora-inculturadora de las preconcepciones del alumno las he expuesto, por ejemplo, en comunicaciones de años anteriores en simposios de la AAS y AES (Corriente, 1994 y 1995). En cuanto a las condiciones para la consideración del referente del discurso como un mundo posible, quedan expuestas en mi comunicación del VI congreso de la AES (Corriente, 1996).

rio, por ejemplo). Finalmente, los peligros de un enfoque casuístico no son tales, en tanto que lo único variable es el «montaje» final, como propuesta interpretativa. Propuesta que, eso sí, no es la burda suma de lo obtenido a través de las matrices de los s-códigos. El código se convierte así en guardián de los sincronismos de interpretación, y en el caso de la ficción literaria, por ejemplo, en la garantía de que las aserciones de un texto van a ser evaluadas respecto a su mundo posible y del modo prefijado en su propia semántica, de orden literario, condiciones que, por ejemplo, Dole el (1980b) plantea para entender rectamente la problemática «verdad vs. literatura».

Una enseñanza de la comunicación sería, según este criterio (informativo y orientado hacia la recepción del texto), enseñar a reconocer cómo un código usa determinados s-códigos, pero no en tanto que subniveles ontológicamente presentes, sino como agrupaciones en las que el código establece el criterio de interrelación y los caracteres de variante e invariante (Lotman 1988:75-76) en el seno del agrupamiento. Ello descartaría, por agotador, el pararse, más de lo imprescindible en cada nivel, en gramáticas concretas de funitivos. El establecer el nivel de conocimiento de cada una de estas gramáticas pertenecería ya al desarrollo metodológico y didáctico de la teoría.

Volvamos a los criterios anteriormente establecidos y confrontémoslos con este modelo. Respecto a la *simplicidad*, la entiendo como relativa a dos facetas: la docente («pensamiento del profesor», diseño y desarrollo de materiales, estrategias didácticas concretas) y la discente (vocabulario y taxonomías que debe manejar el alumno, conceptos que se estima necesario que posea). Que pueda parecer complejo en lo docente depende de que el profesor no sea considerado, como a veces se podría sospechar a partir de alguna documentación oficial (Corriente 1994, 1995, en prensa), un mero ejecutor de instrucciones o un transmisor de conceptos atenuados, sino una instancia con iniciativa propia en su medio<sup>10</sup>. Sin embargo, entiendo que en lo discente, se propone una estrategia única para analizar e interpretar numerosos textos concernientes a campos diversos y ello aumenta la coherencia del procedimiento, con lo que sólo queda pendiente la secuenciación y adaptación a los distintos niveles de enseñanza y no, como ocurre en muchos casos, una sucesiva sustitución de paradigmas que tiende a crear el caos en los alumnos.

<sup>10</sup> A pesar de que se proclama insistentemente el fundamental papel del profesor en la toma de decisiones, y la necesidad de adaptación a cada alumno concreto de la actividad, aparecen curiosas contradicciones en algunos documentos, sobre todo cuanto más cercanos al desarrollo curricular en clase, sobre los amplios márgenes de actuación que un enfoque ecológico coherente propugna: sugerencias que se convierten en prescripción, actividades que pasan a ser objetivos, desproporción del espacio concedido a facetas no teóricamente justificadas, etc.

La capacidad de este modelo para ser aplicada a discursos de muy diferente tipo permite además abordar el *funcionamiento transdiscursivo* no como una «novedad» o «anomalía» apta para alumnos de cursos superiores que examinan textos complejos, sino como una constante, de la dinámica cultural, que se halla presente en la vida cotidiana, y cuyo análisis sirve como interpretación y crítica de fenómenos como el *merchandising* de productos *Jurassic Park*.

La fuerte orientación pragmática que presenta el modelo, así como la distancia que las instancias presupositivas en forma de mundos posibles establecen entre referentes y realidad, nos suministran la clave de la *aplicación al descubrimiento de estrategias manipulativas*.

Y es precisamente la organización en mundos la que permite la *integración progresiva de elementos culturales*, no como entes aislados, sino partiendo de la premisa de su presentación junto con el trozo de contexto mínimo (variable según situación y nivel instructivos) para que resulte significativa, de forma que hayamos de respetar las diferencias entre variante e invariante culturales (nuevamente, Lotman 1988) con respecto a la situación cultural de origen y la de destino.

En suma, se trata de revisar lo que en la bibliografía didáctica se ha denominado «integración» o «interdisciplinariedad» a la luz de un enfoque teórico que nos permita desterrar improvisaciones enquistadas en la tradición docente y juzgar con nuevos instrumentos viejos conceptos que necesitan ser puestos al día. No se trata, pues, de mezclar sin orden textos procedentes de diversos sistemas de comunicación (lo que se está pretendiendo desde determinada bibliografía didáctica y desde la documentación oficial), pero sí de relativizar el valor de enfoques como, para el caso de la literatura, el puramente histórico (del siglo pasado), y en ese sentido, devolverles su dignidad y aportación a la actividad interpretadora. Si esto se ha propuesto en los modelos de la Teoría de Literatura actual, donde la reflexión histórica (por seguir con el mismo caso) tiene un indiscutible pero no hegemónico papel, ¿por qué no ha de hacerse en la enseñanza de los más jóvenes?

Supongamos que un modelo teórico coherente sea una puerta para lograr una mayor cercanía entre lo que se proclama y lo que se acaba exigiendo realizar, entre la actividad seriamente dirigida o la rutina disfrazada de oropelos de modernidad. Supongamos que la existencia de un modelo colabora a que el mensaje estético no tenga que ser asumido y adorado por su «magia», sino a que serenamente sea entendido e incluso, quién sabe, apreciado como bello para el alumno si él lo desea. De ahí plantear este modelo. No porque vaya a ser la solución del sistema educativo, ni siquiera porque crea que es la mejor alternativa a la actual situación: nadie aisladamente, y mucho menos este modestísimo investigador, podría decirlo. No es más que el producto de un proceso de suposiciones iniciado hace algunos

años y que espero continuar. Pero de lo que sí me siento seguro es de la necesidad de que todos contribuyamos suponer alternativas teóricamente coherentes sobre comunicación y enseñanza. Entiendo que este es uno de los foros privilegiados para hacerlo por la común dedicación a la semiótica como dominio de estudio abierto, en el que las aportaciones de diferentes escuelas y su discusión permiten ampliar horizontes en vez de cerrarlos. Por esta razón me atrevo a pedir que, algún día, continuemos en un debate amplio las diversas incursiones didácticas que se han venido produciendo en la historia científica de nuestra AAS.

## REFERENCIAS

- D. CASSANY ET AL. (1994): *Enseñar lengua*, Barcelona, Graó.
- J. CORRIENTE (1994): «Nuevos signos en la comunicación educativa: perspectivas de integración en la enseñanza de los lenguajes estéticos y no estéticos», *Semiótica y Modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, La Coruña, Universidad.
- (1995): «Mujer, productos culturales de masas y estructuras ideológicas: propuestas educativas desde un análisis semiótico», *Actas del V Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, Almería, AAS.
- (1996): «Mundos «en fusión»: alternativas sobre comunicación y enseñanza», *Mundos de Ficción. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Murcia, Universidad.
- (en prensa): «Apocalípticos e integrados ante el nuevo Sistema Educativo: algunos apuntes sobre el Curriculum de Lengua y Literatura Españolas en el Bachillerato». *Cauce*.
- J. DEWEY (1995): *Democracia y Educación*. Madrid, Morata.
- L. DOLEZEL (1980a): «Gli elementi testuali», en E. Raimondi y L. Bottoni: *Teoria della Letteratura*, Bolonia, Il Mulino.
- (1980b): «Truth and Authenticity in Narrative», *Poetics Today*, 1.
- A. FERNÁNDEZ ET AL. (1986): *Didáctica del lenguaje*. Barcelona, Ceac.
- N. FRYE (1973): *La estructura inflexible de la obra literaria. Ensayos sobre crítica y sociedad*, Madrid, Taurus.
- (1986): *El camino crítico. Ensayo sobre el contexto social de la crítica literaria*. Madrid, Taurus.
- A. J. GREIMAS (1988): «Por una semiótica didáctica», en Rodríguez Illera (1988)
- C. LOMAS Y A. OSORO (1994): *El enfoque comunicativo de la enseñanza de la lengua*, Barcelona, Paidós.
- I. M. LOTMAN (1988): *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.
- J. LOZANO ET AL. (1989): *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra.
- J. L. RODRÍGUEZ ILLERA (comp.) (1988): *Educación y comunicación*, Barcelona, Paidós.

**S. SCHMIDT (1977): *Teoría del Texto*, Madrid, Cátedra.**

**A. TOFFLER (1990): *El cambio del poder*, Barcelona, Plaza y Janés.**

**Y. WINKIN, (ed.) (1987). *La nueva comunicación*, Barcelona. Kairós.**

*b) Sobre el discurso literario y poético  
(estudios y aplicaciones)*

## **PARAJES LITERARIOS EN LA COSTA DE LA MUERTE.**

*Manuel Cousillas Rodríguez.*

En cualquier época el entorno ha sido objeto de inspiración artística y el sentimiento de la naturaleza hunde sus raíces en la noche de los tiempos, pero no sucede lo mismo con el tema del paisaje como protagonista y elemento clave en la obra literaria. La descripción paisajística es, en cierto modo, una manifestación tardía. Así acontece con la descripción de la naturaleza en la literatura de estas legendarias costas.

*Costa de la Muerte*, topónimo metonímico, se llama a una extensa zona que está situada en el noroeste español, bañada por el Atlántico que le proporciona fuertes vientos y copiosas lluvias, asomada al inmenso mar entre prodigiosas rocas graníticas (símbolo de masculinidad) donde se atalaya el tenebroso mar (símbolo de destrucción y muerte), rodeada de agrestes playas (símbolo de femineidad) y mordisqueada por olas bramantes. Se extiende desde Malpica a Carnota, siendo sus puntas claves los cabos Roncudo, Villano y Finisterre (toda esta costa es un finisterre) donde la tierra termina y comienza la inmensidad del océano.

Mar embravecido y devorador que es narrado por *Manuel Rivas* (1994:217) a través de su peculiar prosa poética:

«Aquí el mar urde su venganza. Se encarama al cantil, con sus miles de ojos desorbitados, blanquísimos de ira, y ruge una memoria tempestuosa de bergantines desarbolados, goletas al garete, desnortadas fragatas, pailebotes sin rumbo, cargueros encallados, pesqueros sin estrellas, vapores sin resuello, señores del océano con la cerviz vencida, orgullosas máquinas del mar hundidas para siempre. Este mar de invierno lo cuenta todo a viva voz para que se enteren bien en la casa del hombre».

Además de las referencias literarias insertaré, considerando que también es literatura, toda forma expresiva que contenga un cierto valor artístico como para poder considerarla otra modalidad literaria que comúnmente se denomina *literatura oral* y que es una de tantas formas de expresión cultural de un pueblo.

Es una constante en la literatura de la Costa de la Muerte la increpación del hombre a la naturaleza, pidiéndole participar de sus vivencias como si una fuerza telúrica, cargada de una sensibilidad misteriosa y mágica le empujara a confesar al cosmos penas y alegrías, comparando los efectos humanos con la naturaleza, a la vez que sirve para comunicar al receptor esa alma cósmica y esa atmósfera protectora del paisaje que le rodea, siendo en ocasiones más didáctico que descriptivo como se refleja en estas dos coplas populares:

*«La mar arrastra en sus aguas  
la gaita por desinflar.  
Con los dedos de la brisa  
su canción le arrancará.*

*Aunque te vuelvas sirena  
y te entierres en la mar  
o te cubras con arena,  
mis ojos te encontrarán».*

La referencia al entorno no es gratuita sino que por el contrario es un componente clave en el desarrollo de la acción, para comunicar el poder de la naturaleza con o frente al hombre y darle verosimilitud a través de la toponimia que tiene como finalidad aproximar el suceso al ámbito real del receptor. En estas atlánticas costas la belleza del paisaje, flora y fauna es de un recurso poético inagotable que realizan la función mimética de interpretar la naturaleza, a la vez que son soporte para respaldar la función referencial y dibujar el conjunto espacio-temporal en que se realizan los sucesos, su *cronotopo*, en terminología bajtiniana. No es usual

contemplar el entorno por razón de su propia belleza y como fuente de placer estético; el paisaje, a pesar de su extraordinaria belleza no es ornamental, apenas se utiliza para embellecer o denotar un lugar geográfico, sino que es concebido de una forma simbólica que sugiere una idea de dependencia, de fusión de la naturaleza con el hombre y alcanza su máximo valor poético cuando es un protagonista más, y no despreciable, en los sucesos. El paisaje se presenta ante el hombre como un interlocutor de una comunicación a la vez literaria y ordinaria, asociándose físicamente al cuerpo y poéticamente al espíritu, estimulando emociones o evocando imágenes.

En ocasiones es, en cierto modo, cinematográfico, dando ojeadas rápidas de escenas fugaces. A veces suaviza el impacto de un episodio trágico, creando una relación entre los fenómenos de la naturaleza y los acontecimientos de la vida humana o se utiliza como linde y puente entre la acción y el diálogo. También sirve de catalizador anímico. El azul del cielo, el resplandor del sol y la luna clara se asocian al ánimo alegre y contento. La lluvia, la tormenta, el trueno y las nubes se asocian con la tristeza, el peligro, la muerte y la inestabilidad. Otras veces a través del paisaje se descubren los sentimientos de los amantes o les sirve de refugio. Es decir, adopta semas humanizantes y actúa como fuerza viva, poderosa, con o frente al hombre. Y de ahí el papel de ambos en relación mutua.

Los habitantes de la Costa de la Muerte consideran a la naturaleza pétreo y a la mar como una especie de talismán con propiedades adivinatorias, curativas o poderes cosmotelúricos y antídoto contra la esterilidad, a la vez que le inspiran símbolos y sensaciones de admiración, respeto o miedo.

Las losas graníticas que se asemejan a camas han sido siempre motivo de veneración y ya el *Padre Sarmiento* (1975:79) critica este fervor popular cuando hace referencia a la ermita de San Guillermo en Finisterre, hoy en ruinas:

«...nos enseñó en la ermita el sitio en que, no hace mucho tiempo, había una como pila o cama de piedra, en la cual se echaban a dormir marido y mujer, que por estériles, recurrían al santo y aquella ermita, y allí delante del santo engendrabán».

El afán de tener descendencia se convertía en obsesión en esta granítica costa, de ahí la serie de prácticas realizadas en este sentido, visitando el matrimonio santuarios, promontorios o enclaves considerados mágicos o con poderes cosmotelúricos, pero siempre después de las doce de la noche hasta el alba o el canto del gallo (símbolo del amanecer), determinando así su *cronotopo* (*Bajtín*, 1991:238).

Cuentan algunos relatos, tal vez malévolos, que cuando el matrimonio no estaba atento al despertar del alba y sólo al canto del gallo -olvidando o ignorando

que el gallo es olvidadizo, por eso por similitud a las personas olvidadizas se les dice que “tienen memoria de gallo”- el hijo engendrado nacía con algunas taras físicas o psíquicas.

Aun hoy descubren en las formas caprichosas del paraje pétreo, rostros conocidos, vírgenes, santos, cuerpos extraños o seres fantásticos, representando el vínculo de unión entre lo real y lo fantástico, entre sus vivencias y sus creencias que tienen su origen, posiblemente, en los antiguos cultos drúidicos y conllevan un matiz panteísta, próximo a la *metempsicosis* celta en la veneración por la naturaleza.

Realizados varios viajes a esta zona, después de escuchar multitud de relatos, anécdotas y vivencias sobre las rocas, resumería en este breve poema, que yo he compuesto, todo lo oído:

«Al contemplar estas bergantiñas rocas,  
cientos, miles de años azotadas  
por el bravío Atlántico mar,  
grabadas en sus diversas caras:  
imágenes de naufragios y tormentas,  
cientos, miles de escenas narradas.  
Capricho de la naturaleza,  
obra de arte lograda y acabada.  
Tus colores, dibujos y formas,  
son de la imaginación: carnada».

Recia, rocosa y abrupta es la costa de bergantiños, erizada de frondosos y fungadores pinares donde resuenan los ecos de las voces misteriosas de los antiguos héroes y bardos ossiánicos, evocados por Eduardo Pondal que intentó otear en la noche de los tiempos, convertir el mito en historia y rescatar el lenguaje agazapado que adormilaba en las piedras bergantiñas.

Todavía en la Costa de la Muerte (Mugía) se venera a la *pedra de Abalar*:

Según cuenta la tradición, el Apóstol Santiago era incapaz de convertir a los *nerios*, los primeros pobladores de Finisterre. Ya desmoralizado, se dirige a Mugía, donde se le aparece la Virgen. Ésta había llegado al pueblo en una barca de piedra, en la que remaban dos ángeles, cuyos trozos se conservan junto al Santuario, llamado hoy de la Virgen de la Barca. La nave es la célebre *Pedra de Abalar*; la vela, la *Pedra dos Cadrís* (según cuentan, cura la reuma y otras dolencias a los que pasan bajo ella); y el timón, la *Pedra dos enamorados*. Dicen que en el momento de la divina aparición, las aguas bravías se calmaron. Se danza sobre la *pedra de Abalar* para pedir favores a la Virgen; pero sólo los que están en estado de gracia

son capaces a moverla, porque los que están en pecado no son dignos de poner los pies en donde los puso la Virgen.

Debido a todas estas connotaciones marineras la pétrea embarcación es muy venerada por la gente de la mar.

Se puede mover sola, según la fuerza y dirección del viento, incluso una persona si se coloca en el lugar exacto para hacerle perder el equilibrio, que es por el lado del sur.

El *Padre Sarmiento* (1975:78) critica esta creencia popular: «La piedra, que llaman “barca” es imaginación, y cosa vergonzosa llamar a otra “vela”, y a otra “timón”. Son peñascos, como otros infinitos, que se hallan en la costa, y representan a la imaginación varias figuras, que no tienen».

Y de las raras apariciones de ángeles, santos y vírgenes que en el siglo XVIII acaecían en este lugar, *Feijóo* (1730:257) relata:

«Se veían ángeles danzando delante de aquella Santa Imagen. No sólo ángeles, mas toda la corte celestial... Uno veía a San Francisco con sus llagas; otro a Santa Catalina con su rueda; otro al Apóstol Santiago con su esclavina... Cada uno veía el santo o misterio que quería; y sólo faltó que alguno viese las once mil vírgenes, y las contase una por una».

*Benito Vicetto* (1865:598) opina que estas piedras de abalar o vacilantes:

«Fueron en remotos tiempos monumentos adivinatorios y que pudieron servir para dar a conocer la fidelidad de las mujeres».

Y apoyándose en las teorías del escritor francés *Baudoin Meison Blanche*, sostiene:

«Que tal vez en un principio se conoció también a la de la Barca con el nombre de Piedra de la Virgen, como aún hoy la llaman muchos, y que el doble sentido de esta palabra, nació en tiempos medios la leyenda religiosa que vive unida a dicha piedra vacilante».

*Manuel Murgía* (1906:74) critica la creencia popular sobre esta piedra y otras a las que llama vacilantes que nuestros arqueólogos dejaron a la apreciación supersticiosa del vulgo. Y sostiene que la razón de ser de estos *men-shaos* (en su denominación céltica) era el de servir como tribunal para juzgar crímenes y se consideraban piedras jurídicas desde donde se sentenciaba al reo a morir o no despeñado, según la vacilación o sonido de las piedras temblantes momentos antes de pronunciar el fallo.

Sea mito, leyenda o milagro, lo cierto es que el folklore le ha dedicado a la Virgen y a su barca pétrea bellos poemas. Así reza una canción popular:

«Nuestra Virgen de la Barca  
tiene la puerta hacia el mar,  
un poquito más abajo  
tiene la piedra de Abalar».

Ya en el siglo XVI, el licenciado *Molina*, se sorprende ante *las ballestas y cruces* que dibuja el compás inexorable de las olas cuando batan los fijos peñascos costeros de Mugía y poetiza sobre la aparición de la Virgen:

«Está en aquel puerto que dixe Mongía  
Una gran barca de piedra que es tal,  
Con mástel y velas del mismo metal,  
Do quiso mostrarse la Virgen María».

*García Lorca* le dedicó a la milagrosa Virgen, en lengua gallega y que traducido en versión castellana libre, el poema *Romaxe a nosa Señora da Barca*:

«¡Ay ruada, ruada, ruada  
da Virxen pequena  
e a sua barca!

A Virxen era pequena  
e a súa coroa de prata.  
Marelos os catro bois  
que no seu carro a levaban.

Pombas de vidro traguían  
a choiva pol-a montana.  
Mortas e mortos de néboa  
pol-as congostras chegaban.

¡Virxen, deixa a túa cariña  
nos doces ollos das vacas  
e leva sobr'o teu manto  
as frores da amortallada!

Pol-a testa de Galicia  
xa ven salaizando a i-alba.  
A Virxen mira pra o mar  
dend'a porta da súa casa.

¡Ay ruada, ruada, ruada  
da Virxen pequena  
e a sua barca!

¡Ay fiesta, fiesta, fiesta  
de la Virgen pequeña  
y su barca!

La Virgen era pequeña  
y su corona de plata.  
Rubios los cuatro bueyes  
que en su carro la llevaban.

Palomas de vidrio traían  
la lluvia por la montaña.  
Muertas y muertos de bruma  
por las veredas llegaban.

¡Virgen, deja tu carita  
en los tiernos ojos de las vacas  
y lleva sobre tu manto  
las flores de la mortaja!

Por la testa de Galicia  
ya viene suspirando el alba.  
La Virgen mira hacia el mar  
desde la puerta de su casa.

¡Ay fiesta, fiesta, fiesta  
de la Virgen pequeña  
y su barca!»

También *José Ángel Valente* poetiza sobre el *Mar de Muxía*:

«Quien pudiera andar  
sobre las aguas verdes  
de este mar

Y por el aire gris

quien pudiera, mar grande.  
dejarse ir

Mar de Muxía

que en su barca de piedra  
me llevaría».

También las huellas de muchos santos se encuentran en numerosos lugares rocosos y resbaladizos. Estos caminos serpenteantes simbolizan el misterio, el peligro. Así encontramos una roca en forma de caballo, que según opinión popular, se

parece a Santiago Apóstol y las huellas de su caballo en el peligroso pasadizo costero que va desde la playa del Osmo a la de la Hermita en *Corme*, cuando Santiago vino a ayudar a San Adrián en la lucha contra Gondomil, héroe celta de la comarca de bergantiños que está enterrado, según cuentan, en el célebre dolmen de *Dom-bate*.

Posiblemente, esta leyenda, sea una variante y tenga su origen en el arraigo de la leyenda del héroe Roldán en Galicia y suponga en la mentalidad y sentimiento del pueblo una equivalencia entre el Apóstol caballero y el héroe de la *Chanson*.

Godomil, su hijo Curbán, su nieto Gundariz y la costa de Barizo, son evocados por *Eduardo Pondal* en el poema *El recuerdo de la Patria* (1979:74):

«Con un acento armonioso,  
al murmullo parecido  
de las olas en las rocas  
de la costa de Barizo,  
cuando los vientos reposan  
en la bella noche de estío,  
dijo Cairbar:

-Gundariz  
de origen esclarecido,  
¡Oh, nieto de Gondomil  
y del noble Curbán, hijo!»

En el lugar de Gondomil se encuentra la piedra serpenta o *Pedra da Serpe* que evoca la ofidalatría celta y da lugar a innumerables mitos. De todos ellos destacaría tres, relatados en mi comunicación del VII Congreso de Semiótica (A.E.S.), Zaragoza.

*Benito Vicetto* (1865:590) opina sobre esta célebre piedra:

«Este lugar natural, es el más curioso y notable de cuantos hemos visto... En una de sus caras presenta perfectamente esculpida la figura de un dragón, siendo esta una prueba más de la venida a Galicia de las tribus Kimricas, y por tanto de aquí se conoció el druísmo. Que este altar sirvió para los sacrificios druidicos, lo prueba la especie de escalera harto gastada que se ve en una de sus caras».

Cerca del lugar de Gondomil está el *Monte del Faro* (le llaman así porque, a través de él, los marineros se orientaban en la navegación), desde el que se divisa una salvaje vista marina, unido a muchos relatos sobre los castros y las *mouras* o moras y a leyendas cristianizadas, especialmente referidas a la Virgen del Faro. Sobre los orígenes del Santuario expondré, elaborada por mí, una de las muchas leyendas que me contaron:

Era una noche tenebrosa y el vendaval arreciaba, los marineros se sentían incapaces de controlar la embarcación y las olas se rompían con fuerza estrepitosa, en el litoral. Los relámpagos iluminaban el plomizo mar, el silbido del viento se mezclaba con el clamor de la tripulación y los truenos hacían vibrar a las abruptas rocas que se adentraban y penetraban en las agitadas aguas, sobre una de ellas, recordando a un ahogado, se alzaba una vetusta cruz de piedra.

El barco, debido a la marejada, se balanceaba como si fuera el cascarón de una nuez; sus empapadas y agrietadas velas se enroscaban en los palos del navío como queriendo protegerse de la tormenta. El mar rompedor abre una gran brecha en el casco y un relámpago cae en el palo mayor, arrancándolo de cuajo. La embarcación está a punto de hundirse, y los marineros asustados y nerviosos, se arrojan al tenebroso mar.

Por alguna extraña razón, todos perecieron, tragados por el mar devorador, menos uno. Éste, aunque aturdido y sin fuerzas, consigue asirse al palo mayor que, una y otra vez, se sumergía y volvía a la superficie como queriendo jugar al escondite. Luchando contra la muerte, sólo le quedan fuerzas para rezar. Mira fijamente, con sus enrojecidos ojos, a la cumbre del Monte del Faro y le reza a la Virgen, prometiéndole que si lo lleva a tierra, sano y salvo, con el palo del barco levantaría una ermita en la cima del monte.

La embravecida mar lo lleva a la deriva, mientras él piensa en la muerte. Después, inconsciente, las aguas bravías lo arrojan al litoral.

Al alba, en una pequeña y desierta playa, recupera el conocimiento y percibe la sensación de estar a salvo.

Cuenta la leyenda, que el palo mayor con el que se salvó el marinero, es la viga maestra que sostiene la ermita.

Observamos que la relación *hombre-naturaleza* se establece a través de la ruta marítima de los barcos a los que el Faro les sirve de orientación, vinculados tanto al hombre como a la mar.

En el relato se oponen dos fuerzas *hombre/naturaleza*, que simbolizan la fuerza y la debilidad. La impotencia se proyecta a través del naufragio y muertes que provoca la tempestad, símbolo de potencia, constituido por los elementos mar, lluvia y viento.

También se observa una oposición semántica (contraste de sombra/luz) entre el vocablo *noche* -donde la tempestad está relacionada contextualmente con la oscuridad, que simboliza el temor, muerte, sombras que acentúan lo natural del paisaje- y el vocablo *alba* que se relaciona contextualmente con el amanecer, que sim-

boliza la vida, la recompensa- que situándonos en un nivel pragmático advertimos que la fe y la devoción a la Virgen siempre es recompensada, una constante en la moral tradicional- resaltada a menudo en el folklore- y donde la Virgen del Faro reemplaza al *hada madrina*.

La descripción del entorno natural tiene como finalidad informarnos de la enfadada naturaleza sobre el hombre. Los vocablos *marejada*, *tormenta*, *mar rompedor* intensifican su poderío frente a la quebradiza condición humana y el vocablo *cruz* se transforma en un símbolo de fatalidad, testigo de incontables desastres, señal que indica un antiguo lugar de muerte, fuente de innumerables relatos relacionados con estos luctuosos acontecimientos. Aquí la presencia de la muerte se une a la imagen de la tempestad. La tempestad que es factor desencadenante de tantos naufragios en la Costa de la Muerte, *topónimo metonímico*, actúa como signo premonitorio de destrucción.

En el fragor del oleaje, a través del ruido ensordecedor del viento, todo se mezcla y se confunde y la naturaleza sirve para ir enlazando gradualmente a los naufragos, a la Virgen y al ahogado. Los ahogados en estas abruptas rocas están simbolizados aquí en la cruz de piedra. *Cruceros* de la rivera atlántica, vecinos del rumor acuático, donde el viento marinero irrumpe furiosa y tenazmente, vecinos de pinares frondosos y fungadores (símbolo de estabilidad y fortaleza). *Cruceros* de la tierra bergantiña, asentados en la roca última y bravía, desde la que se ven los últimos reflejos del sol y se percibe la melancolía del ocaso; donde el vendaval se convierte en galerna, el fulgor de los relámpagos compite con el color del mar plomizo de *Pondal* y el silbido del viento se mezcla con el clamor del naufrago. Testigos y convidados de piedra de tantos naufragios y conocedores del chillido áspero de las gaviotas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- M. BAJTÍN (1991):** *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- B. FEIJÓO (1730):** *Teatro Crítico Universal. Tomo IV*, Madrid, I. de la Viuda de Francisco del Hierro.
- F. GARCÍA LORCA (1995):** *Romaxe de nosa Señora da Barca*, Santiago, Consorcio.
- MOLINA (1675):** *Descripción del Reyno de Galicia*, Madrid.
- M. MURGUÍA (1906):** *Historia de Galicia. Tomo II*, La Coruña. L. Eugenio Carré.
- E. PONDAL (1979):** *Queixume dos pinos*, La Coruña, C. Biblioteca Gallega.
- M. RIVAS (1994):** *Galicia, el bonsai atlántico*, Madrid, Ediciones el País.
- M. SARMIENTO (1975):** *Viaje a Galicia de 1745*, Salamanca, Universidad.
- J. Á. VALENTE (1968):** *De breve son*, Madrid, E. Ciencia Nueva.
- B. VICETTO (1865):** *Historia de Galicia. Tomo I*, Ferrol, T. Taxonera.



## **GRANADA EN LA POESÍA DE ELENA MARTÍN VIVALDI.**

*Manuel Martínez Gómez.*

El estudio de la obra poética de Elena Martín Vivaldi dentro del panorama literario de esta segunda mitad de siglo se ha erigido por méritos propios en un punto de referencia necesario para aquellos que se acerquen a la poesía contemporánea española en general y la granadina en particular.

Hasta la fecha, los estudios críticos que se han acercado a su obra, no muy abundantes por desgracia, se han detenido en analizar algunos de los temas recurrentes en su poesía. Entre estos se ha concedido una especial importancia a la presencia de la naturaleza en la misma, a preocupaciones de índole temporal o bien a su particular visión de la soledad, sin que hasta la fecha tengamos conocimiento de un estudio que se centre en analizar la importancia del espacio urbano dentro de su poesía, del papel que juega la presencia de la ciudad de Granada en el conjunto de su obra.

Pretendemos con la presente comunicación estudiar hasta qué punto la poesía de Elena Martín Vivaldi está vinculada e influida en gran medida por su ciudad, al igual que muchos otros poetas hicieron de la suya el escenario de sus poemas, como por ejemplo el París de Baudelaire o la Alejandría de Cavafis.

No le falta razón a Gallego Roca (1990) cuando, hablando de Granada, nos advierte que la fisonomía e historia de la ciudad ha creado lo que se podría calificar como un fetichismo que subraya estereotipos culturales como el paraíso perdido, el ancestro moro o el laberinto barroco. En el caso de Elena, se podría aplicar que Granada es algo así como su paraíso terrenal. Un paraíso que tuvo su origen en la casa de sus padres en la calle Canales, en la que discurrió su infancia, y que salvando las distancias bien pudiera compararse con la Huerta de San Vicente en tanto que referente de la obra poética de ambos granadinos.

Lamentablemente, como señala Elena, hoy todo aquel «paraíso» es un conjunto anodino de viviendas y moles modernas ( sitúese el lector que conozca Granada en lo que es la actual Calle Emperatriz Eugenia, Plaza de Gran Capitán, Carril del Picón) pero que dejó en la retina de aquella niña un amor por su ciudad que fue alimentándose y creciendo con el paso de los años.

Conviene tener presente que para nuestra autora, el poema es ante todo el resultado de una anhelada espera, un deseo intenso de que llegue esa primera palabra que lo alumbrará. Y esa inspiración puede venir en ocasiones a través de la observación diaria del mundo que le rodea, de lo que sus sentidos le comunican y que luego se refleja en su obra. Ya se trate del simple aroma que desprende un árbol en primavera, el color de un jardín en el que el otoño ha tapizado de amarillo el suelo con las hojas caídas de las ramas como del atardecer en una plaza no pasan desapercibidos para ella. Al contrario, son incorporados a su intimidad y luego plasmados en unos versos.

Ahora bien, esa experiencia es tan real hasta el extremo de que de hecho existen los árboles, plazas, jardines, fuentes... sin que sean un mero recurso empleado por la poeta, ni fruto de una abstracción.

En este trabajo intentaremos en lo posible presentar al lector que se acerque a su obra cómo la poeta hace de ese espacio que la rodea una obra de arte, en íntima relación con su estado anímico que se plasma en algunos de los poemas que jalonan sus numerosos libros.

Sin duda alguna, uno de los pilares sobre los que descansa su poética es la aparición en la misma del paisaje en tanto que elemento del poema, protagonista vivo y no mera decoración del mismo. Esta observación no tendría gran importancia, más aún, parecería trivial, a no ser que puntualizásemos que ese escenario en el que sitúa sus poemas es en gran medida el contorno urbano que la rodea y que diariamente siente, con el que convive y que ha sabido plasmar, utilizando magistralmente las palabras. De este modo, se consigue el poema, al igual que el pintor mezclando los colores logra un lienzo que retrata su estado de ánimo ante un atardecer, una mañana o un árbol que irrumpe ante sus ojos.

Pues bien, he ahí una de las principales características de la poesía de Elena Martín Vivaldi: emplear el recuerdo de lo que sus sentidos han captado en su diaria observación - así, por ejemplo, un árbol milenario que irrumpe majestuoso ante sus ojos en el caso del Ginkgo biloba del Jardín Botánico, o *la rosa que vio en el jardín cerca de la Capilla Real*- como material prepoético que alcanza su existencia verbal definitiva, existencia estética, en el resultado final del poema. Y es que, si hay algo sobresale en Elena, es esa habilidad para identificarse con la ciudad, participando en la vida de ésta como más adelante tendremos la ocasión de comprobar.

Uno de los críticos que más se ha acercado a su poesía y mejor la conoce es sin lugar a dudas el poeta José Gutiérrez, al que no le falta razón cuando afirma lo siguiente :

*«Ha sabido plasmar [Elena] en su obra un camino en el que la presencia de lo granadino fue siempre el nexo de unión con tantos lectores que se reflejaron en sus páginas como habitantes de un mismo ámbito, de un aire común, de unos colores reconocibles con el paso de las estaciones en los árboles de las plazas y las calles de esta ciudad. (Gutiérrez,1984:3)».*

Esa presencia de lo granadino a la que se refiere Gutiérrez la encontramos en aquellos poemas que tienen como eje central el espacio arquitectónico o artístico más destacado de la ciudad. Sin embargo, no encontramos en su poesía ni el espacio histórico de la Alhambra, monumento más emblemático de Granada, ni del Albaycín, Alcaicería, o Generalife<sup>1</sup>. Otros poetas granadinos como Antonio Carvajal o Rafael Guillén sí se han detenido con más extensión en sus libros. El primero de ellos, en su reciente publicación *La presencia lejana* agrupa poemas que toma como referencia la Alhambra, rindiendo homenaje al espacio mítico, cultural, arquitectónico y artístico de la Alhambra.

Así pues, si estableciésemos un hipotético triángulo sobre el que se constituye Granada -Alhambra, Sierra Nevada<sup>2</sup> y Generalife- comprobamos cómo no le presta la mayor atención a los mismos sino que prefiere centrar su mirada en algo tan simple como pudiera ser un fondo de pinos que había cerca del río Genil a su paso

---

<sup>1</sup> Con respecto a este último, sólo tenemos constancia de la existencia de un único poema, titulado «Mañana en el Generalife» o el soneto dedicado a la célebre bailarina Margot Fontayn con motivo de su presencia en uno de los Festivales Internacionales de Música y Danza que tuvo lugar en verano («Margot Fontayn danza...»)

<sup>2</sup> Allá por el año 1960, la editorial Veleta al Sur publicó el libro *Sierra Nevada* en el que se incluía una selección de poemas escritos por poetas granadinos, en lo que pretendía ser un intento de llevar a buen puerto la empresa de abrir Sierra Nevada al turismo internacional. La colaboración de Elena fue la publicación en dicho libro de dos sonetos: «Sierra Nevada» y «Desde mí».

por el Colegio de los Escolapios, un plátano de la plaza del Campillo, un magnolio o incluso a las calles de la ciudad desde las que se pueden ver las ventanas en las noche de insomnio.

Antes de continuar, es necesario hacer dos precisiones con respecto a la cuestión que estamos abordando. La primera es que cuando hablamos de paisaje en la poesía de Elena nos estamos refiriendo siempre al paisaje urbano que es el de su preferencia, sin que encontremos -salvo alguna esporádica excepción- otros escenarios que salgan del radio de la geografía de la capital granadina. Los árboles de sus poemas son eminentemente árboles de capital: la acacia, el plátano, el tilo e incluso alguno de clara procedencia oriental como el famoso ginkgo biloba al que tanto cariño tiene y al que recientemente se le puso una placa conmemorativa con el poema que Elena Martín Vivaldi le dedicó en su momento.

La segunda observación que no debe olvidarse es que el paisaje urbano que conoció la poeta en el momento de escribir los poemas no es el mismo que el lector puede conocer hoy. La geografía urbana de la ciudad ha sufrido una considerable variación con respecto a la que actualmente existe.

Un claro ejemplo de esto, que bien puede ilustrarlo, lo tenemos en la céntrica plaza Bibrambla. Qué duda cabe, que aunque la fuente que hay en ella y los tilos siguen siendo los mismos, el escenario ha variado sensiblemente. La ubicación de los quioscos de floristas ha sufrido recientemente un cambio estético, ya no son idénticos a 1950, cuando escribió por esas fechas su célebre poema «Tilos». Algo parecido podría decirse de los comercios que circundan la plaza, los cuales han cambiado, claro está, con el paso de los años.

Uno de los escritores que mejor ha definido el espíritu de esta plaza es el ubetense Muñoz Molina (1997:65), curiosamente alguien nacido fuera de Granada, pero que se puede considerar granadino de adopción:

*«La plaza Bibrambla es el corazón tranquilo y provinciano de Granada, un gran rectángulo abierto a la pereza y a la luz del mediodía, y un paréntesis en medio del ruido insoportable del tráfico (...). La plaza Bibrambla tiene puestos de flores, kioscos de cigarrillos, pipas y unos tilos más altos que los tejados».*

Esos tilos de los que habla Muñoz Molina son los mismos que inspiraron a Elena Martín Vivaldi y que han quedado para la posteridad en su poema ya mencionado.

Sin embargo, hay algo que por mucho que se quiera nunca podrá olvidarse. Nos estamos refiriendo a la persistencia del aroma de los árboles en primavera, al color del suelo cuando caen las hojas secas y se crea un tapiz amarillo que nos anuncia el otoño. Tampoco se puede olvidar el aroma de incienso y pétalos de rosas

cuando llega la procesión del Corpus, saliendo de la iglesia Catedral muy cercana a la plaza Bibrambla:

un mundo, donde el gozo era un velo de ensueño  
que borraba el perfume de vuestro verde agudo.

Tilos. Y sólo vuestro nombre.

Y un himno lleva incienso hasta los cielos.

(«Tilos»)

Desgraciadamente para los nostálgicos que añoran la Granada de los años 50 ó 60, el plan urbanístico ha cambiado considerablemente. Lo que antes eran jardines, plazas concurridas, fuentes, todas ellas muy presentes en Elena y que sirvieron de inspiración a sus versos, ahora se han transformado en manzanas de edificios, gigantescas moles de hormigón y cristal que ahogan la belleza que antaño tuvieron. Por eso, no nos extraña el grito que brota desde lo más profundo de su alma cuando dice en el poema «Jardín que fue» lo siguiente:

*Cuadrícularon el cielo.*

*Tapiaron aroma y voces,*

*oculto está aquel vivir.*

Sigue diciendo Gutiérrez en el artículo antes citado:

*«Elena con su poesía ha revelado mejor que nadie la historia espiritual<sup>3</sup> de Granada. La Granada de Elena (...) adquiere su verdadero sentido en las plazas más recónditas y en los árboles que apenas nos detenemos a contemplar, en un jardín olvidado, o en las fuentes más modestas.*

*Y son esos lugares los que prestan su especial atmósfera a los versos de Elena».*

Efectivamente, no le falta razón cuando nos recuerda que en su poesía se descubre la identidad de una Granada que difícilmente encontraremos en las guías turísticas. Una guía en la que encontramos en el interior de sus páginas el poema «Presencia en soledad» donde vuelve a aparecer la ciudad como protagonista:

*que tú y yo nunca fuimos esa música  
oculta en los rincones de la ciudad dormida*

.....

*Pero tú puedes andar por las calles,  
las calles donde nunca habré estado*

.....

---

<sup>3</sup> Podríamos decir que por merecimientos propios, Elena forma parte de esa Granada espiritual del siglo XX que integraría entre otros los nombres ya consagrados de Lorca, Falla, Manuel Ángeles Ortiz, Ganivet, etc.

El paisaje urbano en «Esta noche» aparece como testigo y cómplice a la vez de la poeta:

*La calle escucha el eco de mis pasos  
-ritmo de soledad-  
y ella es mi cómplice*

Lo mismo observamos en «Y esta sed», con la presencia de la calle:

*Y esta noche  
las luces de mi calle, asombradas, crecidas en mi llanto,  
me aseguran un cielo, nunca a mi sangre oculto.*

Un dato más que confirma la íntima vinculación de la poeta con su ciudad fue con motivo de la publicación de un manifiesto en el que se apoyaba el cierre del Café Suizo, centro neurálgico del ambiente cultural e intelectual de la Granada de los años cincuenta y sesenta, lugar de reunión de la intelectuales granadinos que querían mantener encendida la llama de la cultura.

Elena no podía mantenerse al margen de los acontecimientos y tomó partido por su defensa. Un Café Suizo, que fue testigo en las mesas de su interior de cómo se esbozaron e incluso se escribieron allí algunos de sus poemas.

No sólo queda ahí su defensa por lo granadino. Otra intervención suya tuvo lugar cuando se pronunció en contra de la construcción de un aparcamiento subterráneo en Puerta real, por dañar a los plátanos del Campillo, pero no ya sólo por el simple amor a la naturaleza sino porque bajo las ramas de esos plátanos se realizó gran parte de la Generación del 27, siendo mudos testigos de García Lorca, El café Alameda, El Rinconcillo, Círculo Mercantil -después Liceo, teatro Cervantes, etc.

A estos plátanos, que se podrían calificar como monumento natural por su excepcional desarrollo, belleza y longevidad así como por su extremada rareza en su ubicación urbana, ha dedicado Elena uno de sus poemas.

Por fortuna para ella, y en justicia, ha tenido la suerte de ser reconocida y admirada por las distintas generaciones de poetas que conviven en la ciudad, desde los primeros años de posguerra hasta las nuevas generaciones que hay hoy en día, a las puertas de un nuevo siglo.

Instituciones como la Universidad de Granada, a la que ha estado vinculada como bibliotecaria, la Fundación Rodríguez-Acosta, la Casa de los Tiros entre otras, han sabido reconocer y valorar su labor poética, haciéndole homenajes y entregándole galardones en reconocimiento a su esfuerzo en pro de Granada. Tuvieron que transcurrir muchos años, hasta 1984, año en el que la Casa de los Tiros le

concedió el premio anual para ver reconocida su labor. Esta institución supo valorar el justo reconocimiento a la presencia de lo granadino en la obra poética de Elena Martín Vivaldi, que trasciende lo puramente geográfico o costumbrista hasta elevarse en una actitud que podríamos calificar de contemplativa.

Por otra parte, autores granadinos como Soto de Rojas, Ganivet, Lorca, Falla han sido homenajeados por ella. Todos ellos, excepto Falla, nacieron en Granada y tuvieron la ciudad presente en su poesía. Ahora bien, qué distinto es el tratamiento que se le concede a Granada, por ejemplo, por parte de Elena y Soto de Rojas. En el caso de Elena vemos cómo no se detiene -como hizo Soto en su *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*- en un contorno privado, cerrado; al contrario, centra su descripción en los espacios «abiertos para todos» que ve en su ciudad.

Si bien ella ha legado a su ciudad una amplia obra poética -tanto en cantidad como en calidad-, forjada en el día a día, sobre el yunque de la sinceridad, una Granada que de niña veía cuando se asomaba desde las tapias de su casa en la calle Canales, la ciudad a cambio le ha concedido el galardón de Hija predilecta de la ciudad de Granada e incluso una calle lleva su nombre.

Estamos ante una poeta dotada especialmente de esa sensibilidad e intuición necesarias para llevar a un poema ese cúmulo de sensaciones producidas a través de la observación cotidiana de una ciudad, de la que no ha salido apenas -exceptuando su estancia en Sevilla y Huelva cuando aprobó las oposiciones al Cuerpo de Archivos y Bibliotecas- y que está presente en su obra porque Granada es el marco entrañable de su obra.

Efectivamente, aunque Elena ha hecho la mayor parte de su obra poética en Granada -exceptuando la ya referida etapa sevillana a principio de los años cuarenta-, ha tenido la virtud de saber radiografiar el espíritu de su ciudad a través de sus poemas. Es una especie de brújula que no está al alcance de cualquiera y que ayuda eficazmente al lector a adentrarse para mejor conocerla.

Aquellos que hayan leído pausadamente alguno de sus poemas pueden mediante una sencilla abstracción mental traer a su memoria la imagen de una plaza, calle, jardín o lugar del que Elena nos está hablando hasta identificarse con el mismo. Incluso si se apura, hasta de percibir los olores que desprenden sus árboles.

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- BOSQUE MAURELL, J. (1988)**, *Geografía urbana de Granada*, Granada, Universidad de Granada.
- CARVAJAL, A. (1997)**, *La presencia lejana*, Granada, Col. Espada de luz, nº 1 (A.P.A. «Torres Bermejas»).
- GALLEGO ROCA, M. (1990)**, *Antología de la joven poesía granadina*, Granada, col. literaria nº 2 (pp.12-14).
- GUTIÉRREZ, J. (1984)**, «Antes que el tiempo acabe», Granada, *Ideal*, (24-06) (p.3).
- MUÑOZ MOLINA, A. (1997)**, *Escrito en un instante*, Palma de Mallorca, ed. Calima («Bibrrambla», p.65).

## **ANTONIO MACHADO Y EL «MEDIO SIGLO». (UNA CALA EN LA TEORÍA GENERACIONAL DE JOSÉ MARÍA CASTELLET).**

*Eduardo Alejandro Salas Romo.*

Quisiéramos aprovechar el marco incomparable de esta bella ciudad y de esta sede de la Universidad Internacional de Andalucía dedicada a Antonio Machado para intentar acotar algo más, desde las posibilidades interpretativas que nos brinda el mundo interdisciplinar de la semiótica, una de las cuestiones más debatidas acerca de la poesía española de postguerra: la vindicación de ese andaluz universal desde ciertos presupuestos estéticos, ideológicos a la postre, centrándonos en las opiniones que sobre él vierte José María Castellet, uno de los críticos más relevantes e inconformistas de la época, en su tan conocida como polémica antología *Veinte años de poesía española (1939-1959)*.

La búsqueda castelletiana de un guía o caudillo con el que apadrinar la nueva generación poética del medio siglo encuentra en Antonio Machado la figura poética más prestigiosa y acorde, según el antólogo, a sus planteamientos estéticos del «realismo crítico». Recordemos que desde el homenaje en Collioure en febrero de 1959, en el que se resaltó por doquier el ejemplar talento humano del poeta sevillano, este padrinazgo campeaba con claridad en la mente de los jóvenes -y no tan

jóvenes- poetas allí presentes. Ahora bien, Carme Riera señala acertadamente que «como su magisterio también había dado frutos entre los autores de la primera promoción de la posguerra, e incluso entre los de la llamada generación del 36, de Panero a Rosales, lo que contravenía los postulados generacionales seguidos por el crítico catalán, éste trató de hacerse con otro Machado distinto del que ensalzaban e imitaban aquéllos» (Riera, 1988:190).<sup>1</sup> Se trataba ahora, en boca de Enrique Badosa, uno de los críticos de la época que creyeron «saber escuchar su palabra», de la consideración de que «El Modernismo de Antonio machado es un accidente. Su obra se concreta más en una visión directa de la realidad que en un exceso de oropeles más o menos melancólicos» (Badosa, 1958:229).

Castellet observa en los escritos teóricos de Machado una teoría poética tan «profética» respecto a la aparición de una nueva tendencia opuesta a la tradición simbolista como la que señalaba Edmund Wilson en *El castillo de Axel* en 1931. Sin embargo, debido al carácter utilitarista de su intento, es decir, a su afanosa búsqueda de una autoridad con la que prestigiar los valores poéticos de sus jóvenes amigos (Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma y José Agustín Goytisolo, fundamentalmente), la interpretación que hace de esos escritos es, como ya se ha puesto de relieve en otras ocasiones, claramente partidista en tanto que alude solamente a aquellos aspectos machadianos que se avienen de algún modo a los postulados del «realismo crítico» y silencia gran parte de los valores poéticos allí inmersos. Recordemos que otros intelectuales ya habían intentado una recuperación del poeta sevillano en ese sentido, como precursor de la poesía social y del activismo político literario: pensamos de modo muy especial en Celaya. No otra cosa pretendía también Leopoldo de Luis en el prólogo a su conocido florilegio de 1965.<sup>2</sup>

De la poética que Machado escribe para la antología de Gerardo Diego de 1932 extrae únicamente las siguientes palabras: «Me siento [...] algo en desacuerdo con los poetas del día. Ellos propenden a una destemporalización de la lírica, no sólo por el desuso de los artificios del ritmo, sino, sobre todo, por el empleo de las imágenes en función más conceptual que emotiva» (Machado, 1931a:152-153), des- acuerdo en el que basa su consideración realista de Machado, cuya lírica pretendía sumergirse -en palabras de Santa Teresa de Jesús- en las «mesmas vivas aguas de la vida». Sin embargo no alude a otras palabras del poeta según las cuales «tampoco hay poesía sin ideas, sin visiones de lo esencial» (*ibídem*, 153). Si suponemos, con J.M. Aguirre, que «el simbolismo supone, en manifiesta oposición con el parna-

<sup>1</sup> Vid. José Olivio Jiménez (1983): *La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra*, U.S.A., Society of Spanish and Spanish-American Studies.

<sup>2</sup> Leopoldo de Luis (1965): *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964)*. Poesía social, Madrid, Alfaguara.

sianismo, en primer lugar, una tendencia de «re-humanización» de la literatura, y, en segundo lugar, una tímida reacción contra la teoría del arte por el arte» (Aguirre, 1973:42) y que «Es, de hecho, una llamada a cantar los universales del sentimiento; un neo-romanticismo que exige, además, la incorporación de la idea al poema» (*ibídem*), nos damos cuenta de que la «Poética» de Machado se sabe y se quiere dentro de los límites de la tradición simbolista, a pesar de su consideración de la poesía como palabra en el tiempo, que no es el «tiempo histórico» que cree ver Castellet, sino el «tiempo psicológico» o interior del que hablaba Bergson.<sup>3</sup> Además, Castellet parece olvidar que en esa definición está presente aquella vieja opinión según la cual el recuerdo es uno de los manantiales inagotables de la poesía. Si tenemos en cuenta, también, ese carácter neo-romántico del simbolismo y las connotaciones románticas de la obra del poeta,<sup>4</sup> encontramos en su silencio por parte de Castellet un punto sólido para la justificación del partidismo al que aludimos, máxime si tenemos en cuenta que en los últimos años el crítico defendía a ultranza el objetivismo en clara lucha contra el psicologismo romántico. No es que pretendamos ahora subrayar la deuda simbolista de A. Machado, trabajo magistralmente efectuado por J.M. Aguirre en el libro antes citado,<sup>5</sup> pero sí deseamos poner de manifiesto el partidismo o la intencionada parcialidad interpretativa del crítico en torno al magisterio del poeta sevillano en aras de la promoción de la facción poética catalana de la «generación del medio siglo».

Otra de las citas machadianas que trae a colación es aquella por la que «las metáforas no son nada por sí mismas. [...] En la lírica, imágenes y metáforas son, pues, de buena ley cuando se emplean para suplir la falta de nombres propios y de conceptos únicos que requiere la expresión de lo intuitivo, nunca para revestir lo genérico y convencional. Los buenos poetas son parcos en el empleo de metáforas; pero sus metáforas, a veces, son verdaderas creaciones» (Machado, 1916:34). Eso no quiere decir, sin embargo, que el poeta sevillano las rechace, sino que su empleo sólo es recomendable para la expresión de vivencias interiores únicas. Eso le lleva a decir que «En San Juan de la Cruz -acaso el más hondo lírico español- la metáfora nunca aparece sino cuando el sentir rebosa del cauce lógico, en momentos profundamente emotivos» (*ibídem*). Recordemos que en su esbozo «Para un estudio de la literatura española», al mismo tiempo que definía a Bécquer y a Juan Ramón

<sup>3</sup> Henri Bergson (1889): *Essai sur les données immédiates de la conscience*, en *Oeuvres*, París, 1959.

<sup>4</sup> José Luis Cano (1955): *De Machado a Bousoño. Notas sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Insula. Pone de manifiesto la deuda que Antonio Machado contrajo con el romanticismo y que nunca llegaría a saldar.

<sup>5</sup> Vid. Carlos Bousoño (1952): *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos. Especialmente el capítulo X, «El símbolo», de la edición definitiva de la misma, correspondiente a 1985'.

Jiménez como «líricos puros», a Rubén Darío como neobarroco y a su hermano Manuel como modernista, Machado se definía resueltamente a sí mismo como intimista, en la línea del santo poeta (Machado, 1914). Observamos rápidamente el distinto matiz interpretativo de Castellet, que ha querido ver en esas palabras del autor de *Campos de Castilla* la renuncia a toda imagen lírica.

Donde sí acierta Castellet es en la elección de textos machadianos. A pesar de esa parcialidad interpretativa, los textos que cita son, dentro de la obra del poeta sevillano, los que mejor se avienen a los postulados del «realismo crítico». Buena muestra de ello es su alusión a las «Reflexiones sobre la lírica» en las que se valora sobre todo la «poesía desnuda y francamente humana» que pretendía Moreno Villa. Sin embargo, también en esta ocasión silencia interesantes declaraciones del poeta: Machado reconoce que el descubrimiento de que las imágenes específicamente líricas eran aquellas que contenían intuiciones «se debe a los poetas simbolistas, tan injustamente disminuidos hoy [...]» (Machado, 1924:822).

También en el «Discurso de ingreso en la Academia de la Lengua», de 1931, «donde Machado se sitúa -según Castellet- a la altura de los mejores ensayistas de su tiempo sobre poesía, en poder de predicción y en claridad conceptual y expositiva» (Castellet, 1960:52), concluye el poeta con posiciones cercanas a las del «realismo crítico». Ciertas declaraciones, citadas por el crítico, son realmente significativas al respecto: «soy poco sensible a los primores de la forma, a la pulcritud y pulidez del lenguaje y a todo cuanto en literatura no se recomienda por su contenido. Lo bien dicho me seduce sólo cuando dice algo interesante, y la palabra escrita me fatiga cuando no me recuerda la espontaneidad de la palabra hablada. Amo a la naturaleza, y al arte sólo cuando me la representa o evoca, y no siempre encontré la belleza allí donde literalmente se guisa» (Machado, 1931b:106-107).

Ahora bien, la absoluta decantación hacia dichas posiciones realistas que observa Castellet en la evolución poética que describe Machado no es tan clara como el crítico parece ver, ya que, entre otras razones, el académico insta a no despreciar a los poetas del siglo XIX -románticos y simbolistas- «porque nada hay en ellos que sea trivial» y recuerda que la desvalorización de una época desde la perspectiva de otra no suele ser justa ya que «El arte no cambia siempre por superación de formas anteriores sino, muchas veces, por disminución de nuestra capacidad receptiva, y por debilitación y cansancio del esfuerzo creador» (*ibidem*:112). Además, como señala Carme Riera, esa declaración y la de «Si dais en escritores, sed meros taquígrafos del pensamiento hablado», no son suficientes para diagnosticar la preferencia del poeta hacia el lenguaje coloquial. No olvidemos que esa sencillez que Machado pide para el léxico poético está muy en consonancia con su formación simbolista; no en vano uno de los máximos exponentes del simbolismo poético, Henri de

Régnier, afirmaba -según unas palabras transcritas por Aguirre y recogidas posteriormente por Riera- que para crear sus poemas le bastaban sólo las palabras del *Petit Larousse*, con la condición de devolverles su verdadera significación. También Mallarmé postula ideas semejantes cuando solicita «Donner un sens plus pur aux mots de la tribu» (*apud* Aguirre, *ibídem*:36). Gustav Siebenmann demostró que lo que caracterizaba a «un poema típicamente machadiano» era su intencionalidad formal y el empleo constante de imágenes que se le imponían por su valor motivístico o simbólico, como partes integrantes de un proceso en continua evolución que conforma su mundo poético, sólo apreciable en el conjunto total de su obra. Lo que sucede es que Machado acude a la sencillez expresiva para la exposición del valor simbólico de sus imágenes: «Cuanto mayor es la fuerza temática o simbólica de la imagen -asegura Siebenmann-, tanto más sencilla se vuelve la forma idiomática» (Siebenmann, 1969:45). Es ese «camino diferente» que observaba Angel González en la poesía machadiana y que le apartó de los poetas de su tiempo: «desanduvo parte de lo andado, avanzó retrocediendo, taló símbolos del bosque y encontró en la claridad -o al menos en la discreta luz del atardecer- lo que otros buscaban con tanto afán en las tinieblas» [González, 1975:554]. Eso es lo que desconcierta al crítico, quien parece ver en la revalorización machadiana de la palabra hablada una renuncia al empleo exclusivo de aquellas palabras que durante largo tiempo habían sido consideradas como «poéticas» y que como tales habían encontrado un lugar en las composiciones de bastantes generaciones de poetas. Como señala Riera, el crítico confunde «lenguaje hablado» con «lenguaje coloquial», lo que le lleva a su error interpretativo. Si echamos un vistazo rápido a la obra del último Machado (el que pretende rescatar el crítico) llegamos a la conclusión de que su dicción es mínimamente coloquial según el concepto moderno de coloquialismo poético.<sup>6</sup> Por eso Riera concluye, y nosotros nos sumamos a sus palabras, afirmando que «En todo caso, ni la referencia de Machado [...] a la «lengua hablada» ni la escasa introducción de elementos coloquiales en su obra pueden servir de ejemplos. Otra cosa era la sencillez, la sobriedad expresiva, empleada en sus poemas que no tienen que ver con el uso poético de la lengua coloquial» (Riera, *ibídem*:197).

Esa revalorización del contenido y del lenguaje coloquial que cree ver en la preceptiva machadiana, es uno de los puntos clave que sirven a Castellet para la vindicación realista del poeta. En las siguientes palabras del autor de *Campos de*

<sup>6</sup> Según E. Lorenzo, lengua coloquial es «[...] el conjunto de usos lingüísticos registrables entre dos o más hispanohablantes conscientes de la competencia de su interlocutor o interlocutores, en una situación normal de la vida cotidiana, con la utilización de los recursos paralingüísticos o extralingüísticos aceptados o entendidos, pero no necesariamente compartidos por la comunidad en que se producen». La cita pertenece a E. Lorenzo (1977): *Comunicación y lenguaje*, Madrid, Karpos. Nosotros la tomamos de Riera (1988:229).

*Castilla encuentra algunos otros: «El mañana, señores, bien pudiera ser un retorno (...) a la objetividad, por un lado, y a la fraternidad, por el otro (...). Comienza el hombre nuevo a desconfiar de aquella soledad que fue causa de su desesperanza y motivo de su orgullo (...). El yo egolátrico del ayer aparece hoy más humilde ante las cosas. Ellas están ahí y nadie ha probado que las engendre yo cuando las veo...»* (apud Castellet, *ibídem*:55). Si nos fijamos en las omisiones de este último texto, apreciamos, con Riera, la parcialidad interpretativa del crítico al omitir aquellos aspectos alusivos a la fe que pueden situar a Machado lejos de los postulados del «realismo crítico». <sup>7</sup> Para el antólogo, el acierto en esas predicciones sobre el futuro de la poesía es motivo suficiente para justificar su atrevimiento de extraer a Machado de su lugar «cronológicamente natural», la generación del 98, y acercarlo hasta los límites de su antología. Lo que Machado opone a ese «período de la franca desintegración» es, según el crítico, «[...] una revalorización del realismo, es decir, de la razón y del lenguaje, de la colectividad y de la historia, y una revalorización, también, del sentimiento, que él mismo había emprendido años atrás y que oponía al subjetivismo romántico» (*ibídem*:54). Coincidimos una vez más con Riera al señalar que, tras un examen del tantas veces aludido «Discurso», no es Machado sino Castellet quien lucha contra el simbolismo y quien opone «realismo» a «simbolismo». No olvidemos que Machado se refiere despectivamente a la poesía del momento -la que practican en Francia Paul Valéry y en nuestro país los de la generación del 27, personalizada en Jorge Guillén- como una «[...] lírica *desubjetivizada*, destemporalizada, deshumanizada [...] producto de una actividad más lógica que estética [...]»<sup>8</sup> (Machado, 1931b:122) y a esos poetas como «sin alma»: «)Son poetas sin alma? Yo no vacilaría en afirmarlo, si por alma entendemos aquella cálida zona de nuestra psique que constituye nuestra intimidad, el húmedo rincón de nuestros sueños humanos, demasiado humanos, donde cada hombre cree encontrarse a sí mismo al margen de la vida cósmica y universal» (*ibídem*:121). No debemos dejar de tener en cuenta, sin embargo, que su simbolismo es en gran medida diferente

<sup>7</sup> El texto íntegro dice así: «El mañana, señores, bien pudiera ser un retorno -nada enteramente nuevo bajo el sol- a la objetividad, por un lado, y a la fraternidad, por el otro. Una nueva fe -porque es en el campo de las creencias donde se plantean los problemas esenciales del espíritu- se ha iniciado ya. Comienza el hombre nuevo a desconfiar de aquella soledad que fue causa de su desesperanza y motivo de su orgullo. Ya no es el mundo mi representación, como era en lo más popular, la única verdad metafísica popular del ochocientos. Se tornó a creer en *lo otro* y en *el otro*, en la esencia heterogeneidad del ser. El yo egolátrico del ayer aparece hoy más humilde ante las cosas. Ellas están ahí y nadie ha probado que las engendre yo cuando las veo, enfrente de mí hay ojos que me miran y que, probablemente, me ven, y no serían ojos si no me viesen» (Machado, 1931b:126-127).

<sup>8</sup> El subrayado es nuestro (E.A.S.R.).

del que predicaba el movimiento homónimo francés, aunque no es éste el lugar más adecuado para su consideración.

Lo que ocurre es que Castellet, como en muchas ocasiones el Machado del «Discurso», lejos de identificar «intimismo» con «egocentrismo» y «solipsismo», rechaza de raíz cuanto de subjetivo hay en la intimidad para primar en ella los valores comunes del individuo con los demás que conforman su contexto histórico y social. Sólo así puede Machado sostener que «El momento creador en arte, el de las grandes ficciones -todo lo contrario del discurso íntimo- es el momento de nuestra verdad, el momento de modestia» (*ibídem*:128). Es especialmente en este punto donde podríamos aprobar de algún modo el acierto castelletiano a la hora de buscar guía para la promoción realista, ya que esta consideración parece muy en la tónica de las características que el antólogo atribuye a la poesía realista. Es la única manera de justificar su concepción, por un lado, de la experiencia poética como válida únicamente en tanto que expresión de la experiencia personal del poeta, y, por otro, del poeta como un hombre entre los demás que canta en sus versos la vida del hombre desde una perspectiva histórica y como protagonista del poema en tanto que *persona* (o grupo social o colectivo), no en su total subjetividad. Por eso acude de nuevo a los «Problemas de la lírica» en el que Machado señala que «El sentimiento no es una creación del sujeto individual, una elaboración cordial del Yo con materiales del mundo externo. Hay siempre en él una colaboración del Tú, es decir, de otros sujetos. (...). Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien *Nuestro*. Sin salir de mí mismo, noto que en mi sentir vibran otros sentires y que mi corazón canta siempre en coro, aunque su voz sea para mí la voz mejor timbrada. Que lo sea también para los demás, éste es el problema de la expresión lírica» (*apud* Castellet, *ibídem*:54). Félix Grande pondera la modernidad de Machado atendiendo a esta concepción del «yo» y del «otro» como unidad indivisible: «[...] con esta negativa a escamotear uno de los dos campos del vaivén de la existencia, Machado no proporciona una solución para el estado exasperado de la poesía española; le proporciona algo mejor: un arma que es reflexión, exigencia, serenidad» (Grande, 1970:51).

La ideología existencialista que profesaba el poeta sevillano también sirve al crítico para reivindicarlo como caudillo de la generación del medio siglo, ya que su filosofía se aviene perfectamente a la realidad social del país. En su «Poética» para la antología de Gerardo Diego, Machado exponía sin reparos que «El poeta [él mismo] profesa, más o menos conscientemente, una metafísica existencialista, en la cual el tiempo alcanza un valor absoluto. Inquietud, angustia, temores, resignación, esperanza, impaciencia que el poeta canta, son signos del tiempo, y al par, revelaciones del ser en la conciencia humana» (1931a:153). Nadie duda, desde luego, de la calidad humana del poeta sevillano. Por eso, como apuntábamos al princi-

pio, no sólo los del medio siglo, sino también otros poetas anteriores reivindican su magisterio. Celaya afirmaba que «[...] porque las circunstancias no permiten otra cosa, empieza a hablarse de «Poesía humana» y de «Poesía social». [...] Se apela al hombre, al hombre concreto y existencial, y en tanto que se hace esto, la insoslayable circunstancia histórica y social de ese hombre -es decir, la España traicionada que está doliéndole y la miseria pública en que se siente sumido- surge como tema de primera importancia en la Lírica. Y entonces, Unamuno y Machado se imponen a todas las conciencias como grandes maestros, no sólo de poesía, sino también de verdad, de hombría, y de valor español. Porque Unamuno y Machado, a diferencia de otros, nunca desencarnaron su canto, ni temieron comprometerse, ni trataron de flotar angélicamente por encima del pueblo que gime y llama, como trató de hacerlo Juan Ramón Jiménez» (Celaya, 1959:137-138).

Debemos decir, para finalizar, que esta vindicación de Machado como poeta realista está latente en el pensamiento literario de nuestro crítico durante toda la segunda etapa de su producción, desde finales de la década de los cincuenta hasta mediados de la siguiente, aproximadamente. Muestras significativas de ello son el capítulo que le dedica en *Poesía, realisme, història* (1965a:172-177), prácticamente una reproducción exacta de estas páginas que presenta en la «Introducción» a su antología de la que venimos hablando, y la permanencia literal de sus palabras sobre el poeta sevillano en la reedición de ésta (1965b:57-64).

A tenor de lo que hemos venido diciendo, no podemos sino concluir afirmando que Castellet no es uno de esos «lectores válidos» que pedía Fanny Rubio para la poesía de Antonio Machado,<sup>9</sup> ya que, movido por motivos generacionales, ha sido una víctima más de la parcialidad interpretativa de la semiosis literaria propia de un país y de una época fuertemente sacudidos por la agitación social: la España del medio siglo. Era difícil, en aras de la responsabilidad, sustraerse a un activismo político que pudiera abrir brechas en los planteamientos ideológicos del Régimen. Y José María Castellet, hombre e intelectual de su tiempo, no quiso ser menos.

---

<sup>9</sup> Fanny Rubio (1990): «Antonio Machado en la posguerra: rescates y secuestros», en *Antonio Machado, hoy* (Actas del Congreso Internacional conmemorativo del Cincuentenario de la Muerte de Antonio Machado), Sevilla, Alfar, vol. III, pp. 249-257.

## REFERENCIAS

- AGUIRRE, J.M. (1973): *Antonio Machado, poeta simbolista*, Madrid, Taurus, 1982<sup>2</sup>.
- BADOSA, Enrique (1958): «El sentido de la actualidad de Antonio Machado», en (1964): *Razones para el lector*, Barcelona, Plaza & Janés, pp. 227-230.
- CASTELLET, José María (1960): *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix Barral.
- (1965a): *Poesía, realisme, història*, Barcelona, Edicions 62.
- (1965b): *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, Barcelona, Seix Barral.
- CELAYA, Gabriel (1959): *Poesía y verdad*, Barcelona, Planeta, 1979<sup>2</sup>.
- GONZÁLEZ, Angel (1975): «Identidad de contrarios en la poesía de Antonio Machado», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 304-307 (octubre, 1975 - enero, 1976), pp. 544-558.
- GRANDE, Félix (1970): *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Madrid, Cuadernos Taurus.
- MACHADO, Antonio (1914): «Para un estudio de la literatura española», en (1957), pp. 39-41.
- (1916): «Sobre las imágenes de la lírica», en (1957), pp. 33-35.
- (1924): «Reflexiones sobre la lírica», en (1964): *Obras. Poesía y prosa*, Buenos Aires, Losada, pp. 821-831.
- (1931a): «Poética», en DIEGO, Gerardo (1959): *Poesía española contemporánea (1901-1934)*, Madrid, Taurus, pp. 152-153.
- (1931b): «Discurso de ingreso en la Academia de la Lengua», en (1957), pp. 105-129.
- (1957): *Los complementarios y otras prosas póstumas*, Buenos Aires, Losada.
- RIERA, Carme (1988): *La Escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama.
- SIEBENMANN, Gustav (1969): «¿Qué es «un poema típicamente machadiano»?», *Papeles de Son Armadans*, vol. LIII, núm. CLVII, pp. 31-49.



## **DE LA ESPACIALIDAD POÉTICA DE LA COLINA ROJA. APROXIMACIÓN A LA PRESENCIA LEJANA, DE ANTONIO CARVAJAL.**

*Antonio Chicharro.*

1. Antonio Carvajal agrupa bajo el título de *La presencia lejana* una serie de poemas que toma como referente La Alhambra, serie hermanada con la titulada *Vísperas de Granada* (v. Chicharro, 1994b), una suerte de poesía dialógica sobre la guerra de Granada incluida en *Poemas de Granada* y en *Miradas sobre el agua*, de 1991 y 1993 respectivamente. Estos poemas fueron publicados, formando la sección segunda, en *Testimonio de invierno* (1990), libro que mereció el Premio de la Crítica correspondiente a 1990; posteriormente, sin perder su unidad, fueron incluidos en el citado volumen antológico *Poemas de Granada* (1991). Por último, han sido editados autónomamente, con tan hermoso como paradójico título, en 1997, edición no venal que yo mismo proyecté y cuidé en sus aspectos materiales.

El hecho de que lo haya seleccionado como objeto de estudio de esta comunicación presentada a este nuestro VII Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica (*Espacios Literarios y Espacios Artísticos*) se debe a dos razones fundamentales: la primera, por proporcionar excelente ocasión para tomar clara conciencia del problema de la espacialidad artística y literaria, cuestión de espe-

cial interés cognoscitivo para nuestra reunión; la segunda, a la alta calidad de los poemas que nutren esta sección de *Testimonio de invierno*. Pues bien, procederé en primer lugar ofreciendo una aproximación a ciertas claves interpretativas de los poemas en su lógica interna, con objeto de allanar un primer nivel de lectura, y en segundo lugar me centraré en ofrecer algunas explicaciones relativas a la cuestión de la espacialidad poética como una espacialidad a la postre autorreferencial, por lo que el primer nivel de lectura a efectuar, de gran interés momentáneo, no agota ni mucho menos la interpretación y explicación de los poemas ni el de su significación.

2. *La presencia lejana* está constituida por catorce poemas que, en su lógica y disposición internas, ofrecen a simple vista el resultado de diferentes miradas sobre la Alhambra y varios recorridos verbales por la misma como espacio arquitectónico y artístico que, realidad presente y memoria de otro tiempo, lo que tal vez ayude a explicarnos ese más que tan paradójico como hermoso título de *La presencia lejana*, ocupa en hoy cuidadas ruinas la cresta de la Sabika, la colina roja de Granada. Los poemas se titulan, respectivamente, con una circunstancial frase aclaratoria, la indicación del punto de vista o perspectiva desde la que se mira o el nombre del espacio que sirve de inmediato referente del poema que le sigue. Así, «Primer acorde», «Mimosa al pie de Torres Bermejas», «Pintura mural. Torre de las Damas», «Escena junto al muro», «Vista general desde el cementerio», «Vista de la Alcazaba desde la Vega», «Meditación sobre los muros», «Peinador de la reina», «Estanque entre arrayanes», «Ecos», «Pasos», «Patio de los arrayanes», «Patio de los leones» y «Salas del Patio de los leones».

La altura de la colina hace que la Alhambra sea vista desde diferentes puntos de la ciudad y de la Vega de Granada. Pues bien, el poema inicial, musicalmente titulado «Primer acorde», supone el ascenso a la colina y el placentero renovado contacto con dicho espacio alhambrista. Los versos endecasílabos y heptasílabos dan idea, a decir del poeta, de andadura más quebrada, de marcha irregular ascendente para encontrarse una vez más con ese espacio de la memoria donde aprende que la belleza efímera «es de toda verdad fuente y espejo». A continuación, el autor va alternando poemas que tienen por objeto la Alhambra vista desde lejos o recorrida en sus diferentes estancias. Así, «Mimosa al pie de Torres Bermejas» es, descriptiva y empíricamente hablando, el resultado de la mirada del poeta hacia las fortificadas Torres Bermejas desde un ángulo de la ciudad, esto es, desde abajo hacia arriba, fundiendo la visión de una mimosa plantada en un carmen de delante con el pie de la torre, estética fusión visual que da como resultado una redefinición de la torre, antigua prisión. En el poema tercero, «Pintura mural, Torre de las Damas», el poeta une la visión de dentro y de fuera de la cerrada torre, en una suerte de descripción poética de las pinturas murales hoy deterioradas, pinturas

de caballeros de otro tiempo -un tiempo que fuera feliz, hoy apenas una mancha que se dirigen triunfantes al oriente, y de descripción del paradisiaco medio natural en que se ubica la torre, lo que contrasta con el irrespirable aire de su interior cerrado. «Escena junto al muro», el siguiente poema, opera con la idea de fragilidad absoluta de la Alhambra, pues todo en ella necesita de apoyo, por lo que los muros constituyen el sostén imprescindible frente a tanta belleza superficial, fragilidad que hace extensiva al hombre que, retomando el verso de Aleixandre y perdido todo paraíso, del que no queda sino su sombra verbal, necesita de un muro en que apoyarse para llorar. En este poema aparece ya una idea-eje del poemario: la idea del muro como soporte, fuente de seguridad, frente al resto de la ornamentación mural, fuente de melancolía. El quinto poema, «Vista general desde el cementerio», esto es, vista de la Alhambra desde una altura superior, el poeta en tiempo poético presente funde su visión de la Alhambra, vacía de sentido y de su historia en su soledad, con la absoluta soledad de la granadina Virgen de las Angustias, efectuando una impresionante y continuada fusión-confusión de imágenes de la posición que tiene la Alhambra, sentada sobre la colina entre dos valles, con la posición sentada de la imagen de la Virgen, ambas soportando la muerte en su regazo, la muerte de quienes hicieron posible el bosque y los jardines, las fuentes y ajimeces -téngase presente *Visperas de Granada*-, y la muerte del hijo cuyo dolor la traspasa sin hacerla sangrar, tal como llemos en el siguiente fragmento del poema:

Madre sin hijos, huérfana tú misma,  
desposada sin vínculo ni arrimo,  
¿qué esperas de tu soledad, qué esperas  
de tu infinito gesto de piedad,  
bermejo el pecho, azul el cielo, rota  
por un puñal de sol entre silencios?

Doy la espalda a mi historia, a mi dolor  
de huérfano, a mis vínculos de hermano,  
me doy la espalda a mí mismo, y te miro  
a tí, a tí, la herida, la doliente,  
la profanada y la infeliz y sola.

Sentada entre dos valles, arrullada  
por dos valles gozosos, por tus venas  
oigo fluir la sangre de los siglos,  
y sé que el tibio bosque que te arrulla  
se nutre de las vidas que te dimos.  
Que nuestra muerte es flor en tus jardines,  
que nuestros corazones son tus fuentes,

nuestros ojos tus ebrios ajimeces,  
nuestra voz ruiseñor para tus noches.

Para tus noches encerradas son  
nuestros dolidos, doloridos cuerpos,  
entre tus pies tendidos, dulcemente  
la cabeza acogida en tu regazo,  
madre de este dolor que te traspasa  
sin hacerte sangrar, como la espada  
de luz de un surtidos hiere la brisa  
constantemente y su dolor es canto  
*y su canción es lágrima en los labios.*

En «Vista de la Alcazaba desde la Vega», el sexto poema, con núcleos estrófico-cos de seis versos endecasílabos -expresivo metro dominante en el libro todo con el que el poeta rinde homenaje implícito a Boscán y Garcilaso y al protagonista espacio de la Alhambra- el poeta ofrece, alternando el tiempo poético presente con el pasado, la visión más lejana de parte de la Alhambra, espacialmente hablando, junto a la visión más perenne en él, la que llena lo mejor de su memoria: la de su infancia a los pies de Sierra Elvira desde donde la Torre de la Vela se recorta bajo la brillante luz por encima de los chopos y por debajo de la blanca sierra, reflexionando el poeta ante tan concreta y pura presencia sobre las luces y sombras de la vida y reconociendo en los muros de la torre, fuente de seguridad, como decíamos, y frente a tanta belleza la vieja profecía al modo de Villaespesa: «para cada dolor habrá un olvido y para cada amor una esperanza». El poeta comienza estableciendo con una tanda de brillantes imágenes las circunstancias justas del momento, un atardecer primaveral, en que redescubre la visión que le resulta más querida de la Alhambra. La lectura de las tres estrofas finales del poema nos permitirá comprobarlo:

Sola sobre las lanzas apretadas  
de los esbeltos, prietos, musicales,  
grises, garridos y elegantes chopos,  
contra el verde del monte, contra el cielo,  
plena apareces y concreta y pura  
*como si el tiempo nunca te tocara.*

No he querido pensar que con la brisa  
que los chopos perturba parecieran  
agitarse tupidos los mocárabes;  
que, al igual que remansa sus lorigas  
el río, los estanques; que, lo mismo  
que tus aristas parten en mitades

de luz y sombra el ámbito, mi propio  
cuerpo construye un ajimez al cielo;  
me ha bastado mirarte y en tus muros  
reconocer la vieja profecía:  
para cada dolor habrá un olvido  
y para cada amor una esperanza.

«Meditación sobre los muros» resulta un poema clave del libro por ofrecer ciertos elementos básicos para la comprensión de los poemas que nos ocupan en su lógica interna, pues el poeta ofrece una suerte de meditación sobre lo que sostiene sin esplendor y con constancia lo que aparece como frágil gloria para los ojos amenazada de destrucción, esto es, ofrece en efecto una meditación sobre los muros, dejando a un lado ciertas sensaciones -*la sensación de luna que lo toca / todo y en todo pone un halo triste*- y ciertas glorias para los ojos, glorias de yesos y arcillas. Por eso, el poeta se dispone a mirar simbólicamente al otro lado de tanta gloria y belleza efímeras:

Y por ella temblamos y buscamos  
mirar al otro lado, a su otro lado,  
donde no hay esplendor, sino constancia;  
donde nada es seguro pero todo  
tiene un compacto sentimiento, un duro  
e irreductible núcleo a donde nunca  
puede alcanzar el viento,  
el viento que  
*las pensativas cañas mueve y quiebra.*

«Peinador de la reina» comienza con una minuciosa descripción poética de los motivos presentes -pájaros, frutas, flores, etc.- en la decoración mural de la estancia real hoy solitaria que un día ocupara la emperatriz Isabel, esposa de Carlos V, sintiendo nostalgia de otro mundo y preguntándose qué hacemos los que aquí estamos. El poema, tras una primera parte enumerativa de los elementos que adornan el peinador dispuesto para la reina, rompe violentamente su ritmo con la inclusión de un corto verso sangrado, en realidad una interrogación retórica -¿Para quién?- que provoca una melancólica meditación sobre la vida y la memoria.

El estanque central del patio de los arrayanes, cuyas verdes aguas sirven de espejo del cielo y de cuanto lo rodea, duplicando la realidad ambiental, es el referente de su poema siguiente, «Estanque entre arrayanes», en el que el poeta, que mira más que narcisianamente su rostro reflejado en ese verde espejo, habla del agua como ámbito de la muerte y posibilidad de hallar en ella la paz interior y la felicidad mediante la mortal inmersión en su profundidad pareja a la profundidad

de los muros. «Ecos», poema décimo, rompe con la visión mítica y romántica de la Alhambra, al traer al poema una visión de la horrenda vida interior de sangre, ambición, poder y muerte del mundo nazarí, cuyo vida interior dejaba de ser dichosa y perfecta. Este poema subraya un rasgo más del poemario: el que se ocupe referencialmente no sólo de una mítica realidad arquitectónica, sino también de la historia a que dicha realidad nombra ahora lejanamente con su simple estar, con su alargada presencia sobre la colina, una historia convulsa del medieval mundo nazarí. En «Pasos», el poeta asciende al recinto de la Alhambra en pleno verano y busca en el agua de una fuente el consuelo de su subida purgativa.

El agua, un macrosímbolo poético, constituye el elemento central de los poemas siguientes, «Patio de los arrayanes» y «Patio de los leones». El autor del ulterior libro *Miradas sobre el agua*, de 1993, muestra aquí su interés por el agua como densísimo elemento simbólico, de lo que tuvo ocasión de ocuparme (Chicharro, 1994b), a partir de la inevitable comprobación de su permanente y envolvente presencia en la Alhambra. En el primer poema citado, el poeta vuelve a reparar en el rectangular estanque o alberca central del patio -*que es trasunto del cielo y no mentira*- para plantear paradójicamente, en un recinto que repite en sus paredes el nombre de Dios incansablemente y que fue habitado por un hombre que soñó recibir el poder de su divinidad, su radical silencio. «Patio de los leones», espacio de permanente cielo azul, penúltimo poema del *La presencia lejana*, repara en el agua como elemento central del patio que sirve de referente, convirtiéndolo en el elemento crucial del texto poético y apuntando con el mismo en su negación, esto es, en la sed:

Y otra vez paz: Un cielo azul;  
 delicia; un horizonte quieto;  
 claridad desde el agua sobre el agua  
 por el agua hacia el agua para el agua  
 contra el agua hasta el agua. El agua.  
*Nombres.*

El libro se cierra de modo tan impresionante como calculado al enlazar con el antepenúltimo poema en el que, como acabamos de afirmar, se habla de la mudez de Dios, de su silencio radical, a pesar de que los hombres compren un cielo con sus oraciones. El poeta se sirve de la rojiza luz de atardecer que penetra por las bóvedas puras de *mocárabes* de las salas del Patio de los Leones para mostrar un corazón encendido de nostalgias, para meditar sobre un mundo imposible y mirar en el agua el reflejo de un cielo negado. El poeta se sirve de las perfectas figuras geométricas de los quietos azulejos para ordenar su pensamiento y

Así, ordenado  
 su pensamiento en simulada estrella,  
 mide la tierra, mide el cielo, mide  
 la duración exacta de sus pulsos,  
 desprecia el oro y sale al patio quieto  
 para aspirar la brisa que le llega  
 de un próximo ciprés, de un Dios perdido,

3. Una vez efectuada esta aproximación, daré entrada a otras cuestiones que nos permitan comprender un punto más complejamente el problema de la espacialidad poética no limitándonos a una explicación en exclusiva función de la realidad referencial de la que venimos hablando, pues la poesía de Antonio Carvajal dista mucho de ser mera ilustración verbal de determinadas realidades artísticas y arquitectónicas, aunque las mismas estén en el origen de muchos de sus poemas - repárese en algunos de los seleccionados para su libro antológico *Ciudades de provincia*, del que tuve ocasión de ocuparme también en un artículo (Chicharro, 1994a) y en el que hablé del poeta como arquitecto de la palabra, pues no en balde dejó allí recogidos poemas con «Piedra viva (Amanecer en Úbeda)» o «Fervor de las ruinas (San Francisco de Baeza)». En efecto, la poesía para Carvajal es algo más que un artefacto ornamental, un modo de duplicidad verbal de una realidad exterior determinada. La poesía es por el contrario el resultado de una comprensión estética del mundo y de un *diálogo* con él, al tiempo que la invención de una realidad de naturaleza ideológico-estética, en la que se dan cita múltiples componentes, sometido dicho proceso creador por lo general a una condición pragmática de acción y comunicación *auténticas*.

En este sentido, Antonio Carvajal se sitúa frente a la Alhambra, espacio histórico-artístico-arquitectónico-mítico, para nombrarla poéticamente, lo que supone, como bien explica Rafael Núñez (1992, *passim*), crearla e individualizarla. Los poemas de *La presencia lejana* acaban sustituyendo signíco-simbólicamente a dicho espacio de la Alhambra para constituirse en algo más que una representación de esa realidad, esto es, para constituirse en una representación *autónoma* de la misma, lo que explica que, obviamente, su espacialidad sea distinta: una espacialidad poética. Por eso, los poemas, aunque puedan utilizarse instrumentalmente en lineal función referencial, no se agotan con este uso, pues constituyen un espacio verbal simbólico, una de las variadas formas de *lo real*, si es que somos capaces de romper con la visión empirista con que habitualmente operamos al respecto. A partir de aquí se explica, por ejemplo, que la serie de poemas que nos ocupa haya podido romper en profunda medida con el cotidiano «acatamiento» cultural tópico de una visión mítica y romántica de la Alhambra. Esto explica también el hecho de que este libro, aparte de ser consecuencia inmediata de un encargo, lo que no

desagrada en absoluto al poeta, según parece, ni resta calidad alguna a sus resultados, constituya una superior respuesta cultural del poeta sobre su propio medio, asegurando con ello su supervivencia en diálogo con ese espacio que todo lo llena en Granada, incluso la memoria de su infancia, un espacio que es ruina viva y conciencia de otro tiempo. Así pues, siguiendo las reflexiones teóricas de Rafael Núñez, podemos decir que los enunciados poéticos de *La presencia lejana* «invocan cosas y situaciones, pero no representan estados de cosas existentes en el mundo; tienen sentido pero no referencia» (Núñez, 1992: 49). En consecuencia, la espléndida serie de poemas objeto de nuestra atención es resultado no de «ver» → captar la información que acude a nuestra área de percepción según las circunstancias», según Núñez (1992: 56)-, sino de «mirar», lo que implica la selección de los datos del entorno en razón de la curiosidad, y de «observar», lo que supone extraer información manteniendo la mirada atenta (Núñez, *ibidem*). Dicha información así obtenida no implica correspondencia entre su representación semántica y la realidad efectiva, por lo que el poeta cuando invoca las cosas del mundo lo hace no para declarar su existencia, sino, siguiendo a Rafael Núñez (*ibidem*), «para absorber el ánimo todo del perceptor, que debe verse atraído por el mundo inventado y sentirse implicado en su desarrollo», lo que puede lograrse al sentir una relación fuerte entre el poema y la realidad conocida. Por esta razón, podemos hablar de la poesía como un discurso ficticio. Por esta razón, podemos pensar que *La presencia lejana* más que mostrar una realidad exterior, revela su propia realidad verbal, por lo que las cosas invocadas adquieren presencia en el propio significante, lo que constituye el modo como la poesía muestra el mundo (Núñez, 1992: 62). A partir de estas consideraciones, se comprende sin mucho problema el valor significativo que adquieren las sucesivas fusiones-confusiones visuales ya referidas, esa atención hacia lo muros, lo que no se ve, y al paisaje de la memoria; a partir de aquí se entiende que el poeta construya una Alhambra verbal que termina convirtiéndose en un espacio de melancólica meditación sobre el sentido de la vida, sobre el papel de la memoria, sobre la inanidad celeste y la radical soledad del hombre frente al mundo, sobre la condición humana invocando para ello el hermosísimo universo ruinoso de la Alhambra que llena cotidianamente los ojos de cuantos vivimos en Granada.

La espacialidad poética de esta Alhambra verbal mantiene una relación, pues, con el espacio los palacios, fortaleza y jardines nazaries no de dependencia, ni de eco discursivo, sino de relación dialógica, una relación de simultaneidad de enunciados en coexistencia, relación histórica obviamente, que pone en diálogo, con soluciones distintas y autónomas, la conciencia de un tiempo presente, la de un tiempo pasado, la de un tiempo mítico e imaginario, lo que explica la raíz de ese título de *La presencia lejana*.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A. CARVAJAL (1990), *La presencia lejana*, en: *Testimonio de invierno*, Madrid, Ediciones Hiperión;
- *Poemas de Granada*, Granada, Ayuntamiento de Granada, 1991; Granada, Instituto de Bachillerato «Alhambra»-Asociación de Padres de Alumnos «Torres Bermejas», 1997 (edición no venal).
- A. CHICHARRO (1994a), «Ciudades de provincia, de Antonio Carvajal, y sus referentes literarios (nueva aportación a una «Geografía Literaria» giennense)», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 151, año XL, enero-marzo, pp. 115-127.
- A. CHICHARRO (1994b), «Siete veces siete (Sobre la poesía última de Antonio Carvajal)», *Zurgai*, diciembre, pp.14-19, núm. dedicado monográficamente a «Poesía Andaluza».
- R. NÚÑEZ RAMOS (1992), *La poesía*, Madrid, Síntesis.



*c) Sobre narración y novela  
(estudios y aplicaciones)*

## ÉRASE UNA VEZ... REESCRITURA INFANTIL DEL MITO.

María J. García Zambrano.  
María L. Gonzalo-Platero Blanquez.

*“Todas las teorías infantiles las encontramos, de nuevo, en la filosofía actual ; solo que les falta su aspecto infantil” (WITTGENSTEIN : 1996).*

Éstamos ávidos de respuestas. Hoy, a finales del siglo XX, todos, conscientemente o no, participamos en la búsqueda del sentido del que nos hallamos desposeídos. Nuestro “érase una vez ...” de cada día, se articula a través de la confluencia de todos los textos por los que discurrimos sin detenernos. De entre ellos, siguiendo la recomendación del filósofo, queremos llamar la atención sobre aquella forma de vernos -aquella visión-, en la que nos anticipábamos a la palabra -al uso instrumentalizado de nuestra capacidad comunicativa-, poblando nuestra existencia de imágenes, como única compañía en el trayecto a recorrer entre nosotros y nuestra realidad. Esta dimensión imaginaria, natural en el ser humano, viene siendo revalorizada en los últimos años, desde los ámbitos de conocimiento antropológico, psicológico, religioso, estético, social...

Nuestra aportación pretende servir de puesta al día de los principales enfoques, así como de incentivo para futuras aproximaciones.

Comencemos por el principio. Y en el principio todos fuimos niños. De pequeños, encontrábamos en las historias maravillosas que nos contaban los mayores todas las herramientas necesarias para, llegado el día, ser capaces nosotros de construir nuestro propio relato, y en él, a nosotros mismos.

Nuestra pretensión es iniciar un camino de reconocimiento, para con ello, dilucidar lo que subyace tras la estructuración de los diferentes niveles que constituyen la esencia de los cuentos de hadas. La revisión de estos textos autolegitimadores, supone la valoración, no sólo de los cuentos, sino también del papel de los mismos como responsables de la creación del imaginario infantil, y por ende, del imaginario del hombre. No obstante, esto no es más que la línea de salida.

#### UN CAMINO DE MIGUITAS DE PAN... . Para no perdernos.

El cuento de hadas representa un campo de investigación particularmente fértil. Tal vez por ello, muchas de las lecturas adultas de estos cuentos representan, como veremos, claras desviaciones respecto de las intenciones manifiestas del texto. Antes de plantearnos la legitimidad o ilegitimidad de éstas, intentaremos seguirlas para ver a dónde quieren llevarnos.

I. Considerando que cada vez que enviamos un mensaje, intentamos estructurarlo según sea aquel a quién nos dirigimos, podemos decir que en toda interpretación se hace efectiva un pacto. En otras palabras, se negocian las reglas del juego. Desde la perspectiva de la recepción, sabemos que antes de leer un texto, cualquier texto, cada uno de nosotros parte de una competencia derivada de la anterior asimilación de dichas reglas establecidas. Como diría Heidegger, toda comprensión articula una precomprensión. El tipo de recepción es, justamente, el rasgo más definitorio de los cuentos de hadas, en cuanto que "textos codificados mediante artificios formales característicos" (PISANTY : 1995), dado su carácter oral originario. Estos textos, al no ser atribuibles a un autor reconocido -no olvidemos cuál es la verdadera función de los cuentistas clásicos como Perrault, Andersen, o los hermanos Grimm, quienes han de reconocerse como adaptadores, estudiosos y fijadores de relatos orales ya existentes-, hacen posible que los destinatarios se sientan legitimados para manipular el material narrativo común, cuando, a su vez, asuman el papel de narradores. Así, de la misma manera que una madre adapta la narración, para introducir en el curso del relato alguna amonestación o advertencia educativa pertinente, respecto al comportamiento de sus hijos, nosotros tam-

bién incorporámos esos mecanismos en la creación de nuestro quehacer diario, intercambiando las piezas, de acuerdo a nuestras posibilidades y necesidades.

Intentamos respondernos de la mejor manera posible. Sin embargo, como una definición única jamás se adecuaría a un cuento de hadas, transmitido por tradición oral, tampoco será válida una única respuesta.

II. Como género literario, los cuentos de hadas apuntan al polo de la familiaridad, y, por tanto, de la conservación. La repetición constante de funciones, demostrada por Propp, plantea la cuestión de la similitud entre textos originados por comunidades entre las cuales es imposible probar históricamente ningún contacto. Pese a la complejidad de este problema esencial, las soluciones del estudioso ruso concluirían en una rigurosa descripción de las partes constitutivas del cuento, a la que hay que añadir una puesta en relación de esas partes entre sí, y con el conjunto: una verdadera *Morfología del cuento*, que viene a poner de manifiesto los “valores constantes y valores variables” (PROPP : 1985), que subyacen en la estructuración de todo cuento de hadas. Las funciones, o elementos invariables, son las acciones que los personajes realizan; por el contrario, quiénes sean estos personajes o cómo ejecuten dichas acciones son, en consecuencia, variables accesorias. En esta combinación, las estructuras redundantes son las que van a proporcionar a los destinatarios las claves de orientación mínimas, necesarias para establecer una cooperación que facilite la interpretación del texto. Funciones que podrían sustituirse por instrucciones de lectura, aptas para todos los públicos.

III. El psicoanálisis ve el cuento de hadas -y todo, al fin y al cabo-, como la manifestación del conflicto entre deseos y pulsiones. La interpretación psicoanalítica de Bruno Bettelheim, defiende como los cuentos de hadas suelen plantear, de modo breve y conciso, un problema existencial. El niño, sometido a la angustia de afrontar su vida, encuentra en estos textos una ayuda para comprenderse y un aliento para el desarrollo de su personalidad. Por tanto, lo interesante del cuento de hadas está en que no se refiere al mundo externo, por más que empiece de manera realista e invente personajes cotidianos, ya que su interés se localiza en los procesos internos que desencadena en el individuo.

La naturaleza irreal -o, “maravillosa” según Todorov- del mundo de los cuentos de hadas, pone de manifiesto la importantísima contribución de éstos a la investigación de la realidad, ya que reproducen todo un conjunto de experiencias que nos enseñan a ponernos a cubierto frente a las amenazas del mundo real. Así, los cuentos de hadas, surgidos de las profundidades del folklore -término evocador de las riquezas del inconsciente-, son más ricos por lo que sugieren que por lo que expresan, puesto que en ellos, la consciencia no está limitada a la razón, sino ésta

está secretamente nutrida por la imaginación y las reminiscencias de cada una de nuestras vivencias como individuos.

IV. Toda manifestación individual está, obligatoriamente, contaminada por el medio social. Un análisis social -socialista en extremo, por cuanto se fundamenta en métodos propios del “materialismo histórico y dialéctico” (CERDÁ :1985)-, no puede ver en los cuentos de hadas sino una herramienta de la cultura dominante, cualquiera que sea, para subvertir y alienar al niño. Este enfoque luchará por desenmascarar los procedimientos institucionalizados de control de los individuos, ya desde su infancia, a través del análisis de la naturaleza socio-económica oculta en estos textos. La llamada literatura infantil, será entendida -y, no tan sólo en su aspecto clásico-, como estrategia tendenciosa y comprometida con los intereses de las minorías dominantes, dentro de nuestra sociedad.

La denuncia principal estriba en la amenaza del hecho de que se estén, efectivamente, creando niños ajenos a la sociedad, un “niño en abstracto”, cuya experiencia y conocimiento, necesarias para el desarrollo de la imaginación, estén por completo al margen de su realidad social. La contradicción que supone que sean, precisamente, éstos y no otros, los productos generados para un público infantil, prueban la existencia de una ideología subyacente en todo cuento de hadas. Por ello, no debe parecernos extraño que sean los monopolios editoriales, los sistemas educativos vigentes y los medios de comunicación de masas, los instigadores de la conservación de una literatura infantil, puesta al servicio de los poderosos.

Parece que con el paso del tiempo, nuestra relación con los cuentos de hadas va enriqueciéndose con todos los motivos que puedan aportar nuestras esferas personal y cultural, con lo que se justifican todas estas posibles lecturas adultas. Pero una vez que llegamos al final del camino, ¿dónde nos encontramos ?.

## PERDIDOS EN EL BOSQUE

La selva de símbolos sobre la que se estructura todo cuento de de hadas presenta multiplicidad de aspectos. Para penetrar en las profundidades del símbolo, obligatoriamente, tenemos que acudir a las fuentes, a la infancia de la humanidad. Aquel tiempo, que puede parecernos lejano, se actualiza en la idea de que los primeros relatos que intentaron explicar lo inexplicable fueron también historias maravillosas. Los cuentos de hadas son, por tanto, herederos directos de los grandes mitos de la Antigüedad, y participan también en su búsqueda de sentido, al ser ésta la única manera posible de estar en el mundo.

El mito sobrevive en nuestros días para cuestionar la realidad. Su lenguaje es un lenguaje portador de una sabiduría eterna, que, como el lenguaje de los cuentos

de hadas, apela a diferentes sistemas de referencia. Gilbert Durand, señala como “toda obra humana [...] ofrece vivos y entrañables rostros en los que cada uno puede reconocer, como en un espejo, sus propios deseos y sus propios temores, pero en el que, sobretudo, estos rostros y su contemplación hacen surgir en el horizonte de la comprensión aquellas “grandes imágenes” inmemoriales, que no son otra cosa que las que nos van repitiendo eternamente los relatos y figuras míticas” (DURAND : 1982) . Por ello, la mayoría de los mitólogos se han esforzado por descubrir un sentido, por concordar los mitos con esa gran ley de equilibrio universal, que nos muestre el camino perdido.

No es casual, entonces, la afirmación de Piaget respecto al modo de operar mítico de la mente infantil, ya que el plano primitivo de la expresión -del que el símbolo imaginario es la cara psicológica-, es el vínculo afectivo-representativo, y, en este mismo plano, se sitúa el lenguaje del niño. Así, pedimos al símbolo que nos facilite un sentido, más allá de su expresión, o, dicho de otro modo, que nos abra una puerta a nuestro interior. Por su parte, el carácter simbólico de los cuentos de hadas, funciona admitiendo análisis superpuestos, en niveles cada vez más profundos, que acaban generando una reacción que libera, en pasos sucesivos, todo nuestro potencial imaginario.

Es en estos textos donde se proyectan los arquetipos universales reconocidos por Jung, aquella capa refractaria de la experiencia imaginaria, que jamás podremos contradecir sin entrar en contradicción con nosotros mismos.

La vuelta a la mentalidad infantil, a la frescura de sus primeras impresiones, es el regreso a la prefiguración, porque en su utilización de un lenguaje simbólico, su dominio deja de pertenecer a la ciencia del significado para dar cabida a un sentido esencial, espontáneo. La primera consecuencia importante de esta afirmación, podemos fijarla en la anticipación simbólica sobre la significación de la expresión. Es en ese estado conceptual “a priori”, donde encontramos imágenes generales, arquetípicas, que funcionan como potencialidades que modelan y modulan nuestro discurrir, y es en la infancia, más que en cualquier otra etapa de nuestra vida, cuando todo es continuo devenir.

La aproximación del niño -y del adulto- a la realidad, necesariamente, exige un marco de referencia, unos parámetros de valoración. Lévi-Strauss ha destacado cómo la psicología de cualquier niño, constituye un fondo universal, infinitamente más rico que aquel del que dispone la humanidad, desde la eternidad, para definir sus relaciones con el mundo.

Desde una perspectiva simbólica, lo imaginario no sería más que ese trayecto, en el que la representación del objeto se deja asimilar y se acomoda al sujeto, y en

el que, recíprocamente, las representaciones subjetivas se explican a través de las sucesivas acomodaciones del sujeto al medio objetivo. Dentro de este sistema, el símbolo actualiza una forma de conocimiento indirecto, en el que el significado y el significante anulan, gradualmente, el punto de corte entre la opacidad circunstancial de un objeto cualquiera y la transparencia convencional de su significante.

El mito, siguiendo a Durand, es ya un esfuerzo y un esbozo de racionalización - acomodación-, puesto que utiliza el hilo del discurso, resolviendo los símbolos en palabras y los arquetipos en imágenes, y explicitando un esquema o grupo de esquemas. La recurrencia a figuras teriomorfas es un claro ejemplo de la utilización del imaginario en estos términos. El Bestiario parece, pues, estar tan sólidamente instalado en nuestra mentalidad colectiva como en el ensueño individual, y puede decirse que nada no es más familiar, desde la infancia, que las representaciones animales que, pese a la posibilidad de entrar en contradicción con la observación directa de la realidad, permanecen fijadas en nuestro imaginario, sin sufrir alteración alguna una vez abandonamos la niñez. El lobo es, todavía en el siglo XX, un símbolo fraguado en nuestra infancia, que nos remite a una posible amenaza, provocando, al menos, nuestra intranquilidad con su presencia, ya sea real o imaginaria.

Aquí, es donde se trasluce el principio constitutivo de la imaginación, y del que, tanto los mitos como los cuentos, no son sino una materialización verbal: si racionalizar las creencias implica la destrucción de las mismas, por cuanto el sometimiento a la razón supone de desestructuración irracional, ¿no podríamos, acaso sustituir la palabra, el cuerpo del verbo, por una varita mágica capaz de trasgredir cualquier límite formal, y de trasportarnos, de nuevo, a esa edad dorada e ingenua, en la que fuera posible dar respuesta a todos nuestros interrogantes? De manera parecida a cómo los niños experimentan hacia las transgresiones una simpatía innata, obviando la impresión de que una barrea infranqueable les separa de su imaginaciones, así, el adulto, nosotros mismos, seremos incapaces de acceder al sentido definitivo, hasta que no tomemos conciencia del carácter maravilloso de nuestra propia existencia. Quizás, por eso podemos decir, que, desdeñando a la lógica, el cuento de hadas ha enriquecido al mito con símbolos adicionales, retomando la búsqueda de la unidad perdida desde el principio de los tiempos.

Llegamos a la conclusión, de que la equiparación de los cuentos de hadas con cuentos “para niños” no es del todo correcta, y no sólo porque se pueda, afortunadamente, seguir siendo niño a cualquier edad, sino porque los cuentos de hadas, como lo son los mitos, pertenecen a un fondo imaginario universal de donde extraen su inspiración autores, cuyas obras, además de no estar destinadas a los niños, se hallarían fuera de lugar en sus manos. A este respecto, “hasta es posible

que cuentos para pequeños y grandes, tal y como los transmitía la literatura oral, no se hayan convertido en cuentos infantiles sino a medida en que se difundían las “luces” y la filosofía racionalista del “hombre honesto”. [fue] Cuando las hadas ya no tuvieron lugar alguno en las creencias de la burguesía en ascenso, [que] quedaron confinadas al dominio de los relatos para niños” (ROUSSEAU : 1994), y, nosotros, con su desaparición, nos perdimos en un bosque del que aún hoy no sabemos cómo salir sin ellas.

### Y COLORÍN, COLORADO...

Convendría, ahora, preguntarse si los cuentistas han puesto, realmente, en sus obras todo lo que nosotros hemos encontrado, aunque, llegados a este punto, sabemos que hacerles esa pregunta es hacérsola a nosotros mismos. Esperamos haber demostrado, al menos, que los cuentos de hadas no deben estar sometidos a un análisis puramente racional, entendiéndolo por éste a aquel que descuida al conjunto de los aspectos de los cuentos de hadas que escapan a toda explicación. Los cuentos de hadas permiten, por tanto, ser profundizados hasta el infinito de nuestras posibilidades imaginarias. El problema está en encontrar al héroe capaz de emprender tal hazaña.

Nosotras nos hemos ofrecido voluntarias para mostrarle el camino y para velar -como buenas hadas- por el éxito de su empresa.

En cualquier caso, si alguno de los presentes, pese a estar decidido, nos reprocha el no haber conseguido hacerle entender las dimensiones de su osadía, de nuevo, nos gustaría empezar el relato, contándoselo todo... pero esta vez, lo haríamos como si fuese un niño.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BETTELHEIM, Bruno. (1997) *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona. Crítica.
- BAL, Mieke. (1995) *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid. Cátedra.
- CERDÁ, Hugo. (1985) *Ideología y cuentos de hadas*. Madrid. Akal.
- DURAND, Gilbert. (1982) *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid. Taurus (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Anthropos. "Autores, Texto y temas.- Hermeneusis. Barcelona.
- JUANATEY, Luisa. (1996) *Aproximación a los textos narrativos en el aula (I)*. Madrid. Arco/Libros.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. (1996) *El lenguaje literario. La comunicación literaria*. Madrid. Arco/Libros.
- HUICI MÓDENES, Adrián. (1996) *Estrategias de la persuasión*. Sevilla. Alfar.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. (1987) *Mito y significación*. Madrid. Alianza.
- PISANTY, Valentina. (1995) *Cómo se lee un cuento popular*. Barcelona. Paidós.
- PROPP, Vladimir. (1985) *Morfología del cuento*. Madrid. Akal.
- ROUSSEAU, René-Lucien. (1994) *La otra cara de los cuentos*. Gerona. Tikal.
- WITTGENSTEIN, Ludwing. (1996) *Observaciones a La Rama Dorada de Frazer*. Madrid. Tecnos.

## **ESPACIALIDAD Y CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE NOVELESCO. LÁZARO DE TORMES (UN EJEMPLO).**

*Salvador Lozano Yagüe.*

Todorov y Ducrot, en su diccionario (1975:259), dejan constancia de las dificultades que plantea el estudio del personaje como elemento de la narración. Resulta sintomático de la consistencia de su advertencia el que Marina Mayoral (1993), en su compilación de estudios sobre esta cuestión, exprese la misma opinión, casi 20 años más tarde.

No es necesario para mi propósito, que enseguida expresaré, remover demasiados entresijos teóricos al respecto, pero en la parte que correspondía hacerlo para preparar esta exposición, he podido constatar que las dificultades referidas no carecen de fundamento.

Decía de la no pertinencia de remover demasiado la teoría sobre la construcción del personaje, porque mi propósito no es tratar el cómo se construye un personaje novelesco en su configuración esencial y total, sino cómo puede contribuir a ello un factor puntual y específico de entre los varios que intervienen en su conformación. Por otra parte, el personaje elegido como muestra o ejemplo, ha sido reconstruido por la crítica con poco nivel de controversia respecto de los aspectos

netamente constitutivos (etapas, materiales folclóricos, rasgos de personalidad, etc.), aunque no ha faltado la controversia en lo que se refiere a la valoración moral, intención del autor al configurarlo de determinada manera, etc.. Y es que, como dice Castilla del Pino (1993:39), el personaje es una configuración formada a través de datos y una vez que tales datos conforman una figura, la valoración de ésta dependerá del observador. Por mi parte, me centraré más en los aspectos constructivos del personaje que en los valorativos, pues tal es el propósito enunciado en el título de esta comunicación.

La elección de un personaje sobre el que la crítica ha andado ya buen trecho en su explicación desde distintas fuentes del texto<sup>1</sup>, era del todo necesaria, metodológicamente, para mi propósito, pues intento comprobar si el aspecto puntual de la espacialidad aporta datos que puedan acumularse recurrentemente a los obtenidos por la crítica desde otras fuentes; concretamente, pretendo verificar si los datos obtenidos sobre el personaje desde el estudio del tiempo (Guillén 1988:49-62), se correlacionan con un determinado tratamiento espacial.

Explicado ya el propósito y la razón de la elección del personaje, cumple empezar a establecer las relaciones entre el personaje y el espacio, tomado éste como un elemento que contribuye a la configuración de aquel. Para ello, entresacaré de la novela dos muestras de tratamiento espacial, una de ellas, de la “dispositio” y la otra, del ámbito de la “elocutio”.

Una de las maneras en que el espacio puede semiotizarse en la relación con el personaje, en cuanto a la disposición de aquel, es según M. Bal (1990:52):

“Cuando cabe relacionar varios lugares aislados u ordenados en grupos, como oposiciones ideológicas y psicológicas, el espacio podrá operar como un importante principio de estructuración”.

Consideremos esto como un principio de aplicación el cual proyectaremos sobre las distintas etapas de evolución del personaje, que la crítica, partiendo de la propuesta pionera de Tarr (1927), ha ido solidificando. De entre las diversas aportaciones críticas al respecto, ya he anticipado mi interés por las ideas de C. Guillén (1988:49-62), quien respetando básicamente la estructuración de Tarr ( el cual se basaba fundamentalmente en los acontecimientos), aporta como principio de unidad y de jalonamiento de las etapas del personaje, el estudio del tiempo bajo una óptica bergsonian. Para Guillén, el personaje, vitalmente, atraviesa tres etapas: niñez inconsciente; etapa de dificultades y de asimilación o aprendizaje; y madurez. A cada etapa le corresponde correlativamente un tiempo psicológico: una no consciencia temporal, para la etapa primera de la niñez; un tiempo lento cargado

<sup>1</sup> Véase sobre este aspecto M. Bal (1990:94 y ss) y M.C. Bobes Naves (1995:57-58).

de conciencia del mismo por parte del personaje, para la etapa de aprendizaje y sufrimientos; y por último, un tiempo psicológico rápido en la etapa en que Lázaro se configura como ser adulto y se asienta socialmente.

Recorramos las tres etapas citadas del personaje, considerando el tratamiento espacial en cada una de ellas, pero antes, junto a la observación de M. Bal citada, tengamos en cuenta la afirmación de Laurenti (1964:309) en uno de los escasísimos trabajos sobre el espacio en la novela picaresca:

“Las ciudades representan las estaciones en que los protagonistas pasan durante el largo camino de la vida”.

La etapa que C. Guillén denomina de infancia inconsciente se ubica espacialmente en los lugares de Tejares y Salamanca; otro elemento espacial digno de mención es la casa, propia o alquilada; la simbiosis casa-familia (representada esta última por el elemento constante de la madre) acoge en su seno al niño Lázaro, lo cual permite mantener la inconsciencia feliz propia de su edad. Pero estos elementos espaciales, mientras dura esta etapa, no sufren proceso de semiosis, son simplemente lugares de ubicación. El proceso de semiosis se va a producir en el avanzar de la novela, cuando, convergentemente con un cambio interno del personaje, se produzca un cambio de lugar; de esta manera, ambos lugares entran en oposición correlativa con la oposición: antiguo/nuevo personaje. Todo esto ocurre cuando Lázaro y el ciego abandonan Salamanca, tras las definitivas palabras de la madre<sup>2</sup>: “Hijo, ya sé que no te veré más” (96). Evidentemente, estas palabras significan el abandono de Lázaro a su suerte, pero ninguna reacción suscitan en Lázaro; el narrador al hacerse en su relato ha preferido que el descubrimiento de tan cruda realidad se produzca, exactamente, en un lugar determinado: fuera de Salamanca tras haber atravesado un puente<sup>3</sup>; es decir, en un espacio nuevo es donde, tras la burla del ciego y mediando el daño, cuando Lázaro abre su conciencia: “Parecióme que aquel instante desperté de la simpleza en que como niño dormido estaba” (96). He aquí un “nuevo ser” y un nuevo espacio por recorrer, por vivir, y es así cómo este nuevo espacio se opone al anterior y éste se semiotiza como “espacio feliz”, según la terminología de Bachelard (1994:27), en oposición al nuevo, el cual por lo que el destino depara en él para Lázaro, este mismo autor denominaría “espacio hostil”. Pero antes de ocuparnos de este nuevo espacio, hagamos alguna reflexión sobre esta secuencia, que podríamos llamar de “umbral” por la figura

<sup>2</sup> A. Blecua (1972), ed. *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, Madrid, Castalia. A partir de ahora, para las citas de esta novela, remitimos a esta edición indicando sólo la página correspondiente.

<sup>3</sup> En relación con el sentido simbólico que atribuyo al puente de Salamanca sobre el Tormes, véanse las consideraciones sobre el Imaginario de los puentes de G. Abril (1995:83).

simbólica del puente y el límite de la ciudad, ya que condensa varias claves topológicas significantes del personaje. La oposición dentro/fuera, de la ciudad, no es sólo signifiante de ubicación física; la salida de Salamanca implica salir, no sólo del cobijo afectivo y material, sino salir de la sociedad, es decir el desarraigo y la marginación, al tiempo que supone la pérdida de identidad personal; ahora, Lázaro habrá de empezar de cero a reconstruirse, cumpliendo tres tareas: sobrevivir al hambre, forjarse como individuo, y encontrar de nuevo la puerta de entrada a la vida en colectividad.

Volvamos ahora al espacio que el narrador reserva para significar la segunda etapa, caracterizada por el desarraigo, las calamidades, el hambre y el aprendizaje de la vida; espacio de hostilidad, según la terminología de Bachelard. La metáfora del viaje donde el proceso de cambios físicos es signifiante de cambios internos en función de las experiencias que proporciona el cambio de lugar, es el elemento topográfico enmarcador de otros elementos topográficos propios de él.: los caminos, las posadas, los pueblos recorridos fugazmente, son elementos de tránsito, adecuados como significantes a un vagabundo desarraigado cuyo interior también sufre un tránsito mental. Lugares que, por sus características, el antropólogo Marc Augé tipifica como “no lugares” o “espacios del anonimato” (1996).

Y por fin, Toledo, el final del viaje. C. Guillén considera que el personaje Lázaro aparece configurado a partir del tercer tratado. Sintomáticamente el peregrinar de Lázaro por los caminos ha concluido, Lázaro ya no cambia de lugar, prueba suerte insistentemente en este nuevo espacio hasta conseguir lo que denomina “la cumbre de su buena fortuna” (177); y califica donde le ocurre esto como: “insigne ciudad de Toledo” (177). Sabemos por los historiadores el notable auge que esta ciudad disfrutaba en época de publicación de la novela y, por lo tanto, la elección de este espacio para situar la plenitud y el éxito no resulta gratuita. Asimismo, el contar con un oficio y el pertenecer a una familia eran signos, para la mentalidad de la época, de determinado grado de asentamiento social (Domínguez Ortiz, 1988:157-158); por su parte, J. A. Maravall (1986:307) señala la importancia social de disponer de una casa; por tanto, tampoco resultaría gratuito para el horizonte de expectativas de la época, la frase de Lázaro: “Y hízonos alquilar una casilla ...” (175), aunque rondara también por las cabezas de los lectores de la obra la no honorabilidad de tal propósito, algo que también estaba en el horizonte de expectativas de la época como codifican los numerosos refranes sobre el cura y el ama<sup>4</sup>.

Es obvio que un análisis más detallado y exhaustivo que el que antecede nos permitiría sacar a la luz más elementos espaciales que apuntalan al personaje; asimismo, nos permitiría matizar más los resultados. No obstante, aunque somero

<sup>4</sup> Véase J. Esteban (1992).

y general, el recorrido realizado por las etapas que configuran el personaje, permite, suficientemente, verificar que el fenómeno descrito por M. Bal, con el que abrimos el análisis, se reproduce en esta novela, por cuanto los lugares de la misma se disponen de tal manera que, bien agrupados o bien aislados, forman un sistema de oposiciones correlativo al sistema de oposiciones formado por las etapas del personaje, y correlativo también al tratamiento del tiempo propuesto por Guillén.

Estas relaciones espacio-tiempo-personaje, pueden formalizarse según el cuadro siguiente:

Etapas del personaje	A
Ingenuidad infantil	B
Aprendizaje	
Dificultades	C
Madurez	
Triunfo	
Tiempo (psicológico)	A1
Sin consciencia	B1
Lento	C1
Rápido	
Espacios	A2
“Espacio feliz”	
Tejares y Salamanca	B2
“Espacio hostil”	
Viaje. “No lugares”	C2
“Espacio feliz”	
Toledo	

Darío Villanueva (1991:210 y ss) ha subrayado la virtualidad creativa del género de la autobiografía en el sentido de ser instrumento en la construcción de la identidad del yo; al construirse, narrándose, el yo se objetiviza para que lo reconozcan los demás.

Acabamos de ver en el análisis de las etapas del personaje, cómo el tratamiento espacial es un cauce de construcción-objetivación del yo. Veamos, para comple-

tar el propósito inicial, otra muestra de cómo, la espacialización, tratada de determinada manera, sirve a la estructuración mental del personaje a la hora de forjarse una imagen de sí mismo y cómo, al mismo tiempo, esta espacialidad sirve de plano de expresión mediante el cual el personaje se objetiviza para darse a conocer.

Ya que la muestra anterior se ubicaba en la “dispositio”, pues era una manera determinada de disponer los espacios en relación con otras unidades sintácticas<sup>5</sup> (personaje y tiempo) lo que producía la semiosis del espacio, nos encontramos ahora en el campo de la “elocutio”.

En el tratado sexto, tras dar noticia de su oficio de aguador, Lázaro valora así el hecho: “Este fue el primer escalón que yo subí para alcanzar la buena vida” (170). Obviamente, la frase implica que, hasta este momento en que es dicha, el personaje estaba “abajo” y dado que enseguida manifiesta estar en la “cumbre” (177), la valoración de Lázaro sobre su vida tiene dos etapas: una, negativa hasta el tratado sexto en que inicia el camino de la “buena vida” y a partir de aquí, la etapa positiva de ascenso. Vemos como la estructura espacial en su oposición binaria<sup>6</sup>: abajo (-)/arriba (+) estructura la imagen mental que Lázaro tiene de su trayectoria vital, concebida ésta como un proceso de suerte alternante: mala/buena. Se da el caso de que tal concepción topográfica aplicada al hacerse de su vida, es reiterativa a lo largo de la obra y estratégicamente intercalada en el texto, así en el meollo del tratado primero, dice Lázaro:

“Huelgo de contar a Vuestra Merced estas niñerías para mostrar cuánta virtud sea saber los hombres subir siendo bajos, y dejarse bajar siendo altos cuánto vicio” (97).

Aparte de considerar con M. Bal (1990:94) que la repetición es una de las técnicas fundamentales en la construcción del personaje, consideremos más aspectos que, en relación con el hacerse del personaje, subyacen en esta estructura topológica. Las últimas palabras de Lázaro citadas indican que con la oposición arriba/abajo, Lázaro no se limita a describir su vida como simple alternancia fase desgraciada/fase feliz, sino que detrás de tales palabras, que como se ve están enunciadas en clave impersonal, pues dice: “los hombres”, está expresando todo un principio ideológico, un criterio evaluador de la vida, una norma de enjuiciamiento sobre el mérito de las personas. Lázaro se presenta como un caso particular y reclama que se le aplique tal plantilla evaluadora, que encierra un entimema elementalísimo que parafraseado resultaría: “Tiene mérito quien llega a la meta a pesar de los obstáculos”. Lázaro demuestra que en su vida ha habido dificultades y superación

<sup>5</sup> Según la propuesta de análisis de M.C. Bobes Naves (1981:309).

<sup>6</sup> Sobre este fenómeno de semiotización de lo topológico, véase Y. Lotman (1988:271) y M. Bal (1990:52), entre otros.

de las mismas y lo expresa con la oposición, abajo/arriba, por lo tanto es merecedor del mérito, ésta es la autoimagen que presenta Lázaro, pero además, se presenta con una voluntad ilocutiva-persuasiva; ya que pretende que sea aceptada por los otros; porque a Lázaro se le hace necesaria la alteridad como elemento importante en su autoconstrucción (C. del Pino, 1989:35; Bobes Naves, 1995:58; M. Bal, 1990:94).

De lo que antecede podemos recapitular que, a través de una estructura espacial (alto/bajo), Lázaro describe y valora su trayectoria vital, pero la autoimagen de Lázaro no es, simplemente, la de un ser de suerte alternante en la vida, sino que en esa alternancia: malo/bueno, él ha cumplido el papel meritorio de provocar dicha alternancia, y por tanto, se nos presenta como un sujeto que reclama para sí la valoración positiva, a través de una estrategia ilocutiva en la que el elemento espacial juega un importante papel, porque la concepción de una etapa de su vida negativa se traduce en clave espacial por “estar abajo”, lo cual es probatorio de dificultades, aparte de que, por la vía emotiva de la persuasión, esta etapa compone la isotopía del sufrimiento, lo cual apunta a conmovier. Pero, por grandes que hayan sido las dificultades, Lázaro ha tenido la habilidad de superarlas, por tanto: “subir” y “cumbre” son signos probatorios de habilidad y de mérito del personaje, según la norma enjuiciadora que él mismo propone. Y la propone, porque está seguro de salir bien librado al aplicarla a su caso particular. Y está seguro de esto, porque tal norma, concebida y expresada en términos de relaciones espaciales, ha sido el lema-guía de su hacerse vitalmente.

Sin dejar el hilo de lo anterior, y dado que ha llegado el momento de hacerlo, cabe concluir que el espacio, en relación con el personaje Lázaro de Tormes, no resulta sólo elemento de necesaria ubicación sino que le sirve: a) como utillaje mental para diseñar interiormente su proyecto vital, formalizado verbalmente en el lema “subir siendo bajo”; b) como vehículo de expresión para darse a conocer a los demás y, c) como elemento persuasivo tendente a conseguir la aceptación de los otros. Además de que, tal como concluimos del análisis de la “dispositio”, los espacios sirven para jalonar las transformaciones del personaje; de esta manera, por efecto metonímico, se produce la semiosis de los lugares hasta devenir signos de cada uno de los estadios del personaje.

En definitiva, pues, la espacialidad resulta ser no sólo un elemento de utillaje mental del personaje con el que concibe, diseña y valora su vida, sino también elemento de expresión de todo ello, lo cual constituye su manera de estar en el mundo, es decir, su “vididuría” como diría A. Castro, y, seguramente, expresión también de la de muchos españoles de aquel tiempo.

## REFERENCIAS

- G. ABRIL (1995): "Puertas", *Revista de Occidente*, 170-171, pp. 75-97.
- M. AUGÉ (1996): *Los "no lugares" espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa.
- G. BACHELARD (1994): *La poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- M. BAL (1990): *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra.
- A. BLECUA (1972), ed.: *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, Madrid, Castalia.
- M. C. BOBES NAVES (1981): "La literatura, signo de recepción crítica: perspectivas actuales en el análisis semiológico del relato", en J. Romera Castillo (coord.): *La literatura como signo*, Madrid, Playor.
- (1993): "El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye", en Marina Mayoral (coord.): *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra, pp. 43-69.
- C. CASTILLA DEL PINO (1989): "La construcción del self y la sobreconstrucción del personaje", en C. Castilla del Pino (comp.): *Teoría del personaje*, Madrid, Alianza, pp. 21-39.
- (1993): "La construcción del personaje", en Marina Mayoral (coord.): *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra, pp. 35-43.
- A. DOMÍNGUEZ ORTIZ (1988): *El antiguo régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias*, Madrid, Alianza.
- J. ESTEBAN (1992): "El anticlericalismo de nuestros refranes", *Leer*, 59, pp. 48-51.
- C. GUILLÉN (1988): *El primer Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- J. L. LAURENTI (1964): "Impresiones y descripciones de las ciudades españolas en las novelas picarescas del Siglo de Oro", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, Santander, XL, pp. 309-326.
- Y. M. LOTMAN (1988): *La estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.
- J. A. MARAVALL (1986): *La literatura picaresca desde la Historia Social*, Madrid, Taurus.
- F. C. TARR (1927): "Literary and Artistic Unity in the Lazarillo de Tormes", *Publications of the Modern Language Association of America*, XLII, pp. 404-421.

**TODOROV Y O. DUCROT (1975):** *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI.

**D. VILLANUEVA (1991):** “Para una pragmática de la autobiografía”, en V.V.A.A.: *La autobiografía en lengua española en el s. XX*, Laussane, Hispánica-Helvética, pp. 201-218.



## LA VERDAD EN LA «HISTORIA» DE BERNAL DÍAZ.

*M. del Mar Campos Fernández-Fígares.*

**Escribir sobre la verdad en la crónica de Bernal Díaz es más que un planteamiento crítico-histórico sobre la exactitud en el relato de los hechos. Verdad es una palabra clave en esta narración: es la que la distingue, al figurar en su título, de las demás historias. Es la que implica la falsedad de las otras.**

**La afirmación de Bernal es categórica: es verdad porque lo digo yo que estuve allí. La verdad de la presencia. La verdad sólo defendible por los cinco sentidos como la vivió Díaz. La verdad como sacramento o como premisa lógica cuyo conocimiento implicaría como condición necesaria el que la palabra de este cronista sea verdad también, mera portadora de sus experiencias. Los hechos quedarían plasmados en el papel tal y como llegan a su mente, directamente traídos desde la memoria sin mayor artificio. Bernal no cree manipularlos.**

*Pero... ¿de qué Verdad nos habla Bernal?*

**Pocas palabras ha utilizado Bernal en su crónica que recojan tantas aplicaciones como el término Verdad. Casi basta con recurrir a los capítulos I y XVIII de la**

*Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España* para encontrar en ellos algunos ejemplos que se repetirán con frecuencia a lo largo del texto. Si me centro en concreto en estos capítulos es porque en ellos Bernal trata de sentar algunas nociones teóricas sobre su obra al margen de la acción misma. Son además, o quizá precisamente por eso, dos de los capítulos que contienen mayor número de variantes entre el manuscrito Remón<sup>1</sup> (enviado en 1575 a la península, no publicado hasta 1632) y el Guatemala<sup>2</sup> (que quedó en poder de Bernal y sufrió numerosas correcciones hasta la muerte del autor).

¿Qué verdad *habla* Bernal? Directamente Bernal se refiere a la concreción de los hechos. Rebate la obra del capellán de Cortés, Francisco López de Gómara por engañosa, tanto por lo que dice como por lo que omite<sup>3</sup>. La necesidad de una nueva versión de la conquista era clara para Bernal Díaz. Para defender esa «necesidad» desautoriza la versión de López de Gómara por dos hechos fundamentales. El primero e indiscutible que Gómara no estuvo allí. No ha vivido los hechos en el sitio. El segundo que además de por ignorancia haya escrito una historia falseada porque «le untaron las manos». Y lo peor de todo es que según esta versión del capellán se habían escrito las posteriores de Paolo Giovio y la de Gonzalo de Illescas. Rechaza también con energía la del fraile dominico Bartolomé de Las Casas por las exageraciones e invenciones infamantes contra los conquistadores que habría relatado en su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*<sup>4</sup>.

### *La verdad de la mirada existencial*

La oposición a obras previas en defensa de la verdad es ya un tanto en favor de Bernal: aparentemente concede mayor credibilidad el rebatir una obra concreta que la mera exposición de los hechos. Pero anunciada su intención, ¿cómo legitimar que «su» crónica es la verdadera? Él contesta rápidamente: porque fui testigo de vista. También lo había sido Cortés pero su visión no convence a Bernal. Sería un visión tan desde arriba que solo se veía a sí mismo. Era necesaria la mirada de un soldado para verlo todo y reclamar para todos. Posiblemente un tlaxcalteca opinaría que era necesaria la visión de un indio que viera a los soldados que veían a su capitán... para hacer una *crónica* completa. No hay más verdad que la que uno

---

<sup>1</sup> Vid. por ejemplo la edición de Luis Sáinz de Medrano, Planeta, Barcelona, 1992.

<sup>2</sup> Edición de Carlos Pereyra, Espasa-Calpe, Madrid, 1985.

<sup>3</sup> Francisco López de Gómara, *La conquista de México*, Historia 16, Madrid, 1987.

<sup>4</sup> Bartolomé de Las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, edición de José Alcina Franch, Alianza, Madrid, 1985 (El volumen contiene más documentos sobre la «Obra Indigenista» del autor).

recibe por los ojos. Además lo hacía en pro de un bien común: hacer justicia a todos los héroes que el conoció y permanecían anónimos como el mismo, y a los hechos en sí, hacer justicia a la vida escrita, a la propia escritura.

### *La verdad como norma retórica*

Al inicio de su obra Bernal pide disculpas por carecer de los elevados conocimientos de la retórica. Apunta incluso que se había arrepentido de su escrito cuando leyó otros de «agraciado componer». Pero rápidamente se dio cuenta de que aquellas obras no hablaban de lo que debían, de que se habían olvidado de los soldados de a pie, en pocas palabras: que el mismo no existía porque su papel en la conquista no aparecía reflejado con la importancia, y por lo tanto con el reconocimiento que él creía merecer. Ante esto decide rápidamente seguir con su tarea y para justificar «estas mis palabras tan groseras y sin primor» (Cap. XVIII), no duda en sentar la base de una nueva retórica:

«dicen sabios varones que la buena política y agraciado componer es decir verdad en lo que escribieren, y la mera verdad resiste a mi rudeza; y mirando esto que he dicho, acordé de seguir mi intento».

Frente a la retórica «oral» de López de Gómara que creería lo que Hernán Cortés le hubiera contado, retórica casi de confesionario, Bernal opone su retórica distinta, creer sólo en lo que se ve, aunque luego adorne esta visión, por supuesto. Es una crónica más burocrática, en cierta manera, más cercana a las cartas de relación. Queda así legitimada la aventura de escribir sin tener los conocimientos teóricos para ello. No obstante la aparente espontaneidad de su obra fue pronto criticada por el cronista Antonio de Solís, oficial real que tuvo acceso a la mayoría de los manuscritos que se referían a la conquista y que los utilizó en su *Historia de la conquista de México* (1684)<sup>5</sup>. Durante mucho tiempo su juicio peyorativo sobre la crónica del soldado mantuvo a ésta en la sombra. Cuando está analizando la historiografía comenta Solís:

«Salió despues una historia particular de Nueva España, obra póstuma de Bernal Díaz del Castillo... Pasa hoy por historia verdadera ayudándose del mismo desaliño y poco adorno de su estilo».

Para Antonio de Solís éste es un recurso retórico para inspirar credibilidad sobre su obra como lo era también el oponerse a crónicas previas. Pero en todo caso Bernal se da por satisfecho con esta legitimación de los «sabios varones» y no vuelve a preocuparse del tema.

---

<sup>5</sup> Antonio de Solís, *Historia de la conquista de México*, Porrúa, México, 1968.

### *La verdad como medio de reclamación*

Pasados los años de las conquistas fue frecuente que los que habían tomado parte activa en ellas se sintieran subordinados, menos recompensados, etc., que otros que llegaron después desde la metrópoli y a los que se les fueron otorgando no solo los principales cargos políticos sino también los mejores repartimientos de tierras, indios, etc. En el caso del Perú fue aún más dramático pues las guerras interinas de los conquistadores y la afluencia masiva de hombres desocupados en busca de oro crearía problemas extremos. Sin ser pues tan agobiante como en tierras de los Incas, Bernal Díaz no quiere dejar de intentar mejorar su situación. Lo que comenzara muchos años atrás siendo una «Relación de méritos» terminó pasado el tiempo por convertirse en una de las más extensas crónicas sobre la conquista del territorio México. Tal vez escarmentado por las relaciones habituales de otros conquistadores que quedaban arrumbadas en los archivos y porque aspiraba a una fama que perdurase escogió la crónica como método más seguro para llamar la atención sobre los hechos y de camino sobre todos los soldados que habían logrado la primera gran conquista del continente. La gran *verdad* del hoy desde el que escribe Bernal es la *pobreza*. La gran verdad de su ayer fue su participación en la conquista de México.<sup>6</sup>

### *Las lecturas de la Historia Verdadera*

Las lecturas que se han hecho de la obra de Bernal lo recuperan con fuerza para la historia de América. La tendencia democratizadora de los estudios del presente siglo hace que se precie más la escritura de este hombre modesto de escasa retórica que la obra del aristocrático López de Gómara. Además el estilo de la crónica bernaldiana es más acorde con los gustos estéticos del siglo XX que al parecer con los del XVII según vimos por la crítica de Antonio Solís.

En 1935 el historiador Ramón Iglesias escribe un artículo titulado «Bernal Díaz del Castillo y el popularismo»<sup>7</sup>, mientras preparaba una edición de la *Historia Verdadera*. En él hacía una defensa directa de los argumentos de Bernal, se ponía de su lado en la importancia del soldado de a pie en la conquista y sus derechos a reclamar compensaciones por sus fatigas. Pero tan solo cinco años más tar-

---

<sup>6</sup> Sabemos que no todo lo que nos cuenta Bernal es tan cierto como presume: desde su partida hacia Las Indias con Pedrarias Dávila, su presencia en la muerte de Vasco Nuño de Balboa en el 1517... e incluso llega a poner en la «pluma» de Gómara datos que este no escribió.

<sup>7</sup> Éste y otros artículos se recogen en R. Iglesia, *El hombre Colón y otros ensayos*, El colegio de México, México, 1945.

de, tras la terrible experiencia de la guerra civil española Iglesias cambiará radicalmente su postura en defensa de un capitán al que Bernal pretende difuminar en pro de su beneficio particular. Sobran las palabras: el mismo crítico, dos visiones opuestas, en apenas un lustro. La Verdad es escurridiza.

El trabajo del P. Carmelo Sáenz de Santa María<sup>8</sup> en estas mismas fechas, y utilizando parte del material que Iglesia dejara en la Península a su salida de España es encomiable. Recoge minuciosamente datos materiales sobre los manuscritos, sobre los estudiosos de Bernal... muy valiosa por su aportación positivista aunque no ofrece una «lectura» nueva personal.

Muy posterior, la lectura de otro crítico, Miguel León-Portilla<sup>9</sup>, dota a Bernal de una cultura más amplia, con un origen no tan modesto como el que parecía otorgarle Iglesia y sí con una intencionalidad clara de reclamar bienes materiales a la corona y gloriosa fama a la posteridad.

Existe otra lectura peculiar, la de Alfonso Mendiola basada en una vaga visión «comunicativa». En este caso es una *lectura de los lectores de Bernal* según la teoría de que «la concreción del sentido de un libro es un acontecimiento que se realiza en el proceso de interacción entre texto y lector». Mendiola hace un análisis de lo que es para él la Edad Media, su historia y literatura y engloba en este periodo el texto de Bernal rechazando expresamente la *modernidad* de éste. En una segunda parte hace una «aproximación a la recepción de la *Historia Verdadera* durante el siglo XX». En esta búsqueda de lo que otros hayan podido interpretar la obra de Bernal, Mendiola acaba olvidándose de la obra misma, lo que como autor reconoce en un apéndice a la segunda edición<sup>10</sup>.

Proponemos hacer una nueva lectura de la obra de Bernal. Pero no se trata ahora de establecer una lectura que sea la correcta, la definitiva sino de acercar al

---

<sup>8</sup> Carmelo Sáenz de Santa María, «Bernal Díaz del Castillo, Historia interna de su Crónica», *Revista de Indias*, Madrid, 1956.

<sup>9</sup> Miguel León-Portilla, «Introducción» a la *Historia Verdadera* de Bernal Díaz del Castillo, *Historia 16*, Madrid, 1984.

<sup>10</sup> Deseo aclarar que hay numerosos aspectos del texto de Mendiola con los que no estoy de acuerdo. En concreto en situar el texto de Bernal dentro de la literatura medieval basándose en su aspiración a la fama o en el corto número de obras, la limitada historiografía que habría utilizado al elaborar su *Historia*. Creo que Mendiola no ha entendido a Bernal en absoluto. Vid por ejemplo en p. 117 la forzada adjudicación a Bernal de una fecha de nacimiento. «a tono con la Edad Media, en la que todo lo que caracteriza al individuo prefigura su destino, es obvio que Bernal escogiera para «nacer» la fecha del descubrimiento de América». La fecha la impone Genaro García, no Bernal. Un interpretación mucho mejor es la realizada por Ramón Iglesia en «Introducción al estudio de Bernal Díaz del Castillo y de su *Verdadera Historia*» en *Op. Cit.* pp. 139.

lector al entorno, al horizonte del lector del siglo XVII el primero al que iba destinada esta obra. Un acercamiento a la realidad social

Una lectura en la que podamos situar al autor en su propio entorno. Sabemos que el momento histórico del XVI europeo fue clave en la alteración de la estructura social, en concreto la española. Las nuevas clases sociales se van afianzando, la burguesía está plenamente establecida, ubicada en las ciudades. Y surge un nuevo «tipo» social el *pobre* como individuo «al margen del mundo», el pobre como objeto literario: en este momento en que la escisión de los ámbitos de lo privado y lo público están completamente separados. Aparece una literatura nueva, la literatura del pobre, la llamará Juan Carlos Rodríguez, como única vida «publicable», lo que era imposible pensar todavía para una vida burguesa<sup>11</sup>.

Bernal es un «pobre». Un pobre que escribe en primera persona *real*. Que narra su vida por los motivos que sea pero que se encuentra de entrada con el primer problema de justificar el que su vida sea «memorable», tanto como para ponerse a la altura de duques y marqueses. Así que su escritura tiene que recurrir a dos claves que justifiquen lo que él, aún inconscientemente, percibe como posible, un nuevo modelo de estructura social. El anterior estaba roto. Se ve claramente establecida la ideología del *mérito*, hecho fundamental para que pueda producirse la movilidad social del momento.

La primera clave fundamental es buscar la mayor gloria de Cortés para que su sombra alcance a cada uno de sus soldados. No tendría sentido, como creen ver algunos críticos, que Bernal trate de restar méritos a Cortés. Sí es cierto que querría compartirlos. Bernal tiene que defender a su capitán ante los ataques de la burocracia de la metrópoli porque su caída en desgracia arrastraría a todos sus hombres al olvido. Pero a la vez quiere destacar el papel de los soldados no como meros guerreros sino incluso como consejeros habituales de Cortés. Y para ello el soldado se engloba en un *nosotros* de mayor peso que su figura solitaria; reclama para todos lo que desea para sí mismo. No hay otra manera para ponerse a la altura de un capitán: Sin el *todos* no existe el *yo* y sin el capitán no existen ni el *todos* ni el *yo* que se proclama. Mas, ¿cómo proclamarse el *yo*?

Solamente a través del recurso que ya habíamos citado, construir su texto a partir de la «verdad». Pero, ¿cuál es la verdad de este *hombre pobre*?

Es una verdad «de a pie»; una verdad del detalle minucioso, de la vida cotidiana que tal vez, sin su testimonio, habría llegado muy incompleta hasta nosotros. Nos abrumba con datos y números de las batallas que aumentan la sensación de veracidad, aunque estos sean solo signos. Para llegar a ser una Verdad textual, un

---

<sup>11</sup> Vid. Juan Carlos Rodríguez, *La Literatura del Pobre*, Comares, Granada, 1994.

**símbolo, necesitará mucho más. Es el nuevo sujeto libre que todavía busca su lugar pero que ya se cree con el derecho de reclamarlo. No importa cual sea el linaje. En el caso de Bernal él se considera como fundador del linaje de «conquistador» puesto que él es el más anciano y el «único», según él, que participó en las tres expediciones que partieron desde la isla de Cuba hacia la Nueva España. Todo ello plasmado en un libro, ya un objeto más con el que comerciar, la vida escrita como comercio, como herencia que dejar a sus hijos.**

**En síntesis: la escritura de Bernal se justifica doblemente por el término *Verdad*, como motor de su escritura y como norma. La *Verdad* en su Vida como defensa del honor del conquistador, como único valor de reivindicación. Al hacerlo así se está inventando un nuevo camino: el Yo legitima a la escritura y la escritura, a su vez, legitima al yo. Es el camino hacia la literatura moderna.**



## **EL MACROTEXTO COMO ENTORNO NARRATIVO: APROXIMACIÓN A «MZUNGO», DE LUIS GOYTISOLO.**

*Federico J. Ruiz Rubio.*

### *1. Texto y lector en la construcción de sentido*

La descripción de los mecanismos textuales implicados en la producción de sentido ha sido uno de los retos que se ha planteado tanto la Lingüística como la Poética a lo largo de este siglo. Establecido por la lingüística textual el peso del componente pragmático en la elucidación del sentido, las teorías sobre el lenguaje literario concluyeron en una concepción semiótica del texto, inscrito en un entorno cultural de amplias dimensiones, una vez franqueados los límites marcados por el formalismo inmanentista. Así, con un desarrollo paralelo al de la Neorretórica, si bien con métodos y objetivos distintos, la Poética de la Recepción inaugura un cambio de paradigma teórico caracterizado por un desplazamiento axial: el lugar central que hasta ese momento correspondía al texto pasó a ser ocupado por el lector.

En esta perspectiva, será desde el ámbito del lector, que reconstruye el sentido textual mediante la aplicación de códigos y pautas pertenecientes a su competencia, como es posible develar las estructuras y los significados, más allá de la

discusión acerca de su carácter literario. De este modo, se hizo necesaria la inclusión de un factor teórico en la construcción textual que refiriera tanto al propio texto como a su virtual lector. Se trata del lector implícito, postulado entre otros por Wayne Booth (1974), Wolfgang Iser (1975) o Seymour Chatman (1990), instancia inscrita en el proceso de construcción textual, susceptible de ser actualizado en el acto receptivo, y que se configura a partir de la justificación de las indeterminaciones, lagunas, vacíos, presentes en el texto; o bien puede pensarse en el lector modelo, «capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él» el autor» y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente» (Eco, 1981: 80)<sup>1</sup>.

En el momento actual, cualquier investigación semiótica del texto literario debería tener en cuenta este enfoque, si no como procedimiento empírico de análisis, sí al menos como marco teórico de referencia en el que situar determinados problemas. Un texto puede plantear problemas en cuanto a la cohesión, respecto al modo en que se conectan determinados segmentos, y el análisis debe a su vez poner de manifiesto la existencia o no de esas conexiones, así como sus tipos.

El texto puede solapar los mecanismos de coherencia y promover «una transformación profunda de la gramática textual normal» [...] En estos casos, la coherencia es producida esencialmente por la cooperación interpretativa del lector, que recurre a su conocimiento del mundo, a su competencia sociocultural y literaria para suplir las continuidades y construir la legibilidad del texto» (Carlos Reis, 1995: 42). En otras palabras, la legibilidad del texto, reconstruida por la competencia del lector, sólo será posible si no se han transgredido de modo irreversible las reglas del pacto narrativo (Pozuelo Yvancos, 1988). Ahora bien, el pacto narrativo no sólo ha de referirse a la ficción entendida como el material semántico generado por las estructuras verbales, sino que debe ampliarse a la aceptación de pautas de composición en virtud de la condición semiótica atribuida a la estructura narrativa (Chatman, 1990: 23-27). Así, en una retórica de la invención se incluye todo el proceso de construcción del relato. Existen ocasiones en que este pacto narrativo aparece explícitamente en forma paratextual, como es el caso de la novela *62/ Modelo para armar*, de Julio Cortázar, en que se avisa a un narratario-lector sobre ciertas condiciones de lectura: «No serán pocos los lectores que advertirán aquí diversas transgresiones a la convención literaria» [...] El subtítulo «Modelo para armar» podría llevar a creer que las diferentes partes del relato, separadas por blancos, se proponen como piezas permutables. Si algunas los son, el armado a que

---

<sup>1</sup> Para un apunte histórico sobre la consideración del peso del lector en la interpretación, véase Eco (1986).

se alude es de otra naturaleza «pero sobre todo en el nivel del sentido donde la apertura a una combinatoria es más insistente e imperiosa»<sup>2</sup>.

## 2. El macrotexto como entorno constructivo.

Nuestro marco de análisis se constituye a partir del concepto de macrotexto, que Cesare Segre utiliza para referirse a aquellos casos «en los que textos con total o parcial autonomía se reagrupan en un texto más amplio» (Segre, 1985: 47). En todo caso, la existencia del macrotexto forma parte del proceso creador, en cuanto que compete, en primer lugar, a la voluntad del autor. G. García Márquez, en el prólogo a sus *Doce cuentos peregrinos*, nos ofrece un testimonio desde esa perspectiva, sobre la posibilidad de escribir todos los cuentos «con un mismo trazo, y con una unidad interna de tono y estilo que los hiciera inseparables en la memoria del lector»<sup>3</sup>. El concepto de macrotexto se revela especialmente útil al abordar el análisis e interpretación tanto de obras literarias como en general de conjuntos estéticos desde una perspectiva globalizadora, ya que permite explicar de qué modo diferentes productos, que pueden pertenecer a distintos momentos creadores, mantienen una cohesión restablecida, en virtud del «encuentro entre la voluntad del emisor y el reconocimiento del receptor», encuentro que es hecho posible «por la comunidad de convenciones literarias» (Segre, 1985: 49).

En la interpretación de *Mzungo* (1996), de Luis Goytisolo (Barcelona, 1935), será preciso tener en cuenta la existencia de una aparente ambigüedad que se le plantea al lector desde el comienzo, incluida en la propuesta lúdica generada por el propio texto: la constatación de que efectivamente se encuentra ante una novela y a la vez la certeza de que los cuatro relatos que la componen pueden gozar de un estatuto ficcional autónomo, ya que no existen condicionamientos interdiegéticos que puedan cuestionarlo. En efecto, *Mzungo* se compone de un texto verbal, y de un CD-Rom, auténtica novedad editorial, que prolonga y resuelve, en otro modo textual interactivo, algunos de los interrogantes planteados en aquél<sup>4</sup>. El texto

<sup>2</sup> 62/ *Modelo para armar*. Destino, Barcelona, 1992, p.5.

<sup>3</sup> *Doce cuentos peregrinos*. Plaza&Janés, Barcelona. 1997, p. 8, 9 y 12

<sup>4</sup> Esta particular presentación textual desconcertó a parte de la crítica en su momento. Vid. J.A. Masoliver Ródenas, «Mejor sola que acompañada de CD-Rom», *La Vanguardia*, 14/VI/1996; J.M. de Prada, «Libros con cacharrito», *ABC*, 14/VI/1996 y la respuesta de F. Umbral, «Los tres dedos de la ley», *La Vanguardia*, 16/VI/1996. Por su parte, Luis Goytisolo ha reflexionado en reiteradas ocasiones sobre la vinculación de la narrativa con el cine, la televisión y las nuevas tecnologías audiovisuales: Véase a este respecto su discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua Española «El impacto de la imagen en la narrativa española contemporánea», en *Academia. Revista del cine español*, 12, 87-96; también su conferencia en la Asociación Canadiense de Hispanistas, 1990, en *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 15, 3.

verbal, que es el del que vamos a tratar, se encuentra constituido por cuatro narraciones cortas, intercaladas a lo largo de siete capítulos. Dichas narraciones admiten una lectura independiente, pues no existe entre ellas ninguna interconexión diegética. El engarce, sin embargo, se produce en otro nivel de la estructura: la yuxtaposición en el séptimo capítulo de elementos de las cuatro historias, por un lado, y la existencia de una red isotópica y de elementos homológicos de especial calado configuradora de una especial semantización del texto.

Tras la lectura de *Mzungo*, el lector de Goytisoló evocará necesariamente el texto de su primera novela, *Las afueras* (1958), puente entre la narrativa neorrealista de los cincuenta y la novela estructural de los sesenta, según demuestra Maryse Bertrand de Muñoz (1995). Esta novela, *Las afueras*, cuya lectura requiere una especial participación del lector (cfr. Barrero Pérez, 1995), está compuesta por siete capítulos que se corresponden con siete relatos en apariencia independientes. Sin embargo, el autor concibió esta obra como novela, y es que a pesar de que cada uno de los relatos admite una lectura autónoma, y por lo tanto no condicionada por los restantes, al aparecer yuxtapuestos en un único volumen adquieren una unidad de composición a la vez que se hace patente la coincidencia en la visión del mundo que presentan las distintas narraciones. Esta particular estructura la encontraremos en su obra posterior, *Las mismas palabras* (1962), en su creación magna, *Antagonía* (1973-1981), y de un modo muy especial, en *Mzungo*. En este sentido, resulta clarificador recordar ciertas opiniones del autor: «Me parece válida la presunción de que todo escritor tiende a escribir siempre el mismo libro. Y concedo mucha importancia a toda primera obra de un autor justamente por lo que tiene de augurio, con independencia de la mejor o peor fortuna con que haya sido realizada. Así, con todos sus defectos, *Las afueras* es el punto de partida insoslayable para quienquiera que se halle interesado en rastrear los orígenes de *Antagonía*» (Sinnigen, 1982: 154-155). Podemos hablar justificadamente de un caso de continuidad estilística, de modo que en buena medida, un análisis textual en este nivel, vendrá a corroborar en buena parte lo que la crítica ya ha confirmado acerca de la estructura y sentido de las obras del autor.

### 3. La cohesión textual.

Además del título -«mzungo» significa «rojo» en swahili, y es la denominación que en África negra se le da al turista blanco occidental-, que augura la ambigüedad presente en el texto, de la similitud de los nombres de los personajes, así como de la localización espaciotemporal, existen otros elementos, puestos de manifiesto por el propio autor, tales como ciertos paralelismos, los reflejos de unas historias

en otras o la similitud de roles actanciales, que garantizan una interpretación coherente de la obra<sup>5</sup>.

Por otra parte, al considerar la estructura externa de la novela, se constata que la organización de los contenidos en absoluto obedece a una distribución azarosa, sino a un riguroso y cerrado plan de creación. De este modo, observamos una distribución simétrica de los capítulos: 1, 3, 5 frente a 2, 4, 6, los impares para la historia central, los pares para las otras tres, y un último capítulo, el séptimo, que a la vez que sirve de conclusión aglutina en su unidad estructural las cuatro historias, dotando de coherencia al conjunto. Asimismo llama la atención el hecho de que sea el número siete el dígito que parece actuar como organizador general del texto<sup>6</sup>: En el caso de *Las afueras* encontramos, como en *Mzungo*, el número siete como elemento sustentador de la estructura narrativa. Recordemos la afirmación del narrador en *Estatua con palomas* (1992) en que alude tanto a su primera obra como a *Antagonía*: «Si empecé recurriendo al número 7 de un modo algo mecánico, el 9 no tardó en revelármese como excepcionalmente útil, así como, eventualmente el 6 y el 12 y, para obras menos extensas, el 5»<sup>7</sup>. La distribución matemática que subyace en la organización de sus obras tiene para el autor un sentido especial: «Un sentido esencialmente estructural a la vez que sustantivo» [...] Es una cuestión de peso, de espacio, de equilibrio, que cuenta no menos que la composición de un cuadro» [...] Su función es esa, la de ser asimilada por el lector sin ser percibida» (Claudín, 1980: 61). Estas palabras muestran hasta qué punto es importante en la narrativa de Goytisoló el denominado “diseño editorial”, una distribución que, lejos de tratarse de un capricho matemático, configura un fundamento compositivo de primer orden, tanto por manifestarse como un elemento sustentador de la unidad del texto como por ser un factor generador de sentido.

La solidez estructural evidenciada a partir de la distribución de los contenidos, también se hace patente al examinar determinadas instancias narrativas. De los cuatro relatos que componen la novela, el primero de ellos, que he denominado historia central, se ramifica a su vez en tres intrigas, que aunque comparten un espacio y tiempo diegéticos comunes, desarrollan tres líneas argumentales propias: las definidas por las relaciones entre las parejas Henri y Elsa, George y Fran-

---

<sup>5</sup> Ángel Vivas, «Entrevista. Luis Goytisoló», *El Mundo*, 8/VI/1996.

<sup>6</sup> El conjunto está constituido por siete capítulos integrados por un total de cuarenta y nueve secuencias, que es el cuadrado de siete. Las secuencias de los tres capítulos que componen la historia central son veintiuna, siete por capítulo, que es un número a la vez múltiplo de siete. Además, los obstáculos que deben sortearse en el juego del CD-Rom para alcanzar la meta son también siete.

<sup>7</sup> *Estatua con palomas*. Destino, p.262.

cesca y Alfonso y Manolo. Tanto estos tres subrelatos como los relatos de viajeros, «El reflejo de la antorcha», «Los remansos de Río Frondoso» y «Agua Honda», que admiten una lectura independiente, presentan elementos estructurales comunes. Si superponemos el comienzo de cada una de las historias con sus respectivos finales se manifiestan ciertos paralelismos significantes que evidencian una conexión de sentido. Así, todas las situaciones de inicio responden a un deseo por parte de los personajes, el viaje, y a una expectativa, el encuentro. Las situaciones de llegada también son paralelas en todas las historias al resolverse en un relato de degradación, ya sea por sacrificio no consentido, agresión sufrida, castigo recibido o degradación por error (Bremond, 1974: 103).

También puede resultar de interés el examen de las isotopías (Greimas, 1990: 230), importante factor de cohesión en la construcción textual, que se actualiza en el proceso receptivo y se relaciona directamente con las virtualidades significativas del texto. El campo de aplicación de las redes isotópicas es variado, desde la caracterización de los personajes y acciones hasta la configuración del tiempo y del espacio, según las estrategias de representación que se analicen (Reis, 1995:129-130). Las cuatro narraciones se articulan en el nivel de la fábula en torno a un eje espacial y temporal común. El espacio se configura en función de la oposición dentro/fuera, isotopía temática que parece corresponderse con la figurativa protección/desamparo. Así, pertenecen al espacio interior, de protección, el coche y el hotel, el barco y algunos de sus lugares, tales como el camarote o el puente, mientras que el espacio exterior puede tornarse inseguro y ser escenario de tragedia, muerte o extravío. Sin embargo, en el caso del relato «Agua Honda», el último de la novela, la relación parece invertirse para adoptar una solución contrapuntística: Felipe abandonará repetidas veces el espacio de protección para enfrentarse con el exterior en una suerte de parodia de rito iniciático en que el héroe tendrá que superar varias pruebas (el camino, el enfrentamiento, la victoria sobre el enemigo: una niña indefensa) para obtener el premio (un recuerdo de turista). Del mismo modo, en el caso de la historia central aparece un conector de isotopía en forma de metáfora: el hundimiento del barco, el espacio de protección; también en el primer y segundo relato de viajeros, los personajes son arrancados de los espacios en que se sienten protegidos: el coche para Philippe, el aeropuerto, en el caso de Philip.

Por otra parte existe un tratamiento paralelo del tiempo en las cuatro historias: de un lado, la reducción temporal (Darío Villanueva, 1994), que conforma una fábula de crisis (Mieke Bal, 1995: 46): acontecimientos que tienen lugar en horas o días, y que precipitan su final, dotando a la fábula de un alto grado de densidad diegética y forzando la verosimilitud del relato; de otro la ruptura de la linealidad cronológica, presente en el relato central y opuesto a los otras tres narraciones. Más aún, el tiempo de la fábula, propio para cada uno de los relatos que componen

la novela, encuentra su complemento en otro tiempo de referencia, contextual y extradiegético, al interseccionarse con otra clase de tiempo implícito en el contexto, tiempo significativo desde el punto de vista de la interpretación, alusivo al entorno histórico referencial en que tienen lugar los acontecimientos: el pasado colonial del continente africano. Es posible, en este sentido, localizar referencias a lo largo del texto, de forma que se explicita una confrontación del tiempo histórico de la colonización y descolonización de África, con el tiempo diegético representado en la fábula, de tal modo que su discurrir temporal se ve suplementado semánticamente por la referencia al período colonial.

Como elemento significante, cohesionador, se configura en el texto el estatuto del narrador heterodiegético. Contribuye a la unidad del conjunto al hacer visible en toda la extensión del discurso la polaridad entre el narrador y el universo diegético representado, que se resuelve, por parte de aquél, en una actitud demiúrgica, atemperada en algunos segmentos por la aparición de distintas formas de focalización. Las cuatro historias, en efecto, comparten un narrador común, cuya inscripción en el enunciado va adquiriendo diferentes modulaciones en el desarrollo de la diégesis: una única instancia narrativa se constituye en visión central y adopta, como estrategia constructiva de sentido, diferentes focos de observación, de los que se nutre.

Así, son frecuentes los casos de focalización externa, en que parece fluir la historia de un modo documentalista, e incluso hay ocasiones en que el narrador parece ocultarse para dejar paso al diálogo, dramático, entre los personajes. Sin embargo, esta técnica forma parte de una amplia estrategia textual de creación de sentido al darse combinada con una serie de focalizaciones internas, casos en los que el narrador, sin abandonar su omnisciencia, más bien exacerbándola, adopta el punto de vista del personaje. Aparecen de este modo las marcas de focalización, en concreto el discurso modalizante, a lo largo de las cuatro historias. En la historia principal, que discurre en los capítulos impares primero, tercero y quinto, existen tres focalizadores en virtud de la adopción de una omnisciencia selectiva por parte del narrador (Villanueva, 1994: 26). Un caso semejante sucede en los capítulos pares segundo, cuarto y sexto, correspondientes a los tres relatos de viajeros. Por ello es posible atribuir al texto, en su conjunto, estas perspectivizaciones como factor de cohesión, en un marco polifónico de desarrollo novelesco.

Nos hallamos, en suma, ante seis focos diferentes constituidos a partir de una misma voz, la del narrador, que se expresa mediante un registro de discurso semejante, subjetivo, al aparecer inscritas en el enunciado las marcas de la instancia de la enunciación. Una única voz narradora se proyecta en dos espacios de conocimiento diferentes: uno, con base en su propia omnisciencia, en que se produce un

distanciamiento del personaje; el otro, referido al personaje en cuestión, a su representación del mundo. Se constituye mediante un discurso modalizante y evaluativo, manifiesto en marcas visibles en el enunciado. Este modo de construcción narrativa constituye, en última instancia, una intrusión del narrador en el texto, en lo que supone de representación de la subjetividad del personaje a partir de la construcción de la emoción que el narrador le atribuye.

Así pues, se configuran, a partir de la instancia de la narración, redes isotópicas y pluri-isotópicas significativas, relativas a determinados campos de representación ideológica, conformadores tanto del ser como del hacer de los personajes. La observación de estas instancias y elementos narrativos implicados en la construcción de los cuatro relatos indica la existencia de homologías y de redes constructivas que muestran la solidez unitaria de la novela en cuanto a su estructura y a su unidad de sentido. Por ello, aunque cada uno de los cuatro relatos es susceptible de constituirse en un espacio ficcional cerrado y autónomo (por sí mismo configurador de un mundo posible), es en su relación en el conjunto textual como alcanza su sentido, al ser cada uno de ellos autorreferente y, a la vez, referido respecto de los demás. En suma, encontramos en *Mzungo* un caso evidente de continuidad estilística respecto al conjunto de la obra goytisoliana, y tal como se ha dicho de *Antagonía*, podemos afirmar de esta novela que «más allá de huecos formalismos, la aventura genérica, la utilización de diferentes orientaciones y perspectivas en el discurso narrativo están al servicio de esa puesta en relieve de una realidad que ya no puede vivir fuera del lenguaje, que le proporciona su textura. De una realidad que, por otra parte, queda re-presentada desde los distintos focos de contemplación y experiencia» (Vázquez Medel, 1993: 17,18).

De este modo, se evidencia en retrolectura un sentido general que impregna la obra: la fascinación del hombre blanco por África desde la época colonial, por sus paisajes y bienes, a la vez que el rechazo a lo ajeno, la incomprensión y el miedo frente a lo otro, contradicción que no llega a resolverse, sino que se extiende al propio entorno afectivo de los personajes, marcado por irreconciliables zonas de soledad. De ahí que los espacios de protección lleguen a adoptar auténticos roles actanciales al convertirse en el centro del que los actores salen y regresan, o lo intentan, en busca de refugio: el coche cuya rueda pincha, el barco que naufraga, representan asimismo microcosmos que refieren el mundo de unas relaciones interpersonales de imposible redención marcadas por el miedo, el deseo de posesión, la sugestión de lo exótico, en un contexto marcado por el valor relativo de la verdad.

Podemos cuestionarnos si esta estructura, tan común en determinada novela, y desde luego definitiva de una de las líneas de la narrativa de nuestro siglo, si

esta poética novelesca que manifiestan determinados autores, hasta qué punto, según la afirmación de Francisco Ayala, «es capaz de preservar un sentido esencial, y desde luego desligado de las circunstancias concretas»<sup>8</sup>. De ser esto cierto, y creo que lo es, quedaría demostrada cierta función cultural y social del narrador, «sismógrafo» llamó al novelista Hugo von Hofsmannthal<sup>9</sup>, en cuanto que goza de una posición privilegiada para detectar y mostrar determinados modos de figuración social: modos representativos tanto del imaginario colectivo como de la construcción del conocimiento, de la elaboración de un modelo a partir del cual la realidad, transmutada en signo y codificada en el tejido textual, puede interpretarse.

---

<sup>8</sup> *El jardín de las delicias*. Círculo de Lectores, Barcelona, 1991, p. 9.

<sup>9</sup> Citado en Villanueva, *Estructura y tiempo reducido en la novela.*, p.17.

## REFERENCIAS

- AYALA, F.(1991): *El jardín de las delicias*. Círculo de Lectores, Barcelona, 1991.
- BAL, M. (1995): *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Cátedra, Madrid.
- BARRERO PÉREZ, O. (1995): «Las afueras de Luis Goytisoló: el lector ante una novela inexistente», en Vázquez Medel, M.A. (ed.), *Lumen*, Barcelona, 126-141.
- BERTRAND DE MUÑOZ, M. (1995): «Un primer paso hacia nuevas técnicas narrativas: Las afueras de Luis Goytisoló», en Vázquez Medel, M. Á. (ed.), *Lumen*, Barcelona, 141-148.
- BOBES, M.C. (1993): *La novela*. Síntesis, Madrid.
- BOOTH, W.C. (1974): *La retórica de la ficción*. Bosch, Barcelona.
- BREMOND, C. (1974): «La lógica de los posibles narrativos», en *Comunicaciones*. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, pp. 87-111.
- CHATMAN, S. (1990): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus, Madrid.
- CLAUDÍN, V. (1980): «Luis Goytisoló: la estructura en literatura». *Camp de l'arpa*, 76, 60-62.
- CORTÁZAR, J. (1992): *62/ Modelo para armar*. Destino, Barcelona.
- ECO, U. (1981): *Lector in fabula*. Lumen, Barcelona.
- ECO, U. (1986): «Appunti sulla semiotica della ricezione», en *Carte Semiotiche*,2.
- GOYTISOLO, L. (1957): *Las afueras*. Ed. de Fernando Valls. Espasa Calpe, Madrid, 1996.
- GOYTISOLO, L. (1962): *Las mismas palabras*. Alfaguara, Madrid, 1987.
- GOYTISOLO, L. (1973-1980): *Antagonía*. Plaza & Janés, Barcelona, 1993.
- GOYTISOLO, L. (1992): *Estatua con palomas*. Destino, Barcelona.
- GOYTISOLO, L.. (1995): «El impacto de la imagen en la narrativa española contemporánea». (*Discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua Española*). *Academia. Revista del cine español*, 12, 87-96.
- GOYTISOLO, L. (1996): *Mzungo*. Mondadori, Madrid.

- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1997):** *Doce cuentos peregrinos*. Plaza&Janés, Barcelona.
- GREIMAS, A.J. y J. COURTÉS (1990):** *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos, Madrid.
- ISER, W. (1987):** *El acto de leer*. Taurus, Madrid.
- POZUELO YVANCOS, J.M. (1988):** *Del formalismo a la neorretórica*. Madrid, Taurus.
- REIS, C. y A. C. M. LOPES (1995):** *Diccionario de narratología*. Ediciones Colegio de España, Salamanca.
- SEGRE, C. (1985):** *Principios de análisis del texto literario*. Crítica, Barcelona.
- SINNIGEN, J. (1982):** *Literatura e ideologías*. Nuestra Cultura, Madrid.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. Á. (ed.) (1993):** *Lectura e interpretación de Estatua con Palomas, de Luis Goytisoló*. Fundación El Monte, Sevilla.
- VÁZQUEZ MEDEL, M.Á. (ed.) (1995):** *Luis Goytisoló: El espacio de la creación*. Lumen, Barcelona.
- VILLANUEVA, D. (1994):** *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Anthropos, Barcelona.
- VIVAS, A. (1996):** «Entrevista. Luis Goytisoló», *El Mundo*, 8/VI/1996.

## **LA REALIDAD DE LA FICCIÓN: COMENTARIO DEL ESPACIO EN «PLE- NILUNIO» DE A. MUÑOZ MOLINA.**

*María Manuela Almagro Valenzuela.*

*Plenilunio*, marzo de 1997, es la última novela que ha publicado Antonio Muñoz Molina. La obra mantiene relaciones con sus otras novelas (llevaba seis años sin publicar un relato largo de ficción): con *Beatus Ille* (1986) y *El jinete polaco* (1991), comparte el espacio literario de *Mágica*; y con *El invierno en Lisboa* (1987) y *Beltenebros* (1989), queda vinculada al ser el móvil de la trama un tema de intriga.

Para esta historia, Muñoz Molina ha tomado como referente un hecho real que tuvo lugar en Granada, entre octubre de 1987 y mayo del año siguiente: Fue el asesinato de una niña de nueve años, M<sup>a</sup> Aixa Sánchez, y el intento, porque esta vez fue frustrado, de otra, Susana, de catorce años. Ambos sucesos tuvieron un eco enorme en toda la sociedad española y mantuvieron a la ciudad de Granada en un estado de miedo, rabia e impotencia que duró más de seis meses. De esta historia tomó algunos datos que le sirvieron para estructurar la obra, sobre todo, los que se refieren a la psicología del asesino, un psicópata que no despertaba las sospechas

de los demás,<sup>1</sup> y el modo en que asaltaba y mataba a sus víctimas. Otro dato fue el de la influencia de la luna sobre el asesino, que, junto con la presencia constante de la lluvia, le darán a la novela, tanto una fuerte cohesión interna, como una serie de significados simbólicos.

Pero *Plenilunio* no es un calco de la realidad, Muñoz Molina elige algunos acontecimientos reales y, como un alambique, los destila para darles formas novelescas. En *La realidad de la ficción*, al hablar del personaje y su modelo decía de los novelistas:

Seleccionamos ciertos rasgos de una persona real para convertirla en una figura de novela, añadiéndole datos y circunstancias inventadas que no se superponen a su biografía verdadera para esconderla, sino que la convierten en otra vida de una cualidad y un orden diferente». (p.32)

Por eso la obra no se puede leer en clave de verdad o falsedad, no sería lógico, sino que ha de hacerse en relación a su verosimilitud. El mundo que aparece en *Plenilunio* es un mundo del texto, un mundo posible y coherente, que tiene como referente la realidad efectiva; y tanto los personajes, como sus acciones, no pueden ser más que verosímiles.

Miguel García-Posada, Ricardo Senabre y Salvador Alonso, en sendos artículos periodísticos comentando la novela (v. referencias), han señalado que *Plenilunio* no es tan sólo una historia policíaca, cuyo tema principal sea la dilucidación de un crimen. La novela es, ante todo, un magnífico estudio de unos personajes bien definidos, de sus respectivos pasados y de sus sentimientos presentes, que están inmersos en una problemática social que es la actual de España. Destacan, asimismo, el valor artístico de la obra que, aún situándose en la línea a la que nos tiene acostumbrados su autor, supera a sus predecesoras. Ricardo Senabre apunta que los elementos temáticos que se han utilizado, han sido trivializados en las novelas y el cine en numerosas ocasiones, pero el autor ha sabido ennoblecerlos con una prosa precisa, seca en algunas ocasiones y llena de efectos en las escenas más importantes. Los continuos cambios del presente al pasado han sido meticulosamente trabajados, el ritmo narrativo no se desequilibra en ningún momento. Los temas que aborda: el miedo, la violencia, el amor, el terrorismo, las relaciones familiares..., todos claramente actuales, confirman el compromiso del autor con la vida, con el momento presente y con sus propios ideales.

---

<sup>1</sup> El comportamiento de este individuo coincide con un estudio de la policía inglesa sobre la psicología de los desorganizados sociales, que fue utilizado por la policía de Granada. Las investigaciones fueron complejas pero al final concluyeron con éxito.

## MÁGINA COMO ESPACIO LITERARIO

Otro compromiso del autor es para con una ciudad imaginaria, Mágina; ciudad que, al igual que hicieron William Faulkner y Juan Carlos Onetti, dos de sus escritores predilectos, con el condado de Yoknapatawpha y con la ciudad de Santa María respectivamente, ha inventado según los impulsos cambiantes de la imaginación y el recuerdo, de la memoria y el deseo (Muñoz Molina, A. 1996, p.218)<sup>2</sup>.

Mágina es un trasunto narrativo de Úbeda, la ciudad natal del autor. Éste la hizo nacer en *Beatus Ille* y la hizo crecer y evolucionar en el tiempo a lo largo de ésta y de otras novelas (*El jinete polaco*, *Los misterios de Madrid*). Él mismo nos dice:

«Yo me inventé Mágina para contarme a mí mismo las experiencias de mi propia vida y las de mis mayores con un grado de intensidad y unas posibilidades de lejanía que sólo podía darme la ficción. Más que un retrato, Mágina se parece a una maqueta de ciudad, a un modelo a escala del mundo breve en el que vive sus vidas la mayor parte de la gente: una maqueta con sus estatuas que yo dispongo como si manejara meditativamente figuras de ajedrez, con sus torres en las que siempre hay un reloj, con sus espadañas, con sus calles de empedrado y de fachadas blancas y dinteles de piedra. En Mágina soy el único dueño del registro civil, como quería Balzac, y añado nuevos nombres a su vecindario o los doy de baja, según me conviene, y les asigno lugares donde vivir, costumbres, balcones exactos donde asomarse, trayectos de cada día» (íd).

Como escribió Faulkner en una esquina del mapa de Yoknapatawpha, que él mismo había dibujado, Antonio Muñoz Molina es el único dueño y propietario de Mágina<sup>3</sup>.

«Sin el menor esfuerzo, sin gasto alguno, levanto nuevos edificios que han sido derribados, vuelvo a plantar en ciertas calles las grandes moreras y los álamos que hubo en ellas cuando yo era niño, suprimo la mayor parte del tráfico, incluso añado una estación de ferrocarril, cumpliendo así en la topografía de Mágina, uno de los sueños nunca realizados de Úbeda» (íd. p.215).

De este modo, el autor crea un mundo ficcional y a al vez un espacio referencial real que, aunque en el aspecto «geográfico» sea más limitado que su referente, resulta mucho más productivo en un plano semántico.

<sup>2</sup> La cita que encabeza la primera parte de *Beatus Ille* es: *Mixing memory and desire*, de T. S. Eliot.

<sup>3</sup> A. Muñoz Molina (1987): «Un santuario para Bill Faulkner», *Quimera*, 72, p. 53.

Hemos de decir también que en *Plenilunio* nunca aparece el nombre del lugar donde se desarrolla la acción, éste queda designado simplemente como «la ciudad». Quizás no tiene nombre porque puede representar cualquier ciudad andaluza, pero para un lector de la obra de Muñoz Molina la ciudad es Mágina, sin lugar a dudas: sus claves referenciales coinciden. Lo único que ocurre es que la ciudad ya no necesita «llamarse» para significar y convertirse en mito, porque, en *Plenilunio*, ya lo es de antemano.

Vamos a analizar el espacio literario que aparece en esta novela, comentaremos sus aspectos más sobresalientes e intentaremos atribuirles los posibles sentidos que nos ayuden a comprender mejor la obra en su conjunto. Para ello vamos a diferenciar conceptos como:

- LUGAR: concepto que se relaciona con la forma física, medible matemáticamente, de las dimensiones espaciales. Es la representación mental que el lector se hace al caracterizar y localizar un espacio que aparece en el texto. Es el espacio entendido como marco de la acción, un lugar que tiene dimensiones empíricas de linealidad, superficialidad y profundidad (Bobes Naves, 1985, p. 199).

- ESPACIO: es el resultado de la percepción sensorial de un lugar (Bal, M., 1985). Es decir, es el lugar que se nos muestra parceladamente al ser interpretado por un sujeto focalizador que nos impone su punto de vista sobre lo que percibe, y que adquiere determinados sentidos simbólicos en relación con la caracterización de los personajes y con la posible interpretación de la obra.

- ESPACIALIZACIÓN: es la operación fundamental en el proceso de transformación de la historia en discurso mediante una estructura narrativa. Consiste en la conversión del espacio de la historia en un espacio verbal en el que se desenvuelvan los personajes y situaciones mediante procedimientos técnicos y estilísticos entre los que destaca la descripción (Villanueva, D., 1989).

Teniendo en cuenta esto, hablaremos de una Mágina que, como *lugar*, es equivalente a Úbeda, es decir, si trazáramos un plano imaginario de Mágina y, como una transparencia, lo superpusiéramos al plano real de Úbeda, ambos coincidirían en sus trazos principales, aunque Mágina sería más reducida (quedarían fuera de ésta algunos barrios de Úbeda y la mayor parte de su conjunto monumental).

La otra Mágina es la que entendemos como *espacio* literario: es la Mágina parcelada de cada uno de los personajes, la que componemos al unificar sus diferentes visiones, una Mágina que se percibe como «polifonía espacial» (Lotman, 1970, 281-2). Además la Mágina espacio se semiotiza y se convierte en exponente de las relaciones ideológicas cuando se establecen oposiciones entre el norte y el sur de la ciudad, entre el barrio antiguo y la zona comercial, entre los espacios abiertos y cerrados (Bal, 1977, 251-2; Bobes Naves, 1985, 207).

**Analicemos algunas de las parcelas del espacio de Mágina:**

### **LA CIUDAD**

Se utiliza esta lexía en el texto para referirse, tanto al lugar en el que se desarrolla la acción (en este caso sería equivalente a Mágina), como a las personas que viven en él, por metonimia del continente por el contenido. Con este segundo uso del término, el autor crea un ente, una especie de personaje abstracto, que participa también de la acción.

*La ciudad vivía en el interior de la lluvia y del invierno recobrado igual que en la novedad absoluta del miedo (6.61)<sup>4</sup>.*

[El asesino arrancó el coche] *desafiando a los guardias invisibles, a la ciudad dormida o cobarde que se ocultaba detrás de los postigos cerrados de las casas: callaban, tenían miedo, una ciudad entera aterrada por un solo hombre, confabulada en vano para atrapararlo, tendiéndole trampas en las que no pensaba caer...* (28.411)

El tratamiento de la personificación o prosopopeya hace que la carga emocional que flota en el ambiente sea mucho mayor, ya que es la totalidad de los ciudadanos (a excepción de uno) la que vive y siente unas mismas experiencias.

La ciudad como espacio literario se nos muestra de diferentes modos:

- Señalada en un atlas geográfico (14.170)
- Representada en un plano y varias guías turísticas (14.171)
- Percibida a cierta distancia como una imagen visual: *Vio la colina oscura, la línea de la muralla, las luces remotas de los miradores [...] como el dibujo sin nombre de una ciudad nocturna (16.203) Mire la ciudad cómo se ve desde aquí. Ella sí que parece una isla (id.)*
- Descrita por un focalizador-narrador: *Las calles periféricas de la ciudad tenían a esa hora un aire fantasmal [...] cubos de basura [...] bolsas de plástico [...] charcos de vómitos y papeleras arrancadas y quemadas. (19.246)*
- Recorrida en diversos itinerarios que hacen los personajes (3.40)

### **PLAZA DEL GENERAL ORDUÑA**

Esta plaza aparece en todas las novelas situadas en Mágina, teniendo en todas ellas un papel importante; les es común el hecho de que representa el punto neurálgico de la ciudad y marca la frontera entre las partes norte y sur; pero en

---

<sup>4</sup> Para localizar los fragmentos extraídos de *Plenilunio* apuntamos entre paréntesis el capítulo y la página a los que corresponde la cita.

cada una de las obras «significará» algo distinto. En *Plenilunio* su significado varía según los personajes: para el inspector y el forense es un lugar cotidiano, ya que sus respectivos trabajos están relacionados con la comisaría.; para el asesino será la puerta que le lleve a su «otra vida», además que el estar allí, frente a la comisaría y el poder llamar por teléfono desde la cabina, le sirve como autoafirmación de su superioridad y su «hombría» ; - a Susana Grey la plaza le recordará al inspector; - a Paula el recuerdo de la plaza, motivado por las campanadas del reloj, le traerá a la mente la visión de la ciudad; - para la ciudad fue el lugar desde donde asistieron al funeral de Fátima y desde el cual se retransmitió la noticia para la televisión.

La plaza tiene una serie de elementos que la componen y que también complementan su sentido: - *La torre del reloj* marca con sus campanadas el tiempo de la ciudad. Su sombra en el suelo también nos recuerda un reloj de sol. La esfera del reloj quedará confundida con la luna llena y también con la cara del asesino en la mente desorientada de Paula. - *La estatua del general Orduña* recordará una época pasada y también se relacionará con el padre Orduña ya que ambos pertenecen a la misma familia. - *La comisaría* es el centro de las investigaciones policiales y será punto de encuentro de los personajes en escenas cruciales de la novela. - *El Monterrey*, cafetería-bar- restaurante situado enfrente de la comisaría, es el lugar desde donde al inspector le gusta vigilar la plaza y desde donde también él será observado por un terrorista.

### BARRIO DE SAN LORENZO

Situado en la parte sur de la ciudad, es un barrio de calles empedradas y de casas con fachadas encaladas (15.188). En las obras anteriores, Muñoz Molina lo describía de un modo idílico, siempre con connotaciones favorables: era el barrio de los hortelanos, de la vida tradicional de Mágina, en la que la familia y el trabajo de la tierra eran los valores fundamentales. En *Plenilunio* desaparece esta visión idílica y el barrio se muestra envejecido, con casas y corrales en ruinas (12.142), con el empedrado lleno de socavones (17.206) y las aceras con baldosas rotas (17.208). Es el barrio del que todas las tardes huye el asesino (17.210). El recuerdo de cómo era el barrio en el pasado sólo está en la memoria de Ferreras, que lo mira con cierta nostalgia desde el parque de la Cava: *Este era mi barrio. Aquí estaba el cine de verano al que me traían mis padres todas las noches [...] olía muy fuerte a jazmines y dondiegos...*(25.359)

### PARQUE DE LA CAVA

Está en un extremo del barrio de San Lorenzo *al filo de la ladera plantada de pinos que terminaba en las huertas, en las primeras ondulaciones del valle* (1.16). Lo construyeron cuando Ferreras era pequeño: *Me acuerdo cuando inauguraron*

esta mierda de parque, quien te ha visto y quien te ve. Había un rosaleda y una fuente de taza y las parejas de novios se venían a pasear los domingos por la mañana...(25.359). El recuerdo del asesino de cuando era un adolescente nos muestra ya un parque más abandonado (17.204-205). Y en el tiempo presente del relato se ha convertido en el extremo más oscuro y deshabitado de la ciudad (25.355), donde las farolas nunca estaban encendidas porque cada fin de semana las apedreaban cuadrillas de jóvenes que se iban a beber a los jardines (1.13). Mira en lo que ha quedado todo [le dice Ferreras al inspector] jeringuillas y cristales de litronas. Y ese cabrón trayéndose dos veces a una niña sin que lo vea nadie [...] aunque hubieran gritado no habría podido oírlos nadie. Mi barrio de entonces es una ciudad fantasma.(25.359)

La relación entre el parque y los distintos personajes varía en cada caso, pero es para el asesino y para Paula para quienes es más compleja: -Para el asesino es un espacio conocido, cercano a su casa, que le recuerda sus primeras experiencias sexuales; es un espacio protector, que le permite llevar allí a sus víctimas y en el que se siente seguro. -Para Paula es un espacio desconocido, agresivo, que le asusta y del que quiere escapar. Confundirá en su traumático despertar el tronco de un árbol y la luna llena con el cuerpo de su agresor. Sentirá en su piel el frío y la humedad de la tierra al igual que los pinchazos con las agujas de los pinos. (24.234-243). El simbolismo de esta escena es enorme: el bosque, la noche, la luna, y la tierra humedecida por la lluvia, tienen fuertes connotaciones psíquicas y sexuales.

### LA ZONA NORTE

Es la parte de la ciudad que está al otro lado de la plaza del general Orduña. Se accede a ella por la calle Trinidad, donde está la papelería Sagrado Corazón y el Sistema Métrico. Fundamentalmente la conocemos a través de los itinerarios que sigue el asesino en las dos ocasiones en que rapta a las niñas: plaza, comisaría, calle Trinidad, estatua de Carnicerito, la Torre Nueva...(20.264-268), o cuando baja con ellas hacia los jardines de la Cava (22.312-318). Cuando Susana Grey llegó a la ciudad no existían ninguno de estos bloques. Todo eran descampados y huertas, yo los veía desde la ventana de mi clase. Es prodigioso cómo consiguieron hacer que todo esto fuera horrible. El inspector pensó en ese momento que podían encontrarse en un barrio periférico de Bibao, o de cualquier otra ciudad, con muros de ladrillo sucio y ropa tendida en pequeñas terrazas, garajes y aceras rotas, bares de claridad grasienta, garabatos de spray. (16.195). Pero para Fátima ése había sido el posible paraíso de sus caminatas hacia la escuela, de sus juegos con otras niñas y de sus visitas a la papelería y a las tiendas...(id.). Y para el asesino es donde están el ambiente y las luces, las tiendas prósperas [...], los bloques de pisos con porteros

*automáticos y calefacción central, las calles anchas y bien asfaltadas [...], los vídeo-clubs, los bares de top-less, la vida de verdad. (17.210)*

Hasta aquí hemos comentado los principales espacios de la *Mágina de Plenilunio*. Quedan otros espacios más reducidos: la comisaría de policía, el mercado de abastos, la escuela, la residencia y el colegio de los jesuitas (ya casi en las afueras) y las whiskerías y los bares de alterne (más allá de las últimas gasolineras). Fuera de *Mágina* se encuentran el sanatorio de Santa María de los Prados (a unos cincuenta minutos en dirección a Jaén) y La isla de Cuba, en la carretera del valle: nos detendremos un poco en esta última.

### LA ISLA DE CUBA

Es un espacio que ya existía en la *Mágina de Beatus Ille*; en «aquella época» era un cortijo, pero el tiempo «transcurre» y en *Plenilunio* el antiguo cortijo ha sido reformado y se ha convertido en un hotel rural: era un edificio a la orilla del río (16.194) con tejados desiguales y muros altos que caían a pico sobre las barracas [...]. Al lado hay un bosquecillo de almendros... (16.202). En la parte baja han abierto un magnífico restaurante (16.195). Conocemos este espacio a través del inspector y de Susana que irán una noche allí a cenar y que se citarán, pasado el tiempo, en una de sus habitaciones: parecía una casa de campo [...]. [la habitación tenía] las paredes blancas, el techo inclinado con rudas vigas de madera barnizada, el suelo de baldosas rojas, una ventana de postigos recios que daba a la barraca del río (21.279).

La isla de Cuba es el único espacio de *Plenilunio* que se presenta sin ningún tipo de agresividad para los personajes, es el único paraíso en el que se pueden refugiar para escapar de la ciudad, de sus problemas y también de ellos mismos. El ambiente tranquilo y acogedor será también impregnado de la sensualidad que transformará a los personajes.

Los espacios interiores son también merecedores de un análisis detallado. Las casas de Fátima, del inspector, del asesino, de Susana y de Paula, y la habitación del padre Orduña nos dicen mucho sobre ellos, sobre sus modos de ser y de actuar. El espacio y los objetos que lo componen funcionan como metáfora o metonimia del personaje (Bobes Naves, 1985, p.265).

De entre todos ellos, la *casa del asesino* es quizás la que más nos «impacta». El focalizador es el propio asesino, que muchas veces incluso suplanta al narrador tomando él la palabra: Esto es lo que lo diferencia de los demás espacios interiores. En esta casa existe un pequeño *sancta sanctorum*, el armario del dormitorio donde el asesino guarda bajo llave su navaja y una botella de ron o anís (sus compañeras más leales) (12.151; 17.205).

**La luna, tan presente en toda la historia, puede considerarse como uno de los elementos que conforman el espacio de *Plenilunio*. Aparece como un objeto que se puede simplemente observar, pero también puede percibirse como algo vivo que sufre transformaciones. La capacidad que tiene para iluminar los objetos (12.142; 23.320) y para influir sobre el comportamiento de los personajes (29.425) desencadenará los acontecimientos más relevantes de la novela.**

## REFERENCIAS

- T. ALBADALEJO MAYORDOMO (1989): «La semántica extensional en el análisis del texto narrativo», en G. Reyes (ed.) *Teorías literarias en la actualidad*, Madrid, El arquero.
- S. ALONSO (1997): «El relato moral de nuestro tiempo», *Ideal, Artes y Letras*, 19 de abril.
- G. BACHELARD (1957): *Poética del espacio*, México, F.C.E., 1986.
- M. BAJTIN (1975): *Teoría y estética de la novela; trabajos de investigación*, Madrid, Taurus, 1989.
- M. BAL (1977): *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1985.
- M. C. BOBES NAVES (1985): *Teoría general de la novela: semiología de La Regenta*, Madrid, Gredos.
- (1991): *Comentario semiológico de textos narrativos*, U. de Oviedo.
- (1993): *La novela*, Madrid, Síntesis.
- J. CHEVALIER (1974): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1986.
- M. L. COBO NAVAJAS (1995): *Técnicas narrativas en la producción literaria de Antonio Muñoz Molina hasta 1991. Análisis semiótico*, Tesis doctoral, Granada.
- M. EZQUERRO (1990): «Elementos teóricos para el análisis de la narrativa», en *Mannuel d'analyse textuelle. Textos espagnos et hispano-americains*, Toulouse, Presses Mulieu.
- M. GARCÍA-POSADA (1997): «Muñoz Molina: de miedo y amor», *El País. Babelia*, 15 de marzo, p. 11.
- R. GULLÓN (1980): *Espacio y novela*, Barcelona, Bosch.
- Y. M. LOTMAN (1970): *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982.
- E. MIRALLES (1993): «La búsqueda: tema para una lectura de la narrativa actual», *Anuari de Filologia*, vol. XVI.
- M. M. MORALES CUESTA (1996): *La voz narrativa de Antonio Muñoz Molina*, Barcelona, Octaedro.

- A. MUÑOZ MOLINA (1988):** «Mágina, la ciudad inventada», *El País semanal*, 13 de agosto, citado por «Entre Úbeda y Magina» en **AMM (1996):** *La huerta del Edén*, Madrid, Ollero y Ramos.
- A. MUÑOZ MOLINA (1993):** *La realidad de la ficción*, Sevilla, Renacimiento.
- J. M. DE PRADA (1997):** «El Plenilunio de Muñoz Molina», *ABC Literario*, 28 de febrero, p. 16-20.
- R. SENABRE (1997):** «Plenilunio. Antonio Muñoz Molina», *ABC Literario*, 14 de marzo, p.7.
- D. VILLANUEVA (1989):** *El comentario de textos narrativos: La novela*, Gijón, Júcar.



*SECCIÓN SEGUNDA:  
SEMIÓTICA DEL TEATRO Y DE  
LAS ARTES ESPECTÁCULO-MUSICALES*

## DEL ANÁLISIS SEMIOLÓGICO AL INTERCULTURAL.

*Joaquina Canoa Galiana.*

Para presentar el paso de la semiología a la interculturalidad en los estudios teatrales, voy a referirme primero a los avances en la semiología del teatro y comentar después un modelo de análisis intercultural.

Tadeusz Kowzan publica en 1968 un artículo «El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo» en el que analiza hasta trece sistemas de signos (auditivos o visuales) que contribuyen a crear un espectáculo específicamente distinto de otras manifestaciones artísticas (1).

En 1990 Kowzan hace una nueva publicación, «La semiología del teatro: veintitrés siglos o veintidós años?»(2), en la que trata de la aplicación de la noción de signo al arte del espectáculo, y, después de considerar como antecedentes la Presemiología teatral ( Antigüedad y Edad Media), la protosemiología del espectáculo (siglos XVII y XVIII) y las manifestaciones de la parasemiología del teatro (Peirce), considera que la semiología del teatro aparece por los años treinta del siglo XX, como aplicación del campo conceptual y terminológico del signo a los distintos

aspectos del arte teatral, realizado por teóricos de la literatura, lingüistas y hombres de teatro.

Insiste Kowzan en que su artículo citado de 1968 tiene por título «El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo» para mostrarse como iniciador de un campo poco explorado ( pues habla de «introducción « y de «signo en el teatro» y no «teatral» ) . En las dos décadas siguientes se multiplican los estudios y, veintidós años después, hace balance para presentar una disciplina constituida, con su objeto y sus métodos.

En cuanto al objeto, por ser doble, el texto dramático y el espectáculo teatral, debe integrar los dos aspectos; por tanto, el análisis semiológico del espectáculo teatral ha de tener en cuenta el texto y, a la vez, el análisis del texto dramático debe considerar la realización escénica virtual y/o efectiva.

Sobre los métodos semiológicos a utilizar depende del objetivo del investigador al aplicar el concepto de signo a un campo de la actividad humana (sea lingüístico, sociológico, teatral, etc.) y que considere la semiología como método o como ciencia.

Kowzan concluye que la semiología del teatro abarca los dos aspectos, el texto y el espectáculo. Y es a la vez un método y una ciencia, lo que la ha obligado a delimitar su objeto : la complejidad del fenómeno teatral, constituido por un «espesor de signos» y su método, independiente del enfoque lingüístico que venía utilizando. La problemática actual de la semiología del teatro se basa en que casi todos los sistemas de signos están implicados en la comunicación teatral, porque incluye el funcionamiento de los signos en el teatro y las relaciones entre emisores y receptores, ámbito en que hay que profundizar para alcanzar en la investigación la especificidad del signo teatral.

En una conferencia reciente, publicada en 1996:»El texto y la representación teatrales. Teatro y signo» (3) kowzan insiste en esta complejidad y dificultad y trata de delimitar las correlaciones entre la palabra y otras formas expresivas en un espectáculo teatral, que destaca desde cinco perspectivas:

1) Desde criterios estéticos: Según la clasificación de las artes respecto al espacio y al tiempo, planteada por Lessing en el siglo XVIII, las obras literarias y musicales se desarrollan en el tiempo, mientras que las artes plásticas en el espacio. El espectáculo teatral, indica Kowzan, reúne las dos, porque se desarrolla en el espacio y en el tiempo.

2) Desde la psicología del arte: La obra literaria se dirige a la imaginación y tiene un impacto conceptual. Las artes plásticas y la música implican una percep-

ción sensorial. El espectáculo teatral asegura una constante interpenetración entre lo conceptual y lo sensible.

3) Desde un criterio psicofisiológico (la percepción sensible): se distinguen las artes auditivas ( la música y el texto enunciado de la literatura) y las artes visuales (todas las artes plásticas). En el espectáculo hay audición y visión, ambos asociados en un sincretismo perceptivo.

4) Desde el punto de vista social o sociológico: algunas artes pueden tener recepción individual ( como la lectura privada de poesía o la audición musical). La arquitectura es la más abierta a la recepción colectiva entre las artes plásticas. Y el espectáculo teatral es, entre todas las artes, el que reúne más rasgos colectivos, o sea, sociales: toda representación necesita varios creadores, es percibida por un público colectivo en un espacio afín y en un tiempo simultáneo, lo que aumenta la sociabilidad del espectáculo.

5) Por último, desde el punto de vista de la significación, todos los medios de expresión de que se sirve el teatro tienen como función principal significar algo.

Por tanto, se puede aplicar al análisis del teatro el concepto de signo y el método semiológico, capaz de dar cuenta del espectáculo teatral y de las relaciones texto- escenificación .Porque el espectáculo teatral, según Kowzan, «constituye el campo privilegiado de estas investigaciones, si bien por su complejidad, sigue tratándose de un campo difícil de explorar»(p.142).

También Carmen Bobes señala los avances de la semiología teatral, pero añade que «Un estudio del texto dramático escrito no es suficiente para explicar el objeto «teatro» y debe continuarse con un estudio de la puesta en escena. Y esto es precisamente lo que se propone una semiología del teatro : estudiar el fenómeno teatral en todas sus fases, haciendo una gramática del texto teatral y una gramática de la representación teatral, aplicando en cada caso el método adecuado a la naturaleza de los signos que sirven de forma literaria y de forma «representativa» (4).

A pesar de los avances señalados en la semiología teatral, la crítica postmoderna insiste en que el análisis semiológico presupone que el texto tiene una teatralidad ( es decir, una sola matriz teatral que dará existencia al texto en la representación) y, por tanto, no hay más que una puesta en escena, la implícita en el texto. En cambio, los postmodernos consideran que el texto, sea clásico o moderno, está como vaciado de sentido en espera de una expresión escénica adecuada. Porque tanto el texto como el espectáculo constituyen una práctica significativa (definida ya por Julia Kristeva en *Semeiotiké*, (1969),(5), que busca la pluralidad de

significaciones al abrir el texto a la experimentación escénica, donde la multiplicación de enunciadores ayuda a mantener esta pluralidad.

En resumen, el texto ya no es el depósito del sentido, esperando una puesta en escena que lo exprese e interprete, sino una materia significativa que alcanzará su concretización por los esfuerzos de la realización escénica y del público receptor, dentro de la situación de enunciación. Porque el arte postmoderno tiene en cuenta una nueva totalidad, no la de los enunciados sino la del proceso completo de comunicación.

Como indica Abirached, el texto es como una excavación arqueológica donde intervienen público, directores y actores, para crear un arte con independencia absoluta. Así, el personaje es manipulado, construido y deconstruido. (6). Y la puesta en escena es como un laboratorio que reelabora las representaciones culturales desde distintas perspectivas, porque entiende el teatro como cruce de culturas. En consecuencia, el modelo de análisis «intertextual», derivado del estructuralismo y la semiología, está dejando paso al «intercultural». No es suficiente describir las relaciones entre textos y entre espectáculos, sino que hay que captar su funcionamiento externo, su inscripción en las culturas y contextos respectivos, y el resultado cultural que originan.

Patrice Pavis, en su obra, *Le théâtre au croisement des cultures*, plantea estos problemas en varios artículos (7). Concretamente, en «Hacia una teoría de la cultura y de la puesta en escena», propone un modelo de interpretación intercultural, examinando los pasos por los que la cultura de destino se va apropiando de una cultura originaria, de la que filtra los rasgos culturales que más responden a sus presupuestos e intereses, y además intenta proyectar sobre la cultura de partida. Es, por tanto, un estudio intercultural, realizado desde el teatro y la puesta en escena.

Este modelo, que Pavis compara a un reloj de arena, es a la vez embudo y molinillo, porque filtra y tritura la cultura al pasar de una ampolla a la otra. Es como un doble embudo, con la parte estrecha en el centro: la ampolla superior representa la cultura de origen, codificada en modelizaciones antropológicas, socioculturales y artísticas. Sus granos son átomos de sentido, formando capas de distinto espesor. Al estrecharse el embudo, los granos de la cultura de partida se irán filtrando hacia la cultura de destino, que, a su vez, intenta buscar en la originaria lo que necesita para responder a sus interrogantes concretos. Y en ese cruce de razas, tradiciones y estilos distintos, se descubren características antropológicas, sociológicas y artísticas.

Por tratarse de un estudio intercultural, Pavis intenta previamente señalar los rasgos caracterizadores de la cultura. Para ello sigue la obra de Camille Ca-

milleri, *Culture et société: caracteres et fonctions*, (8), en donde se destacan cinco rasgos: 1) La cultura es el resultado de las inflexiones que adquieren nuestras representaciones, sentimientos y conductas bajo la influencia del grupo; 2) por tanto, esta inflexión es común a todos los miembros del grupo; 3) es de orden artificial (adquirida por el arte del hombre, y no por naturaleza); 4) se transmite por la llamada «herencia social»; 5) las culturas mayoritarias, formadas por características nacionales, cuando se apropian de culturas extranjeras, intentan transformarlas según sus propios fines (y así, el estudio de un género teatral extranjero suele enfocarse desde la práctica europea del teatro).

Estos cinco rasgos caracterizadores de las culturas, desde la antropología cultural, pueden aplicarse al trabajo teatral. En efecto, 1) los miembros del grupo adquieren la cultura del grupo; 2) el texto teatral se va impregnando de las capas que las sucesivas representaciones van aportando en una tradición de actuación. 3) Como el orden cultural es artificial, la escena y el actor tienden a transformar en signo los medios naturales que utilizan; 4) la transmisión, mediante el teatro, de la herencia social, se manifiesta en géneros codificados, como la *Commedia dell'Arte*, en que los actores incorporan técnicas de actuación ya preparadas. 5) También en el teatro se manifiestan las características nacionales, al ir incorporando los actores los rasgos de las prácticas europeas de teatro.

El enfoque sociohistórico intenta situar el texto dramático en la historia. Ya Pavis había propuesto una teoría de los ideogramas, en un trabajo publicado en 1985 (9), pero es difícil de aplicar, al situar al hombre en contextos culturales diferentes y lejanos, como los orientales.

El modelo de análisis intercultural, propuesto por Pavis, mediante la imagen del reloj de arena, intenta explicar la dinámica del flujo y depósito de sucesivas sedimentaciones, ya que está organizado en niveles sucesivos, tanto en la cultura de partida como en la cultura de destino.

La cultura originaria ha realizado, en la puesta en escena, sus modelizaciones culturales y artísticas, que se van filtrando y transmitiendo. La cultura de destino, para recibirlas, ha de realizar un trabajo de adaptación, en primer lugar, referido al teatro, (sobre los actores, la elección de una forma teatral, la representación teatral de la cultura) y, en segundo lugar, estableciendo «adaptadores de recepción», para captar la cultura de origen desde su propia perspectiva y así facilitar las posibilidades de lectura e interpretación.

En esta transferencia cultural se va modificando la recepción de la obra, ya que la cultura de destino asimila e integra algunos elementos y omite otros. Las distintas lecturas e interpretaciones van realizando una confrontación cultural

entre la cultura de origen (como la oriental o la clásica) y la cultura de destino, (como la europea o la postmoderna), que gradualmente ha ido asimilándola o confrontándola.

Al final, cuando el traslado de los granos de cultura de una ampolla a otra ha terminado en el reloj de arena, el espectador tiene que analizar y organizar lo recibido, y aceptar o rechazar los filtros interpuestos, llegando así a definir su concepto de cultura o no cultura por lo que retenga o por lo que omita. Como afirma el director teatral Robert Wilson en 1987 (*Der Spiegel*, nº 10), «el teatro no debe interpretar, sino que debe darnos la posibilidad de contemplar una obra y de reflexionar sobre ella».

En resumen, si el modelo de análisis semiológico resulta muy complejo, el intercultural es todavía mucho más. Para integrar de algún modo ambas interpretaciones y exponer alguna de las teorías sobre el teatro, me voy a referir a un estudio de P.Pavis, «Del texto a la escena: un parto difícil», en que presenta la problemática de los estudios teatrales actuales (10).

Comienza el artículo con unas precisiones de vocabulario, estableciendo una triple distinción:

- 1) **Texto dramático:** el texto lingüístico escrito.
- 2) **Representación:** lo visible y audible de la escena, aún no recibido y descrito como un sistema de sentido.
- 3) **Puesta en escena:** puesta en relación de todos los sistemas significantes en la representación.

A continuación trata de caracterizar negativamente la puesta en escena :

- 1) No es la realización escénica de una potencialidad textual; (sería redundante, porque diría lo mismo cambiando la materia significante, verbal o no verbal).
- 2) No tiene que ser fiel al texto dramático. El problema está en la representación de las obras del pasado, y plantea estas preguntas: ¿Debe ser fiel al pensamiento del autor, a la tradición de representación, a la forma o al sentido, de acuerdo con principios estéticos o ideológicos?.
- 3) No anula el texto dramático y, por tanto, el problema sigue siendo la fidelidad mayor o menor.
- 4) La puesta en escena de un mismo texto en momentos históricos diferentes no da a leer el mismo texto, porque el proceso de lectura realiza una concretización diferente. El texto no es un depósito de significados sino un circuito de concretización históricamente determinable. Los tres componentes de la obra de arte señala-

dos por Mukarovsky (II): el significante (obra cosa), el significado ( Objeto estético) y la relación a la cosa designada (contexto social: «contexto total de los fenómenos sociales del medio dado»), son variables y modifican la concretización del texto que se intenta reconstituir.

5) No es la figuración del referente del texto por la representación, puesto que no tenemos acceso a dicho referente sino a los signos que lo designan por convención.

6) No es el encuentro de dos referentes, textual y escénico, sino un proceso de ficcionalización realizado por la puesta en escena para el espectador; que no ha de buscar la ficción en el término medio, entre lo que cuenta el texto y lo que figura en escena, porque la relación texto-escenificación no es de traducción o reduplicación, sino de confrontación entre un universo ficcional estructurado a partir del texto y un universo ficcional producido por la escena.

7) no es la realización performativa del texto, es decir, los actores no están encargados de seguir las instrucciones del texto y de las acotaciones para reconstituir una situación o montar el texto de una determinada forma. La puesta en escena es libre para utilizar algunas o ninguna de las acotaciones.

Después de estas negaciones para demostrar que la puesta en escena no es un traslado del texto a la escena, Pavis trata de caracterizarla mediante tres posibles lecturas:

1) La del texto, como lo haría un lector o un espectador antes de asistir a la representación.

2) La del texto ya concretizado en la representación, es decir, realizado en una situación dada, que le confiere un punto de vista y un sentido.

3) La del texto espectacular, resultado de las dos primeras, es decir, de la puesta en escena que incluye el conjunto de sistemas escénicos entre los que está el texto dramático.

Esta puesta en escena tiene que realizar en cada momento:

Una concretización ( teniendo en cuenta los tres componentes de la obra artística señalados por Mukarovski:obra cosa, objeto estético y contexto social).

Una ficcionalización, es decir, una creación de ficción, por los efectos del texto y del lector con los de la escena y del espectador ( mezclando dos ficciones, textual y escénica).

Una ideologización del texto dramático y espectacular, en relación a las formaciones de cada época, su contexto social, etc. por lo que se producirán infinitas lecturas.

Por último, la teoría de la puesta en escena exige también examinarla en sus tres dimensiones: autotextual (los mecanismos del texto), ideotextual ( el subtexto político, social, ideológico etc.), intertextual (del texto en tiempos pasados o actuales), relativizando cada puesta en escena como una posibilidad entre las múltiples interpretaciones posibles .

En conclusión, Pavis, de acuerdo con su « tentativa de elaborar una teoría materialista de la puesta en escena, que describa los mecanismos de constitución de sentido del texto dramático y de la puesta en escena» (*ibid.* p. 73), pretende definir la puesta en escena, con sus dos vertientes, concretización e ideologización, para aplicarla a textos dramáticos que haya que reponer. La dificultad está en la multiplicidad de variantes, tanto en lo relativo al contexto social, como a los circuitos de concretización, porque al vincular la concretización social escénica con el contexto social del público, relativiza la interpretación.

En efecto, poner en escena no es sólo enunciar el texto añadiendo los ingredientes de la representación para que todos capten su sentido correcto. Poner en escena es ajustar y organizar situaciones de enunciación en un circuito en que se integren todos, artistas y espectadores, de forma que el texto dramático se convierta en texto espectacular.

Antes de terminar esta comunicación, en que se ha intentado destacar la importancia de dos grandes aportaciones a la investigación teatral, encabezadas por T.Kovzan y P. Pavis, desde el análisis semiológico al intercultural, interesa poner de manifiesto que el cambio operado de la intertextualidad a la interculturalidad alcanza actualmente la práctica teatral (desde A. Artaud a R.Wilson, de P. Brook a E.Barba, etc.) que confronta e interroga tradiciones, estilos de interpretación y culturas. Y, por ello, son necesarios para su estudio nuevos instrumentos de trabajo que revelen la importancia de la comunicación teatral, porque, como señala Pavis en el lema de su artículo, para Victor Hugo «El teatro es un crisol de civilizaciones. Es un lugar de comunicación humana» (*ibid.* p. 94).

## REFERENCIAS

- T. KOWZAN (1968), «Le signe au théâtre», *Diogène* vol 61, pp.59-90. (Traducción española, «El signo en el teatro», en T.W.Adorno (comp.), *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Ávila, 1969) .
- T. KOWZAN (1990), «La semiología del teatro: ¿Veintitrés siglos o veintidós años?» C.Bobes (comp.), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco Libros, 1997, pp.231-252.
- T.KOWZAN (1996), «El texto y la representación teatrales: teatro y signo» *Problema theatralia I*, Universidade de Vigo, pp. 131-142.
- C.BOBES (1981) «Posibilidades de una semiología del teatro», Leon, *Estudios Humanísticos* 3, pp.11-26.
- J. KRISTEVA (1969), *Semeiotiké*, Paris, Seuil, 1981.
- R.ABIRACHED (1994), *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, ADE, pp.430 -432.
- P.PAVIS (1990), *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti.
- CAMILLERI, C. (1982), *Culture et société: caracteres et fonctions*, Les Amis de Sèvres, no 4.
- PAVIS, P. (1985), *Voix et images de la scène*, P.U.Lille, pp.290-294.
- PAVIS, P. (1994), *El teatro y su recepción*, La Habana, UNEAC, pp.73-104
- MUKAROVSKY, J. (1934) «El arte como hecho semiológico», *Arte y Semiología*, Madrid, 1971.



## **EL ESPACIO INTERCALADO: LOS COLLAGES ESCÉNICOS.**

*María Ángeles Grande Rosales.*

Sin duda, la modernidad teatral se caracteriza por la superación del anacronismo histórico que había legitimado como universales lo que no eran sino poéticas teatrales contingentes, tales como el realismo o el naturalismo. De esta forma, una vez denostadas las motivaciones de índole mimética -el intento de dar lugar en el escenario a una reproducción exacta de la realidad-, parecía triunfar la inflexión idealista defensora de la constitución de un lenguaje escénico autónomo, de una acción teatral ya no logocéntrica y antipsicológica, sobre la que planeaba el Wagner más utópico y el sueño de una armoniosa fusión de las artes. Este sueño de armonía y unidad, la herencia simbolista que había entrevisto la obra de arte como un todo significante y autónomo, se haría añicos hacia los años veinte, momento de extraordinaria creatividad que traducía en términos artísticos la inmensa conmoción que había supuesto la Primera Guerra Mundial. Por lo demás, el teatro siempre se ha caracterizado por su simbiosis con diferentes formas artísticas (vid. Sánchez, 1994b) y en este momento la relación entre el teatro y la pintura, por ejemplo, más allá de la colaboración puntual de artistas plásticos en las realizaciones escénicas, alcanza un desarrollo sin precedentes, un paralelismo de problemáticas estéticas acusado así también en un arte incipiente, el cine.

En lo que a pintura se refiere, uno de los rasgos más definitorios que sin duda repercutieron en la escena estriba en el desarrollo del *collage*, término que introducido por los cubistas y luego por los futuristas y surrealistas sirve para aludir a la práctica artística que se basa en la yuxtaposición de materiales y objetos heteróclitos. En efecto, no es posible imaginar el arte moderno sin *collage*. Diversas técnicas, desde los papeles ensamblados al cuadro estrictamente hecho de objetos, dan carta de naturaleza a un auténtico diálogo con la materia. La inserción en el seno de la obra de arte de materias inéditas, de materiales y elementos ajenos a los que la constituyen tradicionalmente como objetos reales, «encontrados», reproducciones originales o mecánicas, etc., permiten la elaboración final de un conjunto estructurado o no compuesto únicamente a partir de tales realidades. En general se trata de una reacción contra la estética clásica, que usaba un solo material y daba lugar a una composición armoniosa. Por lo demás, en el *collage* interesa, más que el producto final, el proceso de su realización; la obra de arte resulta de una operación, o mejor dicho, de un trabajo consistente en la aproximación audaz y provocadora de sus constituyentes. Supone el abandono definitivo de la homogeneidad de la obra de arte, de su continuidad espacial y temporal en el nivel de la realidad objetiva e imaginaria. Se da lugar así a un juego de significantes que garantiza la polivalencia semántica del objeto artístico más allá de toda lógica u orden precedente.

En este sentido, las consecuencias para el arte del siglo XX son importantísimas: no se considera ya la pintura como el único modo de realizar un cuadro (Billeter, 1978). La realidad no se introduce en éste en tanto que imitación ilusoria de efectos reales: se representa a ella misma. Cuando Picasso en 1912 introduce un trozo de anea en el cuadro, la ilusión no está producida por la pintura o el diseño, sino por un fragmento de realidad (aunque Picasso practicó un doble truco: no usó anea, sino un tejido industrial que lo parecía, por lo que acababa realizando una inteligente burla de toda la pintura ilusionista). Igualmente Braque reemplaza en sus cuadros las imitaciones de las cosas por las cosas mismas, de este modo, al introducir un fragmento de realidad en un cuadro abstracto se facilita la lectura y se transforma la intención del cuadro. Más adelante, a la manera de Schwitters, las formas no se yuxtaponen como en el cubismo sino que se producen combinaciones de materiales en las que los objetos múltiples pierden su carácter individual y forman una composición de base. Los constructivistas, por su parte, invirtieron esta problemática al eliminar la impureza de todo elemento material -excluían de la superficie de sus *collages* el más pequeño relieve- de sus cuadros regidos por una geometría pura, la realidad puramente óptica del círculo y del rectángulo.

En los años cincuenta y sesenta, la realidad misma deviene obra de arte, que ya no está construida por residuos de la civilización transformados de manera

romántica en la distancia histórica, como es el caso de Schwitters y los dadaístas. El material lo conforman objetos de consumo procedentes de nuestra sociedad posindustrial e incluso, para dar mayor participación a la realidad en el cuadro, se explora el recurso al espejo, que permite englobar en la obra de arte el medio y el espectador. Los límites entre arte y vida se hacen difusos cuando el intento de integrar la realidad en el arte se lleva a su máximo extremo. Sólo la percepción artística del espectador va a dotar de la deseable unidad al artefacto artístico, pese a que los trozos unidos se opongan en su contenido o en su materia.

El *collage* como técnica se deja sentir así mismo en la literatura (Décaudin, 1978; Morel, 1978) e implica un hilo del discurso discontinuo, interrumpido por otros textos (a veces citas no referenciadas, no señaladas, que actualizan un museo imaginario de lecturas). Por otra parte, en un paso más hacia la contestación del lenguaje producida después del simbolismo, cabe entender la revolución tipográfica que a partir de 1910 intentaba destruir el aspecto racional, convenciones y orden lineal, del lenguaje impreso, a través de la inserción de elementos insólitos. Al igual que Braque introducía la letra como elemento puramente gráfico en el cuadro, los futuristas huían de la línea horizontal en las obras impresas, procurando un dinamismo pictórico en la distribución de la escritura que se concebía ahora espacialmente, de manera similar a como ocurre con los caligramas. Las combinaciones entre fotografía y diseño tipográfico, por lo demás, establecieron las bases del grafismo publicitario actual. También la publicidad obtuvo posibilidades ilimitadas del fotomontaje (Bablet, 1978b), técnica que aseguraba unos excelentes resultados en el ámbito publicitario, y había mostrado su gran efectividad como medio de propaganda política a manos de Heartfield, cuyas fotografías fragmentadas interpretan, analizan y critican con gran perspicacia la situación política de su tiempo.

En lo que a la escena se refiere, la técnica del *collage* ha transformado la fisonomía del espacio escénico como ámbito homogéneo e incluso inspiró fórmulas específicas para los montajes teatrales del momento (Behar, 1967; Vormus, 1978). En este sentido, las propuestas dadaístas especialmente van a teorizar una nueva obra de arte total que frente a la *gesamtkunstwerk* wagneriana ya no resulta de la fusión armónica de las artes sino de la desintegración de sus medios expresivos a través de la utilización y combinación en escena de materiales heteróclitos. Su radicalidad antiburguesa «L'art c'est la protestation contre le somnambulisme bourgeois» (cit. en *ib.*, 219)- y su afán por liquidar el comercio artístico aseguran en sus veladas dadá una visión nueva del mundo y de la percepción habitual de las cosas a través de la puesta en escena de elementos heterogéneos, disociados, en abierto desequilibrio, que intentan evocar la vida en bruto como «pêle-mêle simultané de bruits, de couleurs et de rythmes spirituels» (*ib.*, 220).

Kurt Schwitters, perteneciente al grupo dadá berlinés, elabora, por su parte, una grandiosa e irrealizable teoría del teatro-*collage* (*théâtre-merz*) desde la cual el teatro se consideraba un ámbito privilegiado en el que se podía ensayar la dimensión espacial y temporal del arte por medio del lenguaje y de las artes plásticas. Las fronteras entre las diferentes artes se difuminaban a través de la yuxtaposición u oposición simultánea de los más diversos elementos (imagen, sonido, iluminación, texto, movimiento). Ya la misma denominación de su proyecto era significativa: «*merz*» constituía una sílaba separada de la palabra *Commerzbank* que figuraba en un *collage* denominado por Schwitters *Merzbild* (cuadro-*merz*) elaborado en 1919, definido por el mismo Schwitters como cuadro «formé d'éléments disparates qui s'unissent en une oeuvre d'art grâce à des clous, à un marteau, à du papier, à des bouts de tissu, à des fragments de machines, à la peinture à l'huile, à dentelles, etc.» (*ib.*, 221). Por lo demás, Schwitters extiende esta teoría a toda su producción pictórica y literaria: poemas-*merz*, teatro-*merz*, revista-*merz*, etc, así como trabaja insistentemente en su columna-*merz*, paradójica escultura montaje que nunca finalizará. Destruída en 1943, ella ejemplifica el modelo de una producción *ad infinitum* en la que la yuxtaposición de los elementos puede prolongarse arbitrariamente sin ninguna limitación.

Lo que más sorprende en la lectura de su primer manifiesto sobre el *théâtre-merz* estriba en el uso de términos tales como «convergencia completa», «fusiones fusionantes» u «obra de arte total» que parecen tomados directamente de la estética clásica y romántica y su modelo de obra orgánica en la cual las diferentes partes armonizan en una síntesis. Helga Vormus ha demostrado, sin embargo, que lo que él pretende no es la unión armoniosa de la obra de arte total, sino la negación de esta síntesis a través del tratamiento indiscriminado y autónomo de los materiales más dispares, cotidianos o imaginarios, que incluyen al propio actor. Su propia experiencia con el *collage* en las artes plásticas demuestra que se pretende dar cuenta de relaciones contradictorias entre materiales heterogéneos, explorando las asociaciones múltiples que suscita el contacto entre los mismos. Se trata así, en suma, de la inversión de los planteamientos de dicha obra total y de la concepción metafísica wagneriana. Sólo a través de la yuxtaposición, deformación y superposición de elementos expresivos -simultaneidad caótica- es posible reducir la multiplicidad de la realidad moderna y, claro está, destruir toda ilusión en el teatro de forma más estética que política. Ello supone a su vez defender el ámbito espectacular del teatro en detrimento del privilegio del texto dramático. En cualquier caso, cabe leer aquí el intento de aportar al mundo destruido y atomizado de su época, aún partiendo de los materiales más viles, una unidad paradójica desde una estética antiburguesa y provocativa, en una suerte de fascinación del caos.

Frente al *collage*, juego con los significantes de la obra, tematización audaz del proceso de fabricación de la misma y la ilogicidad del material artístico, el montaje opone, en palabras de Pavis, «secuencias elaboradas en un mismo material» cuya «organización contrastada será significativa» (1980: 64). Dicho teórico, por su parte, advierte que es posible una estilística de los modos de *collage* escénico, y apunta una tipología inicial (*ib.*,65) que distingue entre *collages* dramáticos, verbales, de estilos de actuación, en el decorado, etc. En cuanto al montaje, colisión de imágenes fragmentarias y discontinuas que suscita una idea determinada en el espectador, su funcionamiento es radicalmente diferente al del *collage*, pese a lo que algunos críticos manifiestan, ya que ante todo pretende producir un efecto de sentido, la organización narrativa de la materia significante (*vid. Montiel, 1992: 42-52*). El teatro no se somete al modelo del cine, y en el contexto propiamente teatral se refiere más bien a la forma dramática en la que las secuencias de la acción se montan de manera autónoma al modo del teatro épico de Brecht o político de Piscator. De esta forma, la organicidad de la fábula se destruye y la acción se fragmenta en unidades mínimas que se presentan de forma sucesiva.

Su presencia en el teatro de los años veinte y treinta, por otra parte, se encuentra ligada al impacto del nuevo arte de la fotografía, un nuevo arte para una nueva época, la época de la reproductibilidad infinita de la obra de arte que auguraba un arte cercano a las masas. La imagen fotográfica en el teatro funciona de forma compleja, no sólo como un ingrediente más del *collage* de la escena, elemento estructural indispensable y complemento del resto de los elementos del decorado, sino como imagen proyectada en la que la existencia temporal está estrictamente determinada por el desarrollo de la acción escénica. Puede actuar sola o en conjunto con los elementos de la representación, ser fija -diapositiva proyectada- o dinámica -proyección cinematográfica-. También admite el juego con el color: mientras el espacio escénico está coloreado, la proyección es en blanco y negro, lo que acentúa la heterogeneidad de la imagen escénica y diversifica por contraste el modo de acción de los elementos visuales del espectáculo sobre el público. Director y escenógrafo pueden jugar con las diferencias de ángulos de visión, escala, etc. y proceder por paralelismo, oposición, efecto de engrosamiento óptico y redundancia en relación a los restantes elementos del dispositivo escénico. Bablet (1978b) menciona algunos de los primeros montajes que usaron esta técnica, tales como *Re-lâche*, de Picabia, en su opinión obra de un pintor que ha sustituido la pintura como medio expresivo por la luz y el cine. Se trata de un montaje creado en 1921 para los ballets suizos, divertido, irónico, impregnado del dadaísmo de entreguerras. En él se introducen secuencias cinematográficas en las que aparecen los rostros de los actores y como fondo del decorado dos docenas de lámparas eléctricas. En el entreacto se proyecta una película de René Clair titulada *Balbucesos visuales*,

en la que la imagen parece desprovista de su función de significar. En el caso de Paul Claudel y su *Christophe Colomb*, sin embargo, el tratamiento de la imagen cinematográfica difiere en cuanto que Claudel ha integrado la proyección en el drama como especie de subtexto que tiene la intención de recrear visualmente el estado anímico de los personajes.

Como cabía esperar, el mejor ejemplo de fotomontaje en el teatro nos lo proporciona el teatro político de Piscator, aunque también es un procedimiento que utiliza el teatro épico de Brecht (vid. Lorang, 1978 e Ivernel, 1978, respectivamente). No obstante, si bien ambos introducen en la escena la proyección de elementos filmados, mientras que Brecht sólo hace uso de este recurso esporádicamente, Piscator lo utiliza de forma intensiva. En efecto, la fotografía y sus connotaciones de inmediatez y familiaridad, de referencia directa, de documento, se impone como verdad incontestable. Es un recurso de propaganda eficaz que encuentra por tanto su justo lugar en el teatro practicado por Piscator en los años veinte: teatro político que es también teatro-documento. Brecht, por el contrario, aunque trabaje la realidad, la mantiene a distancia. No trabaja sobre el documento ni sobre la inmediatez. Brecht rehusa la materia en estado bruto, y sin duda las apariencias naturalistas, estetizantes o abstractas de la fotografía de su tiempo .

Por otra parte, más allá de su importancia como procedimiento técnico en los años veinte en las experiencias surrealista y dadá, es sin duda en el teatro contemporáneo donde el *collage* ha adquirido carta de naturaleza definitiva, hasta el punto de que podemos considerarlo principio constructivo del teatro de la imagen en las últimas tendencias. En este sentido, no podemos menos de mencionar a Tadeusz Kantor (Kobialka, 1993), el célebre director polaco cuya poética teatral ha extendido la filosofía del *collage* hasta extremos impensables en la defensa de la concreción como elemento específico del lenguaje escénico frente al carácter ilusorio de la imagen pictórica o fotográfica. Su *teatro de la muerte*, antiilusionista y plástico, reivindica el *collage* como modelo subsecuente al abandono de la estética de la formatividad. El arte escénico no debe dar como resultado un producto acabado, sino que debe liberar la acción inscrita en los objetos más cotidianos, pobres e insignificantes, la realidad más trivial (sillas, bolsas, maniqués, maletas forradas de tela, bicicletas imposibles, sacos ...), para registrar así el movimiento de la memoria. Recursos oníricos, superposiciones, combinaciones imposibles y azarosas permiten crear en escena una nueva realidad abierta y sugerente, cotidiana y extensa, voluntariamente contaminada e impura. En cuanto al lenguaje, alcanza, como el actor, la categoría de objeto, parte de ese material fragmentario de la representación. Ello implica una relación especial con la literatura dramática, material susceptible de reelaboración escénica. Así por ejemplo, en *La gallina acuática* (1969) un personaje, tras insultar a su amante, le dispara. En el espectáculo de

Kantor la frase se profiere desligada de la acción, que se transfiere a tres camareeros, quienes cogerán a la mujer y la sumergirán en una bañera. La propuesta del texto adquiere así una tensión escénica más eficaz y valiosa.

Igualmente el *collage* resultó un principio constructivo del llamado *teatro de imágenes* practicado por Wilson y Foreman, entre otros, vanguardia teatral americana que sin duda ha conformado todo un nuevo modo de hacer en la concepción espectacular del teatro (vid. Marranca, 1977). Este tipo de espectáculo visual enfatiza las cualidades pictóricas y esculturales de la representación. En su concepción espacial de la escena, se opone a un teatro dominado por el tiempo y la narración lineal, mientras que el cuadro escénico inundado de objetos desmaterializados, de los que forma parte muchas veces el propio actor como figura maleable y retórica, constituye la principal unidad de composición. En la sucesión de los cuadros escénicos (*stage pictures*), el lenguaje se rompe y desordena, el sonido se usa esculturalmente y tanto espacio como tiempo se manifiestan de forma desincronizada. Así por ejemplo, en el bien conocido quehacer teatral de Wilson planea su concepción del acontecimiento escénico como creación de una realidad diversa y enigmática que él mismo define como «un mosaico que se resiste a ofrecer el cuadro» (cit. en Sánchez, 1994a: 110). Artista polifacético quizá el rasgo distintivo de su producción a distintos niveles estribaba en la creación dentro de los diferentes ámbitos artísticos (pintura, diseño, danza, música electrónica) de un marco temporal en el que sus contenidos se desarrollan de manera alógica. Por lo demás, las primeras obras de Wilson adquieren la naturaleza de auténticos *collages*, como *A Letter for Queen Victoria* (1974), en la que la palabra aparece deformada por la peculiar creatividad de un disminuido psíquico al que convirtió en su estrecho colaborador fascinado por su lenguaje vivo, casi tridimensional, que jugaba con estructuras fonéticas, rítmicas y visuales.

Otro de sus montajes más conocidos, *Einstein on the Beach* (1976), adquiere por otra parte la cualidad de un monólogo interior, una superficie que permite el entrecruzado de diferentes percepciones, pensamientos, sentimientos, etc. en una labor introspectiva. Así explica Wilson su procedimiento creativo: «cuando escribo el texto del espectáculo, no trato de desarrollar o ilustrar una idea o un punto de vista, ni siquiera pienso en Einstein y no sé de antemano quién va a decir qué. Numero las frases para seguir un ritmo sin saber si es un hombre o una mujer, un joven o un viejo. Tomo las palabras, los fragmentos, y los dispongo en un orden que recuerda algo así como la música. Escribo el texto a máquina y lo fijo en la pared. De una mirada puedo ver el texto entero. Después añado colores sobre los diferentes temas, entonces lo recorto y lo vuelvo a componer, a menudo sin mirar lo que dice el texto, y sin tener en cuenta su longitud. Aunque a veces leo los textos antes de descomponerlos» (cit. en Sánchez, 1994a: 112). Por lo demás es característico de

su proceder teatral el hecho de que los distintos medios expresivos de la escena se conciben separadamente, de manera que las convergencias entre los diferentes sistemas sean azarosas, aunque quizá por ello más productivas. Como en los clásicos *collages*, la conexión se establece mediante la percepción de los espectadores. También en *Medea* (1984) recurre Wilson a un texto de Müller que antepone a su adaptación del texto de Eurípides, mientras que *The CIVIL warS* (1985) constituye una epopeya multinacional resultante de la yuxtaposición de elementos históricos y biográficos.

El lenguaje adquiere así un significado no discursivo, deviene un objeto, un espacio abierto al igual que en Kantor, lo que corrobora el hecho de que su célebre montaje de *Hamletmachine* (1986) desarrolle un patrón coreográfico en primer lugar al que luego se añade el texto. Dicho texto se distribuye espacialmente entre los actores con una banda de sonido paralela que diversificaba su enunciación (prólogo, ruido y sonidos animales; voces masculinas para el primer acto y femeninas para el segundo; escena central en la que se proyecta filmicamente el texto de manera vertiginosa seguida por el cuarto acto en el que se mezclaban voces masculinas y femeninas para acabar en el último acto con un coro de voces femeninas y silencio). De nuevo el principio del *collage* muestra su eficacia más allá de la colisión de lenguajes manipulada y productiva que caracterizaba el teatro de las primeras vanguardias. Así lo deja entrever José Antonio Sánchez: «La conflictividad de los lenguajes tiene un sentido diverso a la propuesta por Brecht, Eisenstein o los constructivistas. Ya no hay un montaje productivo, ya no hay un poner en marcha la dialéctica de las contradicciones para llegar a un resultado. El teatro, el arte, no es parte de un proceso revolucionario. Las contradicciones no son planteadas para que el espectador las resuelva, sino para que el espectador las constate y haga el ejercicio de una comprensión multilateral. No se trata de mostrar la contradicción. Se trata de mostrar la diferencia. Y la diferencia no debe ser resuelta» (*ib.*, 114).

Hoy día el teatro sigue mostrando su simbiosis con las artes plásticas más allá del *collage* como principio constructivo y como producto escénico que ha llegado a ser un lugar común (Martínez Roger, 1997; Doménech, 1997). En otro orden de cosas, la instalación sigue defendiendo la fascinante presencia de unos objetos que dejan de tener significados comunes (Chevarría, 1997). Sólo así es posible explicar que una instalación de Joseph Beuys (*Voglio vedere le mie montagne*, 1950-1971), consistente en un conjunto de muebles sobre una plancha de cobre -armario, espejo oval, cama-, aludiese a las montañas añoradas por Segantini en su lecho de muerte. El espacio vacío, grado cero del fenómeno escénico, según la célebre locución de Brook, escenario o instalación, se puebla de objetos reales, imaginarios e incluso inobservables, como pueda ser la naturaleza de esa llamada de teléfono,

**supremo acto estético, que perturba esporádicamente con intención artística las salas vacías y silenciosas del museo. Sus posibilidades ideológicas y estéticas son virtualmente infinitas.**

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BABLET, D. (ed.) (1978a) *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Bordeaux, La Cité.
- (1978b) «Le photomontage de l'image à la scène», en BABLET, D. (ed.) (1978), pp. 93-103.
- BEHAR, H. (1967) *Sobre teatro dadá y surrealista*, Barcelona, Seix Barral, 1971. Trad. de J. Escué.
- BILLETTER, E. (1978) «Collage et montage dans les arts plastiques», en BABLET, D. (ed.) (1978a), pp. 19-30.
- CHAVARRÍA, J. (1997) «Sobre los objetos instalados y los engaños que encierran», *Primer Acto*, 269 / 3, pp. 30-33.
- DÉCAUDIN, M. (1978) «Collage, montage et citation en poésie», en BABLET, D. (ed.) (1978a), pp. 31-37.
- DOMÉNECH, J. (1997) «El espacio escénico contemporáneo», *Primer Acto*, 269 / 3, pp. 14-17.
- IVERNEL, P. (1978) «Du spectacle au montage ininterrompu: le *lehrstück* brechtien», en BABLET, D. (ed.) (1978a), pp. 264-273.
- KOBIALKA, M. (1993) *A Journey Through Other Spaces. Essays and manifestos, 1944-1990*, Berkeley-Los Angeles. University of California Press.
- LORANG, J. (1978) «Montage et fonctionnement du montage chez Piscator. Vers une nouvelle dramaturgie», en BABLET, D. (ed.) (1978a), pp. 242-263.
- MARTINEZ ROGER, A. (1997) «De lo plástico en la escenografía», *Primer Acto*, 269 / 3, pp. 18-21.
- MARRANCA, B. (1977) *The Theatre of Images*, Baltimore-Londres, The John Hopkins University Press.
- MONTIEL, A. (1992) *Teorías del cine. Un balance histórico*, Barcelona, Montesinos.
- MOREL, J. P. (1978) «Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente», en BABLET, D. (ed.) (1978a), pp. 38-73.
- PAVIS, P. (1980) *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1983. Trad. de F.de Toro.

- VORMUS, H. (1978)** «Collage et montage dans le théâtre dadaïste de langue allemande», en **BABLET D. (ed.) (1978a)**, pp. 216-227.
- SÁNCHEZ, J. A. (1994a)** *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- **(1994b)** *Dramaturgias de la complejidad. Sobre la génesis de la nueva escritura escénica*, Málaga, Cuadernos del Aula de Teatro de la Universidad de Málaga, 3.



## **EL SURREALISMO COMO BROMA. (A PROPÓSITO DE UNA OBRA DE E. JARDIEL PONCELA).**

*Francisco Martínez Navarro.*

«¡Dios mío! ¿Cómo no me habré fijado antes? Tenéis las mismas narices que vuestro pobre padre. Y tú y tú tenéis el pelo igual que yo». «Pero madre, si este es rubio y yo soy moreno...» «Claro! Pues por eso digo. Porque yo soy morena teñida de rubio...»

Esta es una muestra de los innumerables equívocos y situaciones absurdas que pueblan la obra de teatro *Madre, el drama padre*, de Enrique Jardiel Poncela, estrenada en Madrid en el año 1942(5). La renovación que aportó su obra en conjunto al teatro de nuestro país fue ya constatada por Ramón Gómez de la Serna: en el prólogo a sus obras completas(4) afirma de un Jardiel tan taciturno y pensativo -cuando lo conoció e invitó a asistir al Pombo- como reflexivo, inteligente y cáustico que «quiso buscar altura, elevar los galimatías, los laberintos, con arquitectura teatral y novelesca». En suma, renovar la escena, trastornando lo admitido comúnmente, ensayando nuevas sombras y nuevas luces.

Sin embargo, en la posguerra las obras de Jardiel Poncela se vieron torpedeadas por la crítica más afin al régimen de Franco, al que apoyó desde un principio.

Aunque peor suerte corrieron sus novelas, que fueron prohibidas por la censura durante bastantes años, dado el «libertinaje» y la crítica desenvuelta e irónica que en ellas hay de las costumbres tradicionales. En palabras de Rafael Conte en su reciente introducción a *Amor se escribe sin hache*, «habían triunfado los suyos, pero no le serviría de mucho»(3).

Es este precisamente el punto del que vamos a partir para profundizar en la obra de Jardiel: desde la controversia crítica, deduciremos las implicaciones ideológicas de su teatro y las atestigüaremos con el pertinente (y necesariamente somero) análisis semiológico.

No es difícil hacerse una idea del clima adverso con el que la crítica recibió las obras de Jardiel. M<sup>a</sup> Isabel Navas Ocaña (7) ha puesto de relieve cómo desde las revistas *Escorial* y *Juventud* se divulgaron importantes patrones estéticos que, sin duda, encontraron eco en los distintos ámbitos culturales de la época. El mismo año en que se publica *Madre...* en el nº 19 de 1942 de *Juventud* leemos: «Existe por ahí cierto estilo hoy día mezcla de vanguardismo periclitado, subromanticismo bobalición e ingeniosidad femenina que no se puede soportar». En *Escorial* la consigna es el silencio: L. F. Vivanco recomienda ni siquiera tomarse la molestia de criticar «los ismos de París» por considerarlos definitivamente caducos, deshumanizados. En palabras de E. Giménez Caballero «nosotros, ante la guerra, proclamamos nuestra intelectual servidumbre a la patria...» Tesis mantenida y amplificada desde *Juventud* por el reciente premio Príncipe de Asturias de las Letras, J. García Nieto, para quien la actitud de «servicio» es la marca de la nueva generación de artistas. Como bien señala la profesora Navas Ocaña, García Nieto incurre en el error de no tener en cuenta que las experiencias vanguardistas se generaron en la creencia de que lo vital y lo poético son indisolubles. Y esta miopía va a ser la que provocará que en general al vanguardismo se le tache de mero escapismo, ensoñación banal o artificiosidad lingüística deshumanizada.

Sin embargo, E. Jardiel Poncela responde a las críticas negativas incidiendo precisamente en el sustrato surrealista de sus obras. En el prólogo que él mismo escribe dos años después a su propia obra, recogida junto con *Es peligroso asomarse al exterior* y *Los habitantes de la casa deshabitada* en un solo tomo (5) arguye que los críticos madrileños se vengaron, literalmente, contra él debido a una serie de aforismos que publicó con tanto humor como sarcasmo, años atrás, para ridiculizarlos. Además, y es lo que nos interesa, Jardiel Poncela afirma que la principal acusación que pesó sobre *Madre, el drama padre* se basó en que era inmoral. A propósito de esta invectiva cita a Balzac, quien dejó enunciado que «cuando no se sabe cómo combatir a un escritor se le tacha de inmoral». En segundo lugar, Jardiel Poncela asegura que fue escrita para caricaturizar los dramas realmente in-

morales que se estrenaron en la década de años treinta, como *La papirusa*, de Torrado y Navarro. A continuación afirma que la acusación era particularmente peligrosa al haber sido lanzada en un momento en el que lo moral y lo inmoral parecía ser una preocupación de todo el mundo (no olvidemos el «ambiente» de la crítica y las consignas promulgadas desde las revistas antes citadas). Por último, y en cuarto lugar, inscribe a *Madre, el drama padre* en el subgénero grotesco por su dotes de invención, ingenio y sarcástica ironía. Atestiguando además que entra de lleno en el más puro surrealismo y «fuera de la linde de lo humano (...) concebida de modo deshumanizado». Sin embargo buen cuidado tiene Jardiel de no parangonarse con otros autores que ya intentaron en España la proyección surrealista en la escena. Incluso afirma de Azorín que era el menos indicado para tal empresa, dadas sus escasas cualidades teatrales. No es la única vez que Jardiel Poncea apela a la estética del Arte Puro. En el prólogo que también escribe para *Los habitantes de la casa deshabitada*(5) afirma que él sólo busca hacer soñar y que Ortega y Gasset dejó sentado en *El espectador* que «la boca del telón... es como un paréntesis dispuesto para contener otra cosa distinta de las que hay en el sala (...) Sólo nos parecerá aceptable si envía hacia nosotros bocanadas de ensueño, vahos de leyenda». Jardiel, en suma, justifica las apuestas de su creatividad aseverando que «el arte jamás puede ser inmoral(...) Una página escrita, si cae dentro de la zona del arte, es siempre moral y debe por lo tanto respetarse».

Llegados a este punto cabe cuestionarse: ¿en qué se basa el autor para decir algo así de su obra?, ¿cuáles son los aspectos de *Madre, el drama padre* que levantan las iras de la crítica y que al tiempo dan la clave del hacer literario de Jardiel Poncea? Para proceder a la resolución de estas cuestiones nos guiaremos por el método de análisis expuesto por Carmen Bobes en *Semiología de la obra dramática*(1). Para Bobes todo texto dramático es el conjunto de la obra escrita y la obra representada, teniendo en cuenta las relaciones adicionales que son contraidas en cada caso. De tal manera que a efectos operacionales podemos establecer una diferenciación entre *texto literario* y *texto espectacular*, dirigidos a la lectura y a la representación respectivamente. Vayamos a ello.

En lo que respecta al *texto literario* hay que mencionar en primer lugar que la acción dramática de *Madre, el drama padre* es sumamente compleja. El argumento gira en torno al premio de dos millones de pesetas que una institución benéfica ha concedido a la protagonista, Maximina, por haber tenido cuatro hijas mellizas y que ha de administrar hasta la mayoría de edad de las niñas. Pasados los años y llegado el tiempo del matrimonio, las cuatro chicas se enamoran de cuatro mellizos. Pero el día de la cuádruple boda aparece el hermano de Maximina, Florencio, afirmando que los cuatro novios son hermanos de las cuatro novias: asegura que antes de que nacieran las cuatro hijas de Maximina, le quitó los cuatro hijos melli-

zos que anteriormente tuvo y que ella dio por muertos. En realidad, Florencio se apoderó de ellos para cobrar el premio, pero al hacerlos pasar por hijos naturales no le fue concedido. A partir de aquí, en el segundo acto, el enredo se complica, ya que no todas las hijas e hijos son de Maximina. Los padres y madres ocultos se van desenmascarando golpe de efecto tras golpe de efecto, en una sucesión de equívocos y confesiones de antiguas infidelidades protagonizadas por la criada y el médico cuya puntual explicación haría sobrepasar el número de páginas de esta comunicación y la paciencia de los oyentes. Al final, aclarado quién es hermano de quien, bodas para todos.

Tan inverosímil historia se halla vertebrada, como es fácil imaginar, por el más hilarante humor. Humor absurdo, obviamente, en la línea del de Mihura o Edgard Neville. El primer rasgo se encuentra en los nombres de los protagonistas: las niñas se llaman Cristina, Josefina, Adelina y Catalina. Y los chicos Basilio, Atilio, Cecilio y Emilio. El diálogo es siempre vivo, fresco, imprevisible, a menudo ilógico y salpimentado de ironías y alusiones jocosas. Un ejemplo: «Espinosa dice que no, que se le pasará pronto; que es una adinamia neurótica por parálisis de los centros sensoriales del gran simpático, a consecuencia de un *shock* traumático, de carácter afectivo, que ha interesado las terminaciones periféricas del mecanismo raquídeoespinal». «Pero ¿y siendo una cosa tan larga, cómo se le va a pasar pronto?».

Rafael Conte(3) afirma que «el humor es un arma de doble filo, pues si por una parte contribuye a la consagración del arte y la literatura (...) puede servir también para la mera fabricación de productos mercantiles». Sin embargo considera a Jardiel Poncela un humorista de los de verdad, un saludable correctivo de la solemnidad, un creador de comicidades que iluminan toda suerte de realidades, desde las más grandiosas hasta las más abyectas y degradadas. No en balde, continúa Conte, el periodo de formación de Jardiel coincide con los años de la penetración de las vanguardias, época de importantes transformaciones económicas y sociales así como de las rebeldías artísticas más fecundas y de las más insólitas experiencias. J. C. Mainer(6) puntualiza que del teatro de Jardiel quedaron desterrados los tipos costumbristas, los «frescos», así como los penosos dobles sentidos, las chocarrerías gestuales y las rebatiñas a gritos.

Sin abandonar el análisis del texto literario hemos de resaltar un punto que debió de ser el principal motivo de crítica desde las plumas más afines al conservadurismo: es el tema del incesto. Si, en medio de chascarrillos y situaciones grotescas, la criada confiesa a la señora que tuvo dos hijos del difunto marido de ésta y no de su hermano, más intragable para cierta crítica debió de parecer el breve monólogo de Emilio, uno de los novios que acaba de enterarse que se ha casado con su hermana y que se muestra aturrido y trastornado, preguntando y contestándose

él mismo: «¿Y qué se hace?; no lo sé; ¿hay solución? No, no hay solución. ¿Estamos casados? Sí, pero es como si no lo estuviéramos (...) ¿Y hay diferencia apreciable entre no casarse y casarse sin quedar casados? No hay diferencia...» Y en el momento culminante, en lo más embrollado del enredo, dos de las hermanas se resisten a ver sus recientes maridos como hermanos. Una de ellas, Cristina, llega a decir, a pesar de que la han convencido del parentesco: «¿Qué queréis?, ¿qué de un golpe, por dos palabras que nunca debieron pronunciarse y que ni siquiera nos consta que sean verdaderas, olvidemos tres años de noviazgo, de ternuras, de amor? ¿Que olvidemos que estamos casados con ellos? (...) ¿Yo ni renuncio ni renunciaré a él! ¿Cecilio es mi marido!»

Aquí el poso freudiano emerge en máxima tensión, aunque edulcorado con lenguaje humorístico. En 1928 Jardiel había escrito que «... sin la compañía, sin la presencia de las mujeres no podría vivir; me gustan por encima de la salvación de mi alma (...) Mi conducta con respecto a las mujeres es igual a la de las amas de casa, que no dejan la vajilla buena en manos de la criada que acaba de llegar del pueblo, porque saben que se la descabalarían. Y en cambio se la confían sin miedo a una doncella experimentada (...) Como más me gustan las mujeres es desnudas. Una vez desnudas, como más gustan es de espaldas»(3).

No es de extrañar que nuestro autor fuera considerado como un elemento sospechoso de ideas «liberaloides», sabiéndose como se sabía, y él nunca ocultó, que desde los felices años veinte era soltero y padre en la vida, circunstancia de la cual arrancaba su nunca fácil relación con las mujeres, a menudo traslucida en los argumentos de sus novelas y piezas teatrales y cuyo estudio merecería una particular atención.

Analicemos a continuación los principales elementos del *texto espectacular*. Lo primero que se advierte es la cantidad de personajes que pueblan la escena. A modo de ejemplo, al comienzo del acto segundo, cuando la noticia que desencadena el conflicto ha sido dada están en escena las cuatro hermanas, González, Atilio, Obdulia y Visitación. Al avanzar la tensión y tras aparecer y desaparecer fugazmente los atribulados Basilio, Cecilio y Emilio, hace su entrada el que ha traído la mala nueva: el tío Florencio. En este momento se hallan en escena nada menos que once personajes, los más atacando a Florencio y todos enredados en eutrapias y actitudes grotescas. Este es un elemento lúdico que se plasma en un dinamismo y una complejidad escénica que, en palabras de Rafael Conte, catalogan a su autor como un excelente maestro de «carpintería teatral», insuperable en sus planteamientos y desbordante de imaginación y delirio.

Los datos que nos proporcionan las acotaciones en esta obra, como en la mayoría de las de Jardiel, nos sitúan en una escenografía de tipo realista que intenta

recrear ambientes típicos de una cierta burguesía acomodada. J. C. Mainer(6) señala que sus montajes a menudo se convertían en una pesadilla para los empresarios, dado el elevado número de decorados y personajes y la concepción tan dinámica que tenía del espectáculo, tan cerca de la que tenía también de aquellas comedias cinematográficas que adaptó trabajando en Hollywood.

Un ingrediente importante de esta aceleración de la acción, de este ritmo vertiginoso de *Madre, el drama padre* es el juego que proporciona el teléfono. El mismo Jardiel(5) lo pondera en su prólogo como una novedad sin precedentes hasta entonces. En el acto primero, Maximina, la madre, muy nerviosa, no atina a encontrar el teléfono entre el montón de ropa y preparativos de la boda. Cuando por fin lo descubre debajo del diván le pide a su interlocutor: «... Escucha, para ganar tiempo, mientras yo llamo desde aquí al obispado y al organista, tú desde ahí telefona a casa de Molinero y pregúntales cuál es el número de su teléfono... ¿Hombre, si supiera qué teléfono tienen no te diría que lo llamasen...» Un poco más adelante, en el mismo clima de agitación, Maximina ruega a su prima: «Lleva tú el teléfono al salón. Enchúfalo allí, llama al obispado y di que ya no necesitamos llamar...»

Un clima que no decae hasta el final, hasta que la práctica totalidad de personajes lee en corro, entre interrupciones y errores provocados por la caligrafía, una carta del médico, amigo de la familia, que aclara felizmente la cuestión de los ascendientes. En la carta asegura que se va a suicidar pero al fallar el tiro aparece en escena para decir quiénes son los padres. En la última pirueta, todos se abalanzan sobre él para taponarle la boca.

A modo de conclusión podríamos jugar a enmarcar el teatro de Jardiel Ponce-la, y en concreto *Madre, el drama padre*, desde una doble perspectiva. Una mirada local, inmediata de este autor, nos puede llevar a pensar que fue un literato ingenioso, con oficio, enfrentado a una crítica chata y mezquina y a unos patrones estéticos marcados por el régimen franquista en los que no cabían su fuerza vital, su ingenio. La situación es trágica si atendemos al propio título del tomo que dos años después recogió las obras estrenadas en 1942: *Tres proyectiles del 42*. En palabras del propio Jardiel fueron «piedras lanzadas que conmovieron las aguas inmóviles... patrones para uso de autores noveles... llamada, grito, clarinazo, calor, luz, vida...» En palabras del profesor Mainer, Jardiel Poncela «fue el mayor innovador de la comedia de humor española».

Una mirada más amplia, y que atendiera primordialmente al sustrato surrealista del que el propio Jardiel se consideraba deudor, nos puede llevar a otras deducciones: ¿qué clase de surrealismo es este?; ¿el del simple humor?, ¿el surrealismo es una broma, se quedó en el ir y venir frenético de muchos actores y actrices en el escenario? Ha sido errática, a lo largo del siglo XX la suerte de ese chorro de

creatividad y nuevas concepciones del arte y el artista, del hombre y la vida, que conocemos con la genérica y cómoda denominación de 'vanguardias'. Muy alejados quedan de una obra como *Madre...* las trabas que A. Breton pretendía quebrantar(2): las de la lógica y el racionalismo, las de la moral y los tabúes sexuales y sociales, y las del buen gusto y las convenciones sofisticadas. La carga subversiva del surrealismo arremetía contra conceptos tales como 'familia', 'patria', 'religión' u 'honor'. Pero en ese combate no intervino Jardiel. Dilucidar si no quiso o no pudo, será otra cuestión. Aquí lo que hemos pretendido ha sido únicamente resaltar que el vago eco surrealista que percibimos en su obra sí sirvió para crear comedias renovadoras, frescas, divertidas y originales. Lástima que Jardiel no secundara con más firmeza aquello que dejó escrito Saint-John Perse en su *Anabase*: «¡Oh buscadores de puntos de agua en la corteza del mundo!; ¡oh buscadores, oh encontradores de razones para irse a otra parte...!»

Ciertamente, esta no era una labor para tomársela a broma.

## REFERENCIAS

- BOBES NAVES, C. (1987)** *Semiología de la obra dramática*. Madrid. Taurus.
- BRETON, A. (1972)** *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona. Barral Editores.
- JARDIEL PONCELA, E. (1997)** *Amor se escribe sin hache*. Madrid. Biblioteca Nueva.
- (1963) *Obras completas. Tomo I*. Barcelona. Ed. AHR.
- (1963) *Obras completas. Tomo II*. Barcelona. Ed. AHR.
- MAINER J. C. (1981)** *La edad de plata*. Madrid. Cátedra.
- NAVAS OCAÑA, M. I. (1995)** *Vanguardias y crítica literaria en los años cuarenta*. Almería. Universidad de Almería.

## **ESPACIO TEXTUAL Y ESPECTACULAR EN EL TEATRO DE VANGUARDIA.**

*Antonio Jorge Ocaña Barranco.*

Se podría afirmar que el espacio, el decorado y la escenografía surgen con el teatro, dan pie a la esencia misma del drama y han sufrido una evolución parecida a la que ha llevado a cabo la civilización en general; es decir, en todo hecho teatral siempre encontraremos un espacio dividido marcado por las relaciones existentes entre el escenario y la sala, o, lo que es lo mismo, el espacio de los actores frente al espacio del público, el espacio de la actividad frente al espacio de la pasividad, el del dejarse ver frente al mirar u observar.

Han sido muchas las clasificaciones que se han hecho del espacio teatral: Gutiérrez Flórez<sup>1</sup>, por ejemplo, distingue entre un *espacio textual -o espacios que crea la*

---

<sup>1</sup> Gutiérrez Flórez, F. (1993: 113), partiendo de J. M. Lotman y en A. D. Aleksandrov, advierte que el espacio, en el teatro, hay que entenderlo como algo eminentemente artístico, puesto que el hecho teatral es una obra de arte tanto verbal como espectacular y, además, como tal producto artístico, crea, delimita y produce en su finitud, un objeto infinito: el mundo exterior respecto de la obra. Por lo cual la estructura del espacio del texto se convierte en modelo de estructura del espacio de la realidad o del universo -que, por principio, está desordenado- y que es concebido en términos claramente espaciales por la mayoría de las personas.

obra, para Bobes Naves (1987)- y un espacio espectacular, -espacios anteriores a la obra, según Bobes, o espacios vacíos, para Peter Brook (1973)- al que lógicamente no podremos prestar la misma atención.

1.- Dentro del espacio textual distinguimos entre un espacio diegético, que corresponde a la «historia», y un espacio mimético, correspondiente al «discurso»<sup>2</sup>.

2.- Por su parte, el espacio espectacular quedaría dividido en el espacio escénico o lugar concreto donde se realiza la representación, y el espacio teatral, es decir, el lugar teatral en el que se produce la relación entre el texto y el público, entre el emisor y el receptor, al que Bobes llama *edificio teatral*.

Nosotros partiremos de Bettetini (1978: 109 y 85) para considerar la puesta en escena como una organización semiótica que «consiste en la organización productiva de un discurso y en la constitución de un espacio representativo»; es decir, el texto será enfocado como un «esquema proyectual» y la puesta en escena como un proceso de decodificación y de reescritura, por lo que no sólo tendremos en cuenta la palabra, sino también las didascalias y los signos kinésicos y proxémicos, lo que nos llevará, en cierta medida, a un análisis del Texto Espectacular, apoyándonos en la propuesta de Kowzan.

Teniendo en cuenta que tanto el teatro naturalista como el realista han concedido un espacio referencial que ha sido contemplado y comprendido no en su relación con la acción sino más bien como una realidad escénica autónoma cuyo funcionamiento esencial es icónico y mimético, el cambio que se produce con las vanguardias teatrales de los veinte y los treinta en España nos parece suficientemente significativo: lo que importa no es el retrato de un lugar o la reproducción de un ambiente reconocible por el público (generalmente, sala de estar, saloncito elegante o patio de vecinos) sino la problemática de aquellos que ocupan ese espacio escénico; no trata de reproducir un mundo concreto cuanto la imagen que los hombres se hacen de las relaciones espaciales en la sociedad en que viven y de los conflictos subyacentes; de ahí que encontremos que la concepción del escenario en la dramaturgia de vanguardia es eminentemente dinámica e intenta adecuar el espacio diegético al mimético, para lo cual los dramaturgos adoptan fundamentalmente cuatro posturas, que, a veces, se encuentran mezcladas en una misma obra y son compartidas por distintos autores:

<sup>2</sup> El concepto *diégesis* es entendido como narración de unos hechos relacionados entre sí; *mimesis* significa imitación o representación de una o varias acciones contenidas en el relato; o sea, remite a la teatralidad. Cf. GUTIÉRREZ FLÓREZ, F. (1993: 50), que parte de los estudios estructurales realizados sobre la narrativa para buscar después la especificidad teatral de los textos. Bobes añade el *espacio lúdico* para referirse al que se crea mediante formantes visuales dinámicos en relación inmediata con el actor: movimientos y gestos principalmente.

a) En ciertas obras predomina un claro antinaturalismo que encuentra su sentido en un continuo movimiento de vaivén desde el espacio de la realidad al espacio de la ficción, utilizando la técnica del «teatro en el teatro». En este caso el espacio -lo mismo que el tiempo- queda dividido o roto, al percibir el público una zona particular del espacio escénico en la que se representa una historia que es el teatro, por oposición a lo que ocurre en el resto del escenario. Es decir, una parte del espacio escénico se convierte en referente del teatro, mientras que otra sigue siendo un referente del mundo, que a su vez se convierte en público de la primera, al mismo tiempo que recibe la mirada del otro público, del que está sentado en la sala o del lector que se imagina esta distribución metaespacial. Dicha técnica la encontramos en las obras en las que el *espacio mimético* es un teatro o un escenario, como sucede en *Comedia del arte* de Azorín, -con una continua fusión entre el espacio en el que viven los actores y los lugares en los que transcurre la acción de los personajes que aquellos interpretan-, en *El señor de Pigmalión*, de Grau -donde distinguimos el espacio de la farsa representada por los muñecos y el de los demás personajes que contemplan dicha representación, aunque, al final, ambos acaben uniéndose-, en *El teatro en soledad*, de Gómez de la Serna -cuya acción transcurre en el escenario de un teatro en el que los personajes comprueban la falsedad de la representación de los actores-, en *El público* o en *Comedia sin título*. En la primera obra lorquiana a la que nos estamos refiriendo, ambientada en un teatro, se mezclan constantemente el espacio mimético del verdadero drama, «el teatro bajo la arena» y el espacio diegético del «teatro al aire libre» en el que el director de una compañía pone en escena *Romeo y Julieta*<sup>3</sup>. En el drama sin titular, el Autor recalca frecuentemente una división espacial muy clara: la escena está partida por un telón que esconde en su interior al teatro, al mundo de la mentira: «aquí no estamos en el teatro» -repite por dos veces el autor refiriéndose a la parte visible del escenario (espacio mimético)-; mientras que al aludir al inte-

<sup>3</sup> Mención especial merece el montaje de esta obra por parte de Lluís Pascual con el C.D.N. (temporada 87-88) en la que el *espacio espectacular teatral* sufrió una transformación inusual que, al menos en el texto que conservamos de Lorca, no estaba prevista. La innovación de Pascual fue situar la escena, no en un marco a la italiana, sino precisamente en el lugar que le correspondía al público, mientras que éste fue desplazado a los palcos, plateas y al perímetro del patio de butacas, que habían desaparecido para dejar paso a la escenografía y a los actores. Por tanto, aquí, la interrelación de los cuatro espacios de los que hablábamos al principio es constante: al ser el público el protagonista de la obra, la escena ocupa su lugar, y los espectadores asisten a una representación que favorece el sentido ritual del espectáculo. Es el «ámbito en O» del que hablaba Breyer al contemplar las distintas formas de relación entre el escenario y la sala. En realidad, esta obra es un rito en el que el teatro pretende volver a su origen, acabando con la mentira del teatro convencional, a instancias de un director que quiere provocar al público y forzarlo a que vea «la verdad original».

rior, no visible tras el telón (espacio diegético, por tanto, en el que se representa *El sueño de una noche de verano*), exclama: «ahí dentro hay un terrible aire de mentira, y los personajes de las comedias no dicen más que lo que pueden decir en alta voz delante de señoritas débiles, pero se callan su verdadera angustia»; por el contrario, el espacio escénico visible, desde el cual el Autor se dirige a los espectadores reales y ficticios, sólo pretende mostrar la verdad, desnuda de todo tipo de artificio: «la realidad empieza porque el autor no quiere que os sintáis en el teatro sino en mitad de la calle». Por otra parte, la ruptura de la cuarta pared, que comienza en el momento en el que el Autor se dirige al público, hace que el espacio textual y el espectacular se unan e, incluso, que el primero salga fuera del edificio teatral al hacer mención de la multitud que pretende, desde fuera, derribar las puertas del teatro; aparte de éste que se encuentra fuera, distinguimos el público número 1 (el real de la representación, que parece cumplir su tradicional condición de pasividad) y el número 2 (el ficticio, puesto en escena por el texto lorquiano, que tiene una participación activa con réplicas y contrarréplicas y abandona la sala para invadir la escena. En definitiva, *espacio textual* y *espectacular* se identifican (mientras un Joven observa la discusión entre el Autor y los Espectadores) en una obra que siempre tiene presente la realidad exterior al mundo del teatro y que confunde escenario, sala y calle.<sup>4</sup>

b) Otra posibilidad es la de presentar el espacio escénico como un vasto campo donde confluyen las fuerzas psíquicas del hombre, tema fundamental en la dramaturgia que estamos analizando. En este caso, la escena puede ser considerada como un espacio en el que se enfrentan las diferentes parcelas de la psique o de la personalidad o donde *el ego* entra en conflicto con *el super-ego* o con *el otro*, representados por los personajes principales de la obra. De acuerdo con esta lectura espacial, el espectador se colocaría en una doble posición: por un lado, en la del psicoanalista; por otro, se convertiría en objeto de estudio, pues, el protagonista

<sup>4</sup> Estas rupturas espaciales tienen lugar siempre que se utilice la fórmula metateatral, es decir, siempre que las condiciones de enunciación escénicas invadan el terreno de las imaginarias o viceversa. Otros ejemplos los podemos encontrar cuando el Apuntador de *Los medios seres* hace explícito el presupuesto de que «estamos en el teatro»: desde el momento en que el público comprueba que, antes de comenzar la ficción teatral, con la sala aún a oscuras, «la concha del apuntador comienza a virar hacia los espectadores» y éste dirige al público un discurso en el que aclara algunos de los condiciones imaginarias de la enunciación. En el mismo sentido habría que entender la aparición del autor -esta vez en minúscula pues no aparece en el cuadro de los personajes- en *La utopía* (1911) de Gómez de la Serna (aunque llegue a decir «pero no tengo derecho a intervenir en el drama. Ustedes dirían que abuso. Soy un extraño» -dirigiéndose desde el escenario a los espectadores); las entradas en escena de El autor y El espectador en *Una botella* de Max Aub; las de El director y El poeta en *El retablillo de don Cristóbal* o la del El autor en el prólogo de *La zapatera prodigiosa*, en tanto que todas ellas constituyen prólogos metateatrales escenificados.

casi único de estas obras es el hombre contemporáneo, o sea, el que está sentado en la sala y es aludido directa o indirectamente por los personajes de las obras.

Como consecuencia del auge y actualidad que el movimiento surrealista estaba tomando en estos momentos en los artistas españoles, los dramaturgos de vanguardia no se conformaron con utilizar las técnicas surrealistas en sus obras, ni siquiera con llevar a la escena el mundo de los sueños, las ansias, obsesiones y deseos del hombre de la década; llegaron incluso, influidos por la moda del psicoanálisis, a localizar sus dramas en un manicomio -*Sinrazón* de Sánchez Mejías, *Tarará*, de Valentín Andrés Álvarez y en uno de los cuadros de *Angelita* de Azorín- o llevaron a la escena el mundo mágico de los sueños, como en *Tic-Tac* de Claudio de la Torre, *Angelita*, *Así que pasen cinco años*, *Enemigo que huye*, *Sombras de sueño*, etc.

Tanto la primera postura -«teatro en el teatro»- como la segunda -reproducción en el escenario del mundo psíquico del espectador-, implican una supresión de la barrera entre la escena y el exterior. Es decir, el *espacio espectacular*, compuesto por el escenario -a la italiana, por las particulares condiciones de los edificios teatrales de la época- y el patio de butacas, más palcos, plateas, etc., mantienen un contacto directo. En *Así que pasen cinco años*, por ejemplo, pasamos desde un espacio real hasta un lugar que, en principio, se caracteriza por su heterogeneidad e ilogicismo y que más bien parece pertenecer a un mundo de sueño o pesadilla. Ese cambio a una realidad imaginaria se produce ya en el Acto I por medio del sonido de un trueno y un cambio de luz, que ahora adopta una tonalidad azulada, para dar entrada a la escena entre el Gato y el Niño muertos. Posteriormente el espacio quedará de nuevo transformado por el mismo procedimiento cuando dialogan entre sueños la Novia, el Joven y el Maniquí. En el drama sin titular el espacio de la irrealidad aparece en el depósito de cadáveres, donde resuena el «coro de las madres», al que llega el Autor con la actriz vestida de Titania. Igualmente sucede en *Angelita* de Azorín, donde los cambios temporales rompen con el desarrollo cronológico para entrar en un mundo onírico o de la imaginación y llevan consigo movimientos espaciales que sitúan a la protagonista en su sala de estar, en el zaguán de una casa campesina, en un sanatorio o en un paisaje natural. Particularmente interesante resulta el «Coloquio espiritual del pelotari y sus demonios», última parte de *Enemigo que huye* de José Bergamín, en donde las transformaciones espaciales son constantes como consecuencia del dominio del tiempo mental, no cronológico, en la conciencia del protagonista: Eautontimorumenos, mientras espera a sus compañeros y a su entrenador para jugar un partido, es sometido por su Demonio Metafísico a una sesión de psicoanálisis en la que lamenta la fugacidad del tiempo, tras ser dormido con una mascarilla de cloroformo.

c) Otros autores utilizan espacios sobrenaturales o intemporales, con movimientos verticales acordes con la estética del auto sacramental. Desde el punto de vista pragmático el escenario representa la simbolización de los espacios socioculturales, es decir, el espacio teatral es el emplazamiento de la historia, en tanto que reproduce las relaciones sociales de la sociedad a la que se representa o de la sociedad a la que va dirigido. Así, por ejemplo, el espacio de los misterios medievales, dividido en mansiones, es una simbolización de los niveles espaciales jerarquizados, aunque horizontales escenográficamente hablando, no de la sociedad feudal sino de la imagen que de ella se hacen los hombres. Así lo podemos ver, por ejemplo, en *El Hombre deshabitado*, donde encontramos una estructura espacial de índole vertical que reproduce la ideología cristiana, típica de los autos sacramentales barrocos, en la que la vida humana está concebida como un movimiento de ascensión al cielo o bajada al infierno, pasando por el estado intermedio de estancia en la tierra. Al mismo tiempo, también muestra alegóricamente los esquemas sociales, políticos, morales e ideológicos de la España de los años 20 y 30. Fernando de Diego (1988) ve en *El Hombre deshabitado* dos espacios dramáticos, a los que considera como los ejes estructuradores de la obra: por un lado, el «espacio englobante», que corresponde al prólogo y al epílogo, y, por otro lado, el «englobado», que corresponde al acto mismo. Ambos se oponen dentro del texto, al mismo tiempo que son complementarios y se hallan enlazados, pues el espacio del acto comienza en el prólogo y se prolonga en el epílogo. Los espacios del prólogo y los del epílogo, es decir, aquellos en los que el Caballero habla con el Vigilante nocturno, están ordenados verticalmente, o sea, van superponiéndose a partir del subsuelo hasta ascender hasta el mundo de *los sentidos* o el cielo. Así, el espacio lúdico que recorrerá el hombre en el prólogo tendrá un sentido ascendente, mientras que en el epílogo, tras su condenación, seguirá el camino inverso o descendente. En definitiva, la distribución vertical del espacio de la obra obedece a una clara simbología y corresponde, en general, al modelo clásico del auto sacramental: el espacio superior simbolizará el cielo, ocupado por trajes y almas vacías; el intermedio (la calle), la tierra, paisaje urbano donde tiene lugar la concesión de los sentidos por parte del Vigilante y donde el Hombre habitará con la Mujer (en cierto sentido constituye una metáfora del paraíso); y el inferior, la materia de la que se forman los seres (las «aguas corrompidas» del prólogo), y al final, el infierno, tras la condenación en el epílogo.

La misma distribución espacial se repite en la obra de José Bergamín, *Tres escenas en ángulo recto*, en la que el protagonista dialoga, sobre un espacio aparentemente vacío, con un Monje que se convierte en Arlequín y viceversa. El Señor, personaje protagonista, pasa durante la obra por tres espacios diferentes: la tierra donde conversa con la tristeza y la alegría, que le muestran las dos caras de la

vida; un abismo profundo al que accede por un escotillón; y, por último, con la ayuda de una escala, sube hasta las alturas -al cielo, se supone, en el que ejerce el papel de Dios-. Coincide, pues, con las obras lorquianas y con la de Alberti en la distribución vertical del espacio y en que todas acaban con la representación de un espacio superior en el que aparecen elementos y personajes no sólo psicológicos o irracionales, sino también sobrenaturales.

En *Ni más ni menos*, Sánchez Mejías ofrece al principio dos cuadros mudos con efectos luminotécnicos que dotan a la escena de un cierto aire de irrealidad que se ve intensificado, cuando en el segundo cuadro, aparece superpuesta la balanza de los pecados y las virtudes, con su Demonio y Ángel correspondiente, sobre la silueta del protagonista, de la que se desprende su alma en un «vaho blanquecino». Durante los siguientes cuadros la escena se desarrolla en un plano realista, para volver de nuevo a un espacio intemporal o sobrenatural en el que tiene lugar la conversación entre los espíritus de los protagonistas, presentados como entes que vagan «por el espacio... Por las cosas. Por lo que están libres de lo divino y de lo humano». Es un momento parecido al del auto de Calderón, *El gran teatro del mundo*, en el que Dios dialoga con los hombres que aún no existen, representados por algunos personajes genéricos, como el Rico, el Labrador, el Pobre, la Hermosura... En el Acto II encontramos un doble plano: el espacio de la realidad representado por la sacristía de un convento de monjas, con la iglesia al fondo, por la que aparecen los espíritus de Raffles, Adriana y los dos criados. A continuación, queda en escena sólo el espacio sobrenatural, con una escenografía que muestra sólo planos superpuestos de colores puros y claros. En este momento tiene lugar, por parte del protagonista, el robo de la fórmula secreta de la creación, gracias a la cual se convierte en un nuevo Dios que devuelve la vida a los muertos, con lo que se llega, como en los autos sacramentales, al espacio de la Resurrección, reproducido aquí con una decoración realista de una pequeña plaza de un pueblo de Oriente; por las callejuelas que dan acceso a la plaza (lo cual es una metáfora suficientemente conocida de la literatura de la Contrarreforma) van apareciendo los resucitados -el Esclavo, el Leproso y el Ciego- que hacen que, con sus quejas, el nuevo creador recapacite, pierda su fe en el hombre y lo destierre de la nueva creación.

Y otro ejemplo más de división tripartita lo encontramos en el drama en tres actos de Gómez de la Serna titulado *Escaleras*, en donde los espacios remiten simbólicamente a otra realidad: «el portalón antiguo que da entrada a una casa de una sola planta», corresponde, en sentido figurado a la muerte, lo mismo que las «viejas» (una «hostil» y otra «amable») que esperan a los personajes al final de las escaleras. El mismo efecto producen «La Casa de la Felicidad» (donde hay todo lo que se puede desear y donde todos están contentos, menos Luisa que representa a la verdadera naturaleza del amor) y «La Casa de la Desgracia» (lugar lúgubre y

melancólico), con referentes evidentes. Por último, frente a la concepción de los autos calderonianos de la mujer como símbolo de la perdición del hombre, al final no asistimos a la glorificación de la Eucaristía, sino a la exaltación del amor. Siguiendo el recorrido alegórico propuesto por Gómez de la Serna, el hecho de que Luisa abandone La Casa de la Felicidad porque allí no existe el amor verdadero, y que su entrada en La Casa de la Desgracia y su encuentro con Enrique haga exclamar a los allí residentes «¡La felicidad es nuestra!», supone defender el libre albedrío, romper con la idea de la fatalidad del destino y ensalzar por encima de todo al amor, capaz de convertir la desgracia en felicidad. Por el contrario, los residentes en La Casa de la Felicidad seguirían fingiendo su amor, con lo que el autor trastoca toda la ideología subyacente en el auto barroco y utiliza la alegoría para un fin pagano.

d) Una cuarta posibilidad, compatible con las anteriores, es la de los dramas que sitúan la acción en lugares poco o nada figurativos, desprovistos de elementos decorativos con fines utilitarios o superfluos, tal y como sucedía en el teatro naturalista. En cambio, dotan al espacio, a los objetos y a los efectos luminotécnicos, de un valor retórico que adquiere sentido en la metáfora, en la metonimia o en el símbolo. La primera, según Ubersfeld, como condensación de dos referentes o de dos imágenes, y la segunda como un desplazamiento<sup>5</sup>.

Un ejemplo del valor simbólico que puede adquirir la iluminación lo encontramos en la luz blanca de la linterna del Vigilante -el hombre de un solo ojo- que irrumpe en la oscuridad en la que transcurre el prólogo de *El hombre deshabitado*; luz que se convierte en amarilla al iluminar a los Seres deshabitados, en verde para las Almas aún desocupadas y en rojo para los Sentidos. La luz total sobre la escena sólo aparecerá cuando el Vigilante le conceda al protagonista el don de los sentidos y aparezca la Mujer, mientras que las tinieblas volverán a la escena en el epílogo, que finaliza con una oscuridad total que ratifica las últimas palabras del Vigilante: «Mis juicios son un abismo profundo». Por tanto, aquí, en lo que se refiere a la iluminación, el sentido metafórico también es claro: la luz corresponde a la vida, al ser, y la oscuridad a la muerte, al no ser; no hay luz ni antes ni después de la experiencia sensorial; el ciclo queda cerrado. Pero el caso contrario también es posible, como sucede en *El teatro en soledad*, que rompe drásticamente con las convenciones espaciales y escenográficas del teatro anterior a la vanguardia: al telón y a la luz se les asigna un valor metonímico en tanto que se manifiestan como signos fundamentales en la construcción de diferentes planos de significación y

<sup>5</sup> Para A. Ubersfeld (1989: 115), «el espacio dramático nos muestra, como la metonimia, un cierto número de realidades no teatrales y, como la metáfora, otros elementos textuales y no textuales pertenecientes o no a la esfera del teatro».

anulan la oposición dentro/fuera y escenario/patio de butacas, es decir, la oposición espacio textual/espacio espectacular: comienza la representación con el telón bajado, de modo que los espectadores sólo oyen las voces de los personajes al tiempo que ven que dentro las luces están encendidas; cuando sale el primer personaje se levanta el telón pero paradójicamente se apagan las luces que antes estaba comprobando el Tramoyista; el espacio en el que los *personajes accidentales* acaban de representar su obra es siempre descrito como frío, trágico, feo e inútil, mientras que los *protagonistas* actúan en un escenario prácticamente desnudo; y, más tarde, cuando entran estos, se vuelve a bajar el telón y las luces se apagan de nuevo, y así tiene lugar la mayor parte de la representación aportando connotaciones negativas a la luz y positivas a la oscuridad.

En los «dramas imposibles» lorquianos tampoco se reproducen ambientes realistas o si estos aparecen, como en el caso del despacho del director o el teatro, pierden completamente su parecido con la realidad al ser inundados por una decoración de elementos heterogéneos, simbólicos y anacrónicos que hacen imposible identificar la escena con el mundo empírico conocido por el espectador. Constantemente se mezclan las objetos que hacen alusión al mundo real con los que pueblan el universo interior o psicológico de los personajes (la mano impresa en la pared, las ventanas que son radiografías, la luna transparente casi de gelatina, la cama perpendicular, la cabeza de caballo, el ojo enorme, los árboles con nubes apoyadas en la pared, etc.), con lo cual el resultado es un espacio no realista, en el que Lorca intenta quitarle la máscara a la máscara, buscar la verdad del teatro en el teatro, en un juego paradójico que se aleja constantemente del devenir temporal, espacial y causal de la existencia humana.

Aquí cobra, por tanto, pleno sentido la afirmación de Lotman de que la estructura del espacio del texto se convertía en modelo de la estructura del universo, de modo que tanto la distribución del espacio como el sentido de los objetos depositados en él, sólo son comprensibles como figuraciones concretas del funcionamiento poético del texto, que, lógicamente, deberá ser aprovechado por el director en la fase espectacular. De lo que se deduce que el espacio escénico concreto no sólo se convierte en el instrumento de relación entre determinados campos semánticos, modelos actanciales, redes metafóricas y líneas temporales, sino que se constituye, además, en mediador entre diferentes lecturas posibles del texto, provocadas tanto por la labor creativa del director de escena, como por el trabajo interpretativo del espectador.

## REFERENCIAS

- BETTETINI, G. (1978)**, «Producción significativa y puesta en escena», en A. Helbo (ed.): *Semiología de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BOBES NAVES, M. C. (1987)**, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.
- BROOK, P. (1973)**, *El espacio vacío*, Barcelona, Península.
- DIEGO, F. DE (1988)**, *El teatro de Alberti: teatralidad e ideología*, Madrid, Fundamentos.
- GUTIÉRREZ FLÓREZ, F. (1993)**, *Teoría y praxis de semiótica teatral*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- UBERSFELD, A. (1989)**, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra/Univ. de Murcia.

## ACCIONES Y RECEPCIÓN EN ESCENA: EL PRIMER ESPECTÁCULO DE LA FURA DELS BAUS.

María José Sánchez Montes.

*I can take any empty space and call it a bare stage?* (Brook, 1972: 11).

Estas son las palabras con las que se abre el libro *The Empty Space* y mediante las que Peter Brook fundamentaría en cierto modo sus planteamientos sobre el espacio escénico. Brook concibe el espacio de la escena como un lugar desnudo, que carece de referencias a una trama concreta y a su vez permite que la imaginación actúe con libertad: «si hay un decorado, el espacio no está vacío y la mente del espectador ya se ha amueblado. Un área desnuda no cuenta una historia» (Brook, 1994: 36). Que *cualquier* entorno, vacío o no, pueda ser considerado y se utilice como espacio escénico implica una concepción concreta de lo espectacular y en este sentido *La Fura dels Baus* a través de sus propuestas escénicas, ilustra esta cuestión. Por un lado para mostrar su primer montaje toma *cualquier* espacio entendiéndolo éste como espacio escénico no convencional, sin embargo no se trata de un espacio *cualquiera* ya que mostrar sus *acciones* en el tipo de lugar en que en efecto lo hacen, conlleva una idea de espectáculo específica. Los integrantes de *La Fura dels Baus*, que con anterioridad al año 1983 habían llevado a cabo montajes basados en una concepción festiva del espectáculo, en la línea del teatro de calle de *Els*

*Comediants* que también reclamaba espacios no convencionales en el sentido de que la calle no lo es, desde el momento en que decidieron construir su propia estética y comenzaron a llevar a cabo un teatro, llamado, de impacto, declaran la necesidad de buscar un espacio no institucionalmente pensado para albergar un espectáculo, y reconocían que no deseaban «hacer teatro en la calle, pero tampoco en un teatro» (Fondevila, 1988: 26). El tipo de espacio escogido por una parte conlleva para los propios integrantes del grupo la necesidad de hacerse dueños del entorno seleccionado en cada ciudad, y por otra que la recepción del espectáculo no se produzca de manera habitual, con lo que el espectador de puro receptor se transforma en actor y receptor a la vez.

Los diez miembros de *La Fura dels Baus* se presentaron como compañía profesional en el otoño de 1983, aunque ya desde 1979 algunos de sus miembros constituían una cooperativa musical que incorporaba en sus espectáculos técnicas de teatro festivo y de animación. El estreno de su primer montaje *Acciones* se produjo en octubre de 1983 en un antiguo paso a nivel de la Renfe dentro del programa Off del XVI Festival Internacional de Teatro de Sitges, tras el que iniciaron una gira por 17 ciudades españolas y 7 extranjeras a lo largo del año 1984 y hasta el 30 de agosto de 1985 fecha en la que estrenaron *Suz/o/suz* su segundo espectáculo, aunque todavía durante el otoño de 1985 se presentaron con *Acciones* en Módena, Londres y Lieja. A partir del año 83 comienzan a crear una estética propia, interdisciplinar que se basa en un «planteamiento fundamentalmente plástico, la investigación del espacio escénico (...) técnicas de funambulismo, el uso de materiales de desecho y la interpelación constante al espectador» (Grande Rosales, 1995: 270), y es deudora en cierto sentido del *happening*, *body art*, *action painting*, *environments*, *teatro de la crueldad* y *teatro pánico*, - «estamos influenciados por los happenings y otros muchos movimientos» declaraban al *Correo Catalán* (Ylla, 1984: 24)<sup>1</sup>. En gran medida los planteamientos de su primer espectáculo tienen como referente la línea que trazó John Cage, cuya concepción sobre el ámbito artístico se resume en las ideas de contaminación e interdisciplinariedad, que revierte en «un tipo de espectáculo escénico que permita la mezcla de los medios» (Sánchez, 1994: 75). Cage, centrado en los 60 casi exclusivamente en el *happening*<sup>2</sup> (Sánchez, 1994: 77) idea un concepto de teatro a partir de unos planteamientos estéticos que Sánchez resume del siguiente modo: se trata, en primer lugar, de «un fenómeno auditivo-visual (no intelectual)» (Sánchez, 1994: 77) cuestión sobre la que en multitud de ocasiones los componentes de *La Fura dels Baus* se declararon afines y a ese respecto afirmaban sobre su primer espectáculo que, «no queda margen para que el público codifique un *missatge* intelectual» (*Avui*, 1984). El segundo planteamiento fundamental en los espectáculos de Cage residía en «el principio de yuxtaposición y coexistencia», lo que provocaba que careciesen de causalidad dramática y no se

especificase su contenido (Sánchez, 1994: 77). En este mismo sentido el grupo del que venimos hablando idea un espectáculo a través de la asociación intuitiva de diversas acciones, desde el desguace de un coche hasta la aparición entre los espectadores de «hombres de color ceniza que emergen agónicos del subsuelo» (Fábricas, 1984) pasando por la imagen plástica creada a partir de varias figuras en posición fetal deslizándose por el aire a lo largo de un cable hasta estrellarse contra una superficie blanca llena de bolsas de pintura y como si de un pincel viviente se tratase, pintar un cuadro cada noche distinto y tan efímero como el propio espectáculo. En tercer lugar señala Sánchez que «la simultaneidad de acciones en espacios independientes impide la recepción de la totalidad» y así mismo los propios integrantes de *La Fura* declaraban al diario *Deia* que «*Accions* toma cuerpo al mismo nivel del público, esto implica que la gente deba buscarse *la vida* para ver una escena una u otra» (*Deia*, 1984). Por último Sánchez apunta que otro de los planteamientos teatrales de Cage derivaba de la idea de que «el teatro (...) opta por realizaciones en espacios atípicos» (Sánchez 1994: 77), cuestión que también coincide con los planteamientos del grupo y en este sentido la nómina de lugares donde llevaron a cabo su espectáculo *Acciones* es la siguiente: la primera vez que acudieron a Barcelona actuaron en las Drassanes o atarazanas, concretamente en el esqueleto de hormigón de un edificio del dispensario de Perecamps, en la segunda ocasión lo hicieron en la Casa de la Caritat; en Madrid mostraron sus *Acciones* en el Mercado de Pescados primero y posteriormente en el Mercado de frutas y hortalizas de Legazpi; en Granada ocuparon una nave de un edificio en construcción anejo al rey Chico; en las dos ocasiones en que acudieron a Valencia el espectáculo se llevó a cabo en el Mercado de Abastos; en Pamplona tuvo lugar en la Ciudadela, en Ribadavia (Orense) el Castillo de los Sarmientos fue el lugar escogido para su puesta en escena; en Valladolid se trató de la antigua iglesia de San Agustín; en Jerez tuvo lugar en las naves de Palomino y Vergara; un local en la Alameda albergó *Acciones* en Jaén; en Vitoria el lugar escogido fue el matadero viejo; en Córdoba (Argentina) el patio de la escuela José Vicente Olmos; en Sabadell tuvo como ubicación el local Can Borrás; el solar de la Maestranza fue ocupado con su puesta en escena en Sevilla; en Zaragoza el espectáculo se desarrolló en el antiguo Mercado de Pescados; y en Mallorca en el patio de la Casa de la Misericordia. Cerca de los espacios utilizados en el extranjero sabemos que en Londres actuaron en el mayor espacio cubierto de Europa, un almacén en el East End y en Módena en una barraca o cobertizo que había pertenecido a la compañía Dunlop.

Los lugares en los que hemos visto que *La Fura* llevó a cabo su primer montaje no se construyeron ni se pensaron en principio para constituir un espacio escénico o albergar un espectáculo tal; esto implica una búsqueda intencionada por parte de la compañía de unos lugares que a su vez condicionan el tipo de espec-

táculo que quieren y piensan llevar a cabo mientras avanza por un camino abierto en los años 60 que lleva a cabo «un notable trabajo en la recuperación de espacios urbanos» (Ferrer y Saumell, 1988: 47). El concepto de espacio escénico que proponen «no se define como acotación, sino como creación dinámica» (Ferrer y Saumell, 1988: 46) ya que es el propio entorno, el lugar de la acción el que condiciona la puesta en escena desde el comienzo e interviene en su desarrollo significativamente; como señalan estos dos autores el espacio se convierte de ese modo en «un elemento expresivo en sí mismo» (Ferrer y Saumell, 1988: 47). En *Acciones*, subtítulo *alteració física d'un espai*, el espacio escénico no es el lugar donde se alza el decorado de la acción dramática sino que se trata de la primera ocasión en que *La Fura* trata de encontrar un marco urbano, industrial que aporte «una proyección escénica deforme» (Avui, 1984). Su estética apuesta por formas no definidas, agresiva, -aunque no directamente sobre el espectador<sup>3</sup>, en un espacio que también lo es, en el que se hace uso de lo residual y se crea una acción itinerante. Son los miembros de *La Fura* los que ponen en práctica de un modo evidente las palabras de Peter Brook, en efecto toman un espacio, cualquier espacio, vacío de todo lo que comporta una sala convencional, y actúan en él como si se tratase de un escenario, desnudo. La elección de edificios en construcción, mercados antiguos o en plena actividad durante el día, patios de escuela, naves abandonadas, alguna antigua iglesia,... como lugares que alberguen su espectáculo no está exenta de una serie de consecuencias que hacen que constituya una elección plenamente significativa. En primer lugar afecta a los propios integrantes del grupo -*ejecutantes*- ya que ellos habían de habituarse al propio espacio cada vez que cambiaban de ubicación, y reconocían que «sólo preparar el espacio escénico (...) normalmente son dos días de trabajo muy pesado» (*La Tarde*, 1984).

Al tratarse de una propuesta que tiene como elemento fundamental al público y el deseo de romper su pasividad como tal, el espectador que asiste a un montaje de *La Fura*, desde que traspasa la puerta, tiene que adaptarse a un espacio atípico, desconocido y hostil; no hay escenario ni división aparente entre el espacio del actor y el del espectador, se encuentra en semipenumbra y por tanto no alcanza a ver qué y quién hay a su alrededor; encuentra que sus esquemas preconcebidos como tal se rompen desde el momento en que ha de permanecer de pie y moverse por todo el entorno, y las sensaciones que experimenta van desde la propia vulnerabilidad hasta la agresión y el miedo a lo desconocido<sup>4</sup>. Por el contrario la agresividad no afecta al espectador directamente aunque las sensaciones que experimente sí lo sean, y en ese sentido ellos mismos aclaran, «nosotros no invitamos a la gente a que juegue con nosotros ni que participe aunque indefectiblemente se sentirá inmerso» (Zapater, 1984).

Ha de asumir el espectador por otra parte -y algunos lo hacen sobremanera<sup>5</sup>- que tiene además de la función meramente receptora, un papel actor dentro del espectáculo, no en el sentido del *happening*, ya que se separan de esta propuesta escénica desde el momento en que a pesar de incluir al espectador de una manera atípica dentro del espectáculo no pretenden en ningún caso que éste intervenga, sino como un elemento más que se mueve en escena. El espacio de la escena es por tanto el espacio que ocupa el espectador por lo que no se puede olvidar su presencia en el diseño del propio montaje, «el público se convierte en el coro. Hay una auténtica coreografía diseñada previamente sobre los movimientos del público» (Santiago Fondevila, 1988: 28). En este sentido es interesante reseñar que en la publicación *Navarra Hoy* (Zapater, 1984) se dice que representaron en Francia, sin dar datos sobre las fechas, en concreto en Marsella ante 3.000 personas, donde precisamente por haber en el recinto tal número de espectadores, (circunstancia poco común ya que el número medio de espectadores que asistían a su espectáculo solía estar entre los 300 y los 500, -en alguna ocasión más pero nunca sobrepasaban los mil-), se produjo un doble nivel de recepción, por un lado un sector de los espectadores observaban directamente los movimientos de *La Fura* mientras que el resto y probablemente el mayor número de ellos no sólo al propio grupo, sino también a aquellos espectadores que asistían al espectáculo en un primer nivel porque se encontraban más cerca de los *ejecutantes*; de ese modo el montaje al que asistió la gran mayoría había introducido fortuitamente en la puesta en escena y consecuentemente en la recepción, un elemento más. Precisamente este hecho viene a corroborar lo que veníamos diciendo ya que aún cuando los espectadores no sean capaces de percibir sus propios movimientos escénicos por estar más pendientes de los del grupo, son parte integrante, de algún modo, de la coreografía del espectáculo.

En definitiva el público receptor y no tan sólo codificador de una información, es además elemento significativo dentro del espectáculo; sin su presencia no se puede concebir el espectáculo tal y como se llevó a cabo de manera que se hace evidente que lo específico del teatro se encuentra en escena y constituye por tanto parte de lo efímero; es su actitud y sus movimientos cada noche los que hacen que cada vez se produzca un espectáculo distinto, irrepetible e irreproducible. La escena propicia el encuentro y deja de ser así, el lugar de la acción para ser también el espacio de la recepción produciéndose la ruptura total con la cuarta pared. El espectador es para los otros espectadores un elemento más y por tanto la barrera entre el escenario y el patio de butacas ha desaparecido, incluso podríamos decir que se ha roto entre la escena y la vida tal y como pensaban Cage y Cunningham para los que «las fronteras entre el arte y la vida deben estar abiertas a un tránsito continuo (ÿ) la obra no representa, es un momento de la realidad» (Sánchez, 1994: 77).

## NOTAS

<sup>1</sup> Las publicaciones periódicas citadas han sido consultadas en el dossier de prensa *La Fura dels Baus Prensa 1984, 1985, 1986*.

<sup>2</sup> Jonh Cage pasa por ser, junto a Marcel Duchamp, el punto de referencia obligado del arte de vanguardia norteamericano. (...) Su intervención en el Black Mountain College en 1952 suele ser considerada como el inicio de lo que muy pronto pasaría a denominarse *happening* (Sánchez, 1994: 75).

<sup>3</sup> Su intención nunca ha sido agredir al espectador aunque sí que se estremezca que se sienta vulnerable, que reaccione ante lo que ve pero no que intervenga.

<sup>4</sup> En algunos casos la prensa motivó y fomentó que se pensase que atacaban al espectador con comentarios tales como «negarle al espectador su papel de tal para transformarlo en una víctima de reiterados peligros -agresiones, golpes, música, pintura, horror- contra los que deben defenderse o inhibirse» (*El Noticiero Universal*, 1984).

<sup>5</sup> Hubo ocasiones en las que alguna de las personas que asistían al montaje creyeron que se les invitaba a participar activamente y junto a los miembros del grupo en la ejecución de la puesta en escena. En Pamplona por ejemplo, un espectador les arrebató un martillo para *ayudarles* a desguazar el coche mientras que en Madrid una chica empujó la puerta que uno de los ejecutantes llevaba hasta el punto de partirla el labio.

## BIBLIOGRAFÍA

*La Fura dels Baus* Prensa 1984, 1985, 1986 [Dossier de prensa].

AA.VV. (1988) *La Fura dels Baus 3, Cuadernos El Público* nº 34, Madrid, Centro de documentación teatral.

BROOK, Peter (1972) *The Empty Space*, London, Penguin.

—(1994) *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Barcelona, Alba.

FÁBREGAS, Xavier (1984) «El mundo de “La Fura dels Baus” o la apoteosis de la destrucción» en *La Vanguardia*, 5 de mayo.

FERRER, Esperanza y SAUMELL, Mercè (1988) «La dilatación de los confines teatrales», en AA.VV. (1988), pp. 38-58.

FONDEVILA, Santiago (1988) «La Fura dels Baus: Ser furero es casi una experiencia mística», en AA.VV. (1988), pp. 23-31.

GRANDE ROSALES, M<sup>a</sup> Ángeles (1995) «La destrucción del teatro a través del teatro o *La Fura dels Baus*», en VALLES, J., HERAS, J., NAVAS, I. (eds.) *Actas del V Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, Almería, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones y Asociación Andaluza de Semiótica.

OLLER, Víctor L. (1984) «La Ferocidad teatral» en *El País Dominical*, Madrid, 18 de marzo, pp. 47-55.

*Deia* (1984): «Concebimos el teatro como un espectáculo de acción», 7 de octubre, pp. 14.

*Avui* (1984): «La Fura dels Baus porta teatre punk a les Drassanes», 2 de mayo.

*La Tarde* (1984): «Llegó La Fura», 6 de octubre, p. 8.

*El Noticiero Universal* (1984): «Violencia anecdótica y casi alternativa», Barcelona 4 de mayo.

SÁNCHEZ, José Antonio (1994) *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

YLLA, J. (1984) «El Centre Dramàtic de la Generalitat abre sus puertas al teatro npunko de La Fura dels Baus» en *El correo catalán*, 2 de mayo, p. 24.

ZAPATER, J. (1984) «Hemos creado un género nuevo» en *Navarra Hoy*, 1 de agosto.



## SEMIÓTICA DEL GESTO: F. DELSARTE.

*Francisco Javier Lázaro Guil.*

*“El objeto del arte está en cristalizar la emoción en el pensamiento para fijarlo en la forma». - F. A. N. Delsarte*

**Resumen:** La entrega espectacular de información enseña que aquello que es mostrado debe tener acción. La imagen estática tiene su sentido, pero el dinamismo tiene un mayor poder de atracción ; además, si lo que se mueve es humano, resulta aún mas atractivo.

Hoy en día los espectáculos de teatro-danza gozan de un amplio abanico de posibilidades en lo que a las técnicas empleadas por los diferentes elencos se refiere, pero en todo caso cabe resaltar ciertos aspectos relativos al origen y desarrollo de las mismas.

Siguiendo el texto de Jaques Baril, titulado “La danza moderna”, se puede deducir que François Alexander Nicolás Delsarte (1811-1871) tuvo una especial preocupación por la pedagogía de la estética, y consiguió estructurar una ciencia a través del estudio del gesto, con un triple análisis, basándose en lo que concierne a lo que él denominó estática, lo que llamó dinámica, y lo que designó como semióti-

ca. Es este último referente el que manifiesta interés en el contexto que nos ocupa, el VII Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica ; y continuando con Baril, parece necesario manifestar lo que la semiótica significó para Delsarte :

La estática es la vida del gesto, y la semiótica su espíritu.

La semiótica determina el valor de las formas y los tipos que afectan a los agentes de la expresión.

La semiótica es el análisis de la forma orgánica y el estudio del sentimiento que genera dicha forma. A tal signo, tal pasión.

Delsarte dice que «*el Movimiento es el idioma de las emociones*», mientras Varnhagen dice: «*El baile es el único arte en el que nosotros mismos somos la materia*». «*Nadie puede expresar nada mayor o más grande de lo que es*». Ted Shawn

La considerable reputación en vida de Delsarte, gracias a sus contribuciones al arte de la expresión vocal y gestural, a escribir algunas composiciones musicales de carácter religioso como “*Stances à l’Eternité*”, a ejercer una docencia ejemplar, casi mágica para sus seguidores, y a publicar una colección de piezas de los mejores músicos de los siglos XVII y XVIII titulada “*Archives du chant ; recuilles par François Delsarte*”, y otras obras como “*Méthode Philosophique du Chant*”, y “*Esthétique Appliquée. Des sources de l’art*”, en las conferencias de la asociación filotécnica de París; ha sido menoscabada a causa de su repulsa para dejar un corpus de trabajo escrito.

Su popularidad después de su muerte menguó hasta el punto de que en nuestro siglo los logros de personas como Stanislavski, Meyerhold, Artaud, y Brecht lo sobrepasaron. Las teorías de Stanislavski, que personalizó la búsqueda de la identidad del actor, de Artaud, que buscó un cuerpo altamente estilizado y semántico, de Brecht, que introdujo hábilmente la idea de un gesto social para reconocer la utilización específica de actor y su cuerpo, y de Meyerhold, que con su teoría biomecánica neutralizó el aspecto caractereológico del actor, hicieron sombra a la de Delsarte, que mostró como el espectro imaginativo de expresión humana llega a ser algo materializable, una estructura semiológica que ciñe la base sintáctica y gramatical de un sistema lingüístico unitario. (Dasgupta, 1993 : 97).

Su país nativo, a pesar de haberle brindado tributos ocasionales en vida, lo dejó caer en el olvido, al igual que el resto del continente europeo. Por ello, en la italiana ciudad de Rimini, junto al mar Adriático, en las proximidades de San Marino, del 4 al 5 de julio de 1992, en el marco del XXII Festival anual de teatro alternativo de Santarcangelo, se convocó un Seminario Internacional para retomar la figura de Delsarte, como un intento atrasado de restaurar su memoria tras

más de un siglo en el olvido, de donde emanaron las inquietudes suficientes para que en un corto plazo de tiempo se publicaran dos obras acerca de él por Elena Randi: *François Delsarte, Le leggi del teatro. Il pensiero scenico del precursore della danza moderna*, (a c. di E. Randi), Bulzoni 1994, que incluye en su primera parte algunos de los textos hechos públicos en el Seminario ; y *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi ottocentesca alla moderne dance*, Eshedra, Padova 1996.

Puede decirse que desde el siglo V a.C., con Córax de Siracusa, uno de los primeros retóricos y oradores, quien escribiera un tratado sobre la especialidad, hoy perdido, y que se tituló *Thecne*, el arte de la retórica ha perseguido el estudio de los metalenguajes con el propósito de hacernos expresar mejor para una mejor comunicación. En el clasicismo romano Marco Fabio Quintiliano, en su *De Institutione Oratoria* fundamentalmente, y sus seguidores en otros títulos, fueron los primeros en anotar observaciones del comportamiento del hombre poseído de emoción, con las cuales hicieron una lista con algunas valiosas referencias acerca del uso de las manos y los dedos en las frases enfáticas, como observadores empíricos del fenómeno.

La Academia Francesa también fue una de las más entusiastas creadoras o compiladoras de la sistemática de la expresión humana no verbal; y Delsarte, que quería ser actor, y que según Gautan Dasgupta cabe apuntarlo como el primer estructuralista del teatro al formular su método, hizo lo que un muchacho de su tiempo hacía en Francia si quería formarse como comediante: fue al Conservatorio de París. Allí, dueño de una gran voz de tenor al parecer, fue víctima, en su formación de actor y cantante, de una enseñanza gestual originada por la aplicación de los métodos de Quintiliano a la técnica de actuación, y de una mala técnica fonatoria. A este respecto Delsarte tenía una pésima opinión de la mayoría de los docentes durante su estancia en el Conservatorio, aunque sin duda el hecho de que varios médicos le diagnosticaran una disfonía funcional con riesgo a perder la voz si proseguía su carrera de cantante (Randi, 1994 : 130), parece corroborar su actitud.

François Alexander Nicolás Delsarte (Solesmes, 1811-París, 1871), nacido probablemente un 19 de noviembre<sup>1</sup>, perdió a su padre, un médico rural, a la edad de seis años, y entonces su madre, junto a él y su hermano menor, se trasladó a París hacia 1818 en busca de trabajo. Poco después la madre también falleció, y con su hermano menor vivió como un desvalido por las calles parisinas hasta la mañana de diciembre de 1820, en que el menor de los hermanos encontró la muerte de frío.

---

<sup>1</sup> Elena Randi en su título *François Delsarte: Le leggi del teatro*, hace mención en el subtítulo *La biografía*, a lo incierto del día y mes en que Delsarte vino al mundo.

Consiguió trabajar como mozo de panadería, y después como aprendiz de artesano pintando cerámica, y mas tarde, entre 1821 y 1826, fue adoptado por un clérigo, el padre Bambini, que comenzó a entrenarlo como cantante. En el Conservatorio parisino estudió de julio de 1826 a diciembre de 1829, recibiendo en 1828 el segundo premio del concurso anual del mismo. En 1830 se presentó en público por primera vez como cantante en el teatro de la Opera Cómica, y durante dos años continuó su carrera en él y en el teatro Ambigú ; pero como resultado de las insuficiencias de su entrenamiento, su voz fracasó, y entonces, tras ser director de coro de la iglesia del abate Fernand François Châtel (Gannat, 1795- París, 1857), fundador de la Iglesia católico-francesa, se dedicó a establecer una ciencia del arte lírico y dramático.

Su primer análisis al respecto se refiere al comportamiento de los dedos pulgares en los muertos, los agonizantes, los amantes, las madres, etc.

En ese orden él observó una aducción de los mismos provocada por la agonía, y todas las observaciones de esta y otras muchas circunstancias lo llevaron a la creación del "Método Delsarte" para oradores y actores, tras cuarenta años de observación y análisis de la gente, y de la manera de expresar sus emociones mediante el movimiento. Él introdujo una gramática corporal y vocal con la expresión que según fuentes él mismo describe explícitamente como un sistema semiótico.

Para elaborar su método, Delsarte categorizó las partes del cuerpo, las configuraciones gestuales, y las diversas manifestaciones de emociones humanas, y procedió a crear diversos géneros mediante un complejo sistema que entremezcla los distintos subconjuntos, siempre admitiendo la unidad del organismo entero. Él conformó la primera representación sistemática de un cuerpo social, de un cuerpo a la vista pública (Dasgupta, 1993 : 100), y apuntó hacia una perspectiva comprensiva sobre el arte de la representación, ya que su influencia fue lejos, afectando a artistas en diversos campos, tales como pintura, literatura, música, ópera, y por supuesto, drama y teatro.

El sistema delsartiano fue adaptado para el uso teatral especialmente por uno de sus alumnos, el actor, dramaturgo, escenógrafo, arquitecto y pedagogo, Steele Mackaye (1842-1894), quien estudió con Delsarte de octubre de 1869 a julio de 1870, y fue considerado por el maestro como su hijo espiritual. Mackaye desarrolló en una escuela fundada en 1877 en Nueva York un programa de ejercicios que llamó 'Harmonic gymnastic', que se propagó particularmente en los Estados Unidos al inicio de nuestro siglo por alumnos como Genevieve Stebbins (San Francisco, 1857- ?). La popularidad del sistema creció a pasos gigantescos, aunque el sistema tal y como se practicaba en América era una distorsión de sus teorías. Es curioso que encontró un lugar en la historia de la danza moderna, aunque condujo

sus investigaciones en el seguimiento de la caracterización emotiva y expresividad vocal, que son aspectos propios del teatro.

Las ideas innovadoras de Delsarte trajeron consecuencias inmediatas para la danza, ya que el cuerpo entero se vio movilizado por la expresión, especialmente el torso, al que todos los danzarines modernos lo consideran el motor del gesto. La expresión se obtiene por la contracción y relajación de los músculos, «tensión-relax»<sup>2</sup>, y todos los sentimientos tienen su traducción propia en movimientos (Bourcier, 1981 : 199,200).

Los primeros exponentes de la danza moderna como Isadora Duncan (San Francisco, 1878-Niza, 1927), Ted Shawn (Kansas, Missouri, 1891-Orlando, Florida, 1972), y su mujer Ruth St. Denis (Newark, Nueva Jersey, 1878-Hollywood, California, 1968), bastante influenciados por las teorías de Delsarte, parten de las mismas en las distintas concepciones de su arte :

Duncan desarrolló sus teorías en la escuela que fundó en Grünewald, tras haber estudiado junto a su hermana Elizabeth con Genevieve Stebbins, y colaborado con Shawn y St. Denis en la compañía de baile y escuela Denishawn<sup>3</sup>, fundada en Los Ángeles en 1915, y en donde se formaron la mayoría de figuras de la danza moderna americana. Fue una escuela multidisciplinaria en la que se enseñaba a los alumnos todas las artes relacionadas con la danza, incluyendo clases de ballet en las que no se usaban zapatillas, ejercicios para los brazos y el torso, bailes populares y étnicos, anatomía, entrenamiento corporal, historia de la danza y filosofía.

Ruth Saint Denis fue iniciada en la danza por su madre, y a los once años de edad vio su primer espectáculo, que era una presentación de Genevieve Stebbins. Ted Shawn, que estudió durante cinco años con Henrieta Granne, después conocida como la Sra. Richard Hovey, quien fue alumna en París de Gustavo Delsarte, hijo de François, seleccionó cuidadosamente por su parte referencias bibliográficas con anotaciones sobre François Alexander Nicolás, y en 1954 escribió un documento esencial sobre el enfoque científico del movimiento de Delsarte titulado : *Every Little Movement, a Book about François Delsarte*, N. Y., Dance Horizons Inc. ; en donde Shawn significa acerca de Delsarte: «Nada es más deplorable que un gesto sin un móvil, sin un significado. Deje su actitud, gesticulación, y encare el pronóstico de lo que haría. El gesto es más que el discurso. No es lo que decimos lo que persuade, sino la manera de decirlo. La palabra es inferior que el gesto porque

---

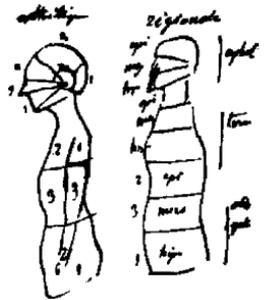
<sup>2</sup> Constante que perdura desde entonces en las técnicas de danza y que nos ha llegado por bailarines como Graham, Limón o Alexander.

<sup>3</sup> Su nombre original fue el de "Ruth Saint Denis School of Dancing and its Related Arts".

se corresponde con los fenómenos de la mente. El gesto, sin embargo, es el agente del corazón, el agente persuasivo” (De Laban, 1969 : 112,113).

Aunque científico en su enfoque ante el estudio del gesto humano, el esquema de su obra se construye alrededor de un modelo de Trinidad, en el que todos los argumentos se inscriben. Dios, el Hijo, y el Espíritu Santo, llegan a ser los puntos nodales de su extensa epistemología, y todas las energías expresivas que emanan desde el cuerpo físico o aparato vocal, se designan desde el punto de vista de una copia teológica. El cuerpo delsartiano es una universal significación elaborada, donde la naturaleza (Dios - en - naturaleza, y Dios - en - hombre) dicta la verdad retenida eternamente (Dasgupta,1993 : 96).

El maestro Delsarte, profundamente religioso, desde un punto de vista histórico aparece singularmente como el rehabilitador del cuerpo del actor en el discurso total de las artes del teatro. Sostenía que el cuerpo humano se divide en tres zonas, en cuanto instrumento de expresión: la cabeza y el cuello, que constituyen la zona mental, el torso la zona emocional y espiritual, y el abdomen y caderas, la zona física. Los brazos y las piernas son para él nuestro contacto con el mundo exterior, pero los brazos por estar unidos al torso reciben un carácter predominantemente emocional y espiritual, y las piernas por estar unidas al pesado tronco inferior poseen un carácter predominantemente físico. Cada parte del cuerpo se subdivide nuevamente en tres proporcionales zonas : en los miembros superiores el brazo, que es la parte superior y pesada, goza de una apariencia física ; el antebrazo, emocional y espiritual ; y la mano, mental. En los miembros inferiores el muslo adquiere el carácter físico, la pierna el emocional y espiritual, y el pie el mental (Arnheim, 1979 : 444,445).



Cada una de las tres zonas expresivas se vuelve a subdividir, así en el torso se localizan tres núcleos : uno abdominal, vital y menos noble ; otro epigástrico, a la altura del estómago y de carácter instintivo ; y un tercero, torácico, que es el mas elevado y noble. En la cara se localizan nuevamente tres zonas : la bucal, sensual y que denota asimilación ; la génale, encargada de los gestos delicados y dominio del alma ; y la frontal, de tintes intelectuales. Por lo que respecta al cráneo, Delsarte lo divide en tres centros : el occipital, instintivo ; el parietal, lugar de la exactación moral ; y el temporal, que es doble, y que por advertir una dirección incompleta refleja malicia. Cada gesto registrado lo describió cuidadosamente desde el punto de vista del tiempo, el movimiento, el espacio, y el significado, inaugurando por tanto la era moderna de las teorías autónomas del cuerpo como instrumento significativo.

En relación al movimiento distinguió tres tipos esenciales : de oposición, que denotan fuerza física o emocional ; paralelos, que expresan debilidad como en el caso del Ballet ; y sucesivos, fluidos como una ola, que manifiestan emoción como en el caso de la danza moderna. Por lo que atañe al tiempo, concibió tres tiempos rítmicos : lento, moderado y acelerado. Por la forma espacial del recorrido del movimiento los clasificó según su constante terna en directos, que denotan decisión ; circulares que manifiestan flexibilidad ; y quebrados, que expresan intelectualidad y vacilación.

En lo que atañe a la dirección espacial, el movimiento puede realizarse de arriba a abajo, declarando sensualidad o materialidad ; de abajo a arriba, ideal, nobleza, intelectualidad ; de izquierda a derecha, negatividad, indicatividad ; de derecha a izquierda, atracción, aprehensión ; de atrás hacia delante, apelación ; y de delante a atrás, comprensión. Según el polo, lugar de donde parta y llegue el movimiento o gesto, observó tres correspondencias, así si el objetivo es material, las manos que serán el polo, manifiestan algo sensible y vital ; los movimientos entre gesto y gesto, explicativos o descriptivos, denotaran intelectualidad ; y los gestos innecesarios, los mas interesantes, dan a entender pasiones.

También encontró relaciones de concomitancia entre todos los agentes del gesto que clasificó según tres estados : concéntrico o tónico, del exterior al interior ; exocéntrico o clónico, del interior al exterior ; y normal o atónico. Además las relaciones de concomitancia presentan tres órdenes, de oposición dinámica, prioridad de acción, y encadenamiento de las posturas. Finalmente significó tres categorías de signos : formales o constitucionales, de carácter genético ; habituales, como permanencias de los fugitivos o accidentales ; y estos últimos, que son modificados constantemente por los sentimientos y las pasiones.

Elena Randi (1994 : 175-177), que ha desarrollado un importante trabajo acerca de Delsarte en sus dos publicaciones, atribuye a Mackaye un manuscrito de una explicación del maestro Delsarte fechado el 17 de Marzo de 1870 en París, que versa sobre simbología numérica y que dice :

*«...El nueve es la expresión esencial. El siete es la expresión de la serie; siempre son tres fenómenos esenciales, y cuatro accesorios que he llamado cardinales». Por ejemplo :*

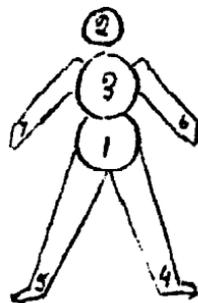
Las siete virtudes contienen tres virtudes teológicas esenciales y cuatro virtudes cardinales. La fé, la caridad y la esperanza constituyen la esencia de la virtud ; y la prudencia, justicia, temperanza y fuerza son las accesorias.

Los siete colores contienen tres colores primarios, esenciales : rojo, amarillo y azul ; y cuatro binarios, accesorios, cardinales, derivados de los primarios : naranja, púrpura, verde y violeta.

Las siete notas de la escala musical reúnen a otras tres esenciales, que son do, mi, y sol ; y a otras cuatro que son accesorias, derivadas de las esenciales, que llamamos re, fa, la, y si.

El hombre, examinando la constitución de sus miembros, posee tres focos esenciales y cuatro miembros que portan en todo modo todo su ser. La gran obra de Cristo está constituida en virtud de siete agentes anatómicos del hombre, y ha creado siete fuentes de vivificación llamadas sacramentos, que corresponden a siete agentes anatómicos del hombre :

1. El sacramento que se aplica al sexo : el matrimonio.
2. El sacramento que se aplica a la cabeza : el orden sacerdotal.
3. El sacramento que se aplica al corazón : la eucaristía ; estos son los tres sacramentos esenciales.
4. El sacramento que corresponde al primer paso, el pié izquierdo : el bautismo.
5. El sacramento que corresponde al segundo paso, el pié derecho : la extrema unción.
6. El sacramento que corresponde a la mano izquierda que peca : la confesión.
7. El sacramento que corresponde a la mano derecha que protege : la confirmación.



El gesto para Delsarte, como hemos apuntado, constituye una trinidad alma-espíritu-vida, o intelectual-afectiva-vital, o corazón-pensamientos-sentidos, porque el hombre ama, piensa y siente, como manifestaciones de la personalidad que se corresponden a los aspectos físico-intelectual-emocional. El trío gestual intelecto-afectivo-pasional puede ejemplificarse con las situaciones que siguen : si se hace una pregunta a una determinada persona, obligándola a pensar, la gesticulación tendrá un carácter "intelectual", y será el centro mental de la persona, la cabeza, quien cobre mayor interés expresivo en este y casos semejantes. La gesticulación «afectiva», naturalmente se hará a la altura del corazón, centro de los afectos. Como ejemplo pensemos en la actitud corporal de un galán en el acto de declarar su amor. La «zona vital o pasional» de gesticulación, abarca la parte inferior del tronco, de la cintura a la cadera, y sirva como ejemplo ese gesto peculiar de empuñar las manos a la altura de los muslos trazando pequeños círculos o vaivenes en una situación de descarga colérica.

También la conocida idea técnica de interpretación de «primero el gesto, después la voz», parece venir de Delsarte, profesor notable de apariencia pintoresca.

En palabras de Baril (1987 : 368), “el gesto, siempre anterior a la palabra, es paralelo a la impresión recibida”. Ciertamente hoy se admite como una premisa indiscutible para plasmar veracidad a una situación de ficción, de tal modo que cualquier interpretación actoral que no la cumple, carece de credibilidad a la vista del público. Como maestro de canto y recitación, Delsarte se hizo respetar en toda Francia, y muchos de los cantantes de ópera y actores de su tiempo estudiaron con él, y buscaron su talento como entrenador privado de la voz.

Sus investigaciones en el campo de la voz y el comportamiento anatómico fueron compartidas por doctores, abogados, actores, compositores, músicos, cantantes, y legos ; no obstante, el estudio del gesto resultó finalmente su gran legado, y desempeño gran influencia sobre las técnicas escénicas modernas. Sus investigaciones fueron magistralmente expuestas en 1867 en una conferencia apoteósica en la Facultad de Medicina parisina, y su método y enseñanzas, que fueron orales fundamentalmente, como hemos apuntado, en Francia las recogió su discípulo Alfred Giraudet (1845-1911), quien en 1895 publicó las teorías delsartianas, en *Fisionomía y gestos. Método práctico del sistema de François Delsarte para servir a la expresión de los sentimientos*, París, Librairies-Imprimeries Réunies. (Bourcier, 1981 : 199,200).

Otro de los pioneros en el estudio del cuerpo como instrumento significativo, Émile Jacques Dalcroze (Viena, 1865-Ginebra, 1950), celeberrimo músico y pedagogo suizo, que con sus investigaciones tuvo una influencia decisiva sobre la danza, la música y el teatro, asumió el principio desartiano de tensión-relajación, del que tuvo noticia por la labor de Steele Mackaye, y durante su estancia en París como alumno de Gabriell Fauré y otros, hacia 1885, para la elaboración de la rítmica (Eurythmics) ; el método que permite adquirir el sentido musical por medio del ritmo corporal y que desarrolló junto al psicólogo Edouard Claparè. Dalcroze, que tuvo el mérito de hallar una pedagogía del gesto sobre la génesis del movimiento, observó que si la música había sido bien percibida, suscitaba en el cerebro una imagen que hacía que el impulso nervioso que genera el movimiento se convirtiera en expresivo.

También Rudolf von Laban (Bratislava, 1879-Weybridge, 1958), coreógrafo austriaco de origen húngaro, bailarín, profesor de baile y teórico de la danza, que estudió pintura, teatro y baile en París, y que destacó por su método de notación coreográfica denominado cinetografía, quinetografía, o labanotation, y por la creación de numerosas obras, supo de los principios de Delsarte durante su etapa de formación parisina (1900-1907), e incorporó a su sistema un gran número de principios delsartianos (Bourcier, 1981 : 201).

En definitiva todos estos primeros y notorios herederos del maestro encontraron un reconocimiento a sus aportaciones en el ámbito de las artes escénicas. De ellos en buena medida provienen las concepciones modernas de la danza y el teatro, que como hemos dicho asumen el principio de tensión-relajación, primicia de Delsarte. Sin embargo, la creo que total carencia de documentación existente y explícita acerca del método para oradores y actores en nuestra lengua, ni siquiera en traducciones, si exceptuamos logrados trabajos citados y algunas menciones en libros o revistas de diversos campos, indican que en nuestro país, a pesar de formar a los actores bajo premisas de interpretación que en muchos casos fueron observadas por vez primera por Delsarte, nuestro reconocimiento hacia su labor ha sido y es prácticamente nulo.

Para finalizar, solamente me resta confiar en que este pequeño trabajo, centrado en la personalidad del maestro Delsarte, sirva para crear cierta inquietud acerca del su persona e investigaciones, para retomar su magisterio perdido como sucediera recientemente en Italia; y quién sabe si tal vez en otra ocasión, en un marco semejante, podamos reunirnos para ampliar los escasos conocimientos expuestos sobre su persona y labor.

## BIBLIOGRAFÍA

*Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.*

*Gran Enciclopedia Universal Espasa Calpe.*

*Enciclopedia Multimedia Planeta de Agostini.*

*Enciclopedia Multimedia Encarta95. Microsoft.*

**Rudolf Arnheim**, *Arte y Percepción visual*. Alianza Forma S.A., Madrid 1994. Pp. 444-445.

**Paul Bourcier**, *Historia de la danza en Occidente*. Blume, Barcelona 1981. pp. 198-201

**Jaques Baril**, *La danza moderna*. Paidós, Barcelona 1987. pp 364-378.

(a c. di **E. Randi**), *François Delsarte, Le leggi del teatro. Il pensiero scenico del precursore della danza moderna*. Bulzoni, Roma 1994.

**Elena Randi**, *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi ottocentesca alla moderne dance*. Esedra, Padova 1996.

## ARTÍCULOS

*Journal of aesthetics and art criticism*, volume 28, Issue 1, 1969. **Martin, John**, *America Dancing (1968)*, **Oesterley, W. O. E.**, *The Sacred Dance (1968)*, y **Shawn, Ted**, *Every Little Movement, a Book about François Delsarte (1968)*, revisados por **Juana De Laban**, pp.112-113.

*Performing Arts Journal*. Nº 45., septiembre de 1993, volume 15, nº 3, **Bonnie Maranca** y **Gautan Dasgupta** editors. *Commedia Delsarte*, **Gautan Dasgupta**, pp. 95-102.

“La escritura del movimiento. Cuestiones de kinésica teatral”. **MORALEDA, P. Y SÁNCHEZ, A.** editores, 1992. *Actas del IV Simposio Internacional de la A.A.S.*, Córdoba. (Microfichas).



## **EL GESTO FLAMENCO: «PARA CANTAR HAY QUE PONERSE FEA».**

*Dolores Pantoja Guerrero.*

Con esta frase animaba un aficionado flamenco a una gitana guapa que transformaba su cara cantando por bulerías en un gesto que deformaba su belleza. Gesto que se debe principalmente a la dificultad del cante, pero que es más, mucho más.

Y es que, junto con la música y la copla, el gesto y el movimiento corporal del cantaor transmite todo lo que de pasión y sensualidad, de sufrimiento y alegría, de agravio y desagravio, se encierra en el cante. Y todo de una vez, servido en un única bandeja, como si de un cóctel embriagador se tratara.

Decía Nuñez del Prado: «El cantaor no es casi nunca sólo una máquina de emitir sonidos, sino un organismo cuya sensibilidad nerviosa es tan exquisita que, al combinarse con la inconsciencia del bien y del mal, determinada por una ignorancia poco menos que suprema, hace frecuentemente que la vibración final de la última copla que cantaron, improvisándola y en cuya letra ha puesto el cantaor lo que le quedaba de humano, se cambie en rumor de cadena que se arrastra o en crujido de bisturí que secciona» (Guillermo Nuñez del Prado: «Cantaores andaluces», pág. 5).

Esto supone que el cante nos sitúa en un medio en el que el cantaor camina por senderos que nos afectan a todos, el amor, la vida, la muerte, la soledad, la pena... y lo hace precisamente porque trasciende la belleza y la expresión artística en uso con ese gesto deformador que nos lleva a un punto donde la expresión parece surgir de un vacío, de un terreno indefino que todos compartimos, de ahí el sentido del bistrú que señala Nuñez del Prado.

Que desgracia es la mía	Desperté y la ví
Hasta en el andar	Por si estaba soñando
Que to los pasos que palanta doy	conmigo
Se me vienen patrás.	la dejé dormir.

Merleau Ponty establece en su estudio sobre fenomenología de la percepción una teoría según la cual el cuerpo es anterior a la consciencia pura y su motricidad es la intencionalidad originaria. «La consciencia es originariamente no un yo pienso sino un yo puedo» (Merleau Ponty: «Fenomenología de la percepción», pag. 99), o lo que es lo mismo: mi relación con el mundo es mi cuerpo y es mi historia porque la permanencia del propio cuerpo implica que más que un objeto en el mundo es «El medio de la comunicación con el mundo... como horizonte» (Merleau Ponty: «Fenomenología de la percepción», pág. 110).

Es decir, la consciencia no como un escenario vacío sino como consciencia de. Una consciencia que busca, que se dirige a algo, que es a lo que él llama intencionalidad. Y esto no es una actividad misteriosa del espíritu, sino una actividad del cuerpo, siendo su primera manifestación la motricidad

Y trasladando esta teoría al cante flamenco, podría decirse que el cuerpo del cantaor, su movimiento y su gesto se relaciona con el mundo exterior y lo interpreta, y en la medida en que no es consciente/intencional, es capaz de expresar la emoción y el sentimiento originario sin que exista ningún elemento de mediación, hasta el punto de llegar a una fusión con el espíritu tal, que éste se muestre en su más hermosa desnudez.

Merleau Ponty nos habla del espacio del movimiento abstracto como una capacidad del cuerpo que, en una suerte de movimiento virtual puede llegar a desplegar muchos espacios posibles. Espacios de abstracción que el artista recorre mientras canta y gracias a los cuales es versátil para adaptarse a distintos escenarios, entendiendo éstos no como espacios físicos sino como distintos estadios emocionales que permiten al cantaor pasar de la angustia de una seguirilla a la picardía burlona o la sensualidad contenida de unas bulerías.

Porque el movimiento abstracto tiene capacidad para: «abrir en el interior del mundo enterizo, del mundo dado, una zona de reflexión y de subjetividad, superpo-

ne al espacio físico un espacio virtual y humano» (Merleau Ponty: «Fenomenología de la Percepción», pág. 128)

De todo ello se deduce que cuerpo y espacio no actúan por separado en una suerte de adaptación de uno a otro, sino que es el primero el que crea y determina al segundo aunque, eso sí, dentro de un determinado contexto que permite la comunicación corporal.

No se puede decir más  
que lo que decirte quiero  
tan solo con la mirada

Dentro del gesto del cantaor, es quizás la mirada y el movimiento de los ojos uno de los elementos fundamentales. Analicemos cómo por medio de sus ojos el cantaor pone en marcha todo un complejo mecanismo que le posibilita el acceso a los espacios de movimiento abstracto que señala Merleau Ponty.

El cantaor comienza la ejecución de su cante con una mirada de concentración neutra al frente, con los ojos abiertos sin una expresión determinada que pasa, conforme el cante va aumentando su dificultad, a una ausencia de mirada en un acto de constricción facial en el que los ojos se cierran totalmente para volver a abrirse al final de un tercio, momento en el que la mirada abierta puede dirigirse, bien al guitarrista, bien al público que lo rodea.

Así, cerrando los ojos el cantaor consigue aislarse y pasar de un espacio a otro en aquellos momentos en los que el cante requiere de un mayor esfuerzo. Momentos en los que la música y la letra alcanzan sus cotas de mayor reflexión y emotividad. Y, paradójicamente, esto es transmitido y extrovertido en mayor medida gracias a esos ojos cerrados que privan al receptor de la mirada de emisor en un acto en el que parece no existir la interacción. Nada más alejado de la realidad, no obstante.

En estos momentos en los que los ojos se cierran, el cantaor constriñe su cuerpo en un gesto de dolor que nace por una parte del esfuerzo, pero que deja entrever por otra su aislamiento con el entorno que lo circunda hasta tal punto que el receptor, que mantiene su mirada fija en el emisor, se traslada con éste hasta ese espacio donde el flamenco invade la sensibilidad de uno y otro hasta conseguir que sea difícil distinguir cualquier línea separatoria entre emisor y mensaje, entre cantaor y cante.

Y es que, música y cuerpo se funden entonces para verter generosamente, por un lado la emotividad contenida en las coplas y el ritmo del cante y por otro, la forma que el cantaor se relaciona con su propio mensaje convirtiéndose, en algunos

instantes en emisor y receptor al mismo tiempo. Y ese «sentir» del cantaor mientras ejecuta el cante, esa comunicación interior que es capaz de transmitir se funden en la recepción con la reflexión y la emoción propia del cante. Así, podría decirse que el goce emotivo viene dado por partida doble, en la emisión y la recepción, lo que explica que, cuando falla alguna de las partes, el público se queje de que el cante «no le diga nada», aunque esté correctamente ejecutado.

Y todo dentro del compás, que impone sus cerradas, cartesianas normas de medida de manera que, si algún alcorde falla, aunque sea un milésima de segundo, el hechizo se rompe. Es quizás por ello que el cantaor, en aquellos momentos en los que el cante se relaja, dirija su mirada al guitarrista y a la guitarra, como si necesitara reforzar con los ojos lo que ya percibe con sus oídos. La mirada adquiere entonces un valor de entendimiento, porque: «cuando los ojos se encuentran se nota una clase especial de entendimiento de ser humano a ser humano» (Flora Davis: «La comunicación no verbal»).

Y es quizás también por ello, que el cantaor dirija una furtiva mirada hacia su público, siempre cuando el cante no le exige una superior concentración. Aunque existen también miradas concretas del cantaor que se centran en alguna figura particular del público. Suelen ser miradas de complicidad con el cante y su letra cuando éste discurre por una senda alegre y festera. En ese caso, el artista acompaña la mirada con una relajación de los músculos faciales y una incipiente sonrisa que acompañará a la que esbozará su público si la transmisión funciona. Y en un guiño burlón y seductor, el cantaor detiene su mirada en el objeto de su conquista o su burla. Y la mirada abierta indaga inmediatamente la respuesta del público buscando en sus ojos la aceptación que necesita.

Tengo un novio relojero

Sentaito en la escalera

Cada vez que viene a verme

Esperando el porvenir

Se le para el minuterero.

Y el porvenir que no llega.

Entonces, cuando el cante ha conseguido transmitir lo que Caballero Bonald define como: «la plenitud de los sentimientos liberados» (J.M. Caballero Bonald: «Luces y sombras del flamenco»), el encuentro gratificante de las miradas dan lugar al paso a otro espacio donde el halago, el chiste y la risa se hacen protagonistas otorgando durante unos breves fragmentos de tiempo el merecido descanso al esfuerzo del artista.

Pero la mirada no funciona como algo aislado del resto del cuerpo. A medida que los ojos del cantaor se cierran se pone en marcha todo un mecanismo que tensa los músculos faciales y contrae el cuerpo que, a menudo, se retuerce en un rictus de dolor mientras las manos se abren y se cierran en un expresivo gesto que parece funcionar como reclamo del sentimiento interior que a veces se resiste a salir. Y es

que el flamenco, como apunta Caballero Bonald: « parece cerrarse a sí mismo la salida, se convierte en algo imposible de manifestarse, y entonces hay quien lucha con él hasta la desesperación, como en una apasionada e inútil pelea...» (J.M. Caballero Bonald: «Luces y sombras del flamenco» pág. 72). Así, el gesto y el movimiento corporal aparecen como una especie de instrumentos que sirven al cantaor en esta denodada lucha por llegar a esa situación límite que, como apunta Caballero Bonald, «tiene mucho que ver con los relumbres psicológicos del trance o con los destellos de la inspiración» (J.M. Caballero Bonald: «Luces y sombras del flamenco, pág. 72). Y a su vez, es por medio de esos particulares «instrumentos» que el receptor toma consciencia de esa lucha y es capaz de formar parte de ese «estado de trance» y no desde una aptitud pasiva, sino interactuando de forma precisa con frases de aliento y halago dirigidas tanto al cantaor como al guitarrista («esas manos llenas de uñas»).

Y mientras tanto las manos despliegan todo un arco de movimientos que se funden tanto con el ritmo del resto del movimiento corporal como con la medida exacta del compás al que subrayan. Y en su devenir dejan escapar todo un mundo de sensualidad que pugna por salir al exterior aunque sin saber muy bien cómo. Así, el abrir y cerrar enérgico de las manos que acompañan al cuerpo en su encogimiento, se suceden de otros movimientos suaves y lentos en los que el artista se regodea con el compás que marcan sus palmas -frotadas cadenciosamente- o en los que toma contacto con su propio cuerpo.

Aunque no hay una norma exacta en cuanto al gesto en las manos, existen una serie de movimientos básicos que la mayoría de los artistas desarrollan a su manera aunque coincidiendo bastante en su combinación. De esta forma, el movimiento de apertura y cerrazón que describíamos arriba, se puede llevar a cabo con las dos manos o sólo con una, mientras la otra permanece totalmente abierta enseñando la palma o agarrándose convulsivamente a la silla que sirve de asiento al cantaor.

Otro gesto característico es aquél según el cual el artista se lleva la mano al pecho (a la altura del corazón) con la palma totalmente extendida y hacia adentro mientras la otra mano puede acariciar su pierna llevando el ritmo. Aparece, a veces, justo antes de que el cantaor se disponga a realizar un mayor esfuerzo, en una situación cargada de emotividad. No hay que olvidar que el cante flamenco es una manifestación individual centrada en la figura del cantaor que intenta continuamente con su cante liberar ese espíritu que aparece fundido con su cuerpo en un acto de indagación interior que lo sitúa en un terreno de indefensión. Probablemente sea por eso que necesite recurrir a tocar las palmas de manera lenta y pausada, arrastrando suavemente las manos, como si de una caricia que una hiciera a la otra se tratara. O quizás por eso también, recorra -a veces- lentamente su

pierna con una mano mientras la otra abre y cierra su palma que se dirige a su pecho donde por unos instantes descansa. Y todo ello con un movimiento suave, cargado de sensualidad, una sensualidad rítmica, siempre a compás. «Cuando los seres humanos nos sentimos nervosos o deprimidos, buscamos el contacto con otra piel que nos tranquilice y en su ausencia todavía nos quedan nuestros propios cuerpos, y podemos apretarnos, abrazarnos, palmearnos y tocarnos a nosotros mismos en una gran variedad de formas para ayudarnos a ahuyentar los temores que nos dominan» ( Mark L. Knapp: «La comunicación no verbal», pág. 222).

Pero, ¿cómo llega en concreto el público del flamenco a ese mundo sensible que establece el gesto?. Para analizar este fenómeno debemos remitirnos directamente a la noción de hábito que, creemos, descansa en el carácter ritual de esta manifestación artística, un carácter ritual que, a su vez, descansa en una serie de elementos convencionales en cuanto a que son transmitidos de generación en generación dentro de una determinada cultura. Y es que, tal y como señala el especialista en comunicación no verbal R.L. Birdwistell: «No hay gestos universales. Por lo que sabemos, no hay una sola expresión facial, postura o posición del cuerpo que tenga el mismo significado en todas las sociedades» (Mark L. Knapp: «La comunicación no verbal», pág. 47).

Lo apunta Caballero Bonald cuando nos dice que el cantaor no inventa sino que recuerda. Así, el rito flamenco, como antes señalábamos, ha sido transmitido generacionamente gracias ,en gran medida, al hábito que se extrovierte en el gesto. Y es que el hábito, según Merleau Ponty es: «Un saber que está en el cuerpo, que sólo se entrega al esfuerzo corpóreo y que no puede traducirse por un concepto objetivo»: (Merleau Ponty: «Fenomenología de la percepción», pág. 161). Esto es, el hábito concede al cuerpo la capacidad de utilizar nuevos instrumentos para afrontar situaciones virtuales, para viajar de uno a otro de los espacios que crean los movimientos abstractos que exponíamos al principio.

Y todo esto se vincula a la noción de aprendizaje, pero un aprendizaje que se conecta con la vivencia directa del cuerpo, con «la adquisición de un mundo», ya que el proceso de internalización del hábito no es pasivo en el niño, sino que requiere una buena cantidad de exploración.

En el flamenco, este aprendizaje se resume en el gesto que descansa sobre la ausencia de reglas explícitas de codificación, dentro de un determinado proceso ritual que lo posibilita. Un rito que se apoya en una serie de elementos fundamentales: el cantaor y el guitarrista siempre sentados uno al lado del otro en cómplice cercanía; las palmas que estimulan al cantaor y apoyan el compás, siempre en secreta armonía con la guitarra; el apoyo verbal del público que arropa y anima al artista, siempre tras los momentos de mayor esfuerzo, de mayor desprotección; y

el silencio. Un silencio rítmico, embuido de compás, gracias al cual el cantaor puede surcar, a través del cuerpo, los caminos de aquellos espacios de comunicación interior que, en su punto más álgido, hacen posible la aparición de eso que los flamencos llaman «el duende», o lo que es lo mismo, ese elemento de delirio compartido que tiene mucho de rito dionisiaco, de ceremonia sagrada primitiva que arrastra a todos los asistentes en un proceso donde el cuerpo adquiere un valor fundamental porque: «el cuerpo al retirarse del mundo objetivo, arrastrará los hilos intencionales que lo vinculan a su contexto inmediato y nos revelará finalmente tanto al sujeto perceptor como al mundo perceptivo» (Merleau Ponty: «Fenomenología de la Percepción», pág. 128).

En todo ello radica, quizás, la grandeza del cante, pero también la dificultad que hace necesario que el cantaor se transforme en una especie de médium que conecta con alguna esfera situada más allá de los límites conocidos. Un ejercicio que, a pesar de todos los elementos corporales de los que el artista dispone a su favor no siempre se consigue, porque, de todo lo anterior se deduce que el gesto no se aprende, sino que se aprehende en un proceso de comunicación oral (de ahí el apelativo de tradicional que el flamenco recibe a pesar de haberse desarrollada durante la contemporaneidad), que no está sujeto a unas normas explícitas de codificación. Ya lo decía Pericón de Cádiz: «... Esto del cante es una cosa muy especial y tanto influye que tú estés bien, como que la gente que te escuche te atiende y te aliente de verdad... Y claro, en esas ocasiones en las que uno se encuentra con la afición de verdad es cuando uno canta a gusto y canta bien» (José Luis Ortiz Nuevo: «Las mil y una historias de Pericón de Cádiz», págs. 268-269).



**LA EPOPEYA DE FRANZ KAFKA. «EL DESEO DE SER PIEL ROJA»,  
POR 091**

*Ricardo Gómez Calderón.*

El análisis comparativo del fragmento de Franz Kafka, extraído de su obra *Contemplación*, y la canción de 091 inspirada en él pretende ilustrar ciertos aspectos de la llamada Teoría de la Postmodernidad. La naturaleza heterogénea de ambos discursos se verá reducida si focalizamos nuestra atención sobre la letra de la canción. Contando con este déficit respecto a la dimensión musical de una de las obras, se inicia la exposición.

Una herramienta de trabajo fundamental ha sido el concepto arquitectónico de envoltura, tal y como lo utiliza Fredric Jameson para relacionar texto y contexto. El concepto de envoltura subraya la condición textual del propio contexto y le añade un “frívolo” carácter intercambiable, en palabras del propio Jameson. Veamos su aplicación a nuestro ejemplo.

Esta comunicación intenta desenvolver el contexto que conduce a la canción de 091. Sin embargo, para un seguidor de 091 será difícil llegar a conocer el referente kafkiano que contiene este tema. En un ejercicio de Postmodernidad inducido por la omnipresente distribución comercial, borrará cualquier antecedente del pasado, ocultado bajo la brillante portada de un disco de rock, que promete ser lo nuevo, lo ultimísimo.

**Ocio o negocio. Un dilema de difícil solución en las expresiones artísticas masivas del final del siglo XX.**

El tema principal del fragmento de Kafka es la libertad, la expresión de un ansia extrema de libertad. Para ello, recurre el autor judío a la tierra prometida de la época para millones de emigrantes europeos: el mito del salvaje indio galopando por las inmensas praderas de América. Pero, tras la fusión de ese piel roja con su caballo, existe una referencia mitológica mucho más antigua: la de los centauros, mitad hombres-mitad caballos, símbolos de la naturaleza frente a la civilización. Salvajes, anárquicos y exponentes de la potencia sexual masculina, fueron derrotados por los Lapitas, un culto pueblo de la Magnesia ( Tesalia ).

En el tema de 091, esa libertad sublimadora, ese Absoluto horizontal sin límites ni fronteras que representa la pradera se ha perdido entre las calles de la ciudad, el escenario por antonomasia del teatro postmoderno. La naturaleza salvaje ha desaparecido por la barbarie transformadora del hombre. La libertad se trivializa, se fragmenta en un hombre aturdido por la creciente dimensión fictiva que le invade.

El simulacro se impone como criterio de verdad porque, por ejemplo, vamos a ver: todos hemos visto en las películas del oeste que los indios no llevan espuelas. El Kafka lector nunca pudo verlas. Ni siquiera fue capaz de intuir el inmenso poder del cine, del que dijo que “ pasa y no queda nada “. Su modo de información, en términos de Mark Poster se reducía a la lectura, mientras nosotros, José Ignacio García Lapidó también, somos eminentemente espectadores. Y él ha visto centauros. La cita a John Wayne no es gratuita. Todos recordamos la película de John Ford “ The searchers “, transformada por la traducción libre del doblador en “ Centauros del desierto “.

El imperio de la imagen es la característica fundamental de nuestro días. La cinéfila mención de 091 supone hoy una ingenuidad frente a la eclosión mediática que vivimos en la actualidad: cine, televisión, vídeo, satélite, cable, ordenadores,... Un bombardeo audiovisual que todo lo comercializa. Los centauros contemporáneos conducen motocicletas y su libertad se reduce a correr más o menos en la jungla del asfalto.

Los “ media “ han multiplicado nuestro conocimiento del mundo pero, a la vez, este conocimiento se ha hecho superficial, desechable y reutilizable. Las noticias, las modas,... caducan cada vez más pronto en una carrera vertiginosa sin un sentido cierto. Aunque, ¿ quién busca sentido a la vida postmoderna ?.

La libertad se degrada, junto a la igualdad o la tolerancia, de valor universal a cuento para niños. Pasa a convertirse en un “ metarrelato de legitimación “, como

afirma Lyotard. Sin embargo, está por ver cuanto tiene de propia imagen de marca la postmodernidad, incapaz de escapar por ahora a los referentes del modernismo. De entre sus desechos rebusca 091 para reciclar a Kafka o Ford en una canción de pop-rock. La novedad nunca lo es tanto.

En 091 convive la tensión irresoluble entre la conciencia postmoderna y una ideología y estética modernista. Tiene razón un tema del grupo que afirma que la contradicción es el sentido de la vida. Síntomas de nuestra época. Su batalla está perdida de antemano. La vuelta al rock -una posición considerada moderna en el cambiante mundo de la música- significa recrearse en el propio status de perdedores. Un gesto, una actitud que cohesiona una carrera musical desde los orígenes “afterpunk” hasta el 20 de mayo de 1996.

De cualquier forma, no es fácil abarcar el trayecto que va desde el tiempo en que los líderes mundiales levantaban el brazo o el puño hasta nuestros días, cuando los presidentes bailan “Macarena”. Consideren este discurso una pequeña anécdota dentro del amplio espacio de debate de la Teoría de la Postmodernidad.

## LIBROS

**J. Culler (1.982):** *Sobre la deconstrucción*. Madrid, Cátedra.

**J. J. García (1.996):** *091, Armilla* Granada, Ed.Osuna.

**F. Jameson (1.996):** *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Trotta.

**F. Kafka (1.995):** *La condena*, Madrid, Alianza.

**J. López (1.988):** *La música de la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos.

**J. F. Lyotard (1.989):** *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra.

**\*Volúmenes Colectivos :** R. Álvarez, C. Norris, M. Maffesoli, R.M. Rodríguez, E. Sánchez-Pardo, F. Collado, A. Lloyd, M. Brito, J. L. Moraza, Chema Lobo, M<sup>a</sup>. C. África (1.994): *La presencia ausente: perspectivas interdisciplinarias de la posmodernidad*, Cáceres, Universidad de Extremadura.

CIEN DESEOS NO CUMPLIDOS  
AMBICIONES PELIGROSAS  
O EL DESEO DE SER PIEL ROJA  
EN TU CIUDAD  
¡ CUIDADO ! QUE VAMOS A POR TÍ  
NO ME IMPORTA SER LA VÍCTIMA  
CON TAL DE HABER SACIADO ESE OTRO INHUMANO  
QUE HAY EN MÍ  
UN MÁRTIR DE LA CIENCIA FICCIÓN  
DEJAR DE ASESINARME  
MIL VECES POR JOHN WAYNE  
TIRARME DEL CABALLO Y SUCUMBIR  
DESEOS  
AMBICIONES PELIGROSAS  
EL DESEO DE SER PIEL ROJA  
EN TU CIUDAD

José Ignacio García Lapido, 1983.

*SECCIÓN TERCERA:  
SEMIÓTICA DE LAS ARTES  
VISUALES Y AUDIOVISUALES*

*a) El discurso fílmico  
(estudios y aplicaciones)*

## ESCUCHAR EL ESPACIO DE LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA.

*Josep Franco i Giner.*

El sentido puede ser considerado como la operación resultante de un desplazamiento, el que realiza la identidad para conocer, para aprehender. La identidad, idéntica a si misma y ciega, sólo tiene una posibilidad de hacerse más grande, abriéndose y dejando pasar más de lo idéntico. Esta operación produce sentido y lo consume. Se puede decir que la identidad consume sentido.

Por otro lado, el sin sentido, la blanca razón, condición previa de aquél. El espacio textual primero es el cuerpo. El mundo está repleto de cuerpos inútiles que sobreviven gracias a la limosna de otros cuerpos. Suelen ser los de signo masculino los más deficientes y, en muchos aspectos, los podríamos comparar a la hojarasca de un bosque, al grito informe del mercado, al ruido mecánico de un atasco. Son un poco como la cosa grotesca de la cual se ha de sacar el agua clara.

Generalmente se ha considerado el análisis filmico como sustentado sobre dos ejes, el de la puesta en serie, su narratividad, y el de la puesta en escena, su profundidad. Copiado del análisis sintagmático y paradigmático, ejes de la sucesión y de la simultaneidad, respectivamente, de las cosas lingüísticas, es un modo, como otro cualquiera, de descomponer los elementos que van apareciendo para luego

recomponerlos en otro objeto que dé respuesta a las posibles preguntas sobre modo de representación que se comenta y reconstruir así *en el propio tejido documental unidades, conjuntos, series, relaciones*, como dijo Michael Foucault, pero no para descubrir en él ningún oro puro, sino para *trabajarlo desde el interior y elaborarlo*.

En el panorama español ésta podría ser la tónica dominante, algún día, o momento acompañada de juicios de valor y de acumulación de anécdotas, haciendo del trabajo hermenéutico, como señala Jenaro Talens en la presentación de *La mirada cercana* (Zunzunegui, 1996) un confundir el *fichero* con el instrumental. Pero hay, empieza a haber, excepciones de mirada menos constreñida, menos agresiva. Comentarios que escuchan la imagen cinematográfica desplazados de su punto central que es el lugar de intersección donde vienen a morir las semióticas de la identidad. La pregunta sería, ¿puede haber otras semióticas que no sean reduccionistas? Imaginemos que las llamamos de la deconstrucción o de la transdiscursividad, y que sean textos sin sentido pero con-sentidos. Imaginemos que en la construcción de un objeto hagamos que entren en relación resonancias en lugar de cosas, incertidumbres en lugar de síntesis, deseos en lugar de saberes. El objeto resultante sería más bien un eco insondable de larga duración que un paquete desmontable que pudiera ser trasladado, re-leído. Ese es el peligro que corre eternamente re-accentuado, que nos recuerde lo fuertes que éramos en medio de un pensamiento débil.

Nuestra propuesta sería escuchar lo indecible en el aquí y ahora para impedir que el acabado de la obra de arte, por ejemplo una película, sea su muerte anunciada. Oponer a la tentación de quietud del espacio del poder que hace discurso lento e interminable sensación de vértigo que nos produce el tenue movimiento de lo por decir. Lo haremos comentando un texto por cinematografiar pero destinado para el cine (de hecho el rodaje se llevó a cabo este año entre los meses de abril y junio); un texto de Dalí de 1932 *Babaouo*, que podríamos calificar de no narrativo de base asociativa. En principio, lo situaríamos dentro de los parámetros del mudo puro surrealismo, en la intercambiabilidad metafórica de los objetos y sonidos donde los hechos reales carecen de una significación lógica. En cualquier caso, una historia de amor sin sentido, pero con-sentida por esa extraña capacidad del hombre de atraerse el mundo hacia sí, hacia lo idéntico, a pesar de todo, por encima de todo, imbéciles del sentido.

La relación de Dalí con el cine podría compararse con la que tiene el niño Kane con *Rosebaud*, la misma que la que tuvo Welles con el cine. Pero Salvador Dalí y Orson Welles no reaccionaron del mismo modo ante ese inmenso juguete de transformación del mundo. Dalí se quedó, como en casi todo, en el nivel de *los cinéfilos contra el calvo*. Welles, sin embargo, entró en ese mundo y gozó, es decir, se quemó

De pequeño, el estirado Dalí ya jugaba a las sombras proyectadas (Dalí, 1975: 42) y su mente era capaz de proyectar (Dalí, 1975: 49), literalmente, lo que su técnica (que implica entrar en el mundo) no le permitía, y casi ahí quedó todo. Compartía con otros surrealistas (Sánchez, 1991: 80-81; Rodrigo, 1981: 215; Dalí, 1981: 321) una profunda admiración por Buster Keaton, Harry Langdon y Adolphe Menjou, y consideraba a Charles Chaplin un putrefacto (¿contaminado por el mundo?), pero eso es otra historia.

Como otra historia sería saber, finalmente, qué hubo de Buñuel, Dalí y Pepín Bello en *Un perro andaluz* (1929). En cualquier caso, se observa en Dalí un apego por lo místico, lo aséptico y lo objetivo, desde siempre, y que será la clave, a nuestro modo de ver, de su fracaso con el cine, el arte por excelencia de lo sucio, lo comprometido y lo subjetivo. Claro que para nosotros el hecho de que un film se pretenda no narrativo de base asociativa no quiere decir que no sea profundamente ideológico. Esa pretensión daliniana de pasar por el mundo como una bailarina con zancos es lo que le separa felizmente de Lorca, Buñuel, Alberti y otros autores del '27, quizás un poco menos de Bello. Que la fotografía tuviese para Dalí el poder de mostrar puntos de vista inusitados y objetivos (Dalí, 1935) lo coloca de nuevo en un estadio de relación primeriza con el nuevo medio y, desde luego, lo aleja del punto de vista de Walter Benjamin (Benjamin, 1936) o Roland Barthes (Barthes, 1980), en vez de acercarlo, como sugieren algunos (Sánchez, 1991: 81; Revenga, 1983: 15), implícitamente o explícitamente, entre otras cosas porque del inconsciente del primero y del *punctum* del segundo lo separan, respectivamente, el dolor y el compromiso político. Cierto es que una fotografía no puede reproducir el mundo, estamos condenados a representarlo, sino convertirse en su suplemento, como le ocurre al signo respecto de lo real, al significante respecto del significado, llámese *différance*, *spacing*, *décalage*, o *desfase*, pero la manía de Dalí de convertir en fantasía (a través del cine y de la fotografía) lo que nace en las cosas, le vuelve a dejar solo ante posiciones ideológicas -cosmovisiones del mundo- un poco más humanas y, entre otras cosas, más reales y menos *vanguardicantes* -del verbo buñueliano *vanguardicar*, en carta a Bello, refiriéndose a Dalí (Sánchez, 1991: 82)-. Sin duda un modernismo, el de Dalí, malentendido y alejado, en definitiva, del de sus colegas catalanes, tan rematadamente bugueses y putrefactos, pero que, sin embargo, insiste en no ver en el cine su verdadera carga explosiva: el lugar de la cascada emocional, estética y sentimental que le niega. Y eso es como negarle el pan.

Rota la relación con Buñuel a partir de *L'age d'or* (1930), Dalí escribe un guión inédito entre 1930 y 1932 que pretendía ser una introducción documental al surrealismo (Sánchez, 1991: 84; Ades, 1984) y *Babaouo* (Dalí, 1932), precedido de un prólogo donde empieza a despotricar del cine:

«Contrariamente a la opinión común, el cine es infinitamente más pobre más limitado, para la expresión del funcionamiento real del pensamiento que escritura, la pintura, la escultura, la arquitectura. Apenas hay un arte inferior a excepto la música, cuyo valor espiritual, como todos sabemos, es casi nulo. El cine está vinculado consubstancialmente, por su propia naturaleza, al aspecto sensorial, bajo y anecdótico de los fenómenos, a la abstracción y a las impresiones rítmicas; en una palabra, a la armonía. Y la armonía, producto sublimado de la abstracción, se encuentra, por definición, en las antípodas de lo concreto y, por consiguiente, de la poseía».

Aquí acaba nuestra incursión, de momento, por las desventuras dalinianas para con el cine. Ahora pasamos a comentar la adaptación cinematográfica del texto daliniano *Babaouo* realizada por Pilar Parcerisas y Manuel Cussó del año 1987 y que actualmente (1997) está en fase de montaje, toda vez que la realización se ha llevado a cabo este año, como decíamos, entre los meses de abril y junio.

*Babaouo* es un film surrealista, se supone, que pone en escena el azar, mediante violentas secuencias de metáforas. Si esto es así, tendríamos que empezar preguntarnos sobre la conveniencia de considerar a Buñuel en el mismo cajón. La intercambiabilidad metafórica de los objetos no nos impide analizar las secuencias desde un razonamiento lógico; no hay ningún artificio humano que se resista a ser deconstruido mediante una política de intervención, porque todos poseen una política de construcción. Incluso el inefable y divino Dalí es humano, pero se le ha vendido a sí mismo y lo hemos consumido a través de la Academia y de los Medios de Comunicación como un ser alado, que de tan solar *icarizó*. Si hacemos el esfuerzo, no ya de visionar, cosa que dejamos para los elegidos (¿por el azar?), sino de mirar, en lugar de ver, que nunca ha bastado, quizás podamos contestar a la pregunta ¿de qué están hechos los ojos que miran lo fuertes que eramos? No hay ninguna duda de que el producto Dalí se vende como si se tratase de un producto industrial, como el embutido del Empordà, por ejemplo, pero entonces, ¿cómo es posible que sea venerado?. La respuesta la tienen ustedes en el modo en que la publicidad vende el paté o el fuet. Si en el lugar del paté ponemos una obra de Dalí el funcionamiento del invento será el mismo y por lo tanto producirá los mismos efectos. No deja de ser sintomático que el propio Dalí sea vendido como vianda, esto no sólo ocurre con él, pensemos en la Mancha y sus quesos, en la Rioja y sus vinos, en Valencia y su temida paella) cuando fue él mismo el que comparaba la belleza como algo comestible (*la belleza será comestible o no será*), incluso la belleza de la arquitectura (Dalí: 1933). Tan desgraciada es la relación de Dalí con el cine, de cineasta sin films lo viene a catalogar Fanés (Fanés: 1991), que en la presentación bilingüe de *Babaouo*, en el Teatro-Museo de Dalí de Figueres, el cuatro de octubre de 1978, se proyectó *Un perro andaluz*.

Claro que el 2004 se celebra el centenario de Dalí y es un plato fuerte, y tampoco criticamos a los que comen de él, incluso el propio Dalí aplaudiría sin duda ese frenesí biológico, histérico y canibal como una nueva forma de marxismo (Dalí: 1937), éste sí, de los hermanos Marx, sobretodo de su admirado Harpo, el personaje más fascinante y surrealista de Hollywood. Escribió con éste (1937), entre otras cosas, un guión que debería llamarse *Jirafas en ensalada de lomos de caballo* (Deschannes, 1984), donde aparecían cientos de ciclistas con piedras en la cabeza, tema que aparece ya en *Babaouo*, donde las piedras parecen panes.

La distancia que media entre los objetos intercambiables en cualquier metáfora es pura relación topológica y siempre, a pesar de todo, podrá ser comentada. Otra cosa sería considerar una disposición (llámese aquí secuencia) correlativa de otra, su causa y/o su consecuencia, y eso sería lo típico del modelo narrativo clásico. Pero que las disposiciones (incluso una pulsión lo sería) remiten a un orden interno lógico no lo podemos negar. Siempre hay una función escondida debajo de la clara del huevo. *Babaouo* tanscurre, como afirman los autores de la adaptación cinematográfica (Parcerisas, Cussó, 1987-1997), como una anotación y constatación de hechos, que le otorgan un alto grado de gratuidad y azar surrealistas. En opinión del propio Dalí:

«Lo que excava un abismo de diferencia con las demás películas, es que de 'tales hechos', en lugar de ser convencionales, fabricados, arbitrarios y gratuitos, son hechos reales, irracionales, incoherentes, sin ninguna explicación[...]Sólo la imbecilidad y el cretinismo consubstanciales a la mayoría de los hombres de letras y de épocas particularmente utilitaristas han hecho posible la creencia que los hechos reales estaban dotados de una significación clara, de un sentido normal, coherente y adecuado. De ahí la supresión oficial del misterio y el reconocimiento de la lógica en los actos humanos».

Pero lo cierto es que cualquier artefacto humano contiene una lógica, y la iconografía pictórica (el decadentismo del modernismo frente a lo atávico y primitivo) reflejada en *Babaouo* remite a ese afán continuista de quien instalado en el Olimpo no precisa progresar. Pictórica y objetual: Dalí le hace llegar a Harpo a principios de 1937 un arpa con las cuerdas de alambre de púas (Sánchez, 1991: 81), la misma que aparecerá en el guión cinco años antes; la misma que (esta vez construida por *Els Comediants*) en la realización cinematográfica toca una gorda violoncelista y a la que acaba golpeando con panes que a su vez se deshacen en migas a las que acaba pisotenido en una palangana como para volver a amasarlo y de la que finalmente salen fuegos artificiales en una bacanal de luz y sonido, de gesto desmedido, violento, fálico (panes que son mortajas), repetitivo y automático (sábanas que cubren ventanas, com aquéllas del verano de 1934 en Port-Lligat), el

referente del pollo descabezado (del guión inédito escrito entre 1930 y 1932; *Babaouo*). Y es que, como dicen los autores de la adaptación filmica (Parcerisa Cussó, 1987-1997), *toda la obra y trayectoria de Salvador Dalí responde al proceso de construcción de una autobiografía, es un autorretrato en marcha, en constante evolución, al que no escapa el personaje de Babaouo. Autorretrato en marcha, la historia se sucede simbólicamente en los años treinta y se sitúa en un país de Europa del que se oye el que suenan a lo lejos los cañonazos de una contienda bélica no identificada, que bien pudiera referirse a la I Guerra Mundial o a cualquiera de las guerras que siguen poblando la Europa actual. Babaouo, alojado en un magnífico hotel, recibe un mensaje urgente de su amada Matilde, que se encuentra enferma y en situación de apuros en un castillo de Portugal donde está encerrada desde hace tres días. Babaouo emprende el viaje de búsqueda de su amada hacia ese misterioso castillo salvando la absurdidad de encuentros fortuitos durante el viaje. Finalmente se reúne con ella en dicho castillo velando el misterio de una gigantesca mortaja. En el medio de la confusión de una fiesta, Babaouo y Matilde consiguen huir en automóvil, y Matilde muere en el curso de un accidente en que Babaouo queda ciego. Matilde, busca el cuerpo de su amada y, en su lugar, sólo encuentra objetos de función simbólica que la sustituyen y la escena es un grato ejemplo del 'amou fou' surrealista.*

Un largo epílogo recupera de la ceguera a Babaouo el cual, refugiado en un pueblecito de pescadores de la Bretaña, se transforma en un artista-pintor, para acabar siendo asesinado absurdamente y por sorpresa de un tiro en uno de sus largos y característicos paseos en bicicleta.

Muerto Babaouo, el guión finaliza regresando al 'gran teatro del mundo'. Sobre un escenario de teatro se desarrolla una función sin espectadores, apareciendo prácticamente todos los grupos y personajes que Babaouo ha encontrada durante su periplo (una orquesta, un grupo de inválidos japoneses, la arpista, un grupo de hombres barbudos en bicicleta, etc.).

Sobre la adaptación, se han respetado el orden de las secuencias y las anotaciones que hiciera el propio Dalí. Desde un punto de vista iconográfico, como no podía ser de otro modo, se ha tenido en cuenta el propio trabajo de Dalí al respecto y sus obsesiones de los años treinta (Raymond Roussel, la zona fronteriza de Perpignan, el *Angelus* de Millet, etcétera).

El guión consta de 52 secuencias. Sólo comentaremos las cuatro primeras (1a) Se abre con una vista de un lago, de localización imposible. Aparecen dos referencias a obras dalinianas; una pictórica «*Couple aux têtes pleines de nuage*» (1936), y la otra cinematográfica «*Impressions de l'Alta Mongòlia*» (1975).

film dedicado a Raymond Roussel que aparece sobre un monitor de televisión que flota en el lago. La protagonista, Matilde, lee una carta que recibe de Raymond Roussel el propio Dalí fechada el cuatro de noviembre de 1932, donde Roussel acusa recibo de *Babaouo* y manifiesta que le gusta. (2a) Vistas desde un tren y voz en *off* del narrador sobre el prólogo que el propio Dalí escribió en 1978 para *Babaouo*, edición bilingüe. Sobre el mismo monitor, un reportaje científico sobre las medidas. (3a) Cuatro motivos pictóricos de Dalí, con *Babaouo*, 1932, como *leitmotiv* y el tango *Renacimiento*, que será la base musical del film. (4a) Un botones anuncia la llegada de una carta urgente para el señor Babaouo en una habitación cualquiera de un hotel cualquiera, donde las risas y los golpes violentos de su interior impacientan vehementemente al mensajero. Inserto de una gallina decapitada correteando por el pasillo. Babaouo recibe la carta y abandona precipitadamente el hotel. Inserto de un piano de cola cayendo por el hueco de la escalera. Su amada Matilde está sola en un castillo de Portugal y reclama su ayuda. Hasta aquí, no encontramos ningún elemento espacial que narre, es la voz de Matilde en *in-off* la que consigue que escuchemos el espacio cinematográfico y lo reconstruyamos. Las principales articulaciones del lenguaje espacial del cine no aparecen. Entre los planos precedentes no se establece una relación de identidad espacial (Gaudreault/Jost, 1995), donde se pueda reconocer un mismo espacio con proporciones distintas. Tampoco se establece el primer nivel de alteridad espacial, el de la contigüidad (el *aquí*: plano/contraplano o espacios que por *raccord de contigüidad* permiten leer un desplazamiento como si fuese continuo, por ejemplo); ni el segundo, la disyunción (el *allá*), ya sea *proximal* (espacios no contiguos pero con posibilidad de comunicación, a partir de algún elemento diegético) o *distal* (el *más allá*, o espacios irreductibles), puesto que los espacios propuestos sólo muestran un *aquí* que no entra en correspondencia con el siguiente *aquí*, ni siquiera con *raccords* de dirección. Entre Matilde y Babaouo se establece un espacio imaginario que será necesario escuchar porque no se deja ver; menos incluso que el que media entre *Nosferatu* y *Nina* (*Nosferatu*, Friedrich W. Murnau, 1922). Se oye por la voz, por la música, y es independiente que sean *in/off*, basta con que no estén en contradicción con la idea que nos hemos hecho del mundo diegético planteado por la ficción (Gaudreault/Jost, 1995: 106). Las ocurrencias vinculadas a un sonido o libros también cosen el espacio del deseo. Deseo de ser narrado el propio *jo* que escucha para, en su reconocimiento, reproducir el camino de la identidad que me llevará al sentido. El espectador necesita del sentido de la fragmentación, reabsorber la distancia (Bellour, 1980) que le separa de la ficción y convertirse él mismo en el actante que ejecuta lo imaginario. Sólo allí, en la ficción, es posible *ser* con todas las consecuencias *reales* alguna cosa más que residuo (Franco, 1996).

Así las cosas, el espacio sugerido, el llamado fuera de campo, que según Jacques Aumont (1989: 30) sería:

«Corolariamente, el encuadre es lo que instituye un fuera de campo, reser-  
ficticia de la que el film extraerá, cuando sea necesario, los efectos necesarios pa-  
su reactivación. Si el campo es la dimensión y la medida espacial del encuadre,  
fuera de campo es su *medida temporal*, y no sólo de forma figurada: los efectos d  
fuera de campo se despliegan en el tiempo. El fuera de campo como lugar de  
potencial, de lo virtual, aunque también del desvanecimiento: lugar del futuro  
del pasado, mucho antes de ser el del presente».

Aquí, en esta pequeña muestra del guión de *Babaouo*, pasaría a ser un m  
espacio, puesto que las relaciones espaciales, como veíamos, no mantienen entre  
una correspondencia entre un *aquí-ahora* y un *allá*, sino que son sucesiones  
*aquí*s sin proyección posible. Aquel concepto de film, de secuencia, de Gardies (198  
99-100), como el producto de una rearticulación constante del campo y del fuera d  
campo:

«Cada sucesión de planos actualiza y organiza un espacio que anteriormen  
estaba fuera de campo. El \*aquí-ahora+ del plano en curso no es sino el \*allá++ d  
plano anterior, mientras que el \*allá+ del plano en curso se convertirá pronto  
un \*aquí-ahora+».

No nos sirve. Este film, estas pequeñas secuencias que hemos visto, no  
dejan narrar, sólo se dejan escuchar. Por lo tanto, aquel famoso don de la ubicuidad  
de la cámara (Mirty, 1963; Kayser, 1977), de estar presente en todos los sitios, aq  
alcanza cotas insospechadas, porque los sitios son presentes sin lugar. Nos enco  
taríamos más cerca de una poética del espacio (Bachelard, 1957), donde la plur  
puntualidad, más que espacial o narrativa, nos obliga a escuchar las voces y  
establecer relaciones dialógicas entre orillas heterogéneas (Zavala, 1996).

Resulta, finalmente, que la ética responsable, bajtiniana o levinasiana, la un  
griega, política, la otra cristiana, judía, aparece aquí esplendorosamente sin q  
su autor supiese, ni quizás quisiese, saber qué era eso. Sus propuestas son artíc  
laciones imposibles en la lucha por el signo, y quizás por ello fue un fracasado en  
lugar donde la clausura es más evidente: el cine. Pero quizás por eso mismo repr  
senta un pensamiento que excluye la lógica binaria de la experiencia estética, el  
bora la idea de ficción fuera de toda metafísica dualista, incorpora la vieja búsqu  
da esta vez sin trascendencias, que son parte de ese legado llamado surreal (Abr  
ham, 1989: 10), al que se une Foucault (1963b) contra el existencialismo, com  
hicieran los caligramas de Magritte, los anagramas de Cendrars, la transgresión  
de Bataille, Blanchot y sus relaciones entre literatura, lenguaje y obra, o el sim  
lacro de Klossowski. Y el propio Roussel, desde la palabra retorcida (Foucault  
1963a); una estética vital, in-orgánica y primaria, donde la vida del artista se ha  
arte sin modelos teóricos ni epistemológicos.

Déjenme acabar leyendo un pequeño fragmento del texto de Dalí, *Babaouo* (1932: 99-101):

«Babaouo suelta el volante y el coche se estrella contra un árbol[...]; ¡Ciego! Busca a tientas a su alrededor, gritando y llamando a Matilde sin obtener respuesta[...]. Babaouo corre a gatas, buscando con mano temblorosa, a su alrededor, el cuerpo de Matilde. Finalmente encuentra un zapato que está a tres metros de ella, y que él confunde con su pie. Con la seguridad de haber descubierto a Matilde, busca a tientas algo más lejos y, al hallar un neumático partido por la mitad, cree tocar las piernas. Sin atreverse apenas a rozar con sus manos el cuerpo de Matilde, temblando ante la idea de aproximarse a una cabeza a la que presiente sin respiración, acaricia un almohadón al que identifica como el vientre y los senos. Después toma entre sus manos lo que él supone ser la cabeza y los cabellos, pero no es sino la crin que sale a borbotones de un almohadón despedazado en cuyo centro hay varios carbones ardientes. En el colmo de la emoción, Babaouo acerca lentamente a los labios lo que para él es la cabeza de Matilde, sin dejar de pronunciar apasionadamente su nombre. Mezcla a sus lágrimas todas las palabras amorosas que conoce. Y también: Estás viva, vuelvo a encontrar la tibieza de tu vida. De repente, en un impulso definitivo de abrazo, besa con todas sus fuerzas las brasas del cojín, que empieza ya a arder. Horriblemente quemado, lanza lejos de sí el almohadón, que no es ya más que una llama, y grita: ¡Mierda!»

## REFERENCIAS

- T. ABRAHAM (1989): *Los senderos de Foucault*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- D. ADES (1984): *Dalí*, Barcelona, Folio.
- J. AUMONT (1989): *L'Oeil interminable*, París, Librairie Séguier.
- G. BACHELARD (1957): *La poética del espacio*, 1965 (1994, 4a. reimpresión), Madrid, FCE.
- R. BARTHES (1980): *La cámara lúcida*, 1982, Barcelona, Gustavo Gili.
- R. BELLOUR (1980): «Alterner/Raconter», *Le cinéma américain*, Raymond Bellour, comp., tomo I, París, Flammarion.
- W. BENJAMIN (1936): *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, 1983, Barcelona, Edicions 62.
- S. DALÍ (1932): *Babaouo*, París, Cahiers Libres. Edición bilingüe en Editorial Llabor, Barcelona, 1978.
- \_\_\_\_ (1933): «De la beauté terrifiant et comestible de l'architecture modern 'Style Minotaure, 3-4.
- \_\_\_\_ (1935): «Psicología no euclidiana de una fotografía», *Minotaure*, 7.
- \_\_\_\_ (1937): «El surrealismo en Hollywood», *Harper's Bazaar*.
- \_\_\_\_ (1975): *Confesiones inconfesables*, Barcelona, Bruguera.
- \_\_\_\_ (1981): *Vida secreta*, Figueres, Dasa Ediciones.
- R. DESCHARMES (1984): *Dalí. La obra y el hombre*. Barcelona, Tusquets/Editorial Llabor.
- F. FANÉS (1991): «Salvador Dalí, cineasta sin films. Surrealistas, Surrealismo y Cinema», Julio Pérez Perucha, ed. Barcelona, Caixa de Pensions, pp. 161-184.
- M. FOUCAULT (1963a): *Raymond Roussel*. París, Gallimard.
- \_\_\_\_ (1963b): «Distance, Aspect, Origine, Theorie d'Ensemble», *Tel Quel*.
- J. FRANCO (1996): «La ficción como residuo de lo público», *Mundos de ficción*, José María Pozuelo Yvancos y Francisco Vicente Gómez (eds.). Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- A. GARDIES (1980): *Approche du récit filmique*. París, Albatros.

- A. GAUDREAU/F. JOST (1995):** *El relato cinematográfico. Cine y Narratología*. Barcelona, Paidós.
- W. KAYSER (1977):** «Qui raconte le roman?», en Roland Barthes y otros, *Poétique du récit*, París, Seuil.
- J. MITRY (1963):** *Estética y Psicología del cine*, 1984, Madrid, Siglo XXI.
- P. PARCERISAS, M. CUSSÓ (1987):** «Adaptación de un texto de Salvador Dalí». Inédito.
- L. REVENGA (1983):** *Dalí fotògraf. Dalí en els seus fotògrafs*, Barcelona, Caixa de Pensions.
- A. RODRIGO (1981):** *Lorca-Dalí. Una amistad traicionada*, Barcelona, Planeta.
- A. SÁNCHEZ VIDAL (1991):** «Afanés, equívocos y desengaños», *Archivos de la Filmoteca*, 8, pp. 80-93.
- IRIS M. ZAVALA (1996):** *Escuchar a Bajtín*, Barcelona, Montesinos.
- S. ZUNZUNEGUI (1996):** *La mirada cercana*, Barcelona, Paidós.



## LA TEORÍA NEORREALISTA CINEMATOGRAFICA Y SU INCIDENCIA EN LA INTELLECTUALIDAD ESPAÑOLA DE POSTGUERRA.

Francisco Álamo Felices.

Las vetas del neorrealismo español coinciden con el conocimiento de la literatura italiana de postguerra, en especial de algunas obras de Elio Vittorini (*Il garofano rosso* y, sobre todo, *Conversazione in Sicilia*) y Vasco Pratolini (*Un eroe del nostro tempo*) (Cfr. PULLINI: 1969), pero, de manera significativa, del cine, tanto por lo que la cinematografía supuso para el caso español en su conformación como discurso ideológico antifranquista<sup>1</sup> como el estallido que estas películas produjeron en la, por entonces, patriótica producción nacional (Vid., nota 2 con los títulos de las películas de «interés nacional» para hacernos una idea de lo que se

---

<sup>1</sup> «El cine fue una instancia sublimadora esencial, junto a muchas otras, de la postguerra española; el mundo que nos sugerían en la pantalla no tenía nada que ver con la sórdida realidad nacional. El país atravesaba una época atroz: desconfianzas, inmersión en la vida privada, malhumor de los padres ante las dificultades económicas, la presencia obsesiva de la guerra civil en las conversaciones, el miedo. Todo eso lo registramos los niños de entonces. El cine cumplía, mejor que los libros y los cuentos, ese papel sublimador»; respuesta de A. Martínez Sarrión (CAMPBELL, 1971: 170).

Dada la importancia que este género adquirió - en tanto, como señalábamos, aparato ideológico directo y de efectos inmediatos, por su técnica narrativa, en las distintas clases sociales y, por eso, objetivo preferente de la censura franquista- debe atenderse a su papel en la historia de la cultura española de postguerra.

Ofrecemos bibliografía general y específica de la época aquí tratada:

#### OBRAS GENERALES:

CAPARRÓS LERA, J.M., *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1983. CASTRO, A., *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres, 1974. Dirección General de Cinematografía, *Cine español, 1896-1983*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984. FALQUINA, A., y PORTO, J.J., *El cine español en premios (1941-1972)*, Madrid, Editora Nacional, 1974; - et al., *Treinta años de cine(1945-1975)*, Madrid, CEC/Club Urbis, 1975. FONT, D., *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*, Avance, 1976. GARCÍA ESCUDERO, J.M., *Cine español, prólogo de J.Ripoll*, Madrid, Rialp, 1962; *La historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine*, Salamanca, Cine Club del SEU, 1954. GÓMEZ MESA, L., *La literatura española en el cine nacional, 1907-1977 (Documentos y crítica)*, Madrid, Filmoteca Nacional, 1978. GUARNER, J.L., *30 años de cine en España*, Barcelona, Kairós, 1971. HERNÁNDEZ, M., y REVUELTA, M., *30 años de cine al alcance de todos los españoles*, Barcelona, Zero, 1976. MÉNDEZ-LEITE, F., *Historia del cine español, 2 vols.*, Madrid, Rialp, 1965; *45 años de cinema español*, Madrid, Bailly Baillièrre, 1941. PÉREZ MERINERO, C. y D., *Cine español: una reinterpretación*, Barcelona, Anagrama, 1976. TORRELLA, J., *Crónica y análisis del cine amateur español*, Madrid, Rialp, 1965. UTRERA MACÍAS, R., *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico, prólogo de J. Urrutia*, Madrid, JC, 1985. VV.AA., *Le cinéma de l'Espagne franquiste(1939-1975)*, *Les Cahiers de la Cinemathèque (Perpignan)*, n°38-39, 1984; *Cinema i història a l'Estat espanyol(Dossier)*, *L'Avenç*, Barcelona, n°45, enero 1982, pp.19-40; *40 anni di cinema spagnolo. Testi i documenti*, Pesaro, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1977.

#### PERIODO 1951-1975:

AMO, A. del, *Comedia cinematográfica española*, Madrid, Edicusa, 1975. EGIDO, L.G., *Bardem*, Madrid, Visor, 1958. FRANCIA, I., *Primeras Conversaciones Cinematográficas. Primera protesta colectiva en la España de postguerra*, *Cinestudio*, Madrid, n°78-79, octubre-noviembre de 1969. GALÁN, D., *Carta abierta a Berlanga*, Huelva, Festival de Cine Iberoamericano, 1978. GARCÍA ESCUDERO, J.M., *Cine social*, Madrid, Taurus, 1958; *Una política para el cine español*, Madrid, Editora Nacional, 1967. HERNÁNDEZ, M., *El aparato cinematográfico español*, Madrid, Akal, 1976. MAQUA, J., y PÉREZ MERINERO, C., *Cine español, ida y vuelta*, Valencia, Fernando Torres, 1976. MARTÍNEZ TORRES, A., *Cine español, años sesenta*, Barcelona, Anagrama, 1973. MUNSO CABUS, J., *El cine de arte y ensayo en España*, Barcelona, Picazo, 1972. PÉREZ LOZANO, J.M., *Berlanga*, Madrid, Visor, 1958. PÉREZ MERINERO, C. y D., *Cine español. Algunos materiales por derribo*, Madrid, Edicusa, 1973. SANTOS FONTENLA, C., *Cine español en la encrucijada*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966. SOLER CARRERAS, J.A., *Así se desarrollaron día a día las Primeras Conversaciones Cinematográficas nacionales, Arcinema (Barcelona)*, n°41-42, 1955. TUBAU, I., *Crítica cinematográfica española*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1983. VILLEGAS LÓPEZ, M., *El nuevo cine español. Problemática, 1951-1967*, San Sebastián, Festival Internacional del Cine, 1967.

proyectaba y de, por supuesto, su intencionalidad)<sup>2</sup> y en los hombres de cine y de literatura ante una estética que podía reajustarse a la situación española de los cincuenta.

El neorrealismo empieza, con certeza, en el cine:

«el mismo apelativo surge y se aplica de modo más corriente y exacto a los films de Vittorio de Sica, Rosellini, Visconti y otros (...) sin llegar a inaugurar tanto como un nuevo lenguaje cinematográfico, abren ventanales sobre aspectos de la realidad antes no tan explícitamente reflejados. De esta suerte, se señala como la principal característica de tal estilo - que en rigor sólo abarca los años 1945-1952- la sinceridad, lo directo y espontáneo, después la tendencia a expresar cuadros del vivir humildes y aún populares.

El miserabilismo (...) es aquí, en el cine neorrealista italiano (...) donde cobra su máximo vigor. (...) los cinematografistas rehuyen escrupulosamente aquello que suponga un arte dado, y enfocan la cámara hacia los barrios nuevos sin carácter hecho, o bien hacia las demoliciones, los arrabales, los solares vacíos y la humanidad irreglar que tales lugares segregan» (TORRE, 1974: 156-157)<sup>3</sup>.

A pesar de presentar como característica común la plasmación de una visión, no dialéctica, de la miseria y de la pobreza, más alejada del marxismo que de un cristianismo social, mediador entre las exigencias culturales del pueblo al que ofrecía

<sup>2</sup> Agustina de Aragón, *Don Juan, Érase una vez, Pequeñeces*, en 1950; *Balarrasa, La Señora de Fátima, Surcos, Cerca del cielo*, en 1951; *Alba de América, Amaya, Cerca de la ciudad, Catalina de Inglaterra, Ronda Española, El Judas, La llamada de África, Sor Intrépida*, en 1952; *La guerra de Dios, Hermano menor, Carne de Horca, Jeromín*, en 1953; *El beso de Judas, Todo es posible en Granada, Dos caminos, Cómicos, La patrulla, Murió hace quince años, Un caballero andaluz*, en 1954; *Marcelino, Historias de la radio*, en 1955; *El canto del gallo, Calabuch, Embajadores en el infierno, La herida luminosa, Tarde de toros, Un traje en blanco*, en 1956; *Y eligió el infierno, Un Ángel pasó por Brooklyn, El maestro*, en 1957; *¿Dónde vas Alfonso XIII?, 10 fusiles esperan*, en 1958; *Salto a la gloria, Molokai, La fiel infantería, El Lazarillo de Tormes*, en 1959; *Policía en habla, María, matrícula de Bilbao, La paz empieza nunca*, en 1960.

<sup>3</sup> Pero, y este análisis es el definitivo: «Desde un punto de vista ideológico, el neorrealismo murió del antifascismo interclasista (de impregnación gramsciana), pero también de la ética populista y solidaria del cristianismo (véase Rosellini), lo que otorgaría a veces una peculiar ambigüedad o complejidad al movimiento. Desde el punto de vista de las fuentes culturales, el neorrealismo procede en cambio menos de las teorizaciones de Gramsci sobre una cultura nacional-popular que de la influencia de la narrativa directa y anti-retórica de la novela norteamericana ([...] Pavese tradujo durante el fascismo a Melville, Dos Passos, Faulkner, Steinbeck y Gertrude Stein), del teatro popular y dialectal italiano y de una tradición cinematográfica culta preservada en las aulas del Centro Sperimentale di Cinematografia (el cine soviético, Jean Renoir, Marcel Carné y el naturalismo negro francés, etc.)» (Cfr., GUBERN, 1989:76).

una imagen no revolucionaria, no de lucha de clases, sino de toma de conciencia - de injusticia, en clave evangélica -, y de la actuación urgente e histórica, de nuevo, del pensamiento de Gramsci sobre la intelectualidad italiana de fin de la II guerra mundial, pueden distinguirse cuatro corrientes: «(...) cronista, que va a parar a De Sica y antes que De Sica a su teórico, Cesare Zavattini, es decir, la crónica cogida 'in fraganti', en el momento mismo en que se consume, en la que entra naturalmente con la diversidad que tiene, la poética de De Santis; otra corriente que tiene una perspectiva muy precisa (...) es la de Rossellini (...) teológica (...). Una tercera corriente que intenta, a su manera, superar la posición de crónica para convertir la crónica en historia, representada por Visconti. Y una cuarta corriente (...) la que llamaría corriente diversiva de Castellani (...) ha sido la corriente que más ha resistido, que ha llevado más lejos los residuos del Neorrealismo» (ARISTARCO, 1983: 33).

Va a ser en la arena de la revista *Cinema*, cuya primera serie nace en el 36-37 y que acabará en diciembre de 1943, y, sobre todo, en los años 40, 41, 42 y 43, donde se frague la polémica del Neorrealismo con el cine anterior y de su época, y se forje el enfrentamiento teórico que conduce al debate cultural que esta concepción artística supone, fundamento en la moral de la responsabilidad histórica gramsciana, que antes advertíamos, y que es, como en el caso español, el motor de la inteligencia de postguerra, pues, ciertamente: «(...) en el Neorrealismo lo único unitario que había era esta enorme conciencia moral, la intencionalidad de utilizar el cine con un fin distinto a aquél al que el régimen lo había relegado durante años, la conciencia de que la representación de lo real puede contribuir a modificar lo real, la fe, no sé, cuán ilusoria, pero sí generosa, en que representar las contradicciones del presente significa comprometer y comprometerse en la disolución de las contradicciones del presente. (...) la unidad del Neorrealismo está más en esta fuerza moral, en esta voluntad de representar lo verdadero que en una unidad de proyecto poético, de proyecto político, de proyecto de producción, de proyecto incluso comercial, de lo que debe ser y que quizás es la grandeza del Neorrealismo, la de ser uno de los momentos más elevados, por así decir, de la moral de la cultura que ha habido en Italia» (MICCICHE, 1983:14).

Desde otro punto de vista, Rene Jeanne y Charles Ford consideran a este estilo producto de una muy determinada coyuntura que fue la que conformó este «estilo de miseria impuesto por las circunstancias», según la poco afortunada expresión de Marcel Carné, dentro de una corriente de pensamiento que se siente incómoda y con cierto prurito ante las imágenes que se proyectaban que nada tenían que ver con la fascinación, fantasía, rapidez y *happy end* del cine de Hollywood, y rechazan el prefijo «neo» que no responde, para ellos, a la realidad «porque era necesario dar la impresión de que se hacía borrón y cuenta nueva y que el

porvenir no tenía nada en común con el pasado (...) porque (...) los filmes 'neorrealistas' fueron defendidos por todos aquellos que no sólo pensaban que lo único bello e interesante se refería al proletariado, sino que todo lo que tenía un carácter proletario era 'a priori' digno de interés, anunciaba 'las mañanas que cantan', y representaba algo totalmente nuevo. Evidentemente es ver intenciones ocultas en sus obras que, en su mayoría, no las tenían y en una situación que sólo debía a las circunstancias el ser lo que era» (JEANNE y FORD, 1981:173).

El neorrealismo cinematográfico llegó a España en noviembre de 1951, con la Primera Semana del Cine Italiano, celebrada en Madrid, organizada por el guionista italiano Cesare Zavattini (por imperativos políticos no fueron proyectadas, al menos públicamente, las películas más representativas de este movimiento: *Roma, città aperta*, *Germania anno zero* de Rossellini; *Caccia tragica* de G. de Santis y *La terra trema* de Luchino Visconti, entre las más significativas).

La ausencia de estas obras capitales y la inclusión de otras como *E'primavera* de Renato Castellani y *Pepino e Violeta* de Maurice Cloche, «ofrecieron una versión notablemente edulcorada de la escuela neorrealista, sobrevalorando sus méritos y hallazgos formales y relegando a un lugar secundario sus postulados esenciales; su compromiso cívico moral y cultural e inclusive político, como en el caso de De Santis y Visconti» (GARCÍA SEGUI, 1983: 55) y que al decir de J. A. Bardem se convirtió en «explosión» y «ventana abierta» a la cultura europea del momento (BONET, 1988: 57)<sup>4</sup>, que marcó, hondamente, al grupo realista de la capital de España, y en lo que coincidieron, de manera unánime, todos los afortunados que pudieron acceder a espectáculos como éste inusitados, a pesar de lo censorio, en el solar franquista, pues como expresa el crítico cinematográfico Caparrós Cera: «asistir a la Semana del Cine Italiano que se celebró en Madrid (...) produjo a toda su generación un trauma y desde entonces fueron devotos e influenciados por esa

<sup>4</sup> Antes de continuar, se hace necesario precisar determinadas cuestiones, pues hay que abordar varios flancos, y así: «El neorrealismo puede leerse hoy, creemos, como un discurso de los intelectuales burgueses (cristianos o marxistas), sacudidos a la caída del fascismo, que versó sobre la condición obrera y campesina en la Italia de postguerra. En consecuencia, el cineasta neorrealista -con Zavattini como abanderado teórico y práctico - se autoinvestió del estatuto de antropólogo y de sociólogo de las castigadas clases populares, para militar como fabulador público en la causa civil de la justicia social, aunque desde opciones políticas diversas.

Para llevar a cabo esta tarea, el neorrealismo tuvo que primar el 'efecto de lo real' en el espectador (de ahí en el fondo, el nombre de la escuela) sobre el trabajo de escritura, sobre la voluntad de estilo personalizado de sus autores. Por eso es legítimo afirmar que el neorrealismo fue sobre todo una revolución cinematográfica referencialista, pues llevó a la pantalla referentes impronunciados durante la dictadura mussoliniana: el mundo obrero, el misero suburbio, la emigración masiva del campo a la ciudad, el mercado negro, etc.» (GUBERN, *ibid.*:77)

corriente de posguerra, transformándose en neorrealistas (...) a la española» (MANGINI, 1987: 77).

La revelación que para un amplio sector de jóvenes cineastas españoles supuso la Semana de Cine Italiano, constituyó un detonante que les obligó a replantearse seriamente su labor profesional; la meta dejó de ser Hollywood y su atención se centró en Roma. Ricardo Muñoz Suay consiguió finalmente el pasaporte y se trasladó a Roma para asimilar el movimiento neorrealista, del que fue portavoz indiscutible en España mediante la publicación de artículos propios y textos teóricos de los más relevantes realizadores del citado movimiento cinematográfico en la revista *Objetivo* (participa, además, en la fundación UNINCI, productora cinematográfica proyectada como una alternativa al cine oficial que desaparecería como consecuencia del «affaire *Viridiana*»; por último, es el hombre puente para Rosi en su producción realizada en España, *Il momento della Verità*).

Las circunstancias referidas no dejaron de ser una isla cultural, una de tantas, y los proyectos cinematográficos de un «neorrealismo a la española» que, como es sabido, produjo, si no directamente, si bastante influido por las técnicas y la teoría de dirección, personajes, cámaras y ambiente de los maestros italianos, lo mejor del cine español<sup>5</sup>, fueron acosados por los censores que, con rapidez, advirtieron el grado de denuncia que transmitían estos filmes, y como lógica consecuencia: «(...) las tentativas tropezaron con la censura franquista que utilizó, abusivamente, las 'medidas administrativas' para abortar la expansión del movimiento: mutilaciones, que desvirtuaban el sentido de la obra, impuestas por la censura [argumentos que transformaban la desesperanzada realidad documentada por lo milagrosamente resoluble: en *Día tras día* (1951) de Antonio del Amo, un joven que comete pequeños hurtos es devuelto al camino recto gracias a los desvelos de un cura, y en *Un día perdido* (1952) de José M<sup>a</sup> Forqué, unas monjitas consiguen en un solo día que un padre desnaturalizado reconozca a su hijo y que una familia realquilada consiga disfrutar de mayor cantidad de espacio - tres baldosas más - para resolver su problema de hacinamiento], clasificación en 3<sup>a</sup> categoría, lo que suponía quedar exentos de protección oficial, no recibir ningún permiso de importación ni doblaje, prohibición de exportación y no contabilizables a efectos de cuota obligatoria de proyección de películas españolas en las pantallas nacionales; re-

<sup>5</sup> Cfr., esta magnífica cartelera: *Bienvenido Mr. Marshall* (1952) de Bardem y Berlanga; *Cómicos* (1954), *Felices Pascuas* (1954) de J.A. Bardem; *Sierra maldita* (1954) de Antonio del Amo; *Muerte de un ciclista* (1955) de Bardem; *Calabuch* (1956), *Calle Mayor* (1956) y *La venganza* (1957) de Bardem; *El pisito* (1958) de Ferreri; *La vida por delante* (1958) de F. Fernán Gómez; *Los chicos* (1959) de Ferreri; *Los gollós* (1959) de Saura; *El cochecito* (1960) de Ferreri; *Plácido* (1961) de Berlanga; *El último sábado* (1965) de Pedro Balañá; *La piel quemada* (1966) de Josep M<sup>a</sup> Forn.

chazo de guiones por la censura que nunca pudieron llegar a realizarse...etc» (GARCÍA SEGUÍ, *Ibid.*:57).

Es de imaginar, y comprendiendo a Caparrós Cera, lo que supuso el conocimiento y digestión posterior de las películas de Roberto Rossellini, *Roma, città aperta* (1946) y *Paisá* (1946); de Vittorio De Sica *Ladri de biciclette* (1948), uno de los filmes que más impactó e influyó en nuestros novelistas y directores de cine<sup>6</sup>; de Luigi Zampa, *Vivire in pace* (1947)<sup>7</sup> o, tremenda por su desgarramiento, *La terra trema* (1948) de Luchino Visconti, con un claro operativo marxista en su construcción; y, para finalizar, este necesario recordatorio filmico, *Rocco e i suoi fratelli* (1960), subrayemos, en esta relación de influencia, como esta última película de Visconti actúa, linealmente, en la novela corta de Aldecoa *Young Sánchez* que, a su vez, será llevada al cine bajo el título de *Neutral corner*.

La atmósfera que destilaban estas películas de proletarismo, marginalidad, tristeza e injusticia social como herencia trágica del fascismo tras la guerra mundial no pasó, como hemos apuntado, desapercibida a esta censura franquista que, casi de inmediato, prohibió los pases públicos de *Roma, città aperta*, *Paisá*, *Germania anno zero* de Rossellini, *Umberto D* de V. De Sica, *La terra trema* de Visconti y *Caccia tragica* de G. De Santis.

Con lo que, además de circunstancias, lamentablemente políticas, y ajenas al proceso cinematográfico, que señalaremos como colofón, la historia de nuestro neorrealismo fue otro *tour de force* con la gazmoñería y las persecuciones administrativas que representa, como y de manera ejemplar, las vicisitudes que rodearon, y que nos dan una imagen nítida de toda esta situación, el rodaje y la proyección del film *Surcos* y en donde seguimos a García Seguí, en su totalidad, por la curiosidad y el valor de su declaración:

«el binomio falangista José Antonio Nieves Conde, director, y Eugenio Montes, guionista, con la realización de *Surcos*, abandonan la línea del cine autárquico y crean el prototipo de lo que podríamos denominar 'neorrealismo a la española' (...). La citada película constituía una dura requisitoria contra la emigración campesina a la ciudad y asimismo adoptaba una posición de dura crítica moral contra la

<sup>6</sup> Considerada como la encarnación del neorrealismo: «es una obra maestra de observación de la vida en su aterradora banalidad; se tiene la impresión de que De Sica ha colocado su cámara sencillamente al borde de una acera como si se tratase de rodar un documento» (JEANNE y FORD, *ibid.*:181-182).

<sup>7</sup> Rodada por completo en los Apeninos «es una de las obras maestras del neorrealismo. Su presentación en el Festival de Bruselas en 1947, donde fue galardonada por la Oficina Católica Internacional del Cine como el film más idóneo para contribuir al restablecimiento espiritual y moral de la humanidad, impresionó profundamente» (*Ibid.*:183).

vida urbana, que corrompía la inocencia de la población rural cuya redención final sólo era posible regresando a la tierra que habían abandonado a la búsqueda de un espejismo material (...)

La filiación neorrealista [de *Surcos*] se debió a que en gran parte fue rodada en las calles madrileñas, mostrando el Rastro, las actividades del mercado negro y, colmo de audacia, una prostituta tumbada en la cama y fumando. Por supuesto se omitía toda referencia socioeconómica como causa del problema migratorio, así como al origen y los beneficiarios del mercado negro que seguía subsistiendo doce años después de la victoria franquista. Estas excesivas 'liberalidades' neorrealistas provocaron escándalo en los círculos oficiales (...) y la censura controló debidamente la apertura neorrealista, velando por conseguir un cine: tan bueno como el italiano, tan barato como el italiano, pero de signo contrario. Un cine edificante... un cine constructivo, aleccionador, formativo (Jesús Suevos)» (GARCÍA SEGUÍ, *ibid.*:55-57).

Y por si con la prohibición no bastase, según Román Gubern, «cuando se estrenó en Madrid *Ladrón de bicicletas*, de De Sica, apareció con el añadido de una reconfortadora voz en off en la última escena de la película, sobre la imagen del obrero vencido y humillado alejándose junto a su hijo, que decía: «*Pero Antonio no estaba solo, su hijito Bruno, apretándole la mano, le decía que había un futuro lleno de esperanza*». Añadido sonoro que llevaba la impronta moralista del nacionalcatolicismo oficial y que revelaba que las tareas de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica no se limitaban a cortar o eliminar fragmentos de película, sino también a añadir textos a las películas censuradas» (GUBERN, 1981:101).

Como complemento y resultado de la efervescencia que había provocado el neorrealismo, y en estrecha relación con la práctica literaria realista (Cfr., estas palabras de J.A. Bardem: «*la información sobre la forma de vivir en España no aparece nunca en las películas*», [SANZ VILLANUEVA, 1980:102]) se realizaron las I Conversaciones Cinematográficas Nacionales, celebradas en Salamanca, - hay que resaltar en esta mutua empresa cine/literatura las revistas *Objetivo* (1953), *Nuestro cine* (desde 1962) y *Cinema Universitario*, portavoz del Cine-club universitario de Salamanca- durante los días 14 al 19 de mayo de 1955<sup>8</sup>.

Nacida de los responsables de la revista de filiación comunista *Objetivo*, el proyecto de analizar, estudiar e intervenir en el cine español se articula en esa «operación realismo» que era el denominador común, sabemos la existencia de otras opciones y sus causas, de las actividades intelectuales de la época que estamos aquí tratando; ahora bien, «si en Salamanca hubo unanimidad en la denuncia de

<sup>8</sup> Vid., en GUBERN, 1980:145-152, ponencias y asistentes de todas las opciones políticas.

un cine español falso y conformista, las motivaciones y aspiraciones que se ocultaban tras cada denunciante eran tan antagónicas como las que se habían enfrentado en la Guerra Civil. Las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca fueron, provisionalmente, un triunfo del Partido Comunista de España, que valoró especialmente sus aspectos de denuncia pública de la política estatal, realizada además bajo cobertura oficial» (GUBERN,1980:151)<sup>9</sup>.

Una lectura interna de estas conversaciones indican, al margen de excesivos triunfalismos y apetitosos resultados, su intencionalidad «reformista», de racionalización de la cinematografía franquista dentro de un criterio ampliamente democrático (¿qué otros criterios podían expresarse, que no exhibirse, como debate público, en una política como la española de 1955?), en realidad, y como ocurrió en todo este tipo de actividades artísticas y culturales, siempre se terminaba forzando las contradicciones internas de los elementos, cada vez menos asimilables, del sistema.

Lamentablemente, la corriente realista española fue muy contestada y aún descalificada por razones de oportunismo político. La denuncia formulada por Kruschew en el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética contra el estalinismo y el culto a la personalidad sembró la confusión en muchos críticos y artistas que por ignorancia o aprovechamiento asimilaron abusivamente los términos Realismo (o Neorrealismo) a Realismo socialista, concepto este último que, en adelante, sería usado peyorativamente como sinónimo estalinista.

En España, por razones obvias, no fue posible llevar a término un debate serio y profundo sobre cine marxista y realismo socialista; la falta de un estudio crítico se vio agravada por un enorme desconocimiento del cine de los países socialistas y

---

<sup>9</sup> «Por «*cine social*» se entendía entonces, aproximadamente, aquel que documentase con vocación realista las condiciones de vida de las clases populares y sus conflictos laborales. Esta preocupación por el 'cine social' que constituyó uno de los ejes ideológicos en torno al que se aglutinó una buena parte del más combativo cineclubismo español, tuvo su reconocimiento a través de la explícita réplica pública que constituyó el libro que un alto funcionario franquista clave en la política cinematográfica del régimen José María García Escudero, publicó en 1958, con el título *Cine Social* en Editorial Taurus. Al apropiarse de este tema polémico e incómodo, que parecía ser un monopolio de los resistentes en las trincheras culturales del antifranquismo, García Escudero proponía en su texto una lectura y valoración de los films de este epígrafe desde su perspectiva ideológica, es decir, desde la perspectiva del pensamiento social de la Iglesia católica anterior al Concilio Vaticano II. Con esta maniobra de exorcismo el autor intentaba desactivar las propuestas que la crítica de orientación marxista había planteado combativamente desde las revistas *Objetivo* (alentada por intelectuales del clandestino Partido Comunista de España y prohibida en 1955), *Cinema Universitario* (...) y que continuaría planteando desde 1961 *Nuestro Cine*, revista heredera de los mismos postulados ideológicos» (GUBERN, 1989:51).

**el acceso incompleto al Neorrealismo italiano: *Roma, città aperta*, fue estrenada en 1969 y no llegaron a nuestras pantallas obras tan paradigmáticas como *Giorni de gloria* de Visconti, De Santis, Pagliero y Sarandrei; *Caccia tragica*, *Roma ore 11* de De Santis; *Cronaca di poveri amanti* de Lizzani etc., con lo que se realizó la «obligada autocrítica» (sic) que, también, afectó a la narrativa realista con lo que:**

**«se eligió la solución más cómoda y productiva, subir al carro, o mejor 'la gale-  
ra' de la *Nouvelle Vague* y del cine espectáculo estadounidense, adoptando sin ru-  
bor los postulados socioculturales de la crítica burguesa. Se potenció la llamada  
«Escuela de Barcelona» y se ironizó al cine mesetario y se promocionó un «cine de  
autor» y la producción B hollywoodense como arte popular» (GARCÍA SEGUI,  
*Ibid.*:58).**

## REFERENCIAS

- ARISTARCO, Guido (1983), «Teoría del Neorrealismo», en *Introducción al Neorrealismo cinematográfico italiano. Coloquios sobre Neorrealismo*, Valencia, Fundación Municipal de Cine, pp.31-34.
- BONET, Laureano (1988), *La revista Laya. Estudio y antología*, Barcelona, Península.
- CAMPBELL, Federico (1971), *Infame turba*, Barcelona, Lumen.
- GARCÍA SEGUI, Alfonso (1983), «El cine español y el Neorrealismo», en *Introducción al Neorrealismo...*, op.cit., pp.53-74.
- GUBERN, Román (1981), *La censura: Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Península.
- GUBERN, Román (1989), «La imagen proletaria», en *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Madrid, Akal, pp.49-81.
- JEANNE, René, FORD, Charles (1981), *Historia ilustrada del cine*, 3, 3 vols., Madrid, Alianza.
- MANGINI, Shirley (1987), *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*, Barcelona, Anthropos.
- MICCICHE, Lino (1983), «Introducción al Neorrealismo», en *Introducción al Neorrealismo...*, op.cit., pp.9-14.
- PULLINI, Giorgio (1969), *La novela italiana de la posguerra*, Madrid, Guadarrama.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1980), *Historia de la novela social española (1942-1975)*, 2 vols., Madrid, Alhambra.
- TORRE, Guillermo de (1974), *Historia de las literaturas de vanguardia*, 3 vols., Madrid, Guadarrama.



## UNA BROMA DE CASINO.

Rosanna Mestre Pérez.

Como es sabido, el filme de J. A. Bardem, *Calle Mayor* (1956) está inspirado en la pieza teatral de C. Arniches, *La señorita de Trevélez* (1916). Aunque uno y otro texto difieren en muchos aspectos, ambos coinciden en incluir el espacio de un casino y, estrechamente ligado a él, una anécdota argumental semejante (la cruel broma que un grupo de personajes varones gasta a una solterona, fingiendo el repentino enamoramiento de uno de ellos).

En las páginas que siguen pretendemos argumentar cómo, en los textos citados, el casino rebasa la simple función de marco escénico para adquirir una dimensión signíca de amplio valor metafórico. Del casino, espacio de producción y reproducción de modelos culturales, nos interesan aquí dos aspectos: su vertiente espacial en tanto lugar físico en el que se desarrolla la acción dramática y su dimensión social como institución de fines recreativos.

La Real Academia Española (1994, 433) afirma que un casino puede ser una «sociedad de hombres que se juntan en una casa, aderezada a sus expensas, para conversar, leer, jugar y otros esparcimientos, y en la que se entra mediante pre-

sentación y pago de una cuota de ingreso y otra mensual»; también es el edificio donde esta sociedad se reúne. Detengámonos en estos datos.

En primer lugar, la definición marca el espacio como de uso exclusivamente masculino, en tanto que sociedad formada sólo por un colectivo de este género. Con independencia de que tal restricción estuviese contemplada o no en los estatutos de los casinos de *CM* y *LST* (no lo sabremos nunca, ni nos interesa tampoco), lo cierto y relevante es que en la práctica sí es observada sin excepciones en ambas obras. En ningún caso aparecen personajes femeninos dentro del casino. Su ausencia, sin embargo, no es total, pues las féminas no sólo son invocadas en la mente y en los diálogos de los personajes masculinos, sino que cobran materialidad física al ser observadas a través de las ventanas de los salones de ambas obras.

En segundo lugar, el local donde se reúnen los socios está aderezado «a sus expensas», es decir, sufragado económicamente por ellos. Si sumamos esto a la exigencia del pago de una cuota periódica como requisito previo para formar parte de tales sociedades, podemos concluir que no se trata de una institución totalmente abierta, sino que selecciona a sus miembros, al menos, según criterios económicos (circunstancia que en la práctica resultará más o menos excluyente según los tiempos y las poblaciones). En los casinos objeto de este trabajo no se manifiesta ninguna alusión socioeconómica directa, pero tal vez porque es innecesaria por sobreentendida. El carácter pudiente de los socios de la ilustre Villanea (en *LST*) se deduce del amplio tiempo de ocio de que disponen, nunca interrumpido por posibles obligaciones profesionales. Son personajes que disfrutan de las prestaciones que les ofrece su sociedad de manera «natural» y entre «iguales»<sup>1</sup>. Quienes gozan de otro estatus, por mostrarse abiertamente *diferentes*, es decir, de clase social más baja, son los criados de la casa de los Trevélez y del propio casino; los únicos que, por otra parte, trabajan en la obra de teatro.

Por lo que respecta a los bromistas de la anónima ciudad bardemiana, constituyen también un grupo socialmente homogéneo. Pero ellos sí son identificados profesionalmente con detalle desde el primer momento, de manera que su empleo constituye un rasgo ostensible de su personalidad. Todos trabajan y vienen a representar algo así como las fuerzas vivas de la pequeña burguesía local: el médico, el comerciante, el empleado de banca con posibilidades de medrar, el propietario del periódico local...

---

<sup>1</sup> Aunque se evidencia un distinto poder adquisitivo entre D. Gonzalo de Trevelez y Numeriano Galán, la condición de pretendiente de éste último nunca es puesta en duda. Un origen demasiado plebeyo sin duda hubiera podido ser utilizado en su «defensa» cuando se ve empujado al matrimonio no deseado con Florita.

Ni que decir tiene que, por el contrario, ninguna de las dos protagonistas femeninas desempeña ocupación alguna, pues su posición social no se lo permite, ni aun deseándolo intensamente, como es el caso de Isabel. No estaría bien visto que una mujer «como ella» trabajase, porque *podría parecer que lo hacía movida por una necesidad económica*, reflexiona resignadamente el personaje.

En tercer lugar, el casino constituye, como decíamos, un espacio social de ocio en el que está previsto que se desarrollen diversas actividades de tipo lúdico y educativo. Leer, jugar, conversar, otros esparcimientos eran las indicadas más arriba.

Para leer los socios del casino teatral disponen de una sala de lectura, y de una biblioteca los del filme. Son unos espacios relevantes, sin duda, pues en ellos transcurre todo el primer acto arnichesco y diversas escenas cinematográficas. Ambos están diseñados con una reseñable característica común: son salas de lectura en las que nadie lee. Delatan este ambiente tan poco instructivo las publicaciones de prensa -sólo local- con la faja aún intacta, los libros que únicamente ocupan una tercera parte de una única estantería (en *LST*), el gran hueco que los (per)sigue, sillas amontonadas junto a la pared debido a su escaso uso y, sobre todo, la ostentosa ausencia de lectores. Tanto es así que un personaje de *LST* no duda en denominar a esta estancia «el Sahara del Casino», y el intelectual de *CM* confiesa que aquél es su lugar preferido donde dormir la siesta.

También hallamos una sala de juego en ambos casinos, aunque en el texto arnichesco sólo se trata de un espacio aludido verbalmente que no cuenta, por tanto, con representación escénica. En *CM* sí aparece en campo una sala de billar, juego de ateneo más urbano que rural, más burgués que proletario. Precisamente alrededor de la mesa de bayeta verde es concebida la broma que tendrá a Isabel como diana, justo cuando una oportuna carambola sentencia metafóricamente su futuro.

Para llevar a cabo la otra actividad citada, conversar, los contertulios cuentan con una infraestructura que les proporciona la comodidad necesaria: un mobiliario desgastado por el uso y con un denso regusto a rancio, según el extendido tópico literario, y unos amplios ventanales exteriores a través de los que es posible contemplar y departir sobre el mundo exterior, atrincherados en una posición privilegiada y aparentemente segura.

Este es el caldo de cultivo en el que se cuece ese ocio masculino no explícito, esa vida social de «ellos» ajena a «ellas», que podría consistir en intensos debates políticos o sesudas discusiones literarias... Pero ninguno de estos paradigmas se desarrolla en nuestros diegéticos casinos. Pues las jugosas conversaciones que allí se entablan están hilvanadas por un cómplice secretismo interior, al tiempo que

representan el cordón umbilical que comunica el universo interior con el exterior. Exteriores son las víctimas de sus burlas, «los otros» personificados en los hermanos de Trevélez e Isabel. Y fuera es donde habita esta alteridad, más allá del balcón de los Trevélez (en un caso), y en algún lugar de la calle Mayor (en el otro). Dentro es donde se gestan las bromas de casino que, según asegura cierto personaje de *LST*, nada menos que el presidente del *Guasa Club*, son convenientes siempre; sanean y purifican; castigan al necio, detienen al osado, asustan al ignorante y previenen al discreto. Y sobre todo, cuando escogen sus víctimas entre la gente ridícula, divierten y corrigen (Arniches: 1995). Conversaciones, «otros esparcimientos», burlas que actúan como mecanismos de poder y que contribuyen a reforzar la identidad grupal de los bromistas. Una identidad edificada por oposición a la identidad de los otros (las débiles víctimas) sobre los que ejercen su dominio (las bromas).

Puede apreciarse, pues, que nos hallamos ante una perspectiva no neutra sino marcada del mundo del casino provinciano. Una visión sancionadora que, lejos de ser un tema nuevo en *LST* o *CM*, forma parte de los *topoi* de cierta tradición literaria cuyos textos más relevantes se encuentran entre la narrativa y el teatro en castellano de finales del s. XIX y principios del XX impregnados de una crítica social de raíces regeneracionistas. Escritura del casticismo que navega, según Mainer (1987), entre el moralismo naturalista y la denuncia esperpéntica. En este sentido apuntan los planteamientos de autores como J. López Pinillos o E. Noef. Del segundo se ha dicho que es el inventor del género literario «casinarias»<sup>3</sup>, concebido como «visión crítico-grotesca de los casinos donde [Noel] encuentra concentradas las corruptelas de la vida nacional española(...)» (Prado: 1973, 201).

Hasta aquí hemos indicado algunos puntos de coincidencia entre *LST* y *CM*. Destaquemos ahora importantes y, desde nuestro punto de vista, fructíferas diferencias entre una y otra obra relativas a la dimensión física y material del casino. Ya hemos aludido a la particular disposición espacial de la sala de lectura teatral, que duplica las localizaciones del primer acto al incluir los balcones de la casa de los Trevélez frente a los del casino. Una puesta en escena considerada por algunos

<sup>2</sup> Recordemos brevemente que E. Noel, a pesar de no ser un autor literario de primera fila, destacó en las primeras décadas del s. XX por sus ataques a toda una serie de tópicos ligados a la cultura del casticismo: el flamenco, las corridas de toros, los caciques, etc.

<sup>3</sup> Descripciónes tan apocalípticas como la que sigue, extraída de «El pequeño mundo» en *Es- paña, nervio a nervio*, no son extrañas en su obra: ¡Qué historia la de esos casinos! Qué pequeño mundo de escándalo y vicio! El funcionario honrado que allí se maleó, el militar bizarro que allí dejó su honor, la casa abandonada por estos salones, por estas cortas tardes en las que el juego, el azar, el alcohol, la conversación invertibrada matan toda acción viva espiritual. Juego, juego, juego (...) (Prado: 1973, 209). O bromas, bromas, bromas, podríamos añadir nosotros.

osada para su tiempo y que entraña no pocos problemas de realización. Entre las diversas opciones que abre queremos destacar algunas. La primera hace referencia a la situación en que se encuentra Numeriano Galán (el involuntario pretendiente) cuando, víctima de su deseo y de un malentendido, acaba balcón con balcón ante la deseante solterona y queda físicamente recluido por las estrechas dimensiones y la orientación del mirador. Obstruida la huida hacia delante, tampoco es capaz de insultar a Florita con una grosera retirada, por lo que se ve no sólo moral sino también físicamente obligado a continuar con el falso galanteo.

La segunda particularidad de este espacio es que permite la naturalización de los apartes de los diálogos entre Numeriano y Florita, puesto que a pesar de su proximidad física, el interlocutor, «el otro», realmente «no está allí»..., sino en el edificio de enfrente. Y es que los espacios así confrontados cuentan a la vez con las variables de la proximidad y la distancia, la simultaneidad y la multiplicidad. Particularidad que además es contagiada, por extensión metonímica, a ambos personajes subrayando el conflicto que los une y distancia a un tiempo.

Y en tercer lugar, dicha configuración escénica da pie al ingenuo coqueteo de Florita quien, parapetada tras la persiana, se atreve a expresar su vacilante timidez abriendo y cerrando sucesivamente las puertas del balcón. A la vez que, como apunta Amorós, permite mantener un clima de cierto misterio que evita la cruda luz de los focos -y de la realidad (Arniches: 1995).

Nada de todo esto se reproduce en el guión o en la película de Bardem. Y, afortunadamente, nos atrevemos a añadir. Mantener el casino como único espacio de ocio en la película hubiera significado tal vez su empobrecimiento. En contrapartida, *CM* no sólo presenta más subespacios interiores del casino, sino que multiplica los exteriores y cada uno de ellos justifica sobradamente su presencia en virtud de los valores expresivos asociados a él. Hecho que contribuye a dinamizar la puesta en escena filmica y a hacerla más ¿cinematográfica?, si es que esta magnitud es posible. La ampliación del repertorio espacial conforma una especie de circuito urbano nocturno acorde con las peculiaridades de la anónima población de los años cincuenta que acoge las crueles bromas de Juan y sus amigos<sup>4</sup>. Un trayecto que ellos recorren habitualmente y que comienza en la popular calle Mayor, asumido escaparate casamentero apto para todos los públicos donde se sucede el ritual del paseo, trayecto sin destino y símbolo del inmovilismo de toda una sociedad. Sigue la calle Mayor hasta hacer escala en el moderno *Bar Miami* (recorde-

---

<sup>4</sup> A pesar de los obstinados esfuerzos de la censura que obligaron a Bardem a incluir la secuencia inicial en la que una anónima voz insiste en el carácter «universal» de los personajes y sucesos que vamos a contemplar, pues, según afirma, no pertenecen a ningún espacio ni ningún tiempo concretos.

mos el flamante cóctel *Manhatan* del que disfrutan los protagonistas), o el más moderno *Cinema Moderno*, donde se exhiben deslumbrantes películas norteamericanas (aunque este espacio siempre permanece fuera de campo). El circuito finaliza entre las sombras que conducen a la vida nocturna del *Café de Pepita*, en el casco antiguo, con «licencia» para pacientes y escotadas camareras; o de la asfixiante bodega situada en medio de calles laberínticas, que no por azar Juan visita instantes antes de que se insinúe su posible suicidio.

#### CONCLUSIONES

Decíamos al principio de nuestra exposición que los casinos de *CM* y *LST* encierran un notable valor expresivo, pues pese a la aparente inutilidad de las salas (pre)destinadas a la lectura, el hecho de que nadie lea en ellas es tan revelador como todo aquello que, según hemos indicado, si sucede en cambio sin estar (pre)visto. El ambiente cerrado e inmovilista que envuelve dichos espacios, sumado a la falta de inquietudes culturales de sus socios, parece que no puede sino desencadenar crueles e inmorales comportamientos contra los más vulnerables, seres cercanos pero excluidos de la solidaridad patriarcal dominante.

Éste es el tópico sobre el que se construye el denso entorno del casino provinciano en los textos de referencia. Un espacio que acaba erigiéndose en metáfora de quienes lo frecuentan, y éstos, a su vez, en metáfora de la sociedad en la que se han nutrido, según la propuesta de Arniches y Bardem, unos intelectuales de origen burgués «recordémoslo», pero en desacuerdo con el declive de los valores éticos de la burguesía de su tiempo. Creadores que, como expresivamente sentencia R. Gubern (1981, 32), «con un «me duele España» como divisa, intentaron un compromiso entre el progresismo decimonónico y el culto a las propias raíces nacionales, buscando las soluciones a los problemas colectivos desde el interior de la realidad española».

## REFERENCIAS

- J. E. ARAGONÉS (1967):** *Carlos Arniches. Conferencias conmemorativas de su primer centenario*, Alicante, Ayuntamiento de Alicante.
- C. ARNICHES (1995):** *La señorita de Trevélez. ¡Que viene mi marido!*, Madrid, Cátedra; prólogo de A. Amorós.
- J. A. BARDEM: (1993):** *Calle Mayor*, Madrid, Alma-Plot.
- R. GUBERN (1981):** «La «presencia» de Bardem en los inicios de la obra de Berlanga», en J. Pérez Perucha, *Berlanga 2*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia.
- J. C. MAINER (1987):** *La Edad de Plata (1902-1939)*, Madrid, Cátedra.
- A. PRADO (1973):** *La literatura del casticismo*, Madrid, Moneda y Crédito.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1994):** *Diccionario de la lengua española*, Madrid, vol. 1.
- J. A. RÍOS CARRATALÁ Y R. M. MONZÓ SEVA (1990):** *Arniches*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante.



## **CLINT EASTWOOD: PALE RIDER (COMENTARIO).**

Ana María García Pérez.

En 1985 Clint Eastwood dirigió *Pale Rider* (*El jinete pálido*), su tercer western como director. Aparentemente, el momento para dirigir, interpretar y, sobre todo, producir un western no era el más apropiado. Sin embargo, el director decidió arriesgarse. Disfrutaba de una posición dentro de la industria cinematográfica hollywoodiense que le permitía hacer lo que quisiera: durante años había sido uno de los actores más taquilleros y tenía fama de ser un director que no agotaba ni el presupuesto de las películas por él dirigidas ni los plazos de rodaje previstos. Películas que, además, recaudaban más de lo que habían costado.

El western en 1985 era un género acabado desde hacía muchos años. Curiosamente, este año Lawrence Kasdan estrena otro western, *Silverado*, con el que *El jinete pálido* tiene más diferencias que semejanzas. Las intenciones de los directores eran distintas. Lawrence Kasdan pretendía hacer un western siguiendo los modelos clásicos, mientras que Clint Eastwood quería transmitir su visión del western, basada en el western clásico, pero con el añadido de su experiencia como actor y director.

Cuando rueda *Pale Rider* el western no era un género cinematográfico desconocido para Clint Eastwood. En los años sesenta había protagonizado *Rawhide*, una serie de televisión basada en *Río Rojo* de Howard Hawks. Y con Sergio Leone había rodado en Almería tres espagueti-westerns. Género que, para muchos críticos, supuso la muerte del western clásico. Desgraciadamente, el western clásico había desaparecido hacía mucho tiempo.

La acción de *Pale Rider* se sitúa en California hacia 1850. Las Trece Colonias de la costa atlántica se habían proclamado independientes de Gran Bretaña en 1776. Es en el Tratado de Versalles de 1783 cuando se fijan los límites del país. Aunque los límites actuales se establecen definitivamente durante el siglo XIX.

Causas de esta expansión territorial son, entre otras, la emigración procedente del Norte y Este de Europa (consecuencia de las hambrunas que periódicamente asolaban este continente), la aplicación de leyes que facilitaban la adquisición de tierras, la aplicación de las revoluciones en el transporte, la agricultura y la industria; la compra de territorios a otros países (por ejemplo, la Luisiana comprada a Francia); la apertura de las que luego serían la Ruta de Oregón y la Ruta de Santa Fe.

El deseo de prosperar o de aventuras, la conciencia de la superioridad y el derecho moral del hombre blanco sobre los antiguos pobladores, la protección del gobierno sobre los asentamientos, el ideal de propagar la democracia, la religión cristiana o el gobierno, son algunos factores que favorecen la expansión hacia el oeste.

México se independizó de España en 1821. En 1831 había unos cinco mil colonos estadounidenses viviendo entre los ríos Colorado y Brazos. Tras la guerra, y por el Tratado de Guadalupe-Hidalgo de 1848, México cede el 51% de su territorio: la frontera sur de Estados Unidos se fija en Río Grande. El país se extiende entre la costa del Océano Atlántico y la del Océano Pacífico. Un servicio regular de diligencias, el barco de vapor y, sobre todo, el ferrocarril unen tan extenso territorio.

Se produce la conquista del Oeste. Son las tribus indias más perjudicadas en este proceso de conquista y colonización. Tras la derrota en la última guerra se parceló el territorio indio y comenzó un proceso de aculturación que destruyó la estructura tribal y el indio quedó sin organización social y moralmente humillado.

El cine se interesó muy pronto por el tema de la conquista del oeste. Sin embargo, el género como tal no adquiere su estatuto hasta los años veinte, cuando se multiplican las compañías independientes y las estrellas, a menudo efímeras.

En estos años crece la estandarización del trabajo, los rodajes se reducen al mínimo y los guiones son monótonos. Las compañías independientes llevaron a

cabo esta práctica: ruedan a toda marcha westerns o comedias sin grandes pretensiones, pero que no exigen grandes decorados. Se busca la economía.

Durante los años treinta, el western es uno de los géneros más prolíficos, aunque es desdeñado por las majors, las grandes estrellas y los realizadores de prestigio. John Ford, por ejemplo, dirige *El caballo de hierro* (*The iron horse*) y *Tres hombres malos* (*Three bad men*) en 1924 y 1926, pero pasarán trece años hasta que dirija su siguiente western, *La diligencia*. El western sobrevive comercialmente bajo la forma de series destinadas a un público integrado por jóvenes y adultos poco exigentes. Son filmes de bajo presupuesto, rodados apresuradamente, que casi siempre servían de complemento de programa. El interés de estas películas residía frecuentemente en las escenas de pura acción.

Aunque en 1930 se estrenaron *La gran jornada* (*The big trail*) de Raoul Walsh y *Billy the Kid* de King Vidor, es el estreno en 1939 de *La diligencia* (*Stagecoach*) de John Ford la que inaugura el período más rico del western. En los años cuarenta se estrenan títulos como *Murieron con las botas puestas* (*They died with their boots on*) y *Pursued* de Raoul Walsh; *The outlaw* de Howard Hughes y Howard Hawks; *Duelo al sol* (*Duel in the sun*), producida por David O. Selznick. John Ford estrena en esta década *Pasión de los fuertes* (*My darling Clementine*), *Fort Apache*, *Tres padrinos* (*Three goodfathers*), *La legión invencible* (*She whore a yellow ribbon*), *Río Grande*, *Caravana de paz* (*Wagonmaster*). En 1950 se estrenan *El pistolero* (*The gunfighter*) de Henry King, *Flecha rota* (*Broken arrow*) de Delmer Daves; *La puerta del diablo* (*Devil's doorway*), *Winchester 73*, *Las furias* (*The furies*) de Anthony Mann. Son westerns que no admiten generalizaciones críticas por su gran riqueza y complejidad. Sin embargo todos tienen en común la aspiración a una autenticidad mayor que en el pasado y un cierto realismo que les confiere un grado de credibilidad superior, sin abandonar los valores tradicionales del género.

Estas aspiraciones se manifiestan de diversas maneras, tanto desde el punto de vista del guión como de la puesta en escena. Así el protagonista tiende a resultar menos mítico, su psicología es más compleja y sus motivaciones menos claras. Una cierta ambigüedad moral sustituye al maniqueísmo. A veces, en el conflicto entre las convicciones morales del héroe y su pasión triunfará esta última. El rodaje en exteriores y el rechazo al trabajo en estudio caracterizan este nuevo western.

Westerns destacados de los años cincuenta son, entre otros, *Solo ante el peligro* (*High noon*) de Fred Zinnemann; *Raíces profundas* (*Shane*) de Georges Stevens; *Río de sangre* (*The big sky*), *Río Bravo* de Howard Hawks; *El árbol del ahorcado* (*The hanging tree*), *Cowboy* de Delmer Daves; *Johnny Guitar* de Nicholas Ray; *Caravana de mujeres* (*Westward the women*) de William A. Wellman. Etcétera.

En los años sesenta se produce la decadencia del género. Causas: la sobreutilización en la programación televisiva; los cineastas italianos que hicieron sus propias versiones; y, sobre todo, el que los años sesenta fueron unos años de cultura urbana, poco propicios para la mirada al pasado histórico, a sus mitos y leyendas que arrojaba el western. El western como género puede considerarse acabado. Aún en estos años aparecen títulos como *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The man who shot Liberty Valance*), *Cheyenne Autumn* de John Ford; *Río Lobo*, *El Dorado* (*Eldorado*) de Howard Hawks; *Mayor Dundee* (*Major Dundee*), *Grupo salvaje* (*The wild bunch*) de Sam Peckinpah. De los años setenta son *La venganza de Ulzana* (*Ulzana's raid*) de Robert Aldrich y *Muerde la bala* (*Bite the bullet*) de Richard Brooks. El western ha desaparecido.

El espectador de 1985 estaba acostumbrado a ver el western en televisión, no en la pantalla de un cine. Se había acostumbrado desde mediados de los setenta a ver grandes producciones plagadas de efectos especiales, como *Tiburón* (1975) de Steven Spielberg, *La guerra de las galaxias* (*Star wars*, 1976) de George Lucas o *En busca del arca perdida* (*Raiders of the lost ark*, 1981) también dirigida por Steven Spielberg. Curiosamente, estas tres películas dieron comienzo a una trilogía.

Además de *El jinete pálido*, en 1985 se estrenan, entre otras, *La rosa púrpura de El Cairo* (*The purple rose of Cairo*) de Woody Allen, *El color púrpura* (*The color purple*) de Steven Spielberg, y *Memorias de Africa* (*Out of Africa*) de Sidney Pollack. Tres películas básicamente románticas, con personajes definidos, ambientadas entre los años veinte y treinta de este siglo en una ciudad y el sur de Estados Unidos las dos primeras y Africa la tercera.

A éstas Clint Eastwood opone un western, un género cinematográfico con pasado, casi sin presente y prácticamente sin futuro. Una película coral, donde el protagonismo del actor-director pasa desapercibido, ambientada en un campamento minero de California durante la fiebre del oro, hacia 1850. Los grandes espacios asociados tradicionalmente al western han sido sustituidos por la angostura de un valle por el que corre un riachuelo de arenas auríferas. La luz de Monument Valley o las grandes praderas se convierte en una luz invernal (hay nieve en las montañas que rodean el valle) tamizada aún más por los árboles. El enemigo no son los indios. El enemigo tiene el mismo color de piel, blanca, y los mismos intereses, conseguir oro, que los «sarteneros», los mineros del campamento. Los medios para conseguirlo difieren.

No hay grandes batallas ni grandes hazañas. La mayor aventura para los «sarteneros» del campamento consiste en sobrevivir cada día al tiempo, cada vez más riguroso; a la búsqueda continua de ese filón que solucione sus problemas,

que pague la cuenta en la tienda del poblado; a ellos mismos, a sus disensiones. A este campamento arrasado de cuando en cuando por el enemigo, blanco y buscador de oro, llega un jinete pálido, invocado tras el último asalto por una joven que pide al cielo justicia y alguien que la imparta. Y así se alternan las imágenes de la invocación de Megan ante la tumba del cachorro muerto con las del jinete aproximándose. Llega desarmado y, aunque primero despierta recelos entre los mineros, es aceptado. No tiene nombre y su pasado está escrito en las cicatrices de su espalda, las señales de los balazos que no pudieron acabar con su vida. Pero es un hombre de iglesia, un Predicador que da buenos consejos y para el que la violencia es el último recurso. Se integra en la vida del campamento, del que sólo desaparece para buscar sus armas, depositadas en la caja fuerte de un banco, cuando se aproxima la batalla final. Es un hombre sin nombre que surge de la nada a la que volverá una vez concluida su misión.

Desde el momento en que aparece, coexisten en la película dos planos. El primero real: la vida de los mineros, la lucha constante contra los matones de Coy LaHood, los viajes a la tienda del el pueblo, la búsqueda del oro escondido entre las arenas. El segundo, fantástico: las cicatrices en la espalda del Predicador sugieren que es un cadáver resucitado, pues es muy difícil sobrevivir a esas heridas; la expresión del rostro del jefe de los pistoleros contratados por LaHood para matarlo lo corrobora, pues cree reconocer en el predicador a alguien contra el que se enfrentó una vez y dejó por muerto. Esta vez el muerto será él: las cicatrices del predicador son, ahora, las balas que atraviesan el guardapolvo del pistolero. Estos dos planos son presentados al comienzo de la película: la invocación de Megan ante la tumba de su cachorro muerto alterna con la aproximación del jinete. En el poblado los dos planos se unen y se mezclan. Y en el poblado se separan cuando, tras la muerte de los pistoleros, el Predicador se aleja en dirección a las montañas de las que surgió, y en el campamento minero Megan grita a esas mismas montañas que todos lo quieren, que ella lo quiere. El amor imposible de una mujer por un fantasma.

Como Shane en *Raíces profundas*, el Predicador llega para cumplir una misión. Una vez cumplida ha de desaparecer. Como Johnny «Guitar» Logan en *Johnny Guitar*, llega desarmado, pero demuestra que es el más hábil con el revólver cuando es necesario. Como Ethan Edwards en *Centauros del desierto* ha de marcharse, pues no pertenece a un mundo doméstico. El aire libre, los espacios abiertos son su vida.

Clint Eastwood había dirigido en 1972 *Infierno de cobardes* (*High plains drifter*). En ella un pistolero sin nombre llega a un poblado del oeste, Hell, buscando venganza. Destruído el pueblo, escrito el nombre del hermano muerto por la desi-

dia de los habitantes del poblado, logra la venganza, el pistolero se marcha. Este pistolero, ser fantasmagórico hastiado de tanta violencia, retorna en *Pale rider* no como un vengador, sino como un juez que impone la ley donde no existe. El último western dirigido por Clint Eastwood es *Sin perdón (Unforgiven)*, en 1992. Aquí el fantasma, llamado William Munny, regresa a un oeste en el que para sobrevivir hay que matar y donde la lluvia acompaña el descenso al infierno del pistolero. Infierno del que fue redimido por el amor de una mujer, ya muerta, y del que ahora no sabe si podrá volver a salir. El pistolero, el fantasma siempre está solo. Nunca hay una mujer a su lado. En la primera de estas tres películas la viola; en la segunda, la ignora; en la tercera es violentada por otros y la que lo redimió es un recuerdo lejano.

En los años noventa otros directores han rodado otros westerns. Algunos son versiones de filmes clásicos, como *Tombstone, la leyenda de Wyatt Earp (Tombstone)*, de George Pan Cosmatos, nueva versión del duelo en OK Corral, ya filmada por John Sturges en *Duelo de titanes (Gunfigther at OK Corral)* o John Ford en *Pasión de los fuertes (My darling Clementine)*. Otros están destinados al lucimiento del protagonista que, muchas veces, es el coproductor, como, por ejemplo *Rápida y mortal*, protagonizada por Sharon Stone, o *Cuatro mujeres y un destino (Bad girls)*, con Andie Macdowell y Madeleine Stowe. El western ha desaparecido.

## REFERENCIAS

### Capítulos de libros.

- J.P.COURSODON (1996) «La evolución de los géneros» en Gustavo Domínguez y Jenaro Talens (dirs.). *Historia general del cine. Volumen VIII. Estados Unidos (1932-1935)*. Madrid, Cátedra, págs 225-307.
- R. GUBERN (1996) «La agonía de los géneros» en Gustavo Domínguez y Jenaro Talens (dirs.). *Historia general del cine. Volumen X. Estados Unidos (1955-1975). América Latina*. Madrid, Cátedra, págs 67-106.
- C.F. HEREDERO (1996) «Los directores: el relevo generacional» en Gustavo Domínguez y Jenaro Talens (dirs.). *Historia general del cine. Volumen X. Estados Unidos (1955-1975). América Latina*. Madrid, Cátedra, págs 107-150.
- J.L. LEUTRAT (1997) «El western» en Gustavo Domínguez y Jenaro Talens (dirs.). *Historia general del cine. Volumen IV. América (1915-1928)*. Madrid, Cátedra, págs. 161-190.

### Artículos.

- I. VALCÁRCEL (1996) «La conquista del oeste», *Nickel Odeon, otoño 1996*, págs. 8-18.

### Libros.

- C. AGUILAR (1990) *Sergio Leone*. Madrid, Cátedra.
- C. AGUILAR (1996) *Guía del video-cine*. Madrid, Cátedra.
- A. PEZZOTTA (1997) *Clint Eastwood*. Madrid, Cátedra.
- A. TRASHORRAS (1994) *Clint Eastwood*. Madrid, Ediciones JC.



## **LAS MANERAS DE HACER MUNDOS DE JIM JARMUSCH: SELECCIÓN Y COMBINACIÓN.**

*Eduardo Civila de Lara.*

Si mucho se ha escrito ya sobre la postmodernidad en el terreno filosófico, económico y social, hasta donde alcanzo creo que no existe aún, sin duda debido a lo reciente del fenómeno, un estudio riguroso y exhaustivo sobre la incidencia de la postmodernidad en el cine. Vicente Molina Foix esboza una primera aproximación en el último volumen de la *Historia general del cine* editada por Cátedra hace sólo un par de años, pero la amplitud y complejidad del movimiento cinematográfico que mejor representa, a mi juicio, el signo de nuestro tiempo, exige sin duda una atención más detallada. En general, y de forma provisional, podemos definir al cine postmoderno como aquél focalizado preferentemente en los realizadores independientes neoyorquinos de los años 80 y 90, así como en diversos autores europeos más dispersos<sup>1</sup>. Ambos, estadounidenses y europeos, demuestran estar influi-

---

<sup>1</sup> Sin ánimo de ser exhaustivo, aclararé que estoy pensando en cineastas como Hal Hartley, Spike Lee, Wayne Wang, Jim Jarmusch, Alan Rudolph, David Lynch, Abel Ferrara, los hermanos Coen, Robert Rodríguez o el más reciente y mucho más popular que todos los demás, Quentin Tarantino. Aunque pertenece a una generación anterior, pienso también que el cine de Woody

dos por los cineastas europeos de los 60, como Antonioni, Bergman o, sobre todo, Godard; su aprendizaje se ha realizado en ámbitos muy cercanos a la cultura de masas, el discurso televisivo y la música pop; y su cine en líneas generales comparte las tesis nihilistas de desfundamentación propuestas en los últimos años por pensadores como Gianni Vattimo o Jean François Lyotard. De este modo las características generales del cine de la postmodernidad podrían, como digo de forma provisional, resumirse en los siguientes puntos:

1-*Negación del propio cine como referencia.* El primer metarrelato que el cine postmoderno se encarga de negar es el relato de su propia historia, la historia del cine. Así, los filmes postmodernos se esfuerzan por desligarse de cualquier tradición cinematográfica y por poner en crisis los hábitos perceptivos del espectador, fundamentalmente mediante la confusión de géneros, la disonancia, los bruscos cambios de ritmo, la sorpresa visual y los giros inesperados en el argumento.

2-*Metanarratividad:* Casetti y Di Chio (1990) definen la metanarratividad como «el hecho de narrar el propio narrar, es decir, exhibir la propia acción del narrador, manifestar el texto como tal, convertir en explícitos los mecanismos y las grandes opciones que están en la base de toda la operación» (pág. 217). El objetivo es poner en evidencia el carácter de artificio del objeto artístico, desarticulando cualquier capacidad fundante del relato que se expone.

3-*Fragmentación y descentramiento narrativo:* La coherencia narrativa es puesta en entredicho. Los tiempos muertos prevalecen sobre los núcleos de la acción, y éstos a menudo no respetan ningún tipo de orden causal. Es difícil identificar los esquemas actanciales que estructuran el relato: no se sabe quién actúa de sujeto y quién de oponente, quién es protagonista y quién secundario, y el punto de vista en este sentido cambia constantemente. La narración, en fin, pierde su centro de sentido y sólo nos quedan fragmentos inconexos como huellas de su disolución.

4-*Intertextualidad autoconsciente:* El texto ya no pretende remitir a la realidad, sino tan sólo a otros textos, con lo que se pone de manifiesto la artificiosidad del conjunto y su carácter de paradigma establecido por convención. Esta intertextualidad puede articularse en forma de homenaje o de ejercicio intelectual productor de sentido, pero más a menudo se construye a modo de parodia que desmitifica y se burla de la tradición.

y 5, una característica que me parece fundamental, -*el uso de la ironía.* Ironía entendida no como forma de persuasión, recurso retórico típico de la modernidad y

---

Allen comparte plenamente las características que me dispongo a exponer. En Europa destaca la personalidad de Peter Greenaway, Win Wenders, Aki Kaurismaki, Lars Von Triers o nuestro Pedro Almodóvar.

bien estudiado en su momento para la literatura por Wayne Booth, sino como forma de defundamentación. La ironía postmoderna dinamita cualquier patrón establecido artístico, ideológico o moral, sin dejar alternativa alguna en su lugar. La propia obra deviene mensaje ambiguo y sin base sólida. La huella del autor implícito como transmisor de ideología se difumina, y sólo permanece su propia vacuidad.

Estas características, por supuesto, no se dan de la misma manera ni en la misma proporción en todos los cineastas que podemos calificar de «postmodernos». En el caso concreto de Jim Jarmusch, pienso que los filmes de este autor neoyorquino son, junto con los de Hal Hartley, algunos de los más volcados hacia la pura experiencia metanarrativa. En ellos el discurso autorreflexivo prevalece claramente sobre la historia, y la cohesión del conjunto proviene mucho más de una elaboración estética muy reconocible y constante, así como de la utilización de los espacios, que de la trama argumental, siempre muy débil y en algunos casos inexistente. Esta forma de hacer cine exige un nuevo tipo de espectador, de espíritu muy teórico y que posea, en palabras de Manuel Palacio, «unas inequívocas destrezas en la lectura de las técnicas narrativas» (Palacio 1995: 75). Sorteando la sospecha de que mis destrezas sí puedan ser algo equívocas, dedicaré los próximos minutos a intentar desvelar algunas de las estrategias narrativas que Jarmusch nos pretende evidenciar, y procuraré ponerlas en conexión con algunos de los presupuestos imperantes en la teoría narratológica actual.

En la primera película que voy a comentar<sup>2</sup>, *Extraños en el paraíso* (*Stranger Than Paradise*, 1984), Jarmusch construye lo que Casetti y Di Chio denominan una «narración débil», es decir, aquella en la que «se sitúan en primer plano los personajes y los ambientes, mientras que las situaciones adquieren un carácter enigmático y son mínimos los avances que se producen» (Casetti; Di Chio 1990: 212). Esto no impide que el autor se atenga en líneas generales a las reglas lógicas de la narratividad filmica, si bien se preocupa por insertar entre plano y plano un cuadro negro. Es de destacar que no se tratan de *fundidos* en negro, que convencionalmente denotan un paso indeterminado de tiempo, sino de una inserción de fotogramas negros que no tienen otra función que proclamar la discontinuidad del

---

<sup>2</sup> Al margen de las tres películas objeto de esta comunicación, la filmografía de Jim Jarmusch se completa con *Permanent Vacation* (1980), su *opera prima* no estrenada en España; *Bajo el peso de la ley* (*Down by Law*, 1986), una comedia muy divertida pero que no aporta nada a los rasgos metanarrativos que aquí voy a comentar, y *Dead Man* (1996), una lentísima película en la que Jarmusch amanera y exagera su estilo hasta la exasperación. Lamentablemente, al haberse hecho cargo de *Dead Man* una distribuidora poderosa (Lauren Films) resulta que es esta película precisamente la única del autor que en España ha sido comercializada en vídeo para su venta o alquiler.

discurso y subrayar la autonomía de cada fragmento. La película de este modo avanza a saltos, articulada sobre largos planos-secuencia, muy cuidados en sus encuadres y su composición plástica, que se presentan como desunidos entre sí. Esto se hace más evidente cuando los personajes se desplazan y el director inserta los cuadros negros entre planos cortos de transición.

A mi juicio, estos insertos en negro tienen la función de revelar el carácter de *construcción* del texto filmico, y así disipar, sin romper la lógica narrativa, cualquier tentación que pudiera tenerse de caer en el «efecto de realidad», que el lenguaje cinematográfico clásico o «Modo de Representación Institucional» se había esforzado por producir. El texto es lo que es, un «artefacto» que diría Mukarovsky, una selección de fragmentos artificiosamente contruidos que no remiten a ninguna realidad anterior. Remarcando las elipsis con esos cuadros negros, Jarmusch nos hace conscientes de lo que Wolfgang Iser (1976) ha denominado los «espacios vacíos» del texto, puntos de indeterminación que exigen la participación activa del receptor, el cual rellena en su mente estos vacíos dando cohesión y continuidad a lo que en principio no es más que una serie de segmentos aislados. Mediante la ostensión no disimulada de los vacíos que articulan el texto se nos pone en evidencia que la obra no existe por sí misma, no pre-existe a nuestra percepción. Es el espectador quien, relacionando los distintos fragmentos, infunde sentido al discurso y, en rigor, *crea* en su mente la obra.

En la siguiente película que voy a comentar, *Mystery Train* (1988), Jarmusch nos narra lo que convencionalmente podemos denominar tres «historias», aunque en realidad más bien sean tres «situaciones», ya que no presentan secuencias narrativas definidas. Lo interesante de este filme, al margen de su elaboración estética, es que las tres historias o situaciones suceden de forma simultánea en el tiempo y en un mismo espacio, un hotel de Memphis. Un programa de radio que los protagonistas de las tres historias están escuchando nos indica la simultaneidad de las situaciones en el tiempo de la historia, aunque en el tiempo del discurso las tres se nos presentan en forma lineal, una detrás de otra. De este modo se observa que lo que en una de las situaciones constituye una *acción*, en la que el personaje es el sujeto agente, en las otras se convierte en un *acontecimiento*, es decir, un suceso cuya realización no depende de los personajes, aunque sus consecuencias les afecten (Chatman 1978: 33). Pondré un par de ejemplos: en una de las situaciones una pareja de japoneses hace el amor en su habitación, en otra, dos amigas que se alojan en la habitación de al lado los escuchan a través de la pared y ello provoca una melancólica conversación sobre la escasa vida sexual de una de ellas. Del mismo modo, en las dos primeras historias los protagonistas escuchan un disparo (el mismo disparo, lógicamente), lo que provoca diversas reacciones de nerviosismo y temor. La tercera historia la protagoniza el autor del disparo.

De este modo, lo que en verdad se nos ofrece son tres *perspectivas* distintas de una misma realidad global: una noche en un hotel de Memphis. De nuevo Jarmusch nos pone de manifiesto que la tarea fundamental del narrador es la de seleccionar, y que contar una historia no es más que seleccionar una perspectiva determinada, un punto de vista. Comenta Umberto Eco que «un universo ficcional no acaba con la historia que cuenta, sino que se extiende indefinidamente» (Eco 1994: 94). En efecto, cualquier relato presupone todo un mundo, que permanece implícito, pero el mundo sólo es mundo desde una determinada perspectiva, y ni siquiera el narrador, creador y demiurgo de su mundo ficcional, puede presentarnos más que una sola perspectiva cada vez. Por supuesto los personajes carecen de esta capacidad de elección: ellos no conocen del mundo que habitan más que lo que les brinda su propia perspectiva, y en ese sentido su experiencia no se diferencia en nada de la experiencia cotidiana que cualquiera de nosotros tiene de la realidad. El mismo Umberto Eco nos dice que «los personajes narrativos viven en un mundo impedido. Cuando comprendemos verdaderamente su destino, empezamos a sospechar que también nosotros, como ciudadanos del mundo actual, sufrimos a menudo nuestro destino sólo porque pensamos en nuestro mundo tal como los personajes narrativos piensan en el suyo. La narrativa sugiere que quizá nuestra visión del mundo actual es tan imperfecta como la de los personajes narrativos» (Eco 1990: 227). Mediante la multiplicidad de perspectivas, Jim Jarmusch nos muestra que lo real es inagotable, inasible y fluyente, y que lo que consideramos «realidad» no es más que una versión subjetiva y parcial. Componer un relato no es más que asignar un orden ficticio, en un mundo ficticio, al desorden de lo real.

Todos los aspectos que he venido comentando llegan, a mi entender, a su desarrollo más completo en la película *Noche en la Tierra* (*Night on Earth*, 1991). En esta película Jarmusch vuelve a seleccionar una serie de pequeñas historias, cinco en este caso, que entresaca de un mundo ficcional que el espectador debe presuponer. Sólo que en este caso el marco de referencia no se limita a ser un hotel o una ciudad sino, literalmente, el mundo entero. La película comienza, mientras se van sobreimpresionando los títulos de crédito y suena una canción de Tom Waits, con una perspectiva del planeta Tierra desde el espacio exterior. La cámara se va acercando hasta que llegamos a ver que en realidad es una maqueta del planeta Tierra, con las fronteras dibujadas, las leyendas toponímicas, los meridianos y los paralelos y todo lo demás. La cámara sigue haciendo un barrido por la superficie de la maqueta, mientras ésta da vueltas sobre sí misma. Entonces cambia el plano y vemos una pared en la que hay cinco relojes redondos con un cartelito encima de cada uno de ellos en los que se indica el nombre de una ciudad. La cámara se acerca al primero de estos relojes en el que pone «Los Ángeles». Volvemos a ver la maqueta del mundo, la cámara se acerca al punto del mapa donde se puede leer

«Los Ángeles», y en dicho punto se enciende un bombillita. Entonces, mediante un fundido encadenado, comienza la primera historia, localizada (ni que decir tiene) en Los Ángeles. Las cuatro historias restantes comenzarán de la misma manera: cada vez que una finalice volverá a aparecer el plano de los relojes, que se moverán aceleradamente hacia atrás hasta llegar al punto temporal de inicio, y la cámara nos conducirá a través de los mapas hasta el punto espacial donde se desarrolle la nueva historia: Nueva York, París, Roma y Helsinki, respectivamente. Como se ha podido observar en la descripción, Jarmusch se encarga de enfatizar irónicamente, mediante el uso de una maqueta para representar la tierra, el carácter absolutamente ficcional y de elaborada construcción del mundo que nos presenta. La sala de los relojes representa, de forma también muy irónica, algo así como el «laboratorio» del narrador, donde éste puede jugar a su antojo con el tiempo y el espacio del mundo que ha construido. Y, en efecto, se observa cómo de nuevo Jarmusch va a jugar de forma muy sofisticada con el tiempo del discurso y el tiempo de la historia. El hecho de que los relojes retrocedan hasta situarse en el mismo punto de inicio cada vez que comienza una de las cinco historias nos hace ver que todas se producen en la Tierra de forma simultánea. Sin embargo, las diferencias horarias y el hecho de que cada ciudad reproducida esté situada más al Este que la anterior hacen que lo que contemplemos en el discurso sea el transcurso de una noche completa: la historia de Los Ángeles se produce mientras anochece, y en el resto de las ciudades es cada vez más de madrugada, hasta que al final de la de Helsinki comienza a amanecer.

Resumiré rápidamente las cinco situaciones: En Los Ángeles una productora responsable de *casting* ofrece a la chica que conduce su taxi un papel protagonista en la película que está produciendo. La chica, que quiere ser mecánica y demuestra ser extraordinariamente independiente y rebelde, rechaza la propuesta ante el asombro de la productora. En Nueva York un negro de Brooklin toma un taxi conducido por un inmigrante de Alemania Oriental, que en su país trabajaba de payaso y apenas sabe conducir ni conoce la ciudad, por lo que es el negro quien termina conduciendo el taxi. En París un taxista negro, originario de Costa de Marfil, que acaba de ser humillado por otros dos negros franceses, recoge a una muchacha ciega muy atractiva. La ciega no lo desprecia por su color ni por su procedencia, pero sí lo hará por otros motivos. En Roma se produce la historia de tono más cómico y ligero, en la que un taxista muy bromista y despreocupado toma como cliente a un cura. Para divertirse, y con el pretexto de que quiere confesarse, el taxista empieza a contar tales barbaridades y aberraciones sexuales, que al pobre cura le da un infarto escuchándole. Como contraste, la historia de Helsinki es la más trágica y desesperanzada. Tres borrachos, que se muestran bastante violentos, explican en tono airado al taxista que los conduce cómo uno de ellos ha perdido

ese mismo día el trabajo, le han destrozado el coche nuevo, y su mujer le ha pedido el divorcio. El taxista entonces, con una actitud de dolorida dignidad, les relata cómo su mujer y él han perdido al bebé sietemesino que durante muchos años habían estado intentando tener, tras permanecer varias semanas en la incubadora, y cuando más convencidos estaban de que iba a sobrevivir. Los borrachos terminan llorando enternecidos, y cuando llegan a su destino le despiden con multitud de abrazos y sollozos. El taxista, que no ha derramado ni una lágrima, se queda sólo y pensativo. Como vemos, de nuevo Jarmusch nos expone cinco narraciones «débiles», en las que la caracterización de los personajes y los ambientes es más importante que el desarrollo de las secuencias narrativas. Se trata de cinco encuentros provisionales y azarosos en los que las verdaderas historias, las de cada uno de los personajes, permanecen implícitas y son más intuitivas por el espectador que representadas en el discurso. Cada personaje representa lo que Umberto Eco denomina un «mundo doxástico» (el mundo de las opiniones, las ideas y los anhelos) totalmente distinto y se le presupone una historia autónoma que se extiende hacia el pasado y hacia el futuro, configurando un complejo mundo ficcional, cuyo sentido brota de las elipsis.

Recordaré ahora que para Roman Jakobson «dos son las directrices semánticas que pueden engendrar un discurso, pues un tema puede suceder a otro a causa de su mutua semejanza o gracias a su contigüidad. Lo más adecuado sería hablar de desarrollo metafórico para el primer tipo de discurso y desarrollo metonímico para el segundo» (Jakobson 1963: 163-164). En esta ocasión los cinco fragmentos seleccionados por el autor, aunque cada uno de ellos sí se desarrolle metonímicamente, no presentan entre sí relación alguna de contigüidad, ya que las situaciones representadas no comparten personajes ni espacios ni tiempo, por lo que, en rigor, no puede decirse que la película en conjunto presente desarrollo narrativo. La coherencia en este caso se basa en la *semejanza* entre los distintos segmentos. Al igual que sucede en la poesía, son los paralelismos estructurales (el hecho de ser historias urbanas, nocturnas, que suceden en un trayecto en taxi...) los que cohesionan el texto, posibilitando lo que Jakobson denominaba un desarrollo metafórico del discurso.

Resumiré lo dicho: Jarmusch ha seleccionado cinco fragmentos narrativos que nos remiten a todo un mundo ficcional, y los ha combinado de manera que sea la semejanza entre ellos los que produzcan el sentido mediante el que interpretar, por vía metafórica, dicho mundo. Para desvelar este sentido, esto es para *interpretar* el texto, debemos establecer lo que Umberto Eco denomina el *topic* textual, aquella propiedad común a todos los segmentos que «determina cuál debe ser la estructura mínima del mundo en cuestión» (Eco 1979: 199). En este caso, según mi interpretación, la propiedad común a las cinco situaciones es la incomunicación

entre los personajes. El mundo doxástico de cada uno de ellos es tan disímil que, aunque hablen, no pueden llegar a entenderse, y el poco tiempo que por puro azar comparten se convierte más en un «desencuentro» que en un verdadero encuentro interpersonal.

Aprovecharé esto para apuntar que, a mi juicio, uno de los temas fundamentales del cine de la postmodernidad es precisamente el de las dificultades de alcanzar una auténtica comunicación interpersonal. En concreto, películas como «Sexo, mentiras y cintas de video» de Stuart Rosenberg; «Elígeme» de Alan Rudolph; o las españolas, más recientes, «Boca a boca» de Gómez Pereira o «Cosas que nunca te dije» de Isabel Coixet, entre otras muchas, defienden la tesis de que la tecnología (el teléfono, la radio, las grabaciones videográficas...) entorpece y empobrece la ya de por sí difícil comunicación interpersonal. La otra versión, por supuesto, podemos encontrarla en las campañas publicitarias de las empresas de telefonía móvil, con *slogans* como «lo importante es poder hablar». La narrativa postmoderna intenta enseñarnos que lo importante no es, exactamente, poder hablar, sino, en la medida de lo posible, llegar a entenderse.

## REFERENCIAS

- CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico (1990). *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, 1994.
- CHATMAN, Seymour (1978). *Historia y discurso*. Madrid, Taurus, 1990.
- ECO, Umberto (1979). *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen, 1993.
- ECO, Umberto (1990). *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen, 1992.
- ECO, Umberto (1994). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona, Lumen, 1996.
- ISER, Wolfgang (1976). *El acto de leer*. Madrid, Taurus, 1987.
- JAKOBSON, Roman (1963). «Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos» en Jakobson, Roman; Halle, Morris. *Fundamentos del lenguaje*. Madrid, Ayuso, 1973.
- MOLINA FOIX, Vicente (1995). «El cine posmoderno: un nihilismo ilustrado» en VV.AA. *Historia general del cine*. Vol. XII. Madrid, Cátedra.
- PALACIO, Manuel (1995). «La noción del espectador en el cine contemporáneo» en VV.AA. *Historia general del cine*. Vol. XII. Madrid, Cátedra.



## **BLADE RUNNER: LA GRAN MENTIRA DEL FUTURO.**

*Loreto Gómez López-Quiñones.*

Basada en la novela de Philip K. Dick (*¿Sueñan los andróides con corderos eléctricos?*), *Blade Runner* es una película del año 1982 que pretendía aunar los dos grandes pilares que han marcado toda la trayectoria cinematográfica del director Ridley Scott: comercialidad y dignidad intelectual. Hecho que ha logrado en algunas de sus otras películas como *Alien, el octavo pasajero* (1979) o *Thelma & Louise* (1991) y que, por desgracia, no es muy frecuente en la mayoría de las películas que se producen actualmente en Hollywood.

Ridley Scott nos ofrece un thriller ambientado en un futuro próximo con unos espectaculares efectos especiales. Esto explica perfectamente el éxito de esta cinta en el momento de su estreno. Ahora bien ¿qué explicaría el hecho de que por esta película parecen no pasar los años, o ese sentimiento de desazón que produce en el espectador cada vez que el film se repone? Pues bien, simplemente porque detrás de esta ambientación futurista y un poco onírica, hay planteadas una serie de cuestiones que son de vital importancia para el hombre.

Vamos a empezar a analizar todos estos problemas existenciales que el director nos propone, haciendo al mismo tiempo una comparación con algunos textos

literarios con los que guarda muchas concomitancias. Iremos viendo lo estrechamente relacionados que están todos esos temas con el desarrollo tecnológico que estamos experimentando en nuestra época, especialmente el desarrollo en el mundo de la *cibernética* y la expansión de lo que se ha llamado el *Hipertexto*.

El primer tema que aparece planteado en la película es el de la confusión entre REALIDAD Y APARIENCIA, o mejor dicho, entre la realidad y la representación de esa realidad, expuesto clarísimamente en el argumento de la película: una especie de policía o detective, un *blade runner*, es elegido para una importante misión: encontrar a unos *replicantes*, que se han rebelado contra sus creadores, y retirarlos. Se trata de robots con apariencia humana que fueron creados para trabajar como esclavos en la colonización de otros planetas; estamos en el año 2019 y la tierra ha comenzado su expansión hacia otros mundos.

Ahora bien, estos *replicantes* que tienen, al menos, el mismo nivel de inteligencia que los ingenieros que los crearon, al cabo de unos años, pueden desarrollar sus propias reacciones emocionales. Al hacerlo, se rebelan contra sus creadores. Entonces es cuando dejan de ser útiles y comienzan a ser peligrosos. Es, pues, absolutamente necesario deshacerse de ellos.

Por otra parte, existe otra complicación que consiste en su increíble parecido con el ser humano; son tan perfectos que la única forma de diferenciarlos de los humanos es mediante la observación de las reacciones físicas de la pupila ante determinadas preguntas de un test.

Al principio de la película se dice que los *replicantes* son:

«*virtualmente idénticos a los hombres*»

Es decir, producen el mismo efecto que los seres humanos pero *realmente* no lo son.

Los replicantes son imitaciones de hombres, imitaciones peligrosas que pueden confundirnos y pueden engañarnos; y, claro está, cuanto más perfecta resulte la copia, mayor es la peligrosidad. O si no, veamos: ¿qué *replicantes* son los que se rebelan? Los llamados *nexus 6*, es decir, los que son más perfectos. Las máquinas más inteligentes, las más fuertes y las más preparadas, las que se parecen más a los hombres. Pero han llegado a parecerse tanto que son también iguales a los hombres en sus emociones y han terminado por desarrollar sus propias reacciones ante determinadas situaciones de la misma manera que los hombres lo harían.

El final de la película ha sido interpretado como un final feliz que el director se vio obligado a realizar para la llamada versión más «comercial». Sin embargo, este falso «final feliz» no es sino el colmo de la paradoja y de la confusión: un

hombre cuya misión fundamental es la de perseguir *replicantes* para matarlos, se acaba enamorando de uno de ellos. El protagonista, el detective, se enamora de *Rachel*, una *replicante* que además no sabe que lo es. Es decir, se ha enamorado de una ficción, de algo que realmente no existe.

Lo que en un principio se nos aparece como una representación, si es «demasiado perfecta» puede acabar siendo confundida con la realidad por la calidad de su aspecto. Por lo tanto, este final en el que el policía, después de haber cumplido su misión, inicia una relación con la replicante de la que se ha enamorado, podría interpretarse como una ironía de Ridley Scott, en la que el protagonista se acaba llevando con él a una máquina como mujer. Es una ironía sobre la situación tan impostada y forzada de la felicidad en este caos de confusión, y sobre el abuso de los medios tecnológicos, que cuanto más se perfeccionan más peligros entrañan para el hombre y para la tierra. Detrás de esa historia de amor, Ridley Scott nos ha mostrado una visión tan pesimista y tan poco esperanzadora en el futuro de la condición humana y en lo que el desarrollo de los avances tecnológicos nos depara, que es imposible que nuestro ánimo no esté sobrecogido cuando la película termina.

Durante toda la película, la confusión entre realidad y representación es constante. Estos *replicantes* son tan parecidos a los hombres que despiertan en nosotros las mismas emociones que los «auténticos seres humanos». Por ejemplo cuando *Dekar*, el protagonista, mata a una de los replicantes a los que está persiguiendo, se oye su voz en off diciendo:

«El informe oficial diría: retirada rutinaria de una replicante; lo que no me haría sentir mejor que si le hubiese disparado a una mujer de verdad por la espalda...Volvía a sentir esa sensación en mi interior, por ella, por *Rachel*».

De esta manera, los replicantes han dejado de ser para el protagonista simples máquinas; ya no distingue; la confusión es total. En primer lugar, al disparar contra una *replicante* y matarla tiene la misma sensación de culpabilidad que habría sentido de haber disparado contra una mujer. Y a continuación se da cuenta de que se está enamorando de *Rachel*, otra *replicante*.

Esta confusión entre seres humanos y replicantes también acarrea otro tipo de dilemas, como el que *Rachel* le plantea a *Dekar* a los pocos minutos de conocerse:

«¿Nunca ha retirado a un ser humano por error?»

A lo que él responde que no, aunque, inevitablemente, quede esa duda en la mente del espectador y en el ánimo del protagonista.

Pero Ridley Scott todavía va más lejos en este juego entre realidad y ficción. Uno de los personajes, un *blade runner* ayudante de *Dekar*, está continuamente

haciendo figuritas de papel que va dejando por donde pasa. Este juego de papiroflexia se convierte en el último eslabón de una cadena de farsas y equívocos entre realidad y ficción. Como en un sistema de muñecas rusas, Dios crea al hombre, el hombre a los *blade runner* y a los *replicantes* y éstos a inofensivos muñequitos de papel. La falsedad dentro de la falsedad.

En otro momento de la acción, en la casa donde tiene lugar la persecución final en la que el policía mata a otra de las replicantes llamada *Priss*, ésta se hace pasar, en un momento dado, por uno de los maniqués que hay en la casa permaneciendo completamente inmóvil. Por unos instantes, consigue engañar a *Dekar* que la está persiguiendo. Existen así, pues, representaciones virtualmente más cercanas de los seres humanos y representaciones virtualmente menos cercanas de ellos. Y las máquinas más parecidas a los hombres juegan a ser las máquinas menos parecidas a los hombres. Es una confusión de espejos, en la que el espectador está también totalmente indeciso y extrañado: ya no estamos seguros de qué es verdadero y qué es una copia, todo está sumergido en una atmósfera en la que la imagen no da garantía de existencia sino que en ocasiones, da justamente todo lo contrario.

El punto álgido de esta confusión llega cuando se pone en duda la «autenticidad» del protagonista. Aunque damos por hecho desde que empieza la película que el personaje que interpreta Harrison Ford es un ser humano, la posibilidad de que *Dekar* sea también un replicante, viene siendo insinuada desde el principio de la película. Su jefe le dice a *Dekar* que es: «una máquina de matar»

En alguna ocasión *Rachel* le pregunta a *Dekar*: «¿Te has hecho alguna vez a ti mismo el test?» En esta ocasión, *Dekar* no responde...

El espectador llega a perder la orientación a la hora de discernir lo verdadero de lo falso, incurriendo de pleno en un atrofiamiento de la perspectiva de lo que estamos viendo realmente. De hecho, no tenemos ningún problema para identificarnos plenamente con el personaje de *Dekar*, siendo como es, el personaje que representa todos los valores positivos, de la misma manera que nos identificábamos con Humphrey Bogart en *El Halcón Maltés* o con cualquier detective de la serie negra. Estamos con él al cien por cien independientemente de que sea un ser humano o no porque, olvidándonos de esa cuestión, también nosotros caemos en la confusión, caemos en el engaño.

Todo este tema de la realidad y la representación de realidad está muy relacionado con un trabajo de Walter Benjamin llamado *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), en el que se nos explica cuáles son las circunstancias que han llevado a la obra de arte a la pérdida de lo que él llama su «aura». Lo que Benjamin entiende por aura es: «la manifestación irreplicable de una leja-

nía (por cercana que pueda estar)». Esto es lo que ha propiciado que la obra de arte original pueda conservar su autenticidad frente a las distitas copias. Ahora bien, esta «autoridad» del original se pierde en la época de la reproductibilidad técnica al acercar los objetos artísticos a las masas «cuyo sentido de lo igual en el mundo ha crecido tanto... que incluso le gana terreno a lo irrepetible». Y desde luego, la obra de arte más irrepetible es el hombre. Llegados a este punto, todo este proceso de destrucción del aura, debería pararse. La vida humana y su intransferibilidad, su originalidad, todo lo que ésta tiene de inesperado y no premeditado, no debería perder su aura. Sería un error irreversible llegar a rentabilizar la vida humana, a producir vidas en cadena restándole, de esa manera, su esencialidad y unicidad a la existencia, privándola así de su «manifestación irrepetible». Jugar a dioses sin serlo, es la primera tentación en la que el hombre no debería caer.

Pero quizás el autor que más y mejor ha tratado el tema de la representación de la realidad sea Jorge Luis Borges, sobre todo en su libro: *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941). Concretamente en uno de los cuentos titulado *La biblioteca de Babel*. En este relato, nos presenta la metáfora de la biblioteca como el universo. Para él, el universo es una serie de representaciones y símbolos o mejor dicho, el hombre todo lo ha convertido en símbolos, en representaciones de la realidad. Por ejemplo, la palabra es un símbolo de la cosa que designa; por eso dice Borges: «Hablar es incurrir en tautologías»

Así el hombre ha pintado una gran biblioteca, llena de miles y miles de símbolos; y lo que nosotros creemos que es nuestra realidad no es nada más que una representación de la realidad, «un mero simulacro».

Habla también Borges de «un juego de espejos» que nos engaña y nos ofrece una visión «falseada» de la realidad, incluso habla en alguna ocasión de un «espejo secreto», es decir, un espejo cuya existencia no conocemos, de tal manera que el engaño es completo: recibimos sus imágenes y pensamos que es la realidad.

Estos símbolos no son contemplados en sí mismos como algo negativo puesto que el hombre es, de alguna manera, un animal que rige y ordena sus relaciones por medio de símbolos. El problema se desencadena en el momento en que esos símbolos empiezan a reproducirse en cantidades desmesuradas para acabar produciendo una inflación en el número de representaciones. Representaciones que además no se corresponderían con un referente real. Hemos perdido, pues, el contacto con la realidad. Por eso al realizarse una sobre-producción de símbolos interreferenciales y de representaciones de vida humana, olvidamos la existencia subyacente que debería corresponderles, de manera que la vida humana real quedaría reducida a su mínima expresión. Los símbolos la habrían afixado, le habrían «ganado terreno» hasta arrinconarla y hacerla casi imperceptible, privándonos así

de nuestra mayor baza para volver a establecer el contacto con la añorada realidad: la espontaneidad.

Todo este proceso tan lleno de matices, desencadena en un estado de cosas tan desorbitado e histriónico como el que la película refleja. Esa posible sociedad futura no es otra cosa que una selva cruel y desbocada de símbolos sobre símbolos, de representaciones, de apariencias de fingimientos, manifestaciones artificiales, de tentativas de alucinaciones que, a modo de publicidad, propaganda, letreros de neón o replicantes, intentan crear una apariencia de realidad olvidando totalmente la espontaneidad que en mayor o menor medida tuvo ésta.

Es evidente que todavía no se ha llegado a ese estado pero eso no quiere decir que el proceso no se haya puesto en marcha. No cabe duda que actualmente los medios de comunicación influyen y, en ocasiones, modifican la realidad. La televisión, los anuncios publicitarios, la radio, el cine, el video-clip, la cibernética nos están informando continuamente sobre qué tipo de hombres tenemos que ser, qué tipo de ropa tenemos que llevar, cómo tenemos que hablar y divertirnos, cómo tenemos que hacer el amor, qué tenemos que beber, a qué lugares tenemos que ir, cual es la literatura que leemos, qué tipo de familias tenemos y cuál es la realidad que nos rodea. Nosotros, embriagados por esta sobredosis de material audiovisual, llegamos a creérnoslo. Se convierte en nuestra realidad. De este tema habla Juan Cueto en su libro *Exterior Noche*:

«En el mundo todo parece culminar en una fotografía... Es cierto al final, el acontecimiento se reduce a una imagen arquetípica. Pero lo que en realidad sucede es que la propia idea de acontecimiento se ha convertido por arte de mass media en una idea fotográfica: lo que el acontecimiento necesita para clausurarse como tal, es una fotografía»

Al igual que los ciudadanos de la ciudad futurista que nos presenta Ridley Scott, nos vamos acercando sin darnos cuenta, al extremo de este proceso en el que se produce un cambio de dirección en las relaciones entre realidad y representación. Llega un momento en el que ésta última tiene más apariencia de realidad que la realidad misma, que la representación adquiere mayor entidad existencial que la misma cosa representada, de manera que se convierte en una garantía de la existencia del mundo real. No debemos olvidar, pues, que los mass media son eso precisamente: medios y no un fin en sí mismos. Si no lo tenemos en cuenta, reduciremos nuestra percepción de la realidad al tamaño de una pantalla.

Desde luego es evidente que en nuestra realidad se han producido revolucionarias innovaciones introducidas por los medios audiovisuales., pero el caso del cine es especialmente interesante; en el libro anteriormente citado de Juan Cueto:

«El cine es una máquina de fabricar efectos especiales, algunos de los cuales, a fuerza de insistencia y repetición universal, han acabado confundidos con la mismísima realidad.»

El cine, en sus inicios con los hermanos Lumière, era una máquina que reproducía fielmente la realidad en movimiento, pero conforme fue evolucionando, comenzó a insuflarse de sus propias historias que nunca habían ocurrido, con personajes ficticios, en decorados artificiales..., hasta que todo esto se convirtió en la propia esencia de este arte. Por eso vamos al cine, para que nos engañe, para que nos haga soñar, para que nos cuente una historia que, en la mayoría de las ocasiones, sabemos que no ha ocurrido y que es improbable que alguna vez ocurra. La evolución del cine ha sido tan radical, en este sentido, que actualmente, en más de una ocasión no podríamos diferenciar qué es una aportación de la realidad al cine y qué es una aportación del cine a la realidad. Lo podemos comprobar continuamente en nuestra vida diaria. Por ejemplo, hablamos de «besos de cine», para referirnos a una manera concreta de besar en la vida real. Es decir, la realidad imita al cine. Incluso se ha llegado a decir que desde que existe el cine, besamos de una forma diferente. Quizás esto es ir demasiado lejos. Lo que está claro es que en el séptimo arte, la relaciones entre la realidad y su representación van camino de sufrir un giro copernicano.

Toda esta idea que hemos estado desarrollando hasta ahora de la realidad y representación de la realidad viene ya de antiguo; no hay más que pensar en Descartes o en Calderón, por ejemplo. Pero no cabe duda de que es un tema que se ha revitalizado con la aparición de ciertos avances tecnológicos como el de la cibernética. Está claro que los avances tecnológicos y en especial los de la cibernética operan cambios sustanciales en nuestra manera de percibir la realidad e incluso en la realidad misma. Antes hemos dicho que el espectador busca en el cine un engaño, una ficción; pero en ningún caso puede olvidar el carácter inventivo y fabulador de las historias más o menos «peliculeras» que visiona en las salas comerciales. Sin embargo, cuando un individuo se sienta hoy ante la pantalla de un ordenador puede llegar a pensar que la realidad última es lo que aparece en esa pantalla porque este medio ha nacido con vocación de simulacro, con vocación de representar la realidad aunque, en última instancia, no le sea fiel a dicha realidad.

Otro de los temas más importantes que plantea esta película es el tema de la IDENTIDAD. Y, volviendo un poco a las bases del argumento, podríamos preguntarnos qué es realmente lo que buscan los *replicantes* con esta revolución. Si escarbamos un poco, vemos claro que lo que estos androides «con almas de hombres» buscan es nada más y nada menos que su identidad; saber quiénes son, de dónde vienen, a dónde van; quieren saber si son libres o si están predestinados; buscan

de alguna manera a Dios, o algo que les garantice su existencia. Desean saber, en definitiva, lo que todos queremos saber: las cuestiones que desde siempre han angustiado y seguirán angustiando a los hombres. Eso es lo que *Roy*, uno de los replicantes, pregunta a un diseñador genético:

«Morfología, longevidad, fecha de nacimiento»

A lo largo de la película se ve muy claro que todos y cada uno de los personajes necesitan saber quiénes son; *Dekar*, después de haberle hecho la prueba a *Rachel* y descubrir que es una replicante y (lo que es peor) que ella no lo sabe, se asombra por esa paradójica e insufrible situación:

«¿Cómo puede no saber lo que es?»

Pero no es la identidad de *Rachel* la única que se pone en tela de juicio sino también la del propio protagonista, *Dekar*, al que ella pregunta:

«¿Te has hecho a tí mismo, alguna vez, la prueba?»

Todos estos personajes se van conformando en una auténtica metáfora del hombre moderno que ha perdido su identidad y está completamente perdido. El tema de la pérdida de la identidad está magistralmente tratado en un libro de Eugenio Trías llamado *Drama e Identidad*. Eugenio Trías habla del hombre moderno como el hombre trágico, un hombre que no sabe de dónde viene, ni a dónde va, al que no le quedan valores a los que agarrarse, que vive implantado en la duda y en el criticismo absoluto, y, lo peor de todo, que es absolutamente consciente de su situación y de sus circunstancias, consciente de su historicidad. Es un tiempo en el que la identidad del hombre consiste en la propia crisis de esa identidad, unido a la certeza de que es una crisis perpetua y esencial. Esto produce una pérdida esencial en la creencia de la existencia de un «yo» que es vivida dramáticamente en muchos casos. Ya no se cree en una esencia trascendente que dé sentido y coherencia a nuestra personalidad, a nuestra identidad.

El *replicante* es un ser sumido en una crisis insalvable, en una crisis tan profunda y sustancial que se ha convertido en su identidad y en el sentido de ésta. El *replicante*, sin un punto de partida y sin un punto de llegada, se convierte en un viajero trágico que, como el hombre moderno, jamás encontrará una morada. El hombre moderno es un replicante potencial, con todos sus valores derruidos, con la conciencia de que todo posible valor es una invención histórica y con una modernidad implacable en su lucidez que arrasa todos los valores culturales que diferenciaban a un individuo de otro.

Borges es uno de los autores que mejor ha tratado el tema de la identidad. Para entender su visión de la realidad, sería necesario entender antes cuál es la

concepción del tiempo que tiene este autor. Según él, el tiempo tal y como nosotros lo entendemos es «una falacia», algo artificial creado por los hombres, sólo es algo que transcurre en nuestra mente. Según él, si el espacio es infinito, estamos en cualquier punto del espacio; si el tiempo es infinito estamos en cualquier punto del tiempo. Su concepción del tiempo es circular; entonces ¿qué más da el momento en el que nos encontremos?

Como dice el maestro argentino: la realidad es «un laberinto de laberintos, un sinuoso laberinto creciente que abarca el pasado, el porvenir»...

La noción de laberinto en Borges es muy curiosa porque, en un principio, un laberinto es un retorcido camino que debe llevarnos a alguna parte, aunque en el trayecto exista el riesgo de que uno se pierda, (desde esta perspectiva, el laberinto es un medio para llevarnos a algún fin). Pero en Borges el laberinto deja de ser mediático para convertirse en un fin en sí mismo. Andamos dando vueltas, pasando varias veces por el mismo sitio, continuando sin sentido y sin dirección.

El tiempo deja de ser lineal y uniforme para dejar paso a un conjunto de tiempos simultáneos: esta red de tiempos se bifurcan, se cortan entre sí y abarcan todas las posibilidades. Con esto se produce una grieta fundamental en el concepto de la personalidad individual porque nosotros existimos de manera simultánea en todas y cada una de estas bifurcaciones, existimos en sólo en algunas, en ninguna?

Esta cuestión del tiempo no es superflua ya que la concepción que el hombre ha tenido del tiempo en cada periodo histórico, ha influido sobremanera en su concepción de la propia identidad. Octavio Paz en su libro *Los Hijos del Lirio*, explica que la actual concepción de un tiempo lineal y en progreso es una idea que se ha ido radicalizando sobre todo desde el siglo XVIII. Según esta concepción, el presente es un tiempo radicalmente distinto del pasado y, sobre todo, el futuro también tiene que ser radicalmente distinto. Este futuro además tiene que suponer una ruptura para seguir evolucionando y progresando. Sin embargo, esta noción puede entrar en crisis porque el proyecto social e ideológico que la sustentaba (que era el de la ilustración) no tiene lugar en una sociedad como la actual: capitalista, macro-industrial, dominada por la cibernética y las telecomunicaciones.

*Blade Runner* es una película en la que hemos visto cómo esta visión del tiempo ya ha entrado en crisis. En este film, no se percibe esa idea del tiempo que avanza y hace progresar sino más bien un estancamiento total. La situación de la sociedad no da más de sí. La visión del tiempo es muy importante porque va unida de una manera muy sustancial al hombre. Los conceptos de tiempo y espacio son los primeros que indican que se ha producido un cambio de ideología. En la película, el espacio y el tiempo son percibidos de una forma muy especial: el espectador siente

una densidad espacial muy espesa, una especie de pesadez y un tiempo agónico. Y, aunque ocurren muchas cosas, no podemos evitar la sensación de un tiempo parado, abigarrado. Es cierto que actualmente se ha producido una aceleración en el ritmo de vida (o por lo menos nosotros lo sentimos así), pero esta excesiva velocidad puede conducirnos hacia un parón en seco. Este es el tiempo hacia el que vamos y que nos presenta el film: un tiempo congelado, que ha dejado de progresar y de avanzar porque ya no tiene hacia dónde dirigirse.

Como ya hemos dicho, el hombre moderno ha perdido su identidad, lo que se entiende por el «yo» no es más que una serie de representaciones que han dejado de tener una esencia que las una; entonces ¿qué es lo que cohesiona todas esas representaciones para darle consistencia a nuestra identidad?: Los recuerdos.

En este terreno, es importantísimo el papel que juega LA MEMORIA. La memoria como hilo conductor que une todos y cada uno de los acontecimientos importantes de nuestra vida y que da coherencia a nuestra personalidad, a nuestra individualidad

Así, en la película, podemos ver cómo todos los personajes se agarran desesperadamente a su «pasado», a la existencia de un «pasado» para poder darle coherencia a su existencia. Los *replicantes*, por ejemplo, que al no ser hombres, no tienen identidad, son el caso más claro y dramático de lo que decimos, pues no tienen ni un pasado ni una familia, pero luchan, al sentirse vacíos. La forma de darle mayor entidad a estos *replicantes*, es «obsequiándoles con un pasado», por medio de «implantes». Se les puede implantar recuerdos artificiales como si fueran suyos aunque ellos no los hayan vivido nunca. Por eso *Rachel* cree que es un ser humano, porque ella tiene o cree tener recuerdos. Y también por eso, cuando *Dekar* le dice que es una *replicante*, ella le responde enseñándole una foto en la que aparecen ella misma cuando era pequeña y su madre, porque ése es el último recurso que le queda para probar y afirmar su identidad. Por lo tanto se agarra desesperadamente a su foto, que no es un recuerdo en sí, sino la apariencia o la representación gráfica de una memoria. Pero cuando *Dekar* le explica qué son los implantes, ella queda totalmente derrumbada, al no saber quién es; definitivamente está perdida:

«Ya no puedo fiarme de mi memoria»

En otro momento, cuando *Dekar* registra la casa de un replicante, llamado *Leon*, encuentra una gran cantidad de fotos arrumbadas en un cajón:

«Yo no entendía porque un replicante coleccionaba fotografías, quizás eran como *Rachel*; necesitaban recuerdos»

Las fotografías eternizan nuestros recuerdos, dan garantía visual y gráfica de ellos. Incluso, como hemos visto antes pueden llegar a ser el «garante» de una

realidad no existente. Los replicantes necesitan obsesivamente las fotografías para darle consistencia a su identidad. La fotos, el recuerdo patente, algo que todos tenemos a centenares, en la visión futurista de Ridley Scott, pasan a tener una mayor importancia, pues comienzan a ser considerados como objetos preciosos, talismanes emblemáticos de la identidad personal.

Y en estrecha relación con el tema de la memoria está el tema del OLVIDO. Una condición indispensable para que recordemos parte de nuestro pasado es precisamente que hayamos olvidado otra parte de ese pasado. El olvido es consustancial a la memoria y, por lo tanto, a nuestra identidad.

No nos podemos olvidar de la parcialidad de nuestro punto de vista, pues todo nuestro conocimiento y nuestra percepción de la realidad es parcial. La total intransferibilidad de nuestras experiencias, cada uno de los hechos que nos acontecen, las pequeños y grandes acontecimientos que marcan el devenir de una vida, los recuerdos propios, los recuerdos heredados de nuestros antecesores, las decisiones acertadas y equivocadas, lo que decimos y lo que callamos, en lo que creemos y de lo que renegamos, nuestra casa, la casa de nuestros padres, nuestro pueblo, todo esto va conformando la conciencia de una personalidad, distinta a todas las demás, con una historia irreductible, que implica un punto de vista único sobre todas las cosas. Cada persona con su historia es un punto de vista distinto y único sobre nuestro mundo. Y todos, de una manera más o menos patente, tenemos conciencia de esto. También el *replicante* tiene o quiere tener, conciencia de la unicidad de su punto de vista, de sus experiencias y sus recuerdos; antes de morir, Roy le dice a *Dekar*:

«Yo he visto cosas que vosotros no creeríais. Atacar naves en llamas más allá de Orión. He visto rayos C. brillar en la oscuridad cerca de la puerta de TanHauer... Todos esos momentos se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia ... .. Es hora de morir»

Sabe, como todos sabemos, que cuando muera, cuando deje de existir todos sus recuerdos se irán con él, todas las cosas que ha visto tal y como él las ha visto desaparecerán con su muerte. Su porción de realidad contemplada a través de su subjetividad, de su individualidad dejará de tener sentido con su muerte. Por tanto, cuando él desaparezca, desaparecerá no sólo un hombre, sino mucho más: todos esos momentos que dejarán de ser especiales y pasaran a ser parte de la masa en la que se confunden los hechos cotidianos de la realidad y que no son contemplados por nadie, se confundirán con la realidad igual que las «lágrimas en la lluvia».

La creación de una vida implica la creación de su futura muerte, y con ésta el sentimiento de miedo y la inevitable rebeldía hacia el creador. Este proceso es

imparable si se pone en marcha. En este sentido, nuestro punto de vista que es individual, subjetivo y parcial se opone al punto de vista de Dios que es colectivo, objetivo, y total. Uno de los sueños del hombre ha sido siempre alcanzar la visión de Dios, alcanzar el conocimiento total y objetivo, que es, de alguna manera, lo que nos promete el *Hipertexto* en lo referente a la literatura.

Pero intentar llegar a esta visión es una empresa vana e imposible: el olvido es necesario. La promesa de la objetividad total es una falacia. Nuestra subjetividad como individuos exige la parcialidad de nuestro conocimiento. Este es un tema que preocupa a no pocos creadores, por ejemplo, Cortázar en su famosa novela Rayuela afirma:

«La falta de experiencia es inevitable; si leo a Joyce estoy sacrificando automáticamente otro libro y viceversa, etc. ... Puedo saber mucho o vivir mucho en un sentido dado, pero entonces lo otro se arrima por el lado de sus carencias y me rasca la cabeza con su uña fría.»

Si queremos obtener la visión de Dios tendremos que pagar un precio por ello; y ese precio es la pérdida de nuestra identidad, como Borges nos explica en su narración *Funes el memorioso*; el protagonista de este cuento es un ser que recuerda absolutamente todo, no puede olvidar ni un sólo detalle de lo que le ha ocurrido en su vida. Pero ésto precisamente es lo que le pierde: «Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer.»

En todo este proceso de pérdida de la identidad juega un papel muy importante el escenario en el que se desarrolla: LA CIUDAD. La ciudad es un entorno en el que todo se diluye, todo se mezcla, es el espacio de lo simultáneo, de la rapidez. La ciudad premoderna y su aura, que era una atalaya fundamental para la identidad del hombre y del ciudadano, deja paso a la ciudad moderna, que ya no es un hogar, que tiende a la unificación y al igualamiento, que no individualiza, y que diluye la identidad en un mar de identidades cada vez más parecidas. Las ciudades de nuestro planeta cada vez se parecen más, no aportan nada específico a la conciencia del que las habita, excepto la conciencia trágica de no tener otras señas de identidad que las luces de neón, el asfalto, y los anuncios de Coca-Cola.

Esto se ve muy bien en la película de Ridley Scott. Estamos en un momento en el que la actividad y el tipo de vida homogeneiza tanto las ciudades, que no existe ningún tipo de rasgo cultural que las distinga. Concretamente la ciudad que aparece en *Blade Runner* es una ciudad monstruosa, anónima, casi onírica, en la que ni el tipo de construcciones, ni las calles, ni el tipo de gente que la habita nos dicen nada acerca de su identidad cultural. Una ciudad casi sin ciudadanos. Una ciudad

que no caracteriza, que no imprime ninguna huella particular en los nacidos en ella, dando igual ser de aquí o de otro lugar cualquiera. Los anuncios de Coca-Cola se repiten por todas partes. Y tengo la sospecha de que daría igual que fuese Los Angeles o cualquier otra ciudad, porque en este año 2019 que nos propone Ridley Scott todas las ciudades son iguales.

Nos encontramos de esta manera como protagonista al típico ciudadano del planeta del futuro: sin familia, sin amigos, sin vida social; un tipo totalmente desarraigado, sin hogar. Por eso da exactamente igual el hecho de que sea un *replicante* o que no lo sea, porque a la hora de la verdad todos son iguales: todos han perdido la orientación, todos han perdido su identidad. Y quizás lo único que les caracteriza a todos, lo que tienen en común *Roy*, *Dekar*, *Rachel* y el resto de los replicantes, es ese impulso vital, ese instinto de supervivencia que a pesar de todo, sigue prevaleciendo en el hombre sobre cualquier otro sentimiento por muy fuerte que éste sea. Probablemente, por eso al final de la película *Roy* decide no matar a *Dekar*, están hermanados por el mismo deseo de vivir:

«No sé porque me salvó la vida; quizás en esos momentos amaba la vida más de lo que la había amado nunca. No sólo su vida; la vida de todos, mi vida. Todo lo que él quería era las mismas respuestas que todos buscamos: ¿de donde vengo, a donde voy, cuánto tiempo me queda?...»

Una de las constantes ambiciones del hombre ha sido la de jugar a ser un pequeño Dios: crear vida, crear otros seres humanos, moldear almas y repartir destinos. Pero, en la película, nos situamos ya en el siglo XXI, y el hombre, con la experiencia a sus espaldas de anteriores errores y consciente del peligro que entraña la magnitud de su hazaña, decide prevenirse contra consecuencias no deseadas; de manera que ante la seguridad de que no se puede crear una vida sin esperar que ésta desarrolle sus propias emociones y sentimientos volviéndose contra su creador, instala en los replicantes un «un dispositivo de seguridad: cuatro años de vida»

Esto agrava las cosas, porque el androide al despertar de su sueño, quiere saber más y más y, sobre todo, en menos tiempo. Lo que más le preocupa es su destino, quiere saber si está predestinado, si está programado, si el «genio» que lo creó puso una fecha exacta para su terminación:

Leon (uno de los replicantes): «¿Cuánto voy a vivir?».

Esto es lo que nos preocupa a todos: no querer morir, y amar la vida demasiado como para no preocuparnos por esta cuestión. Nos gustaría saber si Dios fechó ya el momento exacto de nuestra muerte y no hay nada que podamos hacer contra eso, o sí, por el contrario, es posible modificar nuestro destino.

La diferencia entre el hombre y el *replicante*, es que el tiempo de éste último es menor: sólo cuatro años, de manera que la angustia se vuelve más acuciante. Por éso decide buscar su libertad, enfrentarse a la inmediata consecución de su inevitable DESTINO.

Lo primero que hace es preguntar, pero son cuestiones graves que nadie sabe responder; así que busca a su creador. Pero ¿para qué buscan a su creador?, «¿qué es lo que quieren de la Tyrell Corporation?» La respuesta a esta pregunta sería otra pregunta: ¿qué es lo que nosotros queremos de Dios?

Buscamos respuestas a nuestras preguntas y a nuestros miedos, buscamos un remedio contra la MUERTE, buscamos en Dios una garantía a la continuidad de nuestra vida. Dios es el último asidero al que nos agarramos cuando asumimos que la muerte es inevitable. La muerte nos hace vivir con miedo. No somos totalmente libres puesto que existen ataduras físicas, temporales, propias de nuestra condición de seres humanos que nos hacen esclavos. Y estas ataduras son las que forman esa parte misteriosa y oculta del ser humano. Más allá están nuestras limitaciones, nuestros abismos, nuestros miedos, nuestros agujeros negros, lo que no comprendemos y nos preocupa. La principal limitación es la muerte y el responsable de nuestra muerte es Dios, de igual manera que el responsable de la muerte de los replicantes es el hombre. Esta es la gran queja. Por eso cuando *Leon* está a punto de matar a *Dekar* le dice: «¿Es penoso vivir con miedo, verdad?»

Los replicantes, en cierta manera, quieren ser entendidos; por eso matan y destruyen todo cuanto encuentran a su paso: quieren hacer reaccionar a sus creadores: los hombres. Que ellos sepan lo que es vivir con la muerte a la vuelta de la esquina. También a nosotros nos gustaría, alguna vez, que Dios supiese lo que es sentirse «temporal», «pasajero», «caduco»; que Dios supiese lo que es vivir con miedo, que, sólo alguna vez, pudiera ver las cosas como nosotros las vemos: con subjetividad. Pero Dios no puede, no tiene subjetividad; su subjetividad es la Objetividad, es la visión total. En cierta manera, podríamos decir que ésa es la única «carencia» de Dios. La deidad, pues, es «casi» omnipotente puesto que nunca podrá ver las cosas como nosotros las vemos, no puede llegar a entendernos porque no sabe lo que es tener que morir. Y quizás esa es la grandeza del hombre moderno: descubrir que su parcialidad es una ventaja que el hombre le lleva a su Dios. Una grandeza nacida de nuestras miserias.

Esta búsqueda del padre que los replicantes emprenden está llena de alegrías religiosas:

Tyrell: «¿qué es lo que te preocupa?»

Roy: «La muerte. ¡Yo quiero vivir más, padre!»

Tyrell: «La vida es así ... .. Tu has sido creado lo más perfecto posible. Pero no para durar.»

El creador no puede ayudarle, no puede darle lo que desea, no puede alargar la vida.

Igual que los seres humanos, que aunque hemos sido creados a imagen y semejanza de Dios, sin embargo no somos eternos como él, no podemos durar eternamente. Todos disponemos de un tiempo limitado que es nuestro, y Dios no es ninguna garantía, no es la respuesta a nuestras plegarias; la muerte ahora pasa a ser algo a lo que tenemos que enfrentarnos solos, sin Dios (ya lo único que nos quedaría, es la vaga esperanza en la promesa de una vida futura en el más allá). Después de la desilusión, sólo parece existir cierta resignación y arrepentimiento por los errores cometidos:

Roy: «He hecho cosas malas»

Tyrell: «Goza de tu tiempo»

Roy: «No haré nada por lo que el dios de la biomecánica me impida la entrada en su cielo.»

Pero esta conversión es sólo momentánea, a continuación mientras el creador le abraza como un padre abrazaría a su hijo, Roy lo mata. Ha matado a su dios; ya no se trata sólo de rebeldía, es una superación de ese estado. De alguna manera, simboliza todo el camino recorrido por el hombre moderno: comienza con una etapa en la que Dios es la base que define y garantiza todos y cada uno de sus valores, a continuación viene otra etapa de rebeldía contra Dios, se siente totalmente abandonado por su creador, dejado y olvidado su mano. Esto, sin embargo, no dejaba de ser una forma de confirmar su existencia, pero la última etapa, que es en la que se encuentra el hombre moderno, es la más radical, el hombre asesina a Dios, acaba con él, decide afrontar la muerte sólo y con la única esperanza de haber gozado intensamente de su tiempo en este mundo.

Al final del film, después de haber acabado su «trabajo», Dekar se va con Rachel, que al ser un modelo especialmente perfeccionado no tiene fecha de terminación, puede morir al día siguiente o puede que viva muchísimos años. Pero al fin y al cabo, así vivimos todos, con la seguridad absoluta de que hemos de morir, prescindiendo de Dios y con la sensación amenazante de la oscura sombra de la muerte:

«No tenía fecha de terminación. Yo no sabía cuanto tiempo estaríamos juntos, pero ¿quién lo sabe?»

La reflexión que hace Ridley Scott sobre la CONDICIÓN HUMANA es muy interesante: es curioso observar que, detrás de todos los avances de los medios

audiovisuales, y toda la sofisticación de la que se reviste esta sociedad, las motivaciones, las esperanzas, los miedos, las preocupaciones y los anhelos del ser humano siguen siendo los mismos.

Un modelo de producción y consumo capitalista «salvajemente» desarrollado y llevado a extremos, quizás no tan lejanos, convierte al hombre en un ente irreflexivo que forma parte de una cadena en la que sólo tiene que jugar un papel dual de producción insaciable y consumo continuo que alimente esa producción y perpetúe el sistema. Sin embargo, este entramado social, y por tanto ideológico, a penas si deja lugar para otras necesidades, derechos y capacidades del hombre, por ejemplo, los sentimientos, la reflexión crítica, la libertad, la rebeldía, la debilidad, etc... Y estas necesidades a las que el hombre no puede renunciar derivan en frustraciones, complejos y miedos si no son adecuadamente satisfechas. En la sociedad *hipermoderna* de Los Ángeles del milenio venidero, las preocupaciones de sus habitantes siguen siendo el amor, la familia, y la felicidad; como podemos ver unas necesidades no tan hipermodernas en un hombre no tan hipermoderno.

El aullido final del replicante *Roy* se convierte en un emblemático símbolo de vitalidad, primitivismo, autenticidad y humanidad en un mundo de simulacros, ordenadores y virtualismos que reprimen todas esas facetas que el hombre tiene y que sin embargo están frustradas por la sociedad en la que viven.

Ahora más que nunca, cuando ese modelo de sociedad tecnológica nos muestra sus más profundas contradicciones, se nos intenta vender esa misma sociedad como la gran panacea del futuro, cuando quizás sólo sea una trágica caja de Pandora que desate ciertos males espiritualmente irreparables para el hombre. La capacidad de reflexión que todavía nos queda debería, debe desenmascarar esa huída prusiana hacia delante que supone esta carrera descontrolada y ciega de cibernética huera e informática baldía. En este sentido, cada avance, cada pretendido avance, debería ser justificado en relación a la felicidad del hombre, a sus auténticas necesidades y a sus inexorables obligaciones. Todo lo demás, el progreso por el progreso, la comercialización sin fin de los avances, la exaltación de los medios, el olvido de los fines, en definitiva lo que hoy en parte vivimos y hacia lo que vamos es sencillamente una absoluta mentira con apariencia de verdad. La gran mentira del futuro.

## BIBLIOGRAFÍA

AYALA, F., *El escritor y el cine*, Madrid, Aguilar, 1988.

BORGES, J.L., (1941), *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1996.

CAPARRÓS LERA, J.M., *100 grandes directores de cine*, Madrid, Alianza, 1994.

CORTÁZAR, J., (1963), *Rayuela*, Madrid, Cátedra, 1994.

CUETO, J., *Exterior Noche*, Madrid, Júcar, 1985.

FRANCO, J., *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 1990.

TRÍAS, E., *Drama e identidad*, Barcelona, Ariel, 1984.



## **APROXIMACIÓN METODOLÓGICA A LOS SÍMBOLOS Y AL IMAGINARIO DEL *WERTHER* DE PILAR MIRÓ: PROPUESTAS DIDÁCTICAS.**

*Ana Recio Mir.*

La propuesta metodológica que ofrecemos en esta comunicación es la de una primera aproximación al análisis de algunos elementos simbólicos que configuran el imaginario de la cinta de Pilar Miró *Werther*, estrenada en 1986, así como el acercamiento al estudio de su argumento, sus personajes y la ejecución de actividades susceptibles de ser llevadas a cabo en el entorno de las Enseñanzas Medias.

*Werther* es la quinta película de la directora madrileña y un proyecto muchas veces aplazado que «data de antes de 1970» (J. A. Pérez Millán, 1992: 213). Antes de ella había dirigido *La petición* (1976), *El crimen de Cuenca* (1979), *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980) y *Hablamos esta noche* (1982). A la dirección de *Werther* había precedido en 1977 la realización de la ópera homónima de Massenet para televisión española. La adaptación de esta obra fue un proyecto largamente acariciado y dilatado por la Miró, que consiguió dotar a la cinta basada en la obra de Goethe de una atmósfera romántica de encendido lirismo, algo que preocupó mucho a la directora de la película y que debe mucho sin lugar a dudas a la fotografía de Hans Burmann.

**Entendemos el término imaginario en el sentido durandiano como** «ese trayecto en el que la representación del objeto se deja asimilar y modelar por los imperativos pulsionales del sujeto, y en el que recíprocamente, las representaciones subjetivas se explican por las acomodaciones anteriores del sujeto al medio objetivo.» (G. Durand, 1981:36). Y la palabra símbolo como «elemento que revela ciertos aspectos de la realidad -los más profundos- que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento» y cuya función no es otra que «dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser.» (M. Eliade, 1992: 12). Por eso, dado el mundo audiovisual en el que vivimos, compartimos con Román Gubern la idea de que «Nunca como hoy, nuestras conciencias estuvieron tan influidas y colonizadas por las fabulaciones audiovisuales como hoy lo están. Nuestro imaginario social es, ante todo, un imaginario nacido de la matriz cultural audiovisual.» (R. Gubern, 1993: 10).

La cinta se inicia con la llegada del protagonista en barco a un pueblo costero de abundante verdura sin localización precisa. Tras ubicarse allí y tomar posesión de una casa familiar, Werther o Andrés -nombre que se le da en el guión<sup>1</sup>- es visitado por su tío y charla después con otros personajes del lugar: con Jerusalén -leñador y jardinero-, con Alberto y Carlota, y con el hijo de ambos, que pronto le es encomendado como discípulo. El niño, que arrastra problemas de incomunicación, responde al tenaz magisterio del profesor, que paradójicamente, a pesar de reconocer que no ha dado nunca clases particulares, consigue arrancar de su ostracismo a un niño que padece problemas de inadaptación. Y al tiempo que el alumno progresa, se convierte en adyuvante del maestro, quien iniciará una relación con su madre, que acabará de manera trágica cuando aquélla, en su inseguridad, intente sin conseguirlo rehacer una vida conyugal bastante deteriorada y Werther se suicide de un disparo en la sien. El desenlace trágico de la obra cinematográfica se debe -como supo ver Juan Antonio Pérez Millán- a un problema de acomodación temporal entre las existencias de los dos protagonistas: «Será el azar, en forma de pequeño desajuste temporal -el tiempo que tarda Carlota en recorrer, con ese coche que tanto les ha unido, la distancia que ahora les separa-, el causante final de la tragedia. Desde el punto de vista material, lo que ocurre es, simplemente, que Carlota no llega a tiempo de evitar el suicidio.» (J. A. Pérez Millán, 1992: 228).

Desde su inicio, la película resulta enormemente sugerente por la configuración y trabazón que presenta entre un mundo poblado de fantasías y leyendas y su imbricación con la realidad. Así la abuela del protagonista, como un personaje de novela sudamericana, se embarcaba cada vez que iba a dar a luz sólo para poder decir que «*todos sus hijos habían nacido en la mar.*» Y el profesor narra al niño un

<sup>1</sup> Agradecemos a Pilar Miró la generosidad con que nos envió el único guión de la cinta que ella conservaba, para su reproducción reprográfica.

cuento que él aprendió de su abuela para justificar la presencia de barcos hundidos en la costa y es que *«los barcos que se acercaban demasiado, de repente se quedaban sin nada de metal: los clavos volaban hacia el arenal y los pobres tripulantes se hundían en las profundidades entre las tablas desmoronadas.»*

La casa de los Marines, en la que se instala el personaje, ofrece la paradoja de ser el nido familiar, pues como le indica su tío *«tiene dentro el calor de un montón de parientes nuestros»*, sin embargo, la soledad de la casona y las condiciones climatológicas del lugar obligan al protagonista a buscar leña primero, para poder calentarse, tras decidirse a vivir solo en ella. La casa es también -como señala Hans Biedermann- *«símbolo del hombre mismo que ha encontrado su puesto duro en el cosmos»* (1993: 92-93).

El cementerio se convierte también en un lugar familiar pues en él se conserva el rincón que había comprado su padre para ser enterrado y con el que el héroe, paradójicamente, apenas tuvo trato ni *«pudo mantener alguna conversación larga.»* De esa otra 'casa' se ocupa también.

Sus clases de griego se centran no sólo en el lenguaje sino en el ameno comentario de la cultura clásica, donde la mención de la condena de Sócrates, previa a su propio suicidio, no es otra cosa que una despedida y presagia y simboliza la tragedia de su propio destino.

El interés y dedicación a los personajes marginales que manifiesta Werther -del que por cierto, no se menciona el nombre ni una sola vez en toda la película- es una prueba más de su romanticismo. Así conecta con el niño, -llamado Juan en el guión- que como él, vive en un mundo de soledades, donde la figura del padre simboliza más la razón, el control o el dominio antes que el cariño paternal o la confianza; o con Jerusalén, el leñador condenado a prisión por haberse dejado arrastrar por una pasión amorosa que le condujo al asesinato del hermano de la mujer que amaba.

Frente al mundo sombrío de la frialdad paterna, recogido en planos donde predominan los claroscuros, -como el de la primera entrevista entre Alberto y el profesor-, se contrapone la claridad de las tonalidades blancas y azules, la luz del día y los fundidos encadenados para reflejar la transparencia de una tenaz entrega docente, humana y abierta al mundo. También simboliza la salida del oscuro ostracismo en que se halla el niño y su apertura comunicativa al universo que lo rodea.

Las secuencias más sombrías suelen reservarse igualmente para algunas escenas de interior, por ejemplo, cuando el protagonista trabaja de traductor en su casa por las noches, y el farol y el fuego de la chimenea acentúan la solitaria pasión

de Werther. El fuego, como señala Gilbert Durand, es símbolo ambivalente «que al lado de alusiones eróticas, implica y transmite una intención de purificación y de luz.» (1981: 164). También predominan los claroscuros en la segunda secuencia de la cafetería, donde transcurre el segundo encuentro con Carlota, donde la intimidad de los sentimientos de los personajes se resalta mediante la plasmación mágica de una atmósfera recreada por la espléndida fotografía de Hans Burmann. Estas secuencias son claves en el desarrollo de la pasión de los personajes como ha sabido apuntar Juan Antonio Pérez Millán: «Las secuencias del café (...) constituyen uno de los espacios privilegiados del drama: allí se encuentran los protagonistas, con más intimidad que en la consulta o en casa de ella, allí lucha el profesor para confesar su amor, allí espera desolado a Carlota, allí le comunica ella que necesita separarse... (...) los planos largos, con la cámara a diferentes distancias según los estados de ánimo, pero con los dos en el encuadre, reflejan con precisión el 'tono' de la historia y sus dificultades 'interiores'.» (1992: 231)

Pero la oscuridad también es presagio del solitario destino del personaje, y símbolo de su hundimiento definitivo en las tinieblas. No olvidemos que un cierre en negro es el que, cual telón, nos oculta el fin circular de la película, tras la muerte precoz del suicida y la visión del cementerio.

La cinta está cuidada hasta en sus más pequeños detalles. El primer plano de la pistola, instrumento que ejecuta la inmolación de Werther, es un símbolo que, como apuntábamos más arriba, anuncia y presagia el amargo final del héroe. Y las cartas, que aún permanecen guardadas al fondo del armario, son el testimonio de un amor prohibido -el de su padre con su amante-, amor casi tan imposible y difícil como el del protagonista o el de Jerusalén. Las notas escritas también evidencian y simbolizan un medio de comunicación para transmitir y enfatizar aquellas verdades que, por su trascendencia, resultan inexpresables y que deben permanecer y conservarse imponiéndose sobre la fugaz oralidad o sobre una realidad no siempre dichosa. Así, la supuesta nota amorosa de Werther a Carlota en su encuentro nocturno en la cafetería, la carta de ésta a aquél o la negativa por escrito del niño que, como un adulto, es invitado a tomar parte en el consejo familiar y negarse a vivir con su padre, pero paradójicamente es incapaz de manifestarlo de otra forma que no sea cifrando su opinión en un papel. Pero las notas escritas pueden encarnar del mismo modo la conexión de la realidad y lo imaginario, como sucede con la botella lanzada al mar con un mensaje en su interior a la búsqueda de un posible receptor.

El mundo natural es también simbólico. Werther ama la libertad hasta en el crecimiento de las plantas de su jardín y la historia que cuenta al niño sobre las hayas no es más que una clave metafórica y actualizada del devenir de la existencia humana. Dice así:

«A lo largo del año, cada árbol construye un trozo de andamio nuevo donde cuelga sus hojas y sus frutos. Las ramas laterales mueren y los troncos luchan por abrirse un hueco hacia arriba, hacia la luz que es su vida. Cada una de estas hayas es el resultado de un ciclo natural que se ha repetido durante cientos de años. Ninguno es igual que otro. Cada árbol ha tenido su lucha, su evolución propia, sus enfermedades y su propia suerte dentro del bosque donde le ha tocado estar.»

Gilbert Durand señala también que, por su verticalidad, «*el árbol cósmico se humaniza y se convierte en símbolo del microcosmos vertical que es el hombre.*» (1981:326)

Si nos centramos en los actantes de este texto filmico, Werther encuentra su oponente en Alberto y es adyuvante de Jerusalén. Seguimos aquí la terminología de F. Casetti y F. Di Chio (1991: 186) para los que el adyuvante «*ayuda al sujeto en las pruebas que éste debe superar para conseguir el objeto deseado.*» Si el primero, o sea, Werther, es apasionado y sentimental, el segundo, Alberto, es racional y frío. Como el niño, el protagonista se ayuda de la pluma para comunicar lo que no puede expresar de otro modo y se diferencia también de su propio padre, quien no le dedicó demasiado tiempo ni a él ni a su amante, aún cuando parece haber heredado de aquél la afición a escribir. Como vemos, la presentación de los dos personajes masculinos adultos es bastante maniquea.

Carlota, a su vez, es la oponente de Beatriz; mientras la primera, asustada e indecisa ante el encuentro con el amor, se decanta sin entusiasmo por lo socialmente establecido -su matrimonio-, la segunda se enfrenta con valentía y hasta rebeldía a la tiranía de una normativa escolar de directrices autoritarias e injustamente selectivas y vive una apasionada relación con el juez, un hombre casado, pero las normas sociales y el matrimonio de éste acaban truncando su pasión amorosa, que tampoco cuaja con Werther. La oponente de Carlota se revela así como un personaje típicamente romántico, enfrentado a las convenciones sociales, bien se encuentren en el terreno profesional -es el caso de su enfrentamiento con el director del colegio- o en el sentimental -su relación con el juez-.

Si nos centramos en los personajes en su relación con el argumento, vemos que el guión está contruido a base de historias amorosas paralelas y frustradas todas ellas. Werther es hijo de una pareja que, como cualquier triángulo, tiene tres vértices; Carlota, al igual que su hijo, es fruto de la relación entre un padre pragmático y una madre soñadora, a la que parece evocar con más cariño que a su progenitor; Jerusalén marca una de las cimas del dramatismo amoroso de la cinta ya que, en un arrebato de pasión, se toma la justicia por su mano, poniendo fin a su relación amorosa al asesinar al hermano de su novia; Beatriz y el juez, también acabaron «*una historia*» que habían vivido hace tiempo y el protagonista pone el

**clímax final a tanta tragedia cuando decide autoinmolarse antes que vivir sin amor. Como ha deducido certeramente Juan Antonio Pérez Millán** *«En Werther hay, a modo de muestrario alternativo, toda una galería de 'amores' posibles e imposibles. El de Alberto por Carlota, si existió, se ha convertido en un fósil de conveniencias o de buenas intenciones puramente formales; el de Jerusalén por su patrona -aunque el juez y muchos otros sean capaces de entenderlo- conduce al crimen honorable, como en los grandes melodramas, y es admirable y digno de defensa para el protagonista; el del padre de éste por la que fue la mujer de su vida, que le ha sobrevivido, parece magnífico, casi mítico, pero era en realidad una ejemplar muestra de egoísmo; el de Beatriz con el juez murió hace tiempo, sin que sepamos de él más que su muerte; el que ella misma sugiere al 'profesor', apenas esbozado, es más una reacción que un sentimiento. (...) En ese mundo de incomunicación generalizada, de autismo emocional, en el que el silencio hermético del niño funciona como un síntoma premonitorio, el amor del 'Profesor' y de Carlota va a erigirse en quintaesencia del amor romántico: perfecto y perfectamente imposible.»* (1992: 224-225)

En lo que respecta a la banda musical de la cinta, ésta está sabiamente utilizada por Pilar Miró y las imágenes y la melodía de la ópera de Massenet se enlazan de manera prodigiosa sin caer en el servilismo ni en la desmesura, como podría esperarse de una partitura tan bella. La música se hace pertinente en el desarrollo argumental y refuerza la expresividad de determinadas imágenes. Como indica Juan Antonio Pérez Millán: *«Los fragmentos elegidos del Werther de Massenet no sólo siguen con fidelidad el desarrollo argumental, sino que se ajustan con precisión a las secuencias correspondientes.»* Según reveló Pilar Miró *«En algunos momentos puede dar la impresión de que tenía primero la banda sonora y sobre ella monté las imágenes pero no fue así. Todos los fragmentos están empalmados después de montar la película. Los elegí antes y por el mismo orden de la acción, pero cuando pedí los derechos de lo que iba a utilizar no tenía las medidas exactas ni sabía lo que iban a durar las secuencias. Al ir montando la música simultáneamente con las imágenes previstas, coincidían en medida con sorprendente exactitud.»* (1992: 230)

En otro lugar (A. Recio, 1993: 17-20) exponíamos la necesidad de acercar críticamente al alumno al cine, considerando éste como un instrumento pedagógico y didáctico de primer orden, capaz de subyugar su atención de forma más eficaz a veces que el más capacitado de sus profesores.

El plan didáctico que esquematizamos a continuación es el siguiente:

1) Se les propone a los alumnos la elaboración de un breve trabajo en el que deben recabar información exclusivamente sobre los caracteres del romanticismo

y la figura de Goethe. Con esto se facilita el autoaprendizaje del alumnado, se incentiva su capacidad investigadora, objetivo recogido en la nueva reforma educativa, y al mismo tiempo se estimula su capacidad crítica a la hora de tratar la información.

2) A continuación, el profesor expone en clase el bloque temático del romanticismo: insistirá especialmente en el origen del término, en la transición del Neoclasicismo al Romanticismo, en la figura de Goethe y en su obra, y por último, en los principios estéticos y temáticos de este movimiento. Finalmente, se abordaría el estudio de uno o varios escritores románticos españoles.

Resulta obvio que, tras la elaboración del trabajo sobre los caracteres del Romanticismo que el alumno ha realizado con anterioridad, algunos de estos aspectos que el profesor desarrolla en clase ya le resultan familiares, con lo que se contribuye a la asimilación más rápida de los contenidos, al tiempo que aumenta el interés del alumnado por un tema que ya le «suenan» y se facilitan las posibilidades de establecer un coloquio o de plantear cuestiones sobre la unidad temática abordada.

3) Se elabora un cuestionario relacionado con la película y se reparte éste antes de la proyección, facilitando al alumnado unos minutos para la lectura del mismo. Al realizar esto, el estudiante se familiariza ya con ciertos nombres y con cuestiones claves de la cinta que hacen que su comprensión sea mayor y su contemplación no sea pasiva. Nosotros propusimos las siguientes preguntas:

-¿Quiénes son Werther, Carlota, Alberto y el niño?

-¿Qué le ocurre al niño? ¿Qué distintas versiones ofrecen del problema Alberto y Carlota? ¿Qué demuestra esto?

-¿Qué le sucede al leñador? ¿Por qué acude a ofrecer sus servicios a Werther? ¿Por qué lo meten en la cárcel?

-¿Quién es Beatriz? ¿Te parece que es un personaje romántico? ¿Por qué? ¿Sabrías relacionar su nombre con otros nombres-clave dentro de la historia de la literatura?

-¿Cómo es la naturaleza en la película? ¿Encuentras alguna relación entre ésta y los caracteres del Romanticismo vistos en clase?

-¿Qué clases de planos recogen los encuentros de Werther y Carlota? ¿Cómo interpretas los contrastes luminicos entre claroscuros en escenas de interiores y las escenas exteriores en paisajes naturales? ¿Cómo y en qué momentos se introduce la música de la ópera *Werther* de Massenet? ¿Qué se intenta resaltar con ella?

-¿Qué función tienen en el plano argumental los fundidos encadenados que aparecen en la película cuando Werther imparte clases particulares al hijo de Carlota? ¿Qué misión estilística crees que tienen?

-¿Cómo termina la cinta? ¿Qué opinas globalmente de la película? Justifica tu respuesta.

-Comenta la cita de Osián que se repite en varias ocasiones a lo largo del texto filmico. ¿Encuentras en ella alguna alegoría o algún paralelismo con la vida de Werther? ¿Por qué crees que la recitan los dos protagonistas?

-Actividades de creación:

A) Imagínate por un momento que eres Werther. Realiza una breve carta en la que expliques a Carlota las razones de tu decisión y te despidieras de ella.

B) En grupos de cuatro alumnos escribir en un folio un desenlace inventado de la película. En él podéis incluir citas literarias relacionadas con autores románticos siempre que vengan al caso. A continuación se representa el guión ante toda la clase. Un grupo de tres o cuatro alumnos de información y comunicación graban en vídeo o con un magnetofón la representación atendiendo al entorno de la grabación, a su iluminación, a la situación de los personajes en el encuadre, al sonido y al decorado. Será conveniente realizar un ensayo previo.

-Actividad literaria y filmica: se propone la lectura de *Las desventuras del joven Werther* y se comparan el texto literario y el texto filmico señalando diferencias y similitudes. Entre otros aspectos se puede abordar el de la focalización, el de las diferencias de los títulos en las dos obras o el de la calidad de los textos.

Y hasta aquí el desarrollo de nuestro trabajo en el que hemos pretendido hacer factible el empleo de esta cinta en el aula y su consiguiente rentabilidad didáctica.

## BIBLIOGRAFÍA

- BIEDERMANN, H. (1993):** *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Paidós.
- CAMUS, M. y MIRÓ, P.:** *Werther*. (Copia mecanografiada del guión inédito).
- CASETTI, F. y DI CHIO, F. (1981):** *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós.
- DURAND, G. (1981):** *Estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus.
- ELIADE, M. (1992):** *Imágenes y símbolos*. Madrid, Taurus.
- GUBERN, R. (1988):** *Historia del cine*. Vol. III. Barcelona, Baber.
- GUBERN, R. (1992)** *La mirada opulenta*. Barcelona, Gustavo Gili.
- GUBERN, R. (1993):** *Espejo de fantasmas*. Madrid, Espasa-Calpe.
- LÁZARO, F. y TUSÓN, V. (1985):** *Literatura española*. Madrid, Anaya.
- PÉREZ MILLÁN, J. A. (1992):** *Pilar Miró directora de cine*. Valladolid, Sociedad General de Autores de España.
- RECIO MIR, A. (1993):** *El cine, otra literatura*. Sevilla, Gallo de Vidrio.

*b) Otros discursos visuales y audiovisuales*

## LA HUELLA ROBUSTA (DEL DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO).

Francisco Baena Díaz.

Después de describir lo radical fotográfico como la huella de lo real, J.G. Requena se ocupó de aislar las funciones a que servían las representaciones no negadoras de tal registro, así como de alertar de su actualmente creciente papel espectacular. Ahora bien, no rendido a esta última evidencia sin más cuitas, ha venido insistiendo en la eficacia que históricamente ha demostrado la discursivización narrativa tenida sobre la foto para someter lo que en ella había de más amenazante. Y ha porfiado en que fue tal operación la más apropiada al efecto, toda vez que detenido el paso del tiempo, cortocircuitados los mecanismos perceptivos, por más que se sometiera a estrategias retóricas, la fotografía siempre «existía demasiado»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> En rigor hay que decir que no es la latencia siniestra propiedad exclusiva del registro de lo real del texto fotográfico, sino que apunta con igual intensidad en todo cuanto manifiesta suspensión del principio de realidad. Baste aquí un ejemplo literario: un pasaje de *La Tribada falsaria* (en Miguel Espinosa: *Tribada. (Theologiae Tractatus)*, Montesinos, Barcelona 1993). Se trata del cap. IV, «De Juana a Daniel: 21», pp.153-154. Leemos:

«He cerrado los ojos, en una cafetería, y me he entregado a escuchar las gentes, como si entre ellas y yo se interpusiera un tabique o la distancia(...) Esta *percepción discontinua* del mundo

La foto, entonces, se redime de su latencia siniestra por esa vía explorada por Requena; pero para llevar a cabo la purga requiere del movimiento, del fluir (convertido en Tiempo) y se ve abocada al cinematógrafo.

Y bien, pensamos que en gran medida el éxito que la fotografía ha alcanzado de unos años a esta parte entre los valedores de la vanguardia estética se debe precisamente a la resistencia que le opone a los discursos sospechosos de connivencia con la Metafísica, así como a la promesa que permite de *espacios* textuales *diferentes*. Son en efecto muchos los que, proclamada la servidumbre del tiempo a un paradigma digno de superarse, se aprestan a formular pensamientos no-temporales (sino «espaciales»), y quienes al relato oponen una supuesta estética «poética» en tanto que contraria a la narrativa. Son hoy legión los que quieren «escapar» al sentido por el expediente de pretender un más allá en el que éste quedara solicitado; los que buscan «descondicionar» el lenguaje por la *significancia*. La aporía, dicho sea de paso, el olvido es que, si hay *comienzo* (esa fuente originaria e inmemorial a la que aspiran) es porque hay relato fundador, que es a la sazón el que da lugar a los espacios, y lo contrario (una «palabra primera» sin relato) no cabe entenderlo sino apelando a los esquemas que dicen querer superar.

Entre los teóricos con esas querencias «espaciales» que se han ocupado de la foto destaca Jean-Marie Schaeffer, con su obra *La imagen precaria (Del dispositivo fotográfico)*. Es fácil distinguir el sesgo que ha de tomar su estética si atendemos a los autores que le inspiran: particularmente Derrida. No les decepcionará. Será partícipe de su común acoso a lo que llaman demasiado débilmente el sentido<sup>2</sup>. Y en esa guerra hallará una fiel alianza en la foto.

Desde el comienzo del capítulo 4, que es el que dedica al arte, se va a referir su autor a «las relaciones conflictuales que mantiene [la fotografía] con el pensamiento estético dominante» (p. 117). De hecho, inmediatamente, y antes de demostrarla, enuncia pronto su tesis: «El arte fotográfico destruye toda hermenéutica simbólica» (p. 118). ¿Por qué? En razón, comenzará a decir, de su precariedad. O sea, por el

---

genera desprecio por los parlantes y la Creación, vana futilidad, amén de susto. Igual ocurre si contemplamos el movimiento de los individuos, pero no los oímos. Satanás tiene que ser, de alguna forma, ciego o sordo; de ahí la *lejania* y el asco con que enjuicia necesariamente. Es *pura objetividad* el Rey de los Terrores, y, desde luego, *el más impersonal* crítico de la Obra. Por el contrario, Dios es una *subjetividad absoluta*: por eso no puede sentir la náusea.

<sup>2</sup> Contra él escribe. Y contra la «obligatoriedad» de obedecerle que parecen prescribir ciertos estetas «como si la frivolidad, la dispersión, la diversidad, la contingencia, la casualidad, la falta de espesor, la insignificancia sólo pudieran ser defectos, incluso peligrosos, y nunca cualidades. Como si la pérdida del sentido espiritual nos condenase a la desesperación y a lo absurdo» (pp.155-156, cerrando *La imagen precaria*).

hecho de que «la belleza fotográfica siempre contiene un resto *irracional*, un plus irreductible a lo bello artificial», siendo justamente en eso «bello artificial» donde cifra Schaeffer la estética dominante, de raíz romántica. Como para ésta la belleza es siempre espiritual, la fotografía se le resiste en cuanto a la pura contingencia que palpita en ella. La dificultad, en suma, se localiza en el hecho de que el arte fotográfico ha de bregar masivamente con lo real, lo que lo diferencia cuantitativamente de las otras artes, siempre en principio más cómodas en cuanto se supone que parten ya del signo.

Para Schaeffer eso real cortocircuita lo simbólico, y ahí se demuestra que no opera tal dimensión en su discurso sino es en el sentido del último Lacan. Es decir, no opera más que lo semiótico. Y entonces sí, la concurrencia necesaria de la materia en su irreductibilidad interrumpe la semiosis, lo cual no es óbice para que lo estético se pueda producir, incluso cuando asume y no rehuye la misión más trascendente que le imponen. Pero es que Schaeffer además, en vez de partir del registro de la huella, se centra durante todo su análisis en la *imagen* fotográfica. Si fuéramos más radicales que él y desplazáramos la atención a la huella anterior a toda conformación, él podría replicar: *así se me da la razón, puesto que mi denuncia es la de la desobediencia de eso al precepto simbólico, a la premisa de una estética que somete todas las artes a la hegemonía de las verbales. Eso es en efecto lo que reprocha a la teoría del arte, y lo que le hace repudiarla para la fotografía. La cual, en razón de su naturaleza no puede someterse al sentido al que impele a obedecer la estética a toda obra artística.*

Lo que subraya Schaeffer y a eso se aferra ahora como nunca lo había hecho a lo largo de su estudio, es la resistencia desprendida del registro material del texto (no acudiendo ya, como en el resto, a la *imagen* ni al *signo*) respecto de la estética así entendida: «El arte fotográfico da mucha guerra a un tipo de discurso de sacralización así (...) La razón se debe a su precariedad, y entre otras cosas a su carácter deflacionista, es decir, en el hecho de mostrarse reticente a cualquier tipo de sobrecarga simbólica». Y así rescata lo que a su juicio rapta la estética romántica: «Las *imágenes* son para ser vistas más que para ser leídas».

Con más propiedad habría que separar lo que en la fotografía hay de *imagen*, que es para ser *mirado*, más que visto, de lo demás que, en cuanto texto, comparece: el *signo* que ha de interpretarse-descodificarse, la *huella* que ha de acusarse o, propiamente, verse, y, acaso, lo simbólico, que es lo que ha de leerse. La lectura ha de tener en cuenta la mirada (y la descodificación, y la visión), pero éstas por sí mismas no agotan el texto fotográfico. Ciertamente se puede tan solo mirar, y no leer. Pero entonces ha de ser hartó pobre la *experiencia* estética (si es que ésta llegara a tener lugar). La precariedad, en definitiva, que advertimos en Schaeffer no es la del dispositivo, sino la del *lector* (pero mejor decir, la del *voyeur*).

Éste, unas páginas después de decantarse por la pura mirada y su placer, aún retoma la idea fundamental que encuentra en la estética romántica, a saber, la de que «la ontología (...) se supone ser presentada por el arte». A lo cual se cñe con independencia de la ontología particular de que se trate: «El gesto romántico (...) no reside principalmente en la elección de una ontología, sino en la decisión de dotar el arte como tal y en su generalidad de una función ontológica». Y bien, ese presupuesto lo encuentra en los dos bandos más comúnmente enfrentados aquí: el de los defensores y el de los adversarios del mecanismo. Los segundos criticarán, «en nombre de la imaginación y del alcance simbólico del arte» el hecho de que la fotografía no sea sino la fría acción de una máquina que sustituye la creación humana (Baudelaire). Los primeros, por el contrario, se harán fuertes por lo mismo: es por su naturaleza reproductora «objetiva» por lo que la celebrarán, pues por su medio se accederá a la verdadera realidad. Pero en ambos casos se salvaguarda «la definición ontológica del arte», por lo que Romanticismo y positivismo compar-ten idéntico supuesto.

Schaeffer demuestra con un par de ejemplos indiscutibles la vigencia de las dos posturas en nuestro siglo: E. Weston por el lado de la «epifanía del ser» y L. Moholy-Nagy por el de la «verdad óptica». Y, para librarse de «lo romántico», ensaya a formular mínimamente otra estética posible para la foto, o por mejor decir otras estéticas, puesto que dos son las que contempla.

Para presentarlas se vale de la crítica kantiana allí donde ésta pone cuidado en diferenciar lo bello de lo sublime.

Recordemos que bello es «aquello por lo que experimentamos una *feliz concordancia* entre la *imaginación* y el *entendimiento*». Pero que además tiene que permitir la *autonomía* de la imaginación: «El *placer* sentido frente al objeto debe ser el resultado totalmente de *su forma* y no de algún atractivo, de algún estímulo material». La autonomía entonces parece chocar contra la idea de la *ligazón* que la imaginación presenta respecto a su objeto, *ligazón* debida a la *forma*. Pero eso se resuelve así: «Un objeto es bello si presenta *por fuera* formas idénticas a las que proyectaría nuestro espíritu en una actividad libre y autónoma». De donde Schaeffer deduce para lo icónico que un objeto bello «provoca una *coincidencia* entre una *intuición sensible* y una *imagen interna*». Coincidencia o «*superposición*» que no ha de ser apriorística sino que «debe ser experimentada concretamente en la *contingencia empírica*, por ejemplo la de la vida perceptiva».

Pues bien, este campo es el que explicará «una de las dos orientaciones posibles del arte fotográfico, a saber, la que aspira a la *bella naturaleza*». Orientación hacia un terreno que no sale de lo imaginario, sino que, propiamente, lo apuntala. Y terreno que, a nuestro juicio, por sí solo no alcanza todo el valor estético posible:

si a él se reduce el arte habrá de ser muy poco lo ganado por sus frutos, apenas ornamento. «La imagen bella es aquella en que la mirada descansa porque se reconoce en ella: realiza la homeóstasis perfecta entre lo visto y la visión [sic], satura y pacifica el campo casi perceptivo».

La otra orientación en cambio (y también Schaeffer la tiene en más estima) del arte fotográfico, a la que dará el nombre de «práctica de la señal», se vale de la teoría de lo sublime. Comienza diciendo que «así como existen *objetos* bellos, en cambio no podemos hablar de *objetos* sublimes». Y en efecto: podríamos si acaso hablar de *objetos* que nos empujan a la experiencia de lo sublime, que es lo que hace Schaeffer. Pero en rigor ni eso, pues a decir verdad no son «*objetos*» los que producen tal, no son *figuras* sino antes su contrario: el fondo mismo. Fondo que, a pesar de esa experiencia que pueda llegar a despertar, es en sí mismo, para Schaeffer (y en eso demuestra su actualidad) el Horror. Pero entonces, ¿cómo es que eso despierta lo sublime? Ahí es donde convocará la analítica kantiana, que Schaeffer no puede asumir completa. Divide entonces en dos la exposición y se apropia de la primera parte (aquella que señala que, si lo bello se basa en la armonía, lo sublime parte por el contrario de «una discordancia, un desgarró en nuestras facultades», o sea de la ruptura de la plenitud imaginaria, de la brusca e inesperada imposición del fondo que siempre se sustraía); para de la segunda deshacerse (de la que explica propiamente lo sublime en virtud del afrontamiento de lo impuesto con la quiebra de la imagen sin ahogarnos, merced a nuestra dotación de lo simbólico, a nuestra *constitución* subjetiva, por la que allí podemos ser, libres del naufragio).

Pensamos que el análisis de la Subida a los Montes más Altos que puede leerse en Kant es el más operativo, a pesar de no haber sido transitado apenas, para tratar lo que apunta la confusa noción de lo sublime: la experiencia mística. Recordemos que para lo sublime ya no está implicado el entendimiento con la imaginación (pues con la inadecuación de la síntesis de ésta también resultaba aquél inadecuado<sup>3</sup>), sino esta vez la razón (que en lugar de ser, como el entendimiento, semiótico-imaginaria, es algo de otro orden<sup>4</sup>). Si no asume esa segunda parte Schaeffer es porque ella no toma en cuenta el «*objeto*» que provoca lo sublime, sino que se repliega en (las condiciones de) la subjetividad: «El *objeto* que origina lo sublime parece ser el contrario del que origina lo bello: así como este último es controlado de antemano, ya que se adecúa a la dinámica semiótica espontánea de la imaginación y del entendimiento, el primero es incontrolable, ya que escapa a toda *puesta en forma*. Transformar esto, como hace Kant, en un triun-

<sup>3</sup> Dice Schaeffer : «todo el sistema semiótico del universo empírico se ve quebrantado por lo sublime».

<sup>4</sup> Y aquí es donde conviene revisar a Kant más atendiendo al psicoanálisis que a la semiótica.

fo de la razón, es, a mi modo de ver, una manera de tirar la piedra y esconder la mano».

Schaeffer piensa que Kant al final *niega* esa exterioridad irreductible haciéndonos pasar de la discordancia, que sería la que en cambio la expresaría como tal, a una supuesta armonía última, superior a la primera rota pues implicadora no del entendimiento sino de la razón. Para Schaeffer escudarse en eso es negar lo real. Taparlo. «Procedimiento clásico de la filosofía (y de la religión) que consiste en convertir todo fracaso de la sensibilidad en triunfo de la espiritualidad».

«En consecuencia, sólo me quedo con la primera parte de su concepción de lo sublime, la que tematiza la ruptura entre un objeto intuido y nuestras facultades». Admite pues la quiebra del espejo que trae la irrupción violenta del fondo, mas en absoluto su travesía en pos de la asunción sublime de ese fondo.

Y sin embargo admite que un «objeto» tal origine «placer» (o «goce», dirá indistintamente) estético. ¿Cómo lo explica Schaeffer? Leámosle: «El océano desencadenado es sublime, por supuesto, pero únicamente para el espectador que lo ve desde la tierra firme». Y bien ¿qué es esto, sino decir que lo es para quien dispone de la distancia justa o apropiada? Pues en efecto el que de ella carezca no puede experimentar sublimidad sino sólo anegación. A su pesar Schaeffer llega a idéntica conclusión a la que llega Kant: hay que ver los toros desde la barrera.

Pero lo interesante es que el autor no quiere tener trato con el horror que él mismo predicó como lo real. Prefiere para su estética quedar con lo que llama «el carácter deceptivo, incontrolable de un objeto», lo que provoca el cortocircuito de la percepción, lo que desestabiliza la realidad. «¿Qué es pues una imagen sublime, una imagen-señal? Podríamos decir que es una imagen que escapa a la norma de la plenitud del campo casi perceptivo, que no tiene como meta la compleción icónica ni, a fortiori, la saturación semántica. Es errática y flota, indecible, ante nuestra mirada, manteniéndola a distancia, ya que se muestra reticente a toda introyección (...) Podemos incluso seguir a Kant cuando dice que el *goce* resulta precisamente de su naturaleza deceptiva: sin embargo esto no se debe a cualquier inversión dialéctica, sino porque simplemente esa deceptividad icónica y semántica es en realidad una liberación. Aparta nuestra sensibilidad del universo de los signos, libera la mirada de la *realidad*, es decir, de ese mundo triste en el que todo encuentro perceptivo ya tiene su lugar preparado. Claro está, es una *liberación lúdica*, sin las consecuencia destructoras que de ello resultarían si tuviese lugar en nuestra vida perceptiva efectiva. La imagen sublime es del orden de un ejercicio zen: es una práctica de desemantización del mundo, sin que ese ejercicio cuestione nuestras funciones vitales, como sería el caso si la desemantización y al mismo tiempo la de-realización tocaran nuestra manera perceptiva de *situarnos en el mundo*».

Schaeffer está en el corazón, en el meollo mismo de la cuestión. Y sin embargo, no alcanza a ver lo que tiene delante. Dice: es el despertar. Y éste puede ser terrible. Pero no así en la foto. En ella cobra el desvelo forma lúdica, y no cuestiona nuestras funciones vitales. ¿Por qué? Únicamente podemos responder: porque disponemos de la distancia adecuada, la misma que concurre en lo sagrado. Y es eso lo que la constituye como arte en vez de peligro público (dada la angustia social que pudiera causar). La *fotografía* es un marco a través del que allegarse al goce de escapar a la Realidad. Un marco que nos protege de quedar abrasados por la experiencia comentada. Es una *huella* de lo real a la distancia justa (y no en escasa medida por ser también *imagen* de la realidad: la imagen de la realidad nos sirve para, en su travesía, alcanzar la huella real con cierta seguridad; pero desenfocamos, por ejemplo, o perdamos definición del campo casi perceptivo: la incomodidad, el malestar, la angustia aumentarán). Y por tanto no sólo una huella, sino una que en razón de sus lindes, permite desactivar el peligro con que lo real de por sí nos amenaza.

Mas no lo ve el francés, sólo atento ahora a lo que resiste a la realidad, que no al porqué la «liberación», que en otras circunstancias sería destructora, es aquí «lúdica». Schaeffer, en fin, trata de liberar de lo simbólico lo que ello informa. No lo real, pues recordemos que es grave para nuestra «situación en el mundo» soltar amarras. Sólo, entonces, algo así como «la verdadera realidad», «el mundo físico», etc. Y además, a cubierto, a resguardo: en el arte, lo que ya es decir: con unos límites adecuados para filtrarlo en parte. Sólo querrá, en definitiva, «permitir a la percepción visual *jugar con lo real*». Estética débil donde las haya<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Pero la mejor manera de contrastar la manifiesta insensibilidad de Schaeffer hacia la posibilidad de una lectura simbólica de la fotografía es ver cómo procede en la desconstrucción efectiva de una que se ha propuesto. En el punto 6, por ejemplo, elimina uno de los parámetros por los que se ha cifrado simbólicamente nuestro objeto, el de la metafísica de la luz. Y lo hace esgrimiendo contra ella el «efecto escotóforo», o sea, el hecho de que en la foto la luz no «ilumina», como dijeran los exégetas espiritualistas, sino que por el contrario «oscurece». Lo que se cuida Schaeffer de comentar es que de tal efecto bien cabe una lección que, lejos de hacer tambalear la filiación digamos teológica de la luz, sirva para su apuntalamiento. Nos referimos, claro, a la tradición que al menos se remonta hasta la caverna de Platón, desde la que se diría que no es que oscurezca la luz, sino que su exposición directa quema, es decir, aniquila, por lo que sólo (nos) es posible un acceso a esa fuente do mana lo real que sea indirecto, vale decir, por las sombras. En estos términos, la fotografía más pura (esto es, la huella más salvaje o menos tutelada o sometida a cualesquiera otros registros) será la que esté toda quemada, digamos la foto del sol que se obtuviera sin filtros ni pantallas protectoras ni objetivos que esquivaran su potencia, la radicalidad de lo escotóforo. Pero lo que nos mostraría una vez revelada es... nada.

Que es lo que se recoge en un dicho del que desconocemos (si es que lo tuvo) el autor: *dos cosas son imposibles de mirarse de frente: el sol y la propia muerte.*

Mas adelante de nuevo contrapone la imagen fotográfica en tanto «demasiado frívola [sic] para poder convertirse en soporte de una función estética sacralizada» con los intentos (y no es de extrañar que) fallidos por cuajar un símbolo fotografiándolo. Es tanto como negar la posibilidad semiótica a la fotografía porque al obtener una imagen de una señal de tráfico siempre muestra lo que ésta en cuanto particular tiene de irreductible al signo. Una foto de una señal de tráfico no es un signo, sino la huella de algo que vale como signo. Y una de un «objeto simbólico» no es un símbolo, sino la huella de algo que vale (o trata de valer) como objeto simbólico. Schaeffer, sin embargo, sólo admite lo segundo. La puesta en escena de elementos con intención simbólica, que funciona con una cierta eficacia en pintura o cine, en la fotografía, efectivamente, es difícil que cuaje<sup>6</sup>, precisamente por la masiva presencia de la huella resistiendo a su doma ya semiótica ya imaginaria ya simbólica. Es lo que Schaeffer llama «su particularidad terca y estúpida». Pero es que, como dice el propio autor, «la riqueza de la imagen fotográfica está en otro lugar». A saber (añadiremos): no en el «contenido» de lo fotografiado sino en la (inter)relación de lo que sea eso con los otros registros, es decir, en lo que puede dar a leer la obra de *la naturaleza del dispositivo*.

Se trata de hacer que la impresión devenga representación. Y para eso el retrato es ejemplar. Los más logrados, los que consiguen «captar la esencia» (como se dice) del modelo, o sea, devenir palabras, no son los que le fuerzan a adoptar una «pose simbólica» (que ha de ser más bien «simbolista» y, así, decadente<sup>7</sup>), sino los que, sacados de una sesión en la que muchas tomas se producen, consiguen hacer reconocible la personalidad (la máscara), la identidad (el nombre) del modelo. El instante decisivo. Y puede que éste se vea después, en los contactos. Pues no precisa, para serlo, la clara conciencia de su obtención por parte del «autor». Simplemente, sucede. O no.

Schaeffer, en cambio, prescribe el recorrido inverso para el arte: no hacer de la impresión representación, sino descender «desde ese signo hacia *el rumor de la señal visual de donde procede*». (Tal es lo que le preocupa señalar: esa detención del normal curso de las cosas, esa quiebra de realidad, esa suspensión del «sistema de los hechos posibles». En definitiva, la circunstancia de que «la imagen no genera sentido (...) es un signo de interrogación más que otra cosa». Tal lo que busca: abrir

<sup>6</sup> Pero no imposible en todo caso, pues de su logro tenemos principal testimonio en el arte del retrato fotográfico.

<sup>7</sup> Recuérdense los melancólicos apuntes de Walter Benjamin a propósito de una foto de estudio tomada (a costa) del pequeño Kafka, y la mirada de éste, más que triste: humillada. (A este respecto es bonita la evocación de la congoja del escritor que hace Fernando Castro Flórez en *Franz Kafka. El nombre olvidado*, Julio Ollero Ed., Madrid 1990.)

«una falla microscópica<sup>8</sup> en la que el signo se fractura». Como todos los estructuralistas, es la inspiración en el formalismo ruso lo que guía su gusto: el descondicionamiento, el vacío del signo, la significancia.)

Lo que no se entiende, entonces, es que sólo hable de fotografía cuando es canónica, esto es, modalizada analógicamente. A no ser que lo haga por ser ésa la que mantiene el marco institucional que contiene el verdadero peligro de la foto.

---

<sup>8</sup> Mejor que superevidente, pues el efecto de sorpresa que hace ostentación de tal «es un signo de su relativa debilidad, más que de su fuerza». Remitimos a *La cámara lúcida. (Nota sobre la fotografía)*, de Roland Barthes.



## COMO LA VIDA MISMA. RADIOGRAFÍA DE DOS REALITY SHOW.

Rosa María Ganga Ganga.

### 1.- INTRODUCCIÓN

Enclavados en el género del *reality-show* encontramos una serie de programas televisivos que se emiten en la franja horaria de la tarde y forman parte de las parrillas de programación de la mayoría de las cadenas. Dos de estos programas serán objeto de nuestro estudio: “El programa de Ana”, de Tele 5 y “Sinceramente Ana Rosa Quintana”, de Antena 3, ambos dedicados a la puesta en escena de variados relatos autobiográficos. A través de ellos se pretende examinar el funcionamiento de ese determinado modelo de programas que por sus similitudes y peculiaridades en la emisión y la recepción es apropiado para observar cómo desde los medios, desde la televisión en concreto, se está contribuyendo a construir una determinada versión de la biografía y cómo contribuye a esta construcción la puesta en escena y la planificación.

De todo el conjunto de *realities* de la programación de tarde hemos tomado para nuestro estudio precisamente estos dos que se realizan en directo, puesto que éste tipo de transmisión va a ser uno de los elementos determinantes para confirmar nuestra hipótesis. Se trata de programas que por su posición en la parri-

lla de programación ocupan un horario en el que la audiencia televisiva es relativamente baja, pero que, por el público al que van destinados y las características del mismo se dan unos índices de audiencia de una relativa importancia (no es lo mismo tener un determinado índice de audiencia a estas horas que en *prime time*).

Otro de los motivos que nos llevaron a la elección de los dos programas es su similitud en el sentido formal y estructural, con unos pocos matices que son los que imprimen detalles tales como la decoración, las presentadoras, cabeceras, etc, manteniéndose en los elementos básicos la igualdad. Como constantes que se dan en ambos programas están el hecho de ir dirigidos al mismo tipo de audiencia así como la temática, que también se repite en ambos, y el modo de representación.

## 2.- PERFILES

En primer lugar hemos de destacar las características que poseen tanto los receptores televisivos de los *reality show* como las de aquellos que participan en el plató mediante la construcción de su autobiografía ante las cámaras y, en consecuencia, abandonan el ámbito de lo privado para adentrarse en el de lo público.

Si hacemos caso a todos aquellos que opinan que la televisión es un reflejo de la realidad nos veríamos obligados a decir que la televisión, en estos programas, está reflejando, cual espejo, el mundo que nos circunda. Pero nada más lejos de esto: en la sociedad actual (postmoderna, postindustrial, etc.) algunas de cuyas características fundamentales son la fragmentación y la descontextualización, estos programas actuarían en este sentido, fragmentando lo real e insertando sus trozos en los fragmentos horarios de la tarde, para ofrecernos como resultado un discurso que tiende a ser interpretado como la vida misma.

Estos programas forman parte de lo que se ha dado en llamar la neotelevisión, es decir, una forma diferente de concebir la relación entre el espectador y el emisor televisivo. Queremos decir con todo esto que el objetivo fundamental es buscar la referencia y la identificación en el receptor, por lo que se intenta buscar emisores de biografías que puedan provocar en dicho receptor algún tipo de sentimiento o identificación a través de los fragmentos tematizados de las historias narradas cada día. El *reality-show* se vende, pues, como un modelo de televisión interactivo, en el que cada receptor puede llegar a tener sus quince minutos de gloria.

De igual manera nos encontramos ante un receptor muy delimitado que asimismo condiciona el tipo de texto televisivo, la forma que adopta el discurso y más concretamente, las características que van a definir el tipo de subtexto en la totalidad del macrodiscurso televisivo. Estas características configuran un determinado tipo de lector modelo, tal como dicen Lunt y Livingstone.

“En la investigación sobre los medios, actualmente, se acepta que los programas de televisión son textos complejos que se estructuran, en parte, en torno a un lector implícito o modelo (Eco, 1979; Iser, 1980) y con los que se intentan establecer relaciones específicas entre los espectadores reales y el mensaje” (Lunt y Livingstone, 1995, 80).

Este receptor que desea ver expresados en la televisión aspectos de la realidad que lo circundan, pero no una realidad lejana espacio-temporalmente y con la cual no se identifica, sino con una realidad y unos “héroes” salidos de los mismos ámbitos a los que pertenece él mismo y que percibe como más próximos y pertenecientes a una realidad mucho más cotidiana y doméstica. Este receptor/a, en la mayoría de los casos mujer y ama de casa (aunque no de forma exclusiva), es un receptor que espera encontrar reflejados en estos programas muchas de las circunstancias que lo rodean, además espera encontrarlas enfocadas desde un punto de vista, que al contrario que en la mayoría de los programas, es un punto de vista supuestamente femenino, aparentemente vehiculizado por la presencia como emisor/a de la presentadora con un rol de amiga íntima en la que se puede confiar. La receptora/mujer ve, pues, este tipo de televisión como *su televisión*, diferente de la que suele ver el resto del día, condicionada por otros miembros de la familia.

### 3.- CONDICIONES DE EMISIÓN

En los programas que estudiamos seleccionamos dos elementos que, por su importancia, determinan todo el proceso de producción y emisión de estos textos: la transmisión en directo y la ocultación de todo el proceso de mediación realizada por parte del emisor.

#### A) EL DIRECTO.

El directo es uno de los elementos que caracterizan y distinguen a estos dos programas, tal como ya anunciábamos en la introducción. Los distinguen de otros porque un programa o una emisión que, en principio, podría hacerse en diferido con menores problemas y más seguridad, se realiza en directo con todo lo que ello conlleva. Los caracterizan porque precisamente hacen alarde ante su audiencia de esta condición de directo, ofreciéndole una menor distancia subjetiva entre el emisor y el telespectador o la telespectadora.

Por esto, ofrecen cierta forma de participación y protagonismo, una garantía de objetividad y una mayor veracidad. Por supuesto, esto es lo que se dice, de forma velada o no, que se está proporcionando a la audiencia, estén o no realmente presentes esos factores.

Para que el receptor no olvide ni le quepa duda de que está recibiendo el programa en directo, el emisor, personificado en la presentadora, hace uso de alguna de las marcas de directo más características y fáciles de distinguir, como es la alusión a la hora en que se encuentra o el recurso al sonido telefónico.

El uso del directo sirve para acentuar una característica inherente a los *reality-show*, como es la interactividad por parte del receptor cuyo significado fundamental es conceder protagonismo (sea éste mediante la posibilidad de acudir a un programa para contar su historia o la posibilidad de la participación directa, aunque sea a través del teléfono) a quienes, salvo en los programas-concurso carecían de él, por más que este pueda ser valorado como una falacia de la democracia televisiva a la que aluden teóricos como Debray, Mattelart, Petrella o Bourdieu.

Por otra parte, el directo de este tipo de programas presenta el aliciente de poner al alcance del espectador la posibilidad de disfrutar de factores de tanta importancia en la sociedad actual como la instantaneidad, la inmediatez y, en último término (por su importancia, tal vez el primero), el morbo de lo imprevisible.

Acorde con lo anterior, los programas que analizamos suponen la creación de una autobiografía, o conjunto de ellas, configuradas como un gran relato con una tematización muy clara que se atiene siempre al ámbito privado: sexualidad, relaciones familiares, amorosas, conflictos vecinales. Temas que, por su componente morboso, son especialmente adecuados para ejemplificar el valor de lo imprevisible del directo que, a su vez, se utiliza para narcotizar las defensas del receptor, tal como afirma Umberto Eco.

“...el sentido común (y a menudo también la atención crítica) se halla mucho más desarmado con respecto a lo que se llama transmisión en directo.” (Eco, 1986, 213)

El directo, en definitiva, se utiliza cada vez con mayor frecuencia en un intento, presumimos, de hacer olvidar a las audiencias que se encuentran ante algo construido, mediante una muy hábil utilización de todos los elementos al alcance del realizador tales como la escenografía, los movimientos de cámara, el primer plano, desde luego, las líneas de tematización que suelen ir cargadas con un fuerte contenido ideológico.

#### 4.- PUESTA EN ESCENA

Este tipo de programa puede enclavarse dentro del género que, con mayor o menor fortuna, se ha dado en denominar la tele-verdad y cuya puesta en escena, muy similar en todos los programas de este tipo, se caracterizan por la importan-

cia que se le otorga al individuo común como protagonista y centro de la representación, aunque normalmente comparta ambos rasgos con el conductor-estrella del programa.

El análisis, por tanto, de la puesta en escena se encamina a destacar ese protagonismo del individuo en el acto de contar su caso o, mejor aún, de relatar su autobiografía. Es cierto, no obstante, que la dimensión verbal de lo que se transmite no es la fundamental ni la más adecuada para este medio, sino más bien del radiofónico y por eso nos centramos en la puesta en escena (planificación y realización televisiva) que añade a la dimensión meramente verbal de la narración biográfica una dimensión icónica, aparentemente innecesaria desde el punto de vista del sentido en estos programas, ya que nos encontramos ante auténticos bustos parlantes, pero imprescindibles desde el punto de vista de la recepción que conlleva y exige el factor identificación del telespectador con el protagonista/narrador.

#### 4.1.- DISTRIBUCIÓN DEL ESPACIO.

El espacio, elemento clave de la puesta en escena, se distribuye en función del concepto renacentista de la representación, esto es, la representación se da en una especie de escenario ligeramente elevado y separado visual y físicamente del resto del espacio. Frente a este escenario se sitúan las gradas donde se ubica el público presente en el plató, al igual que sucede en cualquier espectáculo.

Los protagonistas, normalmente entre 4 y 8, van tomando sucesivamente posesión de su lugar en la representación, en el escenario, ocupando las sillas vacías, que podrán ir aumentando en función de la duración de los diferentes relatos de los primeros protagonistas.

Como ocurre en cualquier representación nunca se produce la interrupción del relato de uno de los protagonistas para introducir publicidad, antes bien, cada personaje (cada autobiografía) corresponde a un acto en una pieza teatral, con las características del teatro clásico: unidad de tiempo, lugar y acción. Esto es, aunque las historias narradas se refieran a diferentes acciones particulares, en distintos lugares y tiempos, el telespectador está asistiendo realmente a una única acción, la de la representación de la narración en directo, contada por diversas voces que actúan de forma coral bajo el prisma unificador que proporciona la presencia permanente en escena de la presentadora-estrella del programa y que nos llega de la mano del realizador televisivo (la persona y la institución ideológica).

La unidad de lugar viene dada por dos factores: la inmutabilidad del escenario (el plató televisivo) y la vehiculización a través de nuestro televisor, visualizado en nuestra casa, lo que contribuye a presentar el programa no solo como una re-

presentación en un plató cualquiera sino como constituyente mismo de la sociedad en la que nos encontramos, formando parte de nuestras vidas cotidianas, sin solución de continuidad entre lo televisivo y extratelevisivo. La unidad de tiempo, por su parte, viene dada y resaltada por el hecho de realizarse y emitirse en directo, como se hace constar machaconamente una y otra vez, con alusiones a la hora, intervenciones telefónicas y otras marcas de directo.

#### 4.2.- EL DECORADO.

Los programas “Sinceramente Ana Rosa Quintana” y “El programa de Ana” se desarrollan en un plató televisivo de unas dimensiones medianas, en el que destacan dos partes bien diferenciadas: el escenario, lugar donde se realizará la representación, y las gradas para los espectadores; ambos se hallan enfrentados.

En la puesta en escena cobra una relevancia especial el uso del color que en el plató de Tele 5 está definido por los colores cálidos, de la gama de los ocres anaranjados, contrapunteados con el verde de las plantas y el blanco de los elementos arquitectónicos, como las columnas, las vigas y marcos de puertas y ventanas, colores todos que en la tradición estética occidental representan los valores positivos de esa cultura. La gama de colores está, además, reforzada por una iluminación que no deja ni una sola zona de sombras y que sirve para dar sensación de que no hay nada que esconder, de que todo va a ver revelado o, lo que es lo mismo, realiza los valores positivos que pretenden transmitir los colores.

Las ventanas simuladas del fondo del escenario constituyen un elemento importante y que, como cualquier ventana, poseen tres funciones básicas: dejar pasar la luz del exterior, dejar pasar el aire y configurar un elemento de comunicación entre un lugar íntimo o interno a... y el exterior. En su primera función, como las ventanas son simuladas no cumplirían físicamente esa función de dejar pasar la luz aunque sí lo hacen desde el punto de vista psicológico y perceptivo. En relación al segundo punto, la función de dejar pasar el aire, vendría significado por lo que popularmente se llama “airear los asuntos”. Esta podría considerarse una lectura en cierto sentido aberrante pero que no carece de lógica, pues, al igual que en la poesía, en televisión también existe la rima y la asociación de ideas. En tercer y último lugar, las ventanas son elementos de comunicación entre lo interior y lo exterior, que es el mundo, lo real. Esta función engarza con la falacia que entiende la televisión como una ventana abierta al mundo, aunque como dice Eco sea “Una ventana abierta a un mundo cerrado” (Eco, 1986, 218), de ahí su importancia en el decorado. (Hemos de resaltar que en el programa de Antena 3 no aparece este elemento decorativo-simbólico por ningún lado, provocando que este programa dé la sensación de mayor opacidad). La ventana, por otra parte, formaría parte del conjunto de elementos que tratan de recrear el ambiente hogareño, el ámbito privado

y cotidiano donde se desarrollan gran parte de nuestras actividades más autoafirmativas.

De esta manera se trata de aproximar algo que en principio es amorfo e impersonal, como lo es la fábrica de hacer programas, en algo más próximo, cercano e incluso propio, no ya tan solo del protagonista-narrador, sino fundamentalmente, de aquel espectador que se halla en la privacidad de su casa y que puede establecer, por este y otros motivos que ya analizaremos, algún tipo de identificación autobiográfica con aquello que acontece en el plató televisivo a través de su aparato receptor de televisión.

Frente a la decoración “acogedora” del programa de Tele 5, en el de Antena 3 nos encontramos con una decoración mucho menos trabajada, un ambiente mucho más frío e impersonal, con tonos azulados y una iluminación dura que no presenta apenas aliciente para el tipo de espectador al que se supone dirigido.

#### 4.3.- PLANIFICACIÓN.

El *reality-show*, y en concreto los programas que estamos analizando, representan un género que basa su éxito en la apelación que realiza a los sentimientos del receptor. Esta apelación se realiza, entre otras cosas, mediante una utilización muy concreta de la planificación.

En este tipo de programas televisivos (“Ana” y “Sinceramente Ana Rosa Quintana”) más que en cualquier otro tipo de programas se trata de borrar (mediante el mecanismo del plano-contraplano) lo que Oudart nombra como una Ausencia y que Diderot definió como la cuarta pared, ya que en el lugar de esta cuarta pared es donde se ubicaría la mirada de la cámara, y por tanto, del espectador, que sirve de enlace entre esa Ausencia (el contraplano) y la presencia (el plano) que la hace notar.

Uno de los elementos más originales que hemos podido aislar en nuestros programas es el juego de esconder todo aquel elemento correspondiente al andamiaje técnico con la clara intención de crear el efecto de realidad, a través del cual lo público entra en el interior del ámbito privado. Podemos decir que en este sentido, por ejemplo, en el programa de Tele 5 “Ana”, se esconden las cámaras de una manera muy hábil, de forma que no resultan visibles, ni para el telespectador ni para los participantes en el programa.

Estos hechos, junto con la utilización del directo, alcanzan una especial relevancia en el intento de disimular al máximo la mediación, y por tanto, la manipulación, que toda intervención sobre un acontecimiento lleva consigo.

Por estos motivos, en estos programas la utilización de la planificación viene a ser muy similar a aquella que se utiliza en el Modo de Representación Institucional del cine. Esto quiere decir que se va a tratar de borrar en todo momento las huellas de la enunciación.

Esto es llevado a cabo mediante una planificación que utiliza, en primer lugar, el recurso del plano-contraplano y, en segundo lugar, la planificación descendente o ascendente, es decir, la que lleva del plano general al primer plano pasando por toda la escala.

Precisamente, en la utilización del primer plano se ve la habilidad para encontrar y subrayar aquellos elementos que pueden tocar la fibra sensible del receptor, o alguna lágrima o gesto de ese personaje tan humano que es la presentadora.

Otra característica del primer plano es que vehicula la ideología con total efectividad, reflejando, mediante su hábil inserción, las reacciones positivas o negativas de los protagonistas, de la presentadora o del público en su función de notario, que se quieren destacar sobre el discurso, tales como asentimientos, gestos de repulsa etc.

Otro tipo de plano mucho más curioso es el que se caracteriza por su baja angulación y ligero contrapicado, no porque apele al sentimentalismo sino porque apela a las bajas pasiones. Este tipo de planificación se debe, en nuestra opinión, a la existencia de puntos de vista masculinos (los realizadores) que organizan una mirada destinada mayoritariamente al público femenino. De ahí el contraste que se produce por la elección de algunas posiciones de cámara caracterizadas por las bajas angulaciones que toman como centro de foco el final de la falda corta de la protagonista o el corte de la falda de la presentadora.

## 5.- ANÁLISIS DEL DISCURSO

Todo mensaje, toda enunciación de un discurso se realiza ajustándose a unos determinados fines del emisor y a unas expectativas del receptor. En el caso de nuestros programas, el emisor ha tenido que situarse a la altura del receptor, para que su discurso tenga una mayor efectividad.

En el pacto comunicativo que se establece entre el medio y el receptor se está tratando de realizar lo que podríamos llegar a denominar muy arriesgadamente como una especie de "autobiografía universal" de la gente corriente que estaría realizada mediante la inclusión de todas las voces autobiográficas que van apareciendo en los programas. En este punto precisamente radica el mayor problema ya

que, académicamente, no se puede definir como autobiografía aquellos relatos producidos por más de una voz y mediados por alguien.

### 5.1.- AUTOBIOGRAFÍA/BIOGRAFÍA

Hemos hablado hasta el momento de “autobiografía universal” apoyándonos en que ésta existiría siempre y cuando considerásemos la existencia simbólica de un individuo propietario de esta autobiografía que actuase como representante de todo el conjunto de individuos agrupados bajo el denominador de “gente corriente, común”. Aún así nosotros plantearíamos algunas dudas en lo referente a esta autobiografía ya que es muy difícil, por no decir prácticamente imposible, sustraerse al hecho de que un medio como es la televisión no deja en ningún momento de intervenir en la construcción de esta autobiografía. Solamente si el medio interviniera en la medida en que lo hace el lenguaje escrito en la autobiografía literaria, en la que el autor controla en todo momento el proceso de producción, sólo en este caso podríamos hablar realmente de una autobiografía televisiva. Esto no es lo que sucede en la televisión, ya que siempre hay una intervención/mediación y, además, en nuestro caso estamos hablando de un sujeto simbólico.

A pesar de que todo el dispositivo que pone a su servicio la televisión hace pensar, a simple vista, que estamos ante lo que hemos denominado una “autobiografía universal”, precisamente por este ocultamiento del mecanismo, no se trataría por tanto más que de una biografía ideológicamente estructurada.

Esta biografía universal se construye a partir de la recopilación de los diferentes fragmentos autobiográficos de los protagonistas, solamente en su dimensión oral ya que cuando se ven sometidos a la mediación televisiva, mediante la intervención de la planificación y de la presentadora, se convierten en biografía en el sentido tradicional de la palabra.

En este punto lo que más nos interesa destacar es la construcción de este tipo de relato, que finalmente tenemos que llamar relato biográfico televisivo. Este relato se funda en la narración oral que realizan los protagonistas, en la intervención de la presentadora y en la mediación técnica y artística.

En el *reality-show*, y más concretamente en este tipo de programa, lo que interesa en mayor medida no es lo que se cuenta sino quien lo cuenta, ya que el mensaje lo enuncian otras instancias y no la persona que va a narrar su historia. El valor de esta persona en el relato biográfico será su representatividad como elemento parte de toda una colectividad, esto quiere significar su valor ejemplarizante, ya sea positivo o negativo.

La presentadora en todo momento tratará, por esto mismo, de destacar los elementos del discurso que mejor se ajusten a la construcción del relato que se

quiere construir desde los medios. De esta manera actuarían las preguntas directas de la presentadora y los rótulos sobrepresionados de los que ya hemos hablado anteriormente.

Otro elemento destinado al mismo fin serían las intervenciones telefónicas de las personas que pueden ayudar a la construcción de la imagen pública del ejemplo participante en el programa, el cual irá reelaborando su discurso de acuerdo con las intervenciones y tratando de dejar en buen lugar la imagen de héroe que estaba tratando de construir a través de su relato, como en cualquier autobiografía. Al medio, lo que realmente le interesa es, como hemos dicho, el ejemplo, la construcción de estos héroes o antihéroes que puedan servir como modelos a la sociedad y como elementos de la construcción del relato.

La dimensión oral de la narración, como ya hemos dicho, es la única que remite a la autobiografía pero ésta queda rota por las intervenciones, también orales de las personas que llaman por teléfono, de los testigos en el plató y sobre todo, de la presentadora, que ayuda a la reelaboración del discurso.

## 6.- CONCLUSIONES

Recapitulando sobre los principales aspectos que configuran los *reality show* estudiados hemos podido observar que éstos son instrumentos apropiados para la construcción de una biografía universal de la gente corriente a través de múltiples voces y que esas voces autobiográficas o relatos orales se ven modificados en el proceso de mediación a que los somete la televisión.

Los procedimientos técnicos de mediación que más directamente indican en esa construcción son la transmisión en directo (con su evidente función de construcción y refuerzo del efecto de realidad y sus implicaciones de supuesta interactividad) y la planificación y puesta en escena, porque configuran y construyen un espacio y un contexto que invitan a la integración del relato ajeno en el espacio cotidiano y a la identificación del receptor con los narradores, además de constituir un elemento de valoración ideológico. Esto es posible en gran medida gracias a la ocultación de todo el aparato tecnológico.

Todo lo anterior nos lleva a la consideración de que lo que realmente se está produciendo es una invasión cada vez mayor del ámbito privado por lo público. Cada vez las fronteras son más tenues y se aplica sistemáticamente el principio de visibilidad mediante el cual todos debemos ser o estar visibles. Si no tienes imagen no eres nadie. Por eso la televisión, mediante sus programas y más concretamente programas como estos se encargarán de otorgar a cada individuo "que se deje" la

identidad que le corresponde de acuerdo con su capacidad económica, su clase social o su nivel cultural.

En la medida en que estos programas hacen público lo privado, con mayor o menor fortuna, mediante la mostración ante las cámaras de aquellos aspectos privados que por su mismo carácter de privado no deberían nunca superar la barrera de la privacidad, y lo convierten en un hecho público, conocido por todos, están consiguiendo despertar las pulsiones naturales de conocimiento de todo ser humano y a la vez, consiguen introducir esto, reconvertido en público, en un ámbito donde lo que realmente domina es la privacidad, o sea, el domicilio particular de cada televidente.

Todo lo que hemos visto en estos programas y en su contexto mediático nos lleva a pensar que estamos delante de un tipo de televisión que, aunque por sus características técnicas y su presentación nos hablan de eso que se ha dado en llamar “neotelevisión”, no hace más que ser portadora de mensajes ideológicamente marcados y tan antiguos como el propio mundo.

Se puede observar cómo a través de programas de este tipo se vehiculiza un discurso tendente a crear el consenso social, puesto que la televisión, en este caso, se convierte en una máquina de reproducir comportamientos que pueden ser edificantes y educativos para la sociedad.

A pesar de esto, no podemos afirmar que la ideología que subyace en estos programas pase de los medios a la audiencia de forma automática, sino más bien que esa ideología forma parte de la sociedad, incluida esa parte de la sociedad que es una audiencia determinada, a la que la televisión sólo serviría de refuerzo.

## BIBLIOGRAFÍA

- BOURDIEU, Pierre (1996).** *Sur la télévision. Suivi de L'emprise du journalisme*, Paris, Raisons d'agir Liber.
- CALLEJO GALLEGU, Javier (1995).** *La audiencia activa. El consumo televisivo: discursos y estrategias*, Madrid, C.I.S.
- CAVICCHIOLI, Sandra, PEZZINI, Isabella (1995).** «Televerdad en Italia. Un complejo territorio». *Telos* n°43.
- DEBRAY, Régis (1994).** *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*, Barcelona, Paidós.
- ECO, Umberto (1986).** *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen.
- GENETTE, Gérard (1989).** *Figuras III*, Madrid, Lumen.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1988).** *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Madrid, Cátedra.
- GRANDI, Roberto (1995).** *Texto y contexto en los medios de comunicación*, Barcelona, Bosch.
- GUBERN, Romà (1987).** *La mirada opulenta*, Barcelona, G. Gili.
- LUNT, Peter, LIVINGSTONE, Sonia (1995).** «Formas diversas de telerrealidad en el Reino Unido. Hacia una teoría de la audiencia activa». *Telos* n°43.
- PÉREZ JIMÉNEZ, Juan Carlos (1995).** *La imagen múltiple. De la televisión a la realidad virtual*, Madrid, Julio Ollero.
- PÉREZ JIMÉNEZ, Juan Carlos (1996).** *Imago Mundi. La cultura audiovisual*, Madrid, Fundesco.
- VILCHES, Lorenzo (1995).** «Introducción: La televerdad. Nuevas estrategias de mediación». *Telos* n°43.

*SECCIÓN CUARTA:  
SEMIÓTICA, CULTURA E IDEOLOGÍA*

## ESPACIOS MÍTICOS EN EL JUEGO DE LA OCA.

*Juan Antonio Bermúdez Bermúdez.*

El desprestigio del juego de la oca frente a otros “juegos de mesa” no se debe solamente a la sencillez de sus normas, unas cuantas instrucciones básicas que, en algunos casos, se memorizan fácilmente con ayuda de lemas rimados, como “de oca a oca y tiro porque me toca” o “de puente a puente, tiro porque me lleva la corriente”. No se debe tampoco a la mínima competencia algebraica que se exige a sus jugadores, que apenas tienen que saber contar del uno al seis. No se debe en exclusiva a su habitual iconografía naíf de monigotes rechonchos y sonrientes, artículos de broma o de fiesta y animalillos de reconocible gestualidad humanoide, iconografía tan cercana a los dibujos animados -los dibujos con ánima que configuran para los primeros años de vida de los cachorros de esta cultura la construcción de una realidad amable e hiperprotectora- como lejana, por ejemplo, de la mayor abstracción del diseño geométrico del parchís o de la severa cuadrícula del ajedrez, “ambito en que se odian dos colores”, en el verso del conocido soneto de Borges.

La oca se considera “un juego de niños”, en el sentido más despectivo de la expresión, porque en su funcionamiento, en el despliegue de su trama, hay una anulación de la voluntad del jugador, manifestada en una negación total del valor

de la estrategia. Estrategia es, según el diccionario, el arte de coordinar las acciones y de obrar para alcanzar un objetivo. El estratega opta por tanto entre dos o más posibilidades de acción por la que considera más beneficiosa para la consecución de un resultado final, prefijado. Pero el jugador de la oca, lejos de poder poner en práctica una estrategia, ve reducida su capacidad de decisión a detalles secundarios y previos al juego mismo, como la elección del color de la ficha o del turno para lanzar el dado.

El resto se fia absolutamente al azar. Y el azar nos sigue dando miedo. El azar ha tenido en la modernidad una reputación detestable, porque era un insulto permanente a la soberbia razón.

Como recuerda el sociólogo Paul Yonnet en su reciente y ya clásico estudio sobre Juegos, modas y masas, “antes de ser tales, los juegos de azar se presentan en la historia de las sociedades [...] con las funciones de la adivinación y de la ordalía [...]; durante milenios, los actores sociales sólo apelaron a la suerte para negar el azar, [...] se esperaba que la suerte fuera la expresión de una voluntad sobrenatural” (Yonnet, ps. 24 y 25). De la ausencia del hombre se deducía así la presencia de los dioses. El azar, lo que un hombre no puede prever ni dominar, revelaba en la tierra la parte de sobrehumanidad presente y garantizaba el puro ejercicio de la voluntad divina, de la Fortuna, escrita con mayúscula en sus diferentes nombres y manifestaciones, de la Isis egipcia a la Tique romana. La casualidad era una causalidad, ante la que no cabían la duda o la apelación. Como ya en el siglo XVI reprochaba Natale Conti, autor de una Mitología fundamental por exhaustiva y crítica, la Fortuna “fue presentada por los hombres como blanco de los ultrajes para que no nos quejemos de la administración divina [...] y la llamaron ciega, necia, temeraria, muy frívola, madre de los faltos de razón, madrastra de los hombres de bien. Son muy raras las acciones de gracias a ésta por los bienes recibidos y muy frecuentes las afrentas e insultos por las desgracias” (Conti, p. 260).

La agonía y la muerte de Dios, la sustitución de la Divina Providencia y sus mitos por la razón y los suyos traerá emparejada una idea radicalmente distinta de las fuerzas incontrolables que guían el rumbo de las cosas, escupirá al hombre a un destino abierto, no escrito y casual en el que el azar evocará la contingencia absoluta, un sentimiento sin causa humana ni material, ni sobrenatural, una operación que no se puede atribuir y de la que no se puede responsabilizar a alguien o a algo.

Pero asumir esto será una tarea lenta que generará múltiples conflictos. El determinismo divino encontrará sustitutos en las leyes de la naturaleza y en lo que se dio en llamar la “doctrina de la necesidad”, según la cual todo suceso deriva

necesariamente de una serie anterior de condiciones. La estadística se constituirá en un intento de domesticar el azar. La erosión del determinismo, que Ian Hacking, autor de *La domesticación del azar*, sitúa a lo largo del siglo XIX, desembocará en el radical antideterminismo de C.S. Peirce, que rechazó rotundamente la doctrina de la necesidad y que (cito a Hacking) “hizo verdad una cuestión que hoy comprobamos a largo plazo. Peirce creía en el azar absoluto y en un universo en el que las leyes de la naturaleza en el mejor de los casos son aproximadas y evolucionan según procesos fortuitos. El azar ya no era la esencia de la falta de ley sino que estaba en el centro de todas las leyes de la naturaleza y de toda inferencia inductiva racional” (Hacking, p. 14).

El juego de la oca plantea un trayecto desde la superficie al centro de una espiral compartimentada en 64 casillas. El dado y las obligaciones de algunos casilleros connotados simbólicamente marcan el ritmo de la carrera en competencia por alcanzar la casilla última.

La completa sumisión de la voluntad, de la habilidad, del ingenio y del saber al azar aleja al juego de la oca de otros juegos de tablero en los que también se plantean el recorrido de un itinerario y la superación de unas pruebas y lo acerca, en la equiprobabilidad de sus lances, a otros entretenimientos de azar puro, como la ruleta, la moneda en el aire o el bingo. La oca no sería otra cosa, entonces, que una lotería del viaje. Azar y camino como conceptos fundamentales proyectan al juego como metáfora del viaje azaroso, de la odisea, del trayecto vital salpicado de trampas y pruebas, en el que el hombre, incapacitado para dirigir su destino, solo puede dejarse llevar y renovar, en cada tirada, como en cada pregunta al oráculo, su vieja invocación a la diosa Fortuna con pequeños ritos previos como cruzar los dedos o soplar el dado antes de hacerlo repicar en el cubilete.

Fulcanelli, polémico hermeneuta, fue el primero en arriesgar, a principios de este siglo, una interpretación esotérica del juego de la oca como compilación de famosos hieroglifos de la Gran Obra.

Lasocas, cuya referencia puede rastrearse en numerosas mitologías, comparan en la tradición china, en la egipcia y en la celta el rol de mensajeras entre el cielo y la tierra. En el antiguo Egipto, además, cuando los faraones fueron identificados con el sol, su alma se figuró en forma de oca, ya que se consideraba ésta como el propio sol salido del huevo primordial. Ha sido también animal iniciador o héroe de fundación para numerosas culturas y, curiosamente, varias leyendas, de fuentes distantes en el tiempo y en el espacio, le atribuyen la enseñanza de la técnica del hierro a los hombres, detalles todos que llamaron la atención de Fulcanelli.

Aunque sin comprometernos en una interpretación global del juego, partiremos de esta lectura esotérica y mítica de su origen, para reflexionar sobre los ar-

quetipos universales que se representan en los casilleros connotados simbólicamente.

*El puente.*

“De puente a puente, tiro porque me lleva la corriente”. El puente es uno de los símbolos dobles y reversibles del juego, puede ser positivo o negativo, puede retrasar o hacer avanzar. Porque entre los dos casilleros en los que aparece se abre a su vez un puente imaginario, pactado, que el jugador debe recorrer inexorablemente.

La unión de dos puntos por encima de un tercer elemento que los separa es la función natural del puente. Pero más allá de trazar un enlace horizontal y material, el puente puede simbolizar también la conjunción de dos estados diferentes o de dos ámbitos ajenos. El celestial y el terrenal, por ejemplo. El arco iris, proyección del puente en la naturaleza, conectará cielo y tierra. Y el Pontifex romano o pontífice será el constructor del puente entre dos mundos separados, lo divino y lo humano.

Corriente y azar son una misma cosa. Sobre la corriente, sobre el curso imparabile e imprevisible de la existencia, el puente puede abrir también un paréntesis de quietud, puede fijar o, al menos, puede prometernos desde su altura, sumergidos como estamos en el agua en permanente movimiento, la idea de la comunión en lo fijo.

*La posada.*

“Dos turnos sin tirar”. El jugador, o quizás podríamos empezar a llamarlo el corredor -porque su misión es siempre correr, que el dado lo empuje lo más rápido posible hacia el final-, se ve frenado en su carrera. El techo, ya sea el de la caverna, el de la choza o el del rascacielos, torna sedentario al nómada, lo retiene. Como recuerda Gilbert Durand, “la casa constituye, entre el microcosmos del cuerpo humano y el cosmos, un microcosmos secundario, un término medio [...]. La casa es siempre imagen de la intimidad descansada y la palabra ‘morada’ tiene, como en los Upanishad o en Santa Teresa, el sentido de detención, de reposo, de ‘asiento’ [...] en la iluminación interior.” (Durand, p. 232).

La posada, aunque refugio provisional del viajero al que lo sorprende la noche, lo nocturno con toda su implicación amenazante, es, por esas horas, por ese tiempo a término, un hogar, una matriz, la hembra donde se enciende el fuego, ese macho.

Las nociones de refugio y reposo van unidas también a la condición de lo femenino. No ha de extrañar, por lo tanto, que en mucha “literatura de posada”, el

viajero, después de colmar el apetito y espantar el frío, busque al final de la jornada las posaderas de la posadera.

*El pozo.*

“El jugador debe esperar a que alguien pase por allí y lo rescate”. Aquí la retención cumple la amenaza. La amenaza de la caída. Si a la posada se llegaba, al pozo se cae. El pozo será, como el volcán, boca de la tierra, vinculará la superficie con el subsuelo, abrirá una vía de comunicación con el mundo inferior. Muchas culturas verán por ello en el pozo el cauce para la manifestación de los poderes infernales, para la regurgitación sobre la tierra de los monstruos habitantes de las profundidades.

Pero el fondo del pozo esconderá en su estrecha oscuridad la imborrable transparencia del agua, de lo líquido, que reflejará también el cielo en una síntesis de tres órdenes cósmicos -cielo, tierra e infierno- y de los cuatro elementos -aire, tierra, agua y fuego.

Su condición de abertura que mana lo convierte por otra parte en fuente de la abundancia o de la vida, o en fuente del conocimiento. En el desierto, el pozo encierra y ofrece el bien, el más preciado. Entre las numerosas referencias al pozo que pueden encontrarse en la Biblia, Chevalier y Gheerbrant, en su Diccionario de los símbolos, destacan la escena del pozo de Jacob, en el Evangelio de San Juan, en la que Jesús ofrece a la samaritana el “agua viva”, bebida de vida y de enseñanza que sacia para siempre (*Evangelio de San Juan*, 4, 9-14).

Durand, de nuevo, se acordará de Victor Hugo, que en su *Contemplación Suprema* desplegará el símil del pozo como microcosmos, pero como microcosmos interior: “cosa inaudita [...] es dentro de uno mismo donde hay que mirar lo de fuera. El profundo espejo sombrío está en el fondo del hombre. Ahí está el claroscuro terrible [...], es más que la imagen, es el simulacro, y en el simulacro hay algo de espectro [...]. Al inclinarnos sobre ese pozo [...] vemos allí, a una distancia abisal, en un círculo estrecho, el mundo inmenso”. (Durand, p. 199, citando a Victor Hugo, en *Contemplation suprême*, “Post scriptum de ma vie”, p. 236).

*El laberinto.*

“Del laberinto al treinta”. La esencia del laberinto se cumple aquí de esta forma tan simple, con esta orden tan precisa. El enredo de senderos retrasa al viajero, obstaculiza su carrera hacia el centro. Tal vez, la razón es que aún no está preparado y tendrá entonces que superar más pruebas.

La casilla del laberinto es, además, miniatura del propio juego. El tablero de la oca es un laberinto que abre en su senda única una red oculta de vasos comuni-

cantes, de túneles que sólo se hacen visibles en la virtualidad pactada de la llegada a una casilla, de callejas de tránsito obligatorio que atajan o rodean, de agujeros en la sombra que funden la distancia de dado a dado, de puente a puente, del laberinto al treinta.

Más que al palacio cretense que encerraba al Minotauro, la oca remite formalmente a los laberintos concéntricos de la tradición cabalística, aunque estos también, como recuerda Fulcanelli, comparten con el de Minos una doble ocultación, la del acceso al centro y la de la vía de salida, que no se da en el juego. En la oca importa únicamente el primer sentido, la tendencia al centro, ya se interprete como iniciación en un conocimiento o doctrina, como relato de un peregrinaje histórico o como plan de introspección.

Suma de la espiral y la trenza, como acertó a definir Leonardo Da Vinci, el laberinto puede conjugar, por tanto, las dos imágenes humanas de lo indefinido, el perpétuo devenir de la espiral y el eterno retorno de la trenza.

#### *La prisión.*

“El jugador debe dejar pasar dos turnos”. Esa será la condena por llegar a esta casilla. La idea de cárcel está ligada indisolublemente a la idea de condena y ésta a la de delito. Y estos conceptos concatenados, respuesta del grupo a la burla más o menos voluntaria y más o menos traumática de sus reglas, atraviesan siglos y civilizaciones que determinan los matices del trato al protagonista del conflicto, al sujeto extraviado o caído: del castigo a la reinserción, de la amputación a la cura.

La cárcel es sobre todo espacio de encierro, de negación de la movilidad a través de la cuál la libertad se manifiesta más directamente, pero puede remitir también a un contexto cualquiera de coerción, a una situación en la que la voluntad queda anulada.

Barrotes y cadenas simbolizan el cautiverio como una tachadura sobre el fondo abierto, sin límites, de la libertad. La iconografía de la prisión se completa con los elementos mínimos de la supervivencia, el colmo de las básicas necesidades, los despojos de una vida domada, reducida: un colchón, una letrina, una barra de pan sobre un jarro de agua... (Así recuerdo el mobiliario dibujado en la casilla de la cárcel de mi primer juego de la oca. Qué impresión tan grande ha sido comprobar que en el tablero que compré recientemente para ilustrar esta comunicación el retrete ha sido sustituido por un televisor).

#### *La muerte.*

“El jugador debe volver a la casilla de partida”. Caer en el casillero de la muerte supone comenzar de nuevo el recorrido. No la exclusión del juego, que equivaldría

a la desaparición “física”, sino una vuelta al origen que es una suerte de reencarnación o de nueva vida, de nuevo nacimiento alejado, desfasado, en el que las posibilidades de alcanzar el centro en primer lugar se reducen considerablemente, aunque esto no nos importe ahora.

La calavera o el esqueleto, los dos emblemas habituales de la muerte, la personifican no como grado irreversible y estático, sino como estadio dinámico y ajeno, colectivo, impersonal. Amenazan con el contagio de una muerte activa, “viva”, avisan de la inmediatez de una metamorfosis como el mendigo ciego anunciaba con el redondel negro al viejo capitán Bill Bones su condena fatal, inmutable e inminente en *La Isla del Tesoro*.

Calavera y esqueleto a menudo ríen o sonríen con la ironía del que conoce privilegiadamente lo vedado, con el sarcasmo del que ha traspasado un umbral revelador y terrible y está de vuelta.

El que se topa cara a cara con la muerte y logra esquivarla, atina a dejar atrás el macabro casillero, tiene también algo de héroe que vuelve transformado, inmune o sabio.

Superado el peligro mayor, el accidente mortal que invalida todo esfuerzo previo y desvía al punto de partida, el jugador ya afrontará tranquilo los últimos tramos de la espiral; queda sólo la espera de la combinación exacta que lleve su ficha al centro.

*El centro.*

La gran oca. La “reoca”. La casilla 63. El centro como fin, pero también como principio. Ónfalos, ombligo, puerta del Éter y del útero del que se salió y al que se vuelve o se sueña con volver, en toda la tradición del eterno retorno.

Mircea Eliade habla del centro como “lugar de la hierofanía”, lugar en el que se manifiesta lo sagrado, y alude así a otra tradición reincidente que identifica al centro como espacio que condensa a la divinidad ubicua. “Los polos de las esferas”, afirma Nicolás de Cusa, “coinciden con el centro que es dios. Él es circunferencia y centro, quien está por todos lados y en ninguna parte” (citado en Chevalier y Gheerbrant, p. 272).

En esta carrera, en este curso del juego de la oca y del juego de la vida, la espiral, como afirma Gilbert Durand, “constituye un glifo universal de la temporalidad, de la permanencia del ser a través de las fluctuaciones del cambio” (Durand, p. 299) y la búsqueda del centro será la búsqueda de una referencia en el caos que de alguna manera conjure el tiempo, nos haga eternos.

A propósito de esto último, cito otra vez y para terminar a Gilbert Durand, en referencia al Mandala, otra noción inexcusable al hablar de centro: “El término Mandala significa círculo. Las tradiciones tibetanas muestran bien la intención profunda llamándolo “centro”. Esta figura está unida a un simbolismo floral, laberíntico, y al simbolismo de la casa. Sirve de ‘receptáculo a los dioses’, es ‘palacio de los dioses’. Se asimila al Paraíso, en cuyo centro se asienta el Dios supremo, y en el que una inversión ritual ha abolido el tiempo”.

## BIBLIOGRAFÍA

- CONTI, N. (1551-1581): *Mitología*, Murcia, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Murcia, 1988.
- CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. (1969): *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986. (Artículos consultados: “Centro”, “Espiral”, “Esqueleto”, “Laberinto”, “Ánsar, oca, ganso”, “Pozo” y “Puente”).
- DURAND, G. (1982): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus.
- ELIADE, M. (1992): *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus.
- FULCANELLI (1922): *El misterio de las catedrales*, Barcelona, Plaza & Janés, 1993.
- GAUTHIER, G. (1986): *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Madrid, Cátedra.
- GRIMAL, P. (1951): *Diccionario de Mitología griega y romana*; Barcelona, Paidós, 1994.
- HACKING, I. (1991): *La domesticación del azar*, Barcelona, Gedisa.
- YONNET, P. (1988): *Juegos, modas y masas*, Barcelona, Gedisa.

## ANÁLISIS SEMIÓTICO DE UN CARTEL: IMAGEN Y SOCIOLOGÍA<sup>1</sup>.

Rosa María López Rodríguez.

### I

La crítica y la historia de la literatura, en general, cuando se ocupan de E. Giménez Caballero, en primer lugar destacan su papel al frente de *La Gaceta Literaria*; y en segundo, su profesión de fe fascista. De la primera actitud deriva la identificación entre la revista y su director. Todos conocemos la importancia de *La*

---

<sup>1</sup> Esta comunicación tiene como punto de partida el trabajo de J.C. Fernández Serrato «Los carteles literarios de Gecé: el lenguaje figurado como modo hermenéutico», que presentó en el Congreso «La Metáfora en la poesía hispánica (1885-1936)» celebrado en Copenhague hace ahora un año. En aquel trabajo Fernández Serrato analizaba las estrategias discursivas de los carteles, el modo de producción de sentido y las razones por las que se elige ese modo de significación. También apuntaba la posibilidad de estudiar estos carteles como material histórico, sobre el que indagar cuestiones de la cultura española de entreguerras. Esta última sugerencia es la que se recoge en el presente trabajo; quede, pues, el reconocimiento de la deuda que contraemos con este autor.

*Gaceta* como medio «para entender el ambiente de las letras» en los años en los que transcurre su existencia (1927-1932) (Geist, 1980), sobre todo por el carácter heterogéneo de la nómina de autores que aparecen a lo largo de sus páginas, lo que hace de Giménez Caballero el elemento conciliador de la empresa editorial que pasa por ser el principal *órgano del vanguardismo español*. Se destaca, así, su labor de «capitán» (Tandy, 1932: 53), de «gran andarín de la literatura española contemporánea» (Jarnés, 1927: 90), de animador y propagador de la cultura hispánica. Desde *La Gaceta Literaria*, Giménez Caballero organizó numerosas exposiciones bibliográficas (sobre el libro catalán, portugués, el libro antiguo, manuscritos), banquetes, premios, subastas, conferencias, editó una biblioteca de cuadernos de *La Gaceta*, esto respecto al libro y los escritores; respecto a otros ámbitos artísticos, promovió la apertura de una galería de arte, *La Galería*, dedicada al arte nuevo y al arte popular, y sobre todo fundó el Cineclub Español (Giménez Caballero, 1931: 6).

Todo ello durante las décadas 20 y 30 de este siglo, décadas que coinciden con el desarrollo de los postulados de las vanguardias históricas y su posterior evolución hacia un arte más comprometido, social y políticamente, donde se conjugan factores de distinta naturaleza: desde la crisis económica mundial que estallará con el crac neoyorquino del 29, hasta la crisis política interna que vive España, a medida que va avanzando la desintegración de la Dictadura de Primo de Rivera, y que, como sabemos, terminó con la proclamación de la República en 1931. Todo ello en un apretado espacio de tiempo que también coincide con la transformación estética e ideológica de la trayectoria del propio Giménez Caballero, que pasa desde ser el «defensor» del arte nuevo en 1927, realizador de ese mismo arte a lo largo de 1928 y, por último, «enterrador» del que ya se considera arte difunto, a partir de 1929 (Foard, 1975). También sabemos que esta transformación afectó al periódico literario dada la simbiosis de éste y su director; así, desde su primitiva «ansia ecuménica» (Tandy, 1932: 38) y vocación iberista, pasando por su etapa como «Robinsón Literario», desemboca al final en el ultranacionalismo fascista. Este aspecto de su personalidad que ya apuntábamos más arriba ha provocado ese aura de malditismo y marginación que le rodea. S.G. Payne lo califica de «raro esteta» y lo considera «el más estrafalario de los escritores fascistas que proliferaron en Europa entre 1920-1930» (Payne, 1986: 16). La historia de la literatura española escrita durante la primera posguerra franquista exalta en términos elogiosos el exacerbado nacionalismo que se desprende en obras como *Genio de España* (1932), que antes ni siquiera aparecía citada<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> A este respecto es interesante cotejar las ediciones de 1937 y 1950 de la *Historia de la Literatura española* de Ángel Valbuena Prat, quien, por otra parte no era sospechoso de partidismos radicales.

El carácter sobradamente conocido de estos hechos nos exige de incidir sobre los mismos. Si lo haremos, por el contrario, sobre uno de los libros que publicó durante su etapa de defensor y conductor del arte nuevo, concretamente *Carteles Literarios*, publicados en 1927 bajo el pseudónimo de «Gecé», pseudónimo que según escribiría más tarde en *Circuito imperial* (1929), adoptó «para el grito y el combate» (Tandy, 1932: 101). *Carteles Literarios* reunía, además de la obra gráfica, artículos de crítica que habían sido publicados con anterioridad en *El Sol*. En el dintel del libro<sup>3</sup>, Giménez Caballero inserta la siguiente dedicatoria, «A la era industrial del mundo. Nada menos», una declaración de intenciones que defiende la ruptura con la crítica tradicional a través de un nuevo género: el cartel, «síntesis literaria que me condujo hasta el grafismo» (Giménez Caballero, 1931: 6) y que «marca la aurora de una nueva época en la crítica literaria hispánica» (Tandy, 1932: 60). Esa crítica de carácter industrial, ubicada dentro de unas relaciones comerciales que el propio autor venía ya ejerciendo desde distintos periódicos implicaba un servicio a una empresa editorial, factor que según A. Soria «supone el desvanecimiento del mito de que el autor es ajeno al procedimiento industrial de distribución del producto artístico» (Soria, 1981: 100).

Al exaltar el industrialismo «reivindica el cartel anunciador con toda la carga de propaganda y supuesta neutralidad» (*ibid.*: 101), en este sentido, las fuentes de los carteles de «Gecé» que se han señalado van desde los apuntes de R. Gómez de la Serna en las reuniones de Pombo, las innovaciones tipográficas de los futuristas, los caligramas de Apollinaire (Hernando, 1975; Fernández Serrato, 1996); sin embargo, para Andrés Soria los «precedentes inspiradores» están en los propios carteles industriales de propaganda (Soria, 1981: 101, nota 31), tal como indica el mismo Giménez Caballero:

«unos manchones arrebatadores, anestésicos, de Julius Klinger, pegados en una tapia de suburbio, anunciando el perfume Mayami de Viena, nos sugiere en el acto un mundo de apetitos, de vanidades, de delirios, de calenturas inapagables. El trasatlántico emproando un azul rayado de rojo de un Austin Cooper, portando encima el letrero de la *Royal Mail*, que encontramos al revolver de una calle, al salir, asfixiados de mezquindad y estrictez, de la oficina, nos empuja a un globo de ensueños, de proyectos, de huidas, de escapes, de revolución sentimental. El plato

<sup>3</sup> El libro fue publicado en Espasa-Calpe y consta de dos partes, la primera «Puerta del libro» se divide a su vez en dos apartados, el primero «Hasta aquí. ¡Y otra cosa!» es un repaso crítico de la crítica coetánea que hay que cambiar; el segundo, «La crítica en el puente», defiende la pertinencia de una nueva crítica industrial. La segunda parte exhibe los carteles literarios. Estos carteles fueron expuestos en Madrid y, un año más tarde en Barcelona; véase a este respecto Soria (1981), Bonet (1995), Galindo Mateo (1997). Aquí se ha consultado la reproducción de algunos de ellos aparecida en 1986 en la revista *Poesía*.

de huevos con jamón «humeando, succulento» apercebido al anochecer en un esmalte del autobús, cuando la mujer, acercándose la hora del condumio, sabiendo que no tiene cena hecha, inapetente por el trabajo de toda la tarde en el *bureau*, ese plato mágico, fascinador, provocativo, firmado por Everett Johnson para Morris and Company, la hace renacer a una vitalidad apetitosa, correr a escape por el manjar preparado y satisfacer por pocas monedas el encanto aún no roto de la rica atracción. Y así con el prospecto majestuoso del gran automóvil, de la fiesta de golf, de la corrida de toros, de la feria de Sevilla. El sortilegio de unas llamaradas cromáticas, sabiamente repartidas, y he aquí de nuevo al pueblo conducido por el desierto como por la voz de Moisés.» (Giménez Caballero, 1927: 33-34)

Durante todo el primer tercio de este siglo el género del cartel se había ido desarrollando al mismo tiempo que lo hacía la economía capitalista. Es, pues, un instrumento ligado directamente al industrialismo y utilizado con fines tanto publicitarios como medio de difusión de ideas, es decir, con fines propagandísticos. Un arte utilitario e instrumental «un género chico de la pintura, una pintura barata, modesta, casi anónima, que no inmortaliza ni lleva a las academias ni a los museos» (Giménez Caballero, 1927: 33) que se opone en principio a la teoría del arte por el arte. No obstante, en el periodo de entreguerras, los propios vanguardistas (expresionistas y cubistas, sobre todo) lo utilizarán como soporte de una propuesta que aspira a sintetizar arte y técnica a la búsqueda de nuevas formas expresivas; en dicho periodo el cartel se concebirá como «heraldo de la modernidad» (Gamonal Torres, 1985: 450); la intrusión de las leyes del mercado llevará a la situación apuntaba más arriba, el desvanecimiento del mito del arte como expresión privilegiada y también a destruir la ficticia independencia del artista. En unos casos esta situación se deberá a la función del cartel comercial que privilegia un mensaje propiamente publicitario por el que se estimula al consumo; en otros se deberá al vasallaje de una idea, una creencia, un orden, una ideología (Renau, 1937). Y en este contexto cabe inscribir a Giménez Caballero.

«Ha llegado el momento de restaurar a su grado positivo el adjetivo *industrial* aplicado al arte nuevo. Es industrial porque está al servicio de la Industria ¿verdad? Pero, aceptando el postulado de que la Industria, lejos de ser una fuente de negaciones, lo es de afirmaciones ¿Esfuerzo, Belleza, Lucha, Torbellino, Poder, Amor, Producción, Guerra?, aceptando la Industria como el nuevo Templo de la Vida, todo aquello que se ponga a su servicio se tocará positiva y no peyorativamente» (Giménez Caballero, 1927: 33)

Según Cassandre, famoso cartelista francés de la época,

«El cartel es un medio para un fin, un medio de comunicación entre el comerciante y el público, algo así como el telégrafo. El diseñador de carteles tiene el

mismo papel que el funcionario de telégrafos: él no inicia las noticias, simplemente las transmite. Nadie le pregunta su opinión, sólo se le pide que proporcione un enlace claro, bueno y exacto» (*apud* Ramírez, 1992: 132)

por su parte, ¿Gecé?, dirá

«El cartelista es irresponsable. El cartelista no tiene más misión que poner su color, su gracia, su ingenio en envolver los productos a veces más groseros, antipoéticos y brutales de la vida, recubriéndolos de un aura luminosa de ilusión, de fosforescencia, de seducción embriagadora. Y utilizar ¿ya sin la hipocresía antigua? despreocupada, jocundamente, el cubo del agua y del jabón.» (Giménez Caballero, 1927: 34)

lo que implica una toma de partido y la intención de difundirla. Como bien señala J.C. Fernández Serrato, la propaganda es el modo más efectivo de la difusión de la ideología (Fernández Serrato, 1996: 8), y de eso se trata: del *discurso de poder de las instituciones*. Aunque Giménez Caballero todavía no había llegado a solicitar abiertamente su deseo de ser el ministro de Propaganda español, un émulo del alemán Goebbels, como hacía en *Arte y Estado* (1935), sí es manifiesta su propensión hacia el discurso ideológico, independientemente de que el soporte de ese discurso, en este caso el cartel, se materialice en otro discurso estético susceptible de un análisis formal dentro de los cauces de la poeticidad.

Esa síntesis plástica entre arte y técnica, utilizada como vehículo de expresión artística es para Fernández Serrato el principal mérito de este autor, «haber-se atrevido a introducir un lenguaje figurado en el ámbito de la crítica literaria» (Fernández Serrato, 1996: 4). Privilegiando lo visual sobre la palabra y haciendo de la metáfora el eje sobre el que gravita el acto de comunicación efectivo de un discurso concentrado «crítico, valorativo, hermeneúutico en su base y con claras intenciones de intervención social»<sup>4</sup> (*ibid.*: 5).

Fernández Serrato propone considerar los carteles literarios de «Gecé» como una *alegoría de la crítica*. Analizando este soporte como realización poética, el «funcionamiento poemático del cartel» resulta del cambio de código desde el discurso crítico tradicional racionalista al discurso irracionalista del pensamiento metafórico, entendiendo éste como

«producto de sustituciones paradigmáticas que implican una transferencia o un desplazamiento del sentido vehiculado por el tropo hacia un constructo semántico de dominancia connotativa, diferente, anómalo, respecto tanto del tenor como del vehículo, pero resultado de su interacción.» (*ibid.*: 6)

<sup>4</sup> La fuente de esta afirmación se halla en A. Chicharro Chamorro (1987).

De ahí que defienda «que el cartel literario es una representación en paralelo de ¿otra cosa?», afirmación que suscribimos y de la que parte este trabajo: intentar reconstruir esquemáticamente esa «otra cosa» en el cartel que hemos elegido, «Universo de la literatura española contemporánea», quizá, junto al «Cartel de la nueva literatura», el más conocido<sup>5</sup>.

## II

Por su filiación con el discurso publicitario este cartel satisface la necesidad de que su sentido sea reconocido con rapidez; el espacio, pues, se distribuye mediante formas significativas o signos, entendiendo éstos como el conjunto: figura astral + nombre, donde el nombre propio puede considerarse dentro de la categoría de los índices, siguiendo a Peirce, de ahí que la correspondencia signo y objeto sea inmediata (Pérez Carreño, 1988: 128). Podríamos decir entonces que el contenido del discurso es reconocible automáticamente dada la referencialidad que le impone la marca textual del signo (estamos en la fase de la cuasilectura) (Pérez Tornero, 1982), tematizándola en un primer nivel, donde reconocemos que, efectivamente, se nos remite a la literatura española contemporánea a ¿Gecé?.

Avanzando hacia un segundo nivel de significación, donde se requiere mayor grado de análisis, hay que tener en cuenta las relaciones secuenciales de los signos y su distribución en la superficie del plano. Esta operación nos permite distinguir la red isotópica que divide la superficie en dos planos, superior e inferior, separados por un leve espacio en blanco sesgado, a los que identificaremos como «Paradigma Ortega y Gasset» y «Paradigma Menéndez Pidal». En segunda instancia, estableciendo correlaciones pertinentes de tipo «topográfico», estamos ya en disposición de localizar el tema del mapa: la oposición entre el «Paradigma de la Modernidad» vs. «Paradigma de la Tradición». Si bien a partir de este nivel estamos apelando ya a una instancia extraliteraria o intertextual, por cuanto echamos mano de nuestra competencia cultural para llenar de sentido la percepción de la imagen. Estaríamos avanzando ya en un «discurso teórico-hermenéutico fuertemente perlocutivo» (Fernández Serrato, 1995: 233) al que desde la atalaya crítica de Giménez Caballero podríamos calificar de *programático*, más aún cuando Giménez Caballero se inscribe precisamente en las vanguardias programáticas (futurismo y superrealismo) (Galindo Mateo, 1997). El cartel podría considerarse entonces como un *manifiesto* donde se privilegia la vanguardia (situada en el plano superior de la superficie textual y bajo la influencia de los valores simbólicos luminosos que le

<sup>5</sup> Reproducido en *La Gaceta Literaria*, 4, 14 (Julio), 1927.

confiere un astro: *El Sol*) en diálogo permanente con la tradición, inferencia adicional que nosotros hacemos en nuestro proceso de abducción.

Todavía podemos avanzar un nivel más apelando al imaginario, al contenido simbólico de la imagen representada: el Universo como símbolo totalizador de un sistema sirve para proyectar un orden mental; cada planeta, tomado como potencia vital generatriz posee una esfera de acción, su «ciclo», cuyo influjo se expande fuera de él, manifestado aquí en los anillos que rodean algunos planetas o la serie de asteroides y satélites. El contenido simbólico de la serie planetaria expone «una ordenación del mundo moral» (Cirlot, 1981), una simbiosis entre el orden celeste y el orden terrestre o humana (Chevalier y Gheerbrandt, 1982). Cada planeta puede tener adscrito un carácter específico, un sentido, una virtud, una tendencia; por ejemplo, el sol es la voluntad, la actividad, frente a la luna, símbolo de la imaginación. Asignándoles propiedades positivas y negativas, podemos dividir dos zonas, una luminosa y otra sombreada, ambas, partes integrantes del ciclo existencial (día/noche). Esta simbología trasplantada al discurso visual que analizamos coincide con la división que antes distinguíamos entre paradigmas, de donde ahora resultaría el sistema solar (reforzado con la imagen del sol en el extremo superior izquierdo) y el sistema lunar (si tomamos como rasgo pertinente el color oscuro de estos planetas).

Pero mientras que en el sistema solar, la relación entre el astro/referente histórico, como eje de un sistema, y la proyección del mismo sobre su área de influencia, a la que hemos identificado como el «Paradigma de Ortega», es obvia por la referencialidad de sus componentes y su estructura espacial, de donde podemos inferir la coherencia semántica de este plano en el que la modernidad estética se incluye en un área de pensamiento progresista. El plano lunar, sin embargo, no muestra esa misma coherencia de manera tan inmediata, pues las relaciones entre sus componentes icónicos no es tan obvia: haciendo uso de nuestro saber enciclopédico, que en esta fase vendrá a ejercer una labor de control (Panofsky, 1972) no podemos identificar el Paradigma de Menéndez Pidal y el Sistema de ABC, a no ser que tomemos como rasgos de coherencia temática del paradigma el concepto *tradición*, lo que explicaría la presencia de Unamuno o Juan Ramón Jiménez, tomados como referentes generacionales pero ya superados, o el de *nacionalismo*. De este modo constatamos dos niveles de significación entre ambos planos, distintos pero de algún modo subsidiarios: por un lado un nivel de significación en el ámbito conceptual estético (Modernidad vs. Tradición) y por otro, un nivel superior de significación conceptual extraestético, de índole social (*El Sol* vs. *ABC*, es decir, Progresismo vs. Conservadurismo). La polisemia extrema del cartel se explicita todavía más si analizamos la estructuración espacial de las figuras del sistema lunar, tomando como eje vertebral el sistema de ABC y los rasgos provenientes de

la lateralidad: izquierda y derecha. El resultado es la manifestación de una polarización ideológica en un campo supuestamente ajeno a la producción propiamente literaria entre medios de comunicación de tendencias marcadamente políticas (*El Socialista, La libertad, El Herald, El liberal*, en el ámbito de la izquierda; *El Debate, La Nación, Prensa Gráfica*, en el de la ultraderecha).

La «lectura» global de la combinación de imágenes («la alegoría de la crítica») precisa una operación de vaciado de los contenidos semánticos y temáticos, uniendo los distintos niveles de significación que hasta ahora hemos discriminado en esta rápida y casi atropellada sinopsis. Se trataría de hallar el *valor simbólico* del discurso, en términos de E. Panofsky, interpretando el contenido. Esta operación requiere la suma de nuestros conocimientos extratextuales (es decir, los que están más allá del marco del cartel de forma latente: su estructura profunda) y los significados parciales extraídos hasta ahora.

En esta estadio cobra sentido la llamada a la sociología que se hace en el título de esta comunicación. En primer lugar podría postularse que Giménez Caballero parte de un concepto *sociológico* de la literatura, es decir, histórico, si aceptamos como dominio de esta disciplina «la serie de relaciones que pueda existir entre literatura y sociedad o la dimensión social de la literatura o la realidad social literaria», dominio que, por otro parte, comparten todas las variantes teóricas que suelen agruparse bajo el marbete de Sociología de la Literatura (Chicharro Chamorro, 1994: 388); y al mismo tiempo crítico porque señala un corpus textual.

«La crítica ya que no puede definir, debería siempre, al menos, de señalar. Y señalar es establecer jerarquías, olvidar lo olvidable, recordar lo recordable, subrayar con la posible exactitud, lealmente» (Jarnés, 1927: 4 [90])<sup>6</sup>

Aquí estaría localizado el significado latente del discurso iconográfico de ¿Gecé? en este cartel: reproducir un mismo discurso ideológico (pequeño burgués) y legitimador en lo teórico y en lo práctico a través del historicismo fenomenológico y el corpus textual desprendido del mismo (Rodríguez, 1984: 237). Véase a este respecto las colecciones de la editorial de la *Revista de Occidente*, sobre todo «Los poetas» y «Nova Novorum» (López-Campillo, 1972), de la *Residencia de Estudiantes*, o la nómina de poetas que publican en *Mediodía, Verso y Prosa, Litoral y Papel de Aleluyas*, conocidos luego bajo la categoría historiográfica de «Generación del 27»; y otro tanto cabe decir de la labor publicista de la *Revista de Filología Española* y el Centro de Estudios Históricos, como paradigma de una ideología científica «mezcla de historicismo fenomenológico y culto a lo popular», ideología de la tradición «de la línea evolutiva y continua, como eje de cualquier tipo de historia» (Rodríguez, 1984: 236). Es decir, un *canon literario* (que aquí concretamente reproduce el de los gé-

<sup>6</sup> El subrayado es nuestro.

neros literarios hegemónicos en la coyuntura histórica de 1927: la lírica y el ensayo; los demás géneros, tales como el teatro o la novela, apenas si están representados: en el caso del teatro, su exponente es la figura de Valle-Inclán representado como un cometa, junto con los dos puntos que le acompañan, R. Baroja y Rivas Cherif); se confirma así su naturaleza de *canon mixto*, compuesto de textos literarios e ideológicos (Mainer, 1994), por ello en la primera lectura no negamos la cualidad literaria a objetos que no lo son estrictamente (caso de la prensa). Estamos en el terreno de la sociología porque el canon, su fundamento, siempre nos planteará cuestiones ideológicas de las relaciones de poder que deciden dónde está el límite a señalar, la jerarquía; en suma, el problema de la canonicidad nos lleva al terreno de las prácticas sociales (Juaristi, 1994: 49).

Y al mismo tiempo Giménez Caballero, pues ya hemos traspasado la frontera de ¿Gecé?, está haciendo *Historia de la Literatura* en vivo, sincrónicamente, al modo que reclamaba R. Barthes en *Sur Racine* (1963), entendiendo la literatura como *institución* (editorial, medios de comunicación, incluidas las instituciones que se esconden bajo su rótulos: en este caso podemos identificar la Unión Patriótica [*La Nación*], la «Asociación Católica Nacional de Propagandistas [*El Debate*] o los distintos partidos políticos que hay detrás de la prensa de izquierdas; y no decir de las instituciones normativas por excelencia, la Academia y la Universidad, aunque esta última haya que inferirla subrepticamente).

Para Barthes el objeto de estudio de esta disciplina tenía que ser la institución literaria y su método el histórico, por ello proponía una historia de la *función literaria* que debería abordar los siguientes puntos: el estudio del medio, del público, de la formación intelectual del público y autores, de la condición del hombre de letras en un momento determinado y de los hechos de mentalidad colectiva, frente a una historia de la creación literaria, considerando ya la perspectiva immanentista.

«C'est donc au niveau des *fonctions* littéraires (production, communication, consommation) que l'histoire peut seulement se placer, y non au niveau des individus qui les ont exercées. Autrement dit, l'histoire littéraire n'est possible que si elle se fait sociologique, si elle s'intéresse aux activités et aux institutions, non aux individus» (Barthes, 1963: 146)

No obstante, Barthes también apuntaba la paradoja de inscribir una historia literaria en los límites institucionales, esto es, que se convertiría en la historia «tout court», sin apellidos.

Nosotros, con nuestra privilegiada mirada retrospectiva podemos considerar sin esfuerzo este texto gráfico como un documento. Le hemos preguntado y nos ha contestado; ha cumplido bien su función reproductora de estructuras mentales en

**un momento dado y ha justificado bien su presente. Ha hecho confluír un discurso crítico, jerarquizador y programático y un discurso histórico, en ambos casos, un discurso ideológico.**

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- R. BARTHES (1963): «Histoire ou littérature?», en R. Barthes, *Sur Racine*. Paris: Ed. du Seuil, pp. 137-157.
- J. M. BONET (1995), *Diccionario de las vanguardias en España. 1907- 0936*. Madrid: Alianza.
- J. CHEVALIER Y A. GHEERBRANDT (1982), *Dictionnaire des symboles*. ed. rev. y corr. Paris: Robert Laffont.
- A. CHICHARRO CHAMORRO (1987), *Literatura y Saber*. Sevilla: Alfar.
- (1994), «La Teoría de la Crítica Sociológica», en P. Aullón de haro (ed.). *Teoría de la Crítica Literaria*. Madrid: Trotta; pp. 387-453.
- J. E. CIRLOT (1981), *Diccionario de símbolos*. 4ª ed. Barcelona: Labor (Nueva Colección Labor).
- J. C. FERNÁNDEZ SERRATO (1995), «Del funcionamiento discursivo de la poesía concreto-visual en España (Planteamientos iniciales)». en: J. Valles Calatrava, J. Heras y M.I. Navas Ocaña, *Actas del V Simposio de la Asociación Andaluza de Semiótica*. Almería: Universidad de Almería; pp. 229-237.
- (1996) «Los Carteles Literarios de Gecé: el lenguaje figurado como modo hermenéutico» en: *Actas del Congreso «La metáfora en la poesía hispánica (1885-1936)»*. Copenhague: Universidad de Copenhague-Institut Romanik (en prensa).
- D. W. FOARD (1975), *Ernesto Giménez Caballero (o la revolución del poeta). Estudio sobre el nacionalismo cultural hispánico en el siglo XX*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos (Ensayos Políticos).
- I. GALINDO MATEO (1997), «Dos muestras de literatura visual hispánica en la época de los ismos: Salle XIV y Carteles Literarios». *Ínsula*, vol. 603-604, nº Marzo-Abril, pp. 17-18 y 31.
- M. A. GAMONAL TORRES (1985), *Imagen, propaganda y cultura en la zona republicana durante la Guerra Civil española*. Granada: Universidad de Granada (microformas).
- A.L. GEIST (1980), *La Poética de la Generación de 1927 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*. Barcelona: Labor (Punto Omega; Teoría y Crítica Literarias, vol. 258).
- E. GIMÉNEZ CABALLERO (1931), «Contraseña biográfica del guía». *Anthropos*, 1988, vol. 84, pp. 5-7.

--- (1927) «El Cartel y el Cartelista». *Poesía. Revista Ilustrada de Información poética*, 1986, vol. 26, pp. 33-34.

M. A. HERNANDO (1975), *Prosa vanguardista en la Generación del 27 (Gecé y La Gaceta Literaria)*. Madrid: Prensa Española.

B. JARNÉS (1927) «Carteles y Pasquines», *Ínsula*, vol. 15, pp. 4 (90).

J. JAURISTI (1994) «Lengua y dialecto en la literatura regional: el caso bilbaino» en: J.M. Enguita y J.C. Mainer (coords.) *Literaturas regionales en España*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico»; pp. 49-82.

E. LÓPEZ-CAMPILLO (1972) *La Revista de Occidente y la formación de minorías*. Madrid: Taurus.

J. C. MAINER (1994), «La invención de la literatura española». en: J.M. Enguita y J.-C. Mainer (coords.) *Literaturas regionales en España*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico»; pp. 23-45.

E. PANOFSKY (1972), *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza editorial (Alianza Universidad).

S. G. PAYNE (1986) *Falange. Historia del fascismo español*. Madrid: Sarpe (Biblioteca de la historia de España).

F. PÉREZ CARREÑO, *Los placeres del parecido. Icono y representación*. Madrid: Visor (La balsa de la Medusa).

J. M. PÉREZ TORNERO (1982) *La Semiótica de la Publicidad. Análisis del lenguaje publicitario*. Barcelona: Mitre.

J. A. RAMÍREZ (1992) *Medios de masas e historia del arte*. 4ª ed. Madrid: Cátedra (Cuadernos Arte Cátedra).

J. RENAU (1937), *Fución social del cartel*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1972.

J. C. RODRÍGUEZ (1984) *La norma literaria*. Granada: Diputación Provincial de Granada.

A. SORIA OLMEDO (1981) «Relaciones sobre teoría poética y teoría de las artes plásticas en el ámbito del vanguardismo español. Algunas notas (1909-1931)». *1616*, vol. IV, pp. 93-103.

L. TANDY (1932) «Ernesto Giménez Caballero y *La Gaceta Literaria*» en: L. Tandy y M. Sferrazza, *Giménez Caballero y *La Gaceta Literaria* (o la Generación del 27)*. Madrid: Turner, 1977.

## **JOHN CAGE BUBBLEGUM. INTERRELACIÓN DE LAS ARTES, CULTURAS ALTERNATIVAS Y MICROPOLÍTICA.**

*Juan Carlos Fernández Serrato.*

La interrelación de las artes no es un fenómeno nuevo. Recurramos por ejemplo al tópico horaciano “*ut pictura poesis*” para recordar cómo el pensamiento clásico no dejó nunca de pensar sobre la hermandad de las figuraciones estéticas; retrocedamos al naturalismo de la *mimesis* aristotélica para ver en la creación imaginaria una fabulación del mundo de complejas facetas; volvamos de aquí a Platón para interrogarnos sobre la “dudosa” conveniencia de admitir a esos locos artistas y su irracional mitopoética en la república logogramática; demos un salto mortal hacia adelante y terminemos echando una ojeada a ese “sentido común” con que el ladino Boileau reescribía en 1674 todo el proceso codificador de la poética clásica desde que el arte fue *techné* ennoblecida, gracias, por supuesto, a su cumplido servicio didáctico a la *paideia*. Pero siempre hubo grados, centros y márgenes.

Estos desplazamientos que circulan a través de algunas nociones de la poética normativa nos ofrecen los puntos de apoyo básicos para volver a pensar la dimensión política de las formas estéticas y de sus compartimentaciones genéricas.

Sin embargo, no pretendemos parafrasear a Ignazio Ambrogio (1975), esbozando un nuevo intento de fragmentar los capítulos técnicos de la historia estética en virtud de correspondencias ideológicas más o menos discriminadas, sino plantear un ámbito de reflexión acerca de lo que consideramos el eje sobre el que gravita el carnaval estético de la postmodernidad: la interacción discursiva de los géneros artísticos, su solapamiento bajo determinados postulados ideológicos, que aparecen ante nosotros como suspendidos en una disgregación anárquica y contradictoria.

Por lo demás, el mero hecho de romper esa monotonía de la forma a que nos acostumbró la preceptiva gestada en los siglos XVI y XVII, una vez liquidados los géneros medievales de la voz y la plaza públicas (cfr. Zumthor, 1987) con su destierro a la esfera de “lo popular”, parece en sí mismo un acto revolucionario casi inventado por la vanguardias de principios de siglo, y ello, siempre de acuerdo con, o en dependencia de, unos postulados metapoéticos inéditos hasta entonces en nuestra historia cultural.

Sin embargo, basta echar un vistazo a la tradición oculta -o mejor dicho, “ocultada”- de las formas literarias que utilizaron el visualismo, desde los *technopaegnia* de la literatura alejandrina, pasando por las múltiples “formas difíciles” de la literatura neolatina del medievo o por los “emblemas” del Barroco y sus herederos durante los siglos XVIII y XIX, para encontrar una línea ininterrumpida de experiencias que interrelacionaron poesía y plástica, sin que tengamos que pedir auxilio a otras literaturas como la árabe, la china o la japonesa, donde la caligrafía pictórica es un arte reconocido. Los iconotextos poéticos no nacieron ayer, con el caligrama de Apollinaire, ni con las *table parolibere* del futurismo.

Volvamos la vista a cualquier forma del ritualismo ancestral, a las danzas del derviche o a la ceremonia de un *candombé*, y las “veladas” dadaístas, el *happening* o las variedades del arte de la *performance* nos parecerán juegos de niños.

Naturalmente, no pretendemos con estas comparaciones a la ligera, asirnos a un esencialismo místico y ahistórico que acaso hiciera las delicias del Harold Bloom de *Ruin the sacred Truths. Poetry and Belief from the Bible to the Present* (1988), sino remarcar el hecho de que la relación entre los diversos modos de la expresión estética y de la ficción, sean estos de naturaleza antropológica o productos de la cultura de las artes, se viene manteniendo constante en los flujos de la comunicación no utilitaria desde el punto cronológico que se quiera intersectar.

Junto a esto, hay que señalar que la poética y la estética preceptivas europeas han ido segmentando espacios de actuación particulares para la organización de unas artes que desde la modernidad ilustrada han gozado de una autonomía y una respetabilidad crecientes, en cuanto formas trascendentales de la imaginación creadora.

Aunque no es nuestro propósito revisar la historia de las artes occidentales, conviene recordar aquí un aspecto que consideramos particularmente interesante: el proceso de instrumentalización ideológica, primero, y de fagocitación después, que se produjo sobre los géneros folklóricos en las literaturas vernáculas durante la Edad Media. Paul Zumthor (1987) ha desarrollado una sugerente hipótesis para explicar la babel de géneros, subgéneros y la confusión de sus definiciones en las *ars poetriae* durante el periodo crítico de los siglos XII y XIII, que glosaremos a grandes rasgos.

Sobre el inicial enfrentamiento de oralidad y escritura, que en la doctrina eclesiástica se planteó ya desde los *apologetas* de los siglos I y II en términos de lucha entre la “mentirosa” voz y la “verdad” escrita, la literatura en lengua vernácula traslada el debate a los “mesteres sin pecado” contra las juglarías indoctas, a la pericia escrita y su concepción de la obra como texto previamente planificado para ser recitado, es decir “leído”, contra el espectáculo informe de la plaza pública. Para los doctos, los *litterati*, la oralidad iba intrínsecamente ligada al paganismo, al carnaval desvergonzado o a los relatos fantásticos del fondo mítico de la Eurasia precristiana. Cuando los cantos heroicos, por ejemplo, resultaron de valor para la cohesión de la comunidad feudal, trasladaron sus motivos a un nuevo espacio ideológico regido por los señores; en Francia se consideraron tan útiles que los cantares de gesta fueron conservados por escrito en las bibliotecas. Para los doctos, las fábulas fantásticas de los géneros de la oralidad eran intrascendentes divertimentos que había que dignificar y librar de pecado: en los *milagros*, en los *lais* o en el *roman* en verso, traduciéndolos a lo maravilloso cristiano o a lo maravilloso cortés. La inicial heterogeneidad de los géneros de la plaza pública, mezcla de espectáculo dramático, música, mimo y canto, fue asimilada primero por el verso narrativo y luego por la prosa. El verso aún conservaba ecos de esa oralidad “mentirosa”, frente a las “verdades” del tratado religioso o “científico” y de la historia prosificada, por lo que las invectivas de la Iglesia se dirigían a menudo contra el poema. A finales del siglo XV, las literaturas europeas ya no confunden el cuento bretón con el *roman* caballeresco, los géneros de la plaza pública son ahora manifestaciones “populares”, han quedado fuera del canon de la *imitatio*, porque sus elementos de placentero entretenimiento han sido totalmente incorporados y transubstanciados, por la alquimia de la letra escrita, a la cultura de los doctos, en cuyos libros se esconde ahora la “sabiduría”.

El diálogo entre las diversas formas de la expresión estética siempre ha estado presente en las manifestaciones de la cultura de los “inferiores”, y así la heteroglosia de la plaza pública se opone al monologismo de las primeras literaturas europeas. Pero en ese mismo proceso medieval en el que se fueron gestando las bases de nuestro concepto de arte -si bien no quedaría totalmente cumplido hasta

las poéticas classicistas posteriores- no debe olvidarse que la cultura de la letra, la de los *litterati*, y sus “artes liberales” -para San Isidoro “liberal” venía de *liber*, no era adecuada para esos “inferiores” vasallos, a quienes se adoctrinaba mejor con las imágenes. Como ha dejado escrito Zumthor (1987: 149):

“Bajo la pluma de los doctos, se inició una teoría en el siglo IV, que tomó forma en San Isidoro y Gregorio el Grande, cruzando la época medieval hasta los versos conocidísimos de Villon: a los cultos, la escritura, a los analfabetos, las imágenes; *intueri* (>descifrar con los ojos y penetrar= el texto) contra *contemplari*, según los términos de una resolución del sínodo de Arrás, en 1205, que parece excluir toda situación intermedia”.

Nuestro remonte hasta la Edad Media termina aquí, en la inauguración de una dualidad estética regida por el didactismo artístico: lo que podríamos llamar un arte analítico, frente a otro básicamente espectacular, uno de verdad desgranada en el razonamiento y otro de doctrina rápida y sintética encerrada en las imágenes. En definitiva, el refinamiento intelectual, la sofisticación del juicio interpretativo, contrapuesto a lo grosero y sorprendente que comunica por la seducción de unas formas de fácil percepción inmediata.

Si volvemos la vista a nuestro actual derrededor mediático, nos sorprenderá encontrar esa misma dualidad fundamental, y no es que se trate de un paralelismo fruto de un fastidioso “eterno retorno”, sino de una similar estratificación cultural entre los de arriba y los de abajo, que por otra parte también podría comprobarse, con diferentes fenómenos manifestantes, en cualquier periodo de la historia cultural de Occidente que se quiera aislar. No obstante, lo que nos parece significativo, y hace necesaria esta evocación medieval, es que asistimos en ella a la refundación de los paradigmas culturales, una vez agotada la cosmovisión antigua, sobre los extremos equidistantes de los que “saben” y los que “no saben”, y también al modo en que los que detentan el *discurso de autoridad* absorben y reescriben la cultura de los dominados, en una especie de autorregulación del sistema de poder, que inscribe el dinamismo en el proceso de cultura como su baza principal.

No es que pueda concebirse una cultura estática, congelada, pero tampoco una situación cultural en la que no exista entre sus polos sociales un perpetuo intercambio de formas y modos que animan la tensión poder/subversión y que, si no totalmente, responden a estímulos ideológicos y generan a su vez ideologemas definibles. Desde luego, este planteamiento no es en absoluto novedoso, basta echar una ojeada a las teorías marxistas y, si se acepta el término, postmarxistas, aun que el peligro de llegar al reduccionismo de una “teoría del reflejo” siempre flote en el ambiente. Así que haremos bien, teniendo en cuenta el trabajo de I.M. Lotman “Sobre el papel de los factores casuales en la historia de la cultura”(1977).

Por otra parte, los dispositivos de control de la cultura dominante parecen organizarse -otra vez desde la retórica de la Antigüedad Tardía y su traslado al *trivium* medieval- por medio de la institucionalización de un *canon*, entendido como la serie de modelos aptos para la *imitatio* estética. Ciertamente, esa dependencia imitativa del creador respecto de sus modelos fue expandida hasta límites irreconocibles por la estética romántica, pero en sus aspectos genéricos y técnicos continúa presente todavía, al menos en el diálogo consciente que establece el artista con sus materiales y con el proceso de construcción y expresión de la obra. Por lo tanto, las formas y su estatuto de alineación en el canon vienen cargadas de principio con un suplemento ideológico: su relación con el centro o la periferia canónicos y lo que ambos significan socialmente en un momento histórico dado.

Además, conviene señalar que el canon lleva aparejada su exégesis. Se ha borrado el recuerdo de la *enarratio poetarum* como ejercicio retórico necesario para todo orador, parece que la santificación del canon es sólo un accidente de la historia, sin embargo aún transita por nuestros planes de estudio y, en cierto modo, conserva intacta su misión de instrumento formador de una determinada y “conveniente” conciencia ética y política de los ciudadanos. A este respecto, debería recordarse más a menudo, a pesar de lo inflexible de algunos de sus postulados, al hoy tan olvidado Louis Althusser y su descripción del funcionamiento de los Aparatos Ideológicos del Estado, para volver visible la dimensión política de la discriminación canónica, que hoy se hace efectiva no sólo en la escuela, sino también, y muy especialmente, en la doctrina que imparten cada día los *media* durante los picos horarios de máxima audiencia. El arte se ha incorporado a la galaxia espectacular contemporánea, y no sólo en los suplementos periodísticos al uso, verdaderos árbitros del gusto, sino también en una tertulia radiofónica, en un programa televisivo de variedades, en alguna noticia al final de un telediario y hasta puede asomar la cabeza en un programa “rosa”.

Sin embargo eso no es todo. ¿Qué hay, por ejemplo, del constante trasiego a los omnipresentes mensajes publicitarios de formas estéticas ensayadas antes en las vanguardias elitistas? ¿Por qué un *disk-jockey*<sup>1</sup> acompaña sus discos de música electrónica con citas de Gilles Deleuze y Felix Guattari, llama *derrideamente* “Grapheme” a una de sus composiciones y actúa en una discoteca en vez de en una sala dedicada a la programación de música “cult”? ¿Por qué su misma música es un sampleado de raíces jamaicanas, ruidos callejeros y programaciones electrónicas? ¿Por qué Yoko Ono no ve la diferencia entre grabar un disco de *rock* y montar una exposición de *arte conceptual* en un museo de prestigio?, Y por qué Frank Gehry construyó la cocina de su famosa casa de Santa Mónica como un espacio transparente en el que su mujer no podía concebir un desayuno “normal”?

<sup>1</sup> DJ Spooky: *Songs of a Dead Dreamer*, New York, Asphodel, 1996, ref. 0961.

Estas preguntas no están elegidas al azar, constituyen las esquinas de un cuadrado artístico bastante desquiciado que representaría a nuestro juicio, la suspensión del sentido en la postmodernidad estética. Por una parte, una estrategia comercial se convierte en ciertas ocasiones en potente dispositivo de fabulación artística. Un “no-músico”- ejemplo bastante común, dicho sea de paso-, de ese confuso espacio que, a falta de otra denominación más ajustada, llamaremos por ahora simplemente música *pop*, se presenta como el *Dj filósofo* que *deconstruye* la música tradicional jamaicana. La ultravanguardista Yoko Ono celebra su más atrevida *performance* abriendo a los fotógrafos de prensa su cama de luna de miel en Amsterdam, le acompaña el *beatle* John Lennon: *Fluxus* y estrella popular con mensaje *hippie*. Frank Gehry construye edificios envolviendo estructuras arquitectónicas como si fueran caramelos con sorpresa. Todas ellas son formas espectaculares de la expresión estética, pero en ningún caso el canon aparece por ninguna parte, ni sabemos cuáles son ahora las intenciones de sus particulares operaciones de mimesis, es más, no encontramos ni un mínimo asomo de “sentido común” y hasta dudamos de que se haya mimetizado algo conceptualmente considerable como un mundo posible. Sus trabajos nos sitúan en la ficción más extrema y aparentemente carecen de sentido. Pero somos capaces de “sentir” sus producciones y hasta buscar una dirección para iniciar su lectura, aunque, desde luego, nunca estaremos seguros de que leemos “lo que quiso decir su autor” y sospechamos que acaso no dijo nada reconocible, que sólo pretendió alentar nuestra fábula privada e intranferible.

Este particular juego de las cuatro esquinas consiste en pasar de lo popular a lo masivo y de lo masivo a lo elitista, para terminar en el *kitsch*, desde que el que se inicia el retroceso sobre las líneas del circuito. Pero no es sólo un movimiento circular, puesto que en el recorrido la máscara del arte ha cambiado: la nueva fagocitación de las manifestaciones de la cultura popular, que empieza a llevar a cabo el arte de los doctos de nuestro tiempo, ha terminado por delimitar un espacio en los extremos de las convenciones estéticas, e incluso fuera de ellas, que en otro lugar (Fernández Serrato, 1996) calificábamos a guisa de “territorio no reglado”<sup>2</sup>.

Desde la eclosión de la subcultura popular urbana a finales de los años cincuenta, que tanto fascinó a los artistas del *pop art*, la asimilación irónica de sus mitos y de sus formas de expresión ha ido ensanchando la capacidad de humorismo y de crítica virulenta en los productos de las neovanguardias, a la vez que

---

<sup>2</sup> El trabajo que hoy presentamos nace como una suerte de profundización en algunas de las cuestiones finales de la comunicación que presentamos al VI Simposio Internacional de la A.A.S. (Sevilla, 1996). Allí, sobre una reflexión sesgada en torno al *punk* y sus relaciones con las neovanguardias, abrimos una línea de trabajo acerca de los problemas de las *subculturas urbanas contemporáneas* a la que pensamos dedicar posteriores asedios.

determinados segmentos de esa misma subcultura contemporánea reaccionaban escapando de lo *masivo* hacia una experimentación constante, cuya máxima representación puede observarse en ciertas evoluciones de los discursos del *rock* o del cómic. Estas, digamos, deformaciones de la “música del cuerpo” hacia sus correlatos intelectualizados y del chiste o el tebeo para niños que mutan en las llamadas “narraciones gráficas adultas”, comienzan a resultar patentes a finales de los años sesenta y se asientan en el panorama de la década siguiente. Justo el momento en que en el territorio de la novela norteamericana cobran notoriedad los novelistas postmodernos o de la “nueva fabulación”, en la poesía europea y brasileña resurge la línea experimental y concreto-visualista, en la música culta irrumpen los minimalistas y en el mercado de la plástica empieza a resultar imposible reconocer tendencias de grupo. Como afirma Rosalind E. Krauss (1985: 209):

“Casi todo el mundo está de acuerdo en lo que respecta al arte de los años setenta. Es un arte diversificado, escindido, sectario. Al contrario que el arte de anteriores décadas, su energía no parece fluir a través de un único canal que pueda identificarse con un término sintético como >expresionismo abstracto= o >minimalismo=. Desafiando la noción de esfuerzo colectivo implícita en la propia idea de un >movimiento= artístico, el arte de los setenta se enorgullece de su dispersión.”

La característica más acusada de la actual mezcla de formas, géneros, materiales y particularidades que en otros tiempos pudieron ser aplicadas a las diversas artes como si se tratara de compartimentos estancos, no respeta ya orden jerárquico alguno. Por ende esa efectiva dispersión en la que se instalan no puede recomponerse desde una metapoética globalizante y, mucho menos desde una preceptiva, porque el arte que busca suspender el sentido lo hace desde el acoso a la sorpresa constante, remarcando cada vez más sus dimensiones espectaculares. Pensamos que en esa misma espectacularidad reside el nexo donde se contagian los discursos populares, masivos y vanguardistas. No obstante, si disentimos de las voces de teóricos que, como Jürgen Habermas, han calificado la sensibilidad postmoderna de intrínsecamente reaccionaria, puesto que no entendemos en ello un fenómeno homogéneo, hay que distinguir al menos dos posibilidades diferentes en el funcionamiento de ese sentido suspendido que leíamos en los ejemplos antes aducidos. La que se hace “desde arriba” y la que fluye como su respuesta “desde abajo”.

En el territorio específico de la producción estética la transgresión formal y, sobre todo, la indeterminación genérica de la obra de arte, ha supuesto siempre un enfrentamiento radical con lo admitido como respetable o serio por las convenciones estéticas dominantes y su canon de modelos de referencia. ¿A qué se debe esa primera actitud de rechazo que tilda lo inclasificable de inútil o disparatado, se-

gún el momento? Se suele responder que el planteamiento metapoético que sustenta la obra de arte formalmente renovadora choca con las nociones asentadas en los discursos sociales de poder y con los hábitos estéticos de los receptores sociales, educados, por cierto, desde esos discursos de autoridad. Y aunque no le falta razón a este aserto, un repaso a los accidentes de las primeras vanguardias europeas matiza pronto sus presupuestos: no importa tanto su construcción o su concepto, sino el que ambos puedan o no ser instrumentalizados para el sostenimiento del poder constituido. Hitler condenó el arte moderno al que tildó de exabrupto decadente, y no sólo por el componente crítico de, por ejemplo, el expresionismo alemán, sino porque su negación de la figuración realista no se adecuaba al adoctrinamiento de las masas. Stalin, en el otro extremo, o Trotski con más argumentos y una actitud más equilibrada, acusaron de charada burguesa al cubofuturismo soviético, a pesar de que la mayoría de sus representantes, con Mayakovski a la cabeza, fueron fervientes revolucionarios y sus postulados teóricos repudiaban aún con mayor virulencia el cómodo y tópico universo estético burgués. Los futuristas italianos tuvieron mejor suerte al ser tolerados por el poder al que servían como impagables publicistas en el extranjero, pero nunca se les encargó una obra que representara a la Nueva Italia, eso quedó para, otra vez, poetas de oda y pintores de realismo marmóreo. Nuestros *ismos* fueron rápidamente tachados por el fascismo y mal mirados por la izquierda; hasta una de las luminarias falangistas, Ernesto Giménez Caballero, fue obligado por los “jefes de la patria” a repudiar sus aventuras vanguardistas a cambio del carnet del “movimiento”. La experimentación formal nunca estuvo bien avenida con los totalitarismos, a pesar de que en muchos casos buscaron su cobijo.

En realidad, sólo puede instrumentalizarse políticamente aquello que la sociedad sabe “leer”, de manera que un poder estructurado piramidalmente no está seguro de cómo se recibirá en la masa una transmisión dispersa, irreverente, formalmente rupturista de su doctrina. En los regímenes democráticos, la cosa es más sencilla: sanciona el mercado y todo está dicho, mucho más en nuestros tiempos donde parece que la moralidad neoconservadora se contenta con un gruñido, siempre que no se toquen demasiado las narices de los dioses o las costumbres sexuales y, aún así se tolera a los disidentes, pero, y esto es importante, convenientemente canalizados en circuitos minoritarios.

La *sociedad del espectáculo* (Debord) estratifica con una sofisticación inaudita los canales de difusión del arte de manera que su control viene autorregulado por los itinerarios culturales que recorren los ciudadanos. Quizá pueda ser “peligroso” pasar por televisión fotografías de Robert Mapplethorpe e incluso se prohíbe su exposición pública, pero no lo es una entrevista con una “ama” sadomasoquista o una serie de reportajes morbosos sobre el caso de las niñas de Alcasser.

¿Qué es lo que las hace diferentes? Desde luego no la temática que transmiten sus respectivos relatos sino su orientación o falta de orientación crítica. Mapplertorpe crea un universo artístico que no puede manipularse desde la moralidad instituida, porque no produce el “horror” catártico de esa renovada tragedia griega que parecen ser los reportajes sensacionalistas, ni tampoco la risa fácil sobre la figura de la prostituta de calle, en definitiva: porque su arte no es “ético”. Pero cualquier persona informada sabe de la profunda ética que anima la obra del fotógrafo norteamericano, lo que ocurre sencillamente es que su falta de respeto por las convenciones sociales y artísticas, junto a la defensa de un territorio de libertad ilimitada para la expresión estética, le hacen incontrolable, difícilmente defendible desde una filosofía del arte subsumida en el utilitarismo político.

Ese territorio libérrimo tiene una expresión formal que le corresponde: cualquier método que disperse el sentido hacia su máxima apertura. Pero expandir el sentido lleva aparejada una renuncia al respeto de las normas de escritura y lectura codificadas en el canon y, en particular, un ataque al “sentido común”, cuya denuncia descubre que la compartimentación genérica es una fábula racionalista que pretende aislar el ímpetu transgresor de ese arte que se sitúa voluntariamente al margen, y que se hace efectiva por medio de un sencillo dispositivo: su desautorización por comparación con las formas que sirven de “modelo” en un momento histórico concreto. El ataque al logocentrismo hace irreconocibles las experiencias del límite estético, lo que como se sabe molestaba bastante al viejo Platón.

Shklovski y Tiniánov ya construyeron un modelo explicativo de la dinámica cultural en el que planteaban un movimiento de ida y vuelta que Lotman (1977: 237) ha sintetizado en la fórmula de una “constante conversión de lo extrasistémico en sistémico, y a la inversa”. Este proceso delega la creación de nuevas formas y conceptos en los márgenes en ebullición del canon. Pasemos ya a concretar su comportamiento en la interrelación artística de la postmodernidad que hemos ido dispersando en las páginas anteriores.

Por una parte la historia del espectáculo mediático en nuestro siglo ha demostrado que una forma de anulación de la capacidad subversiva de ciertas formas del arte de vanguardia ha sido utilizar sus retóricas desnaturalizando el concepto político que las anima. La publicidad ha incorporado todo el arsenal de lenguajes impactantes, de modos de representación sorprendentes, de experimentos compositivos que tendían a la síntesis del sentido poético, de experimentos tipográficos y de organización abierta del espacio textual, convirtiéndolos en meros soportes al servicio de un mensaje perlocutivo, claro, rápido y directo. Es reconocible una huella futurista, surrealista y hasta concretista en multitud de anuncios audiovisuales o carteles publicitarios, pero se ha corregido la dificultad de lectura que se encontraba en sus modelos y que constituía su dimensión más puramente trans-

gresora, esto es: la negación de la lógica o su sustitución por un patrón donde los elementos significantes habían sido distorsionados y el sentido se desplazaba desde los “contenidos” temáticos hasta la materialidad signíca. A su vez, la vanguardia no ha dudado en responder con la perversión del concepto publicitario, trasladando su potencia de eslogan de nuevo a un terreno poético y crítico, ausente del discurso del “vendedor”, un ejemplo evidente de cuanto decimos nos lo ofrecen los fotomontajes de Barbara Kruger.

Otras posibilidades de la transgresión estética vanguardista no ha podido ser utilizadas con tanta efectividad, como ocurre con las actitudes -más que “formas”- dadaístas. La poética dadá se asienta sobre la utopía de destruir al arte con la utilización descentrada de sus mismas reglas, convirtiendo en broma lo trascendente, borrándolo por completo en una visión cabaretera de la existencia. Ante esto, el canon se limita a incorporarlo como “anomalía”, a historizar y explicar sus presuuestos y a archivarlo en las enciclopedias. También se admite de vez en cuando alguna “muestra” en exposiciones retrospectivas localizadas en el sacrosanto espacio cultural del museo. Triste fin para quienes pretendieron destruir las fronteras entre el arte y la vida.

La cultura que fluye desde arriba, incorpora pues los elementos díscolos o incómodos por medio de un traslado de algunos de sus elementos hacia el cumplimiento de una finalidad ideológica que nunca estuvo presente en sus intenciones de partida. Es decir, algo muy parecido a lo que ocurrió en la gestación del *roman* cortesano en verso, que incorporó y deformó todo aquello que le interesaba rescatar de la tradición mítica y de las formas incontrolables de la oralidad medieval, obviando el resto que podía resultar peligroso para el sustento de la “verdad” y la “trascendencia” de la escritura de los señores. En el caso contemporáneo, la lucha se centra fundamentalmente en la normalización de formas incómodas de la misma cultura de élite.

Gillo Dorfles (1976) ha recordado que la capacidad subversiva de la vanguardia deja de existir cuando los políticos asisten oficialmente a la inauguración de una exposición de nuevas tendencias, por cuanto ello supone la consideración del fenómeno como socialmente inocuo, por muy atrevidas que sean sus formas o el concepto que las anima. En el territorio de la plástica esto se agudiza a causa del control total que el mercado ejerce sobre las innovaciones de cualquier tipo: si algo se vende se convierte en mercancía y desde el momento en que esa mercancía está sólo al alcance de unos pocos inversores con suficiente capital pierde su carácter transgresor. Para lo demás, lo poco vendible, queda el recurso de neutralizar sus propuestas al canalizarlas por el circuito del “arte”, que nos dice que aquello es una actividad respetable, aunque sus lenguajes sean difíciles, y que no afecta gran

cosa al estatuto de los poderes sociales. Si algo no entra en el circuito, tanto peor: será una tontería a la que no hay que hacerle mucho caso.

La actual sociedad del espectáculo integrado, y su ideología dominante, sustentada por el descrédito en el que han caído los grandes metarrelatos de la modernidad, ha sustituido la creación de poderes centralizados por su diversificación en nódulos *decidores* (Lyotard) que se presentan como controladores de la información y actuantes sobre decisiones particulares y que a la postre dan la impresión de ser meros heraldos de un poder disperso, sin centro ni periferia, expandido sobre la efectividad tecnológica -el nuevo sublime postmoderno- y la ilusión de libertad. Como digo, el arte, incluso el realismo revolucionario de fácil lectura social, ha quedado controlado por los Aparatos Ideológicos, la hermenéutica de bolsillo de los suplementos periodísticos, y su reforzado carácter de lujo para ociosos. Basta con explicar un territorio abierto al capricho y a la irreverencia - la poesía visualista de Joan Brossa , por ejemplo- para sustituir su exploración de los límites del sentido por una racional lógica de la tradición que lo convierte en un eslabón, poco serio eso sí, de esa "cadena del ser" que hasta llega a hacerle pariente lejano de Juan de Yepes o de Velázquez. La sutilidad del compartimento genérico y de la explicación superpuesta que extiende los sentidos de la obra hasta su doble, más manejable, devuelven al disperso universo de los puntos de decisión la esencia de la trasgresión artística. El arte no es más que una elección formal, parece decir la norma tácita que impera en nuestra enciclopedia de lectores. Con ello, entre otros efectos de realidad, la cultura dirigida contemporánea anula el poder interrogante de las vanguardias.

Por otra parte, cualquier cosa espectacular puede admitirse en el gusto postmoderno como fenómeno de pura superficie textual, carente de un espesor semántico preocupante, incluso aunque su utilidad resulte más que dudosa. Nos estamos refiriendo expresamente al caso de la arquitectura postmoderna, donde abundan los ejemplos de edificaciones deslumbrantes que difícilmente cumplen su cometido de espacio de uso. Antes hemos citado la casa de Frank Gehry, pero quizá sea más sintomática la celebrada obra de John Portman para el hotel Westin Bonaventure de Los Ángeles que Fredric Jameson ha analizado brillantemente (1984 y 1991) bajo la idea de *ficción narrativa*. El hotel de Portman elimina cualquier referencia al espacio arquitectónico tradicional, ya sea al predominio de lo decorativo como al conceptualismo del funcionalismo modernista, y propone la construcción de un nuevo mundo de habitaciones y movimientos que se encierra en sí mismo, oponiéndose a la vez al entorno urbano de la caótica ciudad de las autopistas. El principal problema comercial del edificio parece ser su rechazo a plegarse a los intereses habituales de un usuario de hoteles, al que ofrece un recorrido fantástico

y paradójico que va construyendo su narración explicativa con el mismo tránsito del viajero por sus circuitos.

Sin embargo, este tipo de arquitectura es “comercial”, quiero decir que se ajusta como un guante a la mano del espectáculo mediático. Portman ha reconocido inspirarse en el mundo Disney, del que la ciudad de Las Vegas sería su traducción al espacio urbano contemporáneo. La arquitectura postmoderna vende sensaciones superficiales, espectáculos de luces y colores, mundos virtuales desconocidos, pastiches de estilos históricos sobre un edificio utilitario -como en muchas obras de Ricardo Bofill- o reinventiones del espacio que ofrecen inéditas sensaciones de “diversión” al transeúnte y al habitante.

En realidad, mientras que las manifestaciones del arte contemporáneo produzcan sensaciones estimulantes, flujos dispersos de emociones, resulta fácil su comercialización. Mientras que la ruptura vanguardista sea formal o conceptual, podrá seguir siendo eficazmente guardada en el saco de mensajes dirigidos a las élites ilustradas. El borrado del componente político de estas manifestaciones estéticas es evidente.

Basados en ese principio de espectacularidad, el mundo virtual del arte postmoderno suspendido en la dispersión, en la superposición y el descentramiento de los estilos históricos, en la mezcla asistemática de formas y modos de construcción, en el diálogo de superficie entre las artes sirve espléndidamente al mercado omnipresente en nuestras sociedades occidentales. Por esta razón el discurso masivo aprovecha los efectismos de la vanguardia, tanto como ésta última asimila los tics y los tópicos del espectáculo de masas, con una idéntica intención política: la reproducción incesante de la sorpresa y el paisaje virtual, la experiencia sensorial desinhibida que vuelve tan atractivas sus producciones. Es como si en este fin de siglo todos los espectadores del discurso estético hubiéramos de asistir constantemente a la reinención del mundo en una fiesta de placeres y entretenimientos donde resulta cada vez más difícil aislar un sentido ideológico legible con claridad. El arte más arriesgado puede coincidir en su superficie textual con el más aberrante *reality-show* de la televisión sin escrúpulos.

Muchos han sido los que, como Mark Poster no han dudado en declarar que el mundo cultural del capitalismo tardío se asienta sobre los flujos discontinuos de información, sobre la saturación de datos, informes y estímulos, cuyo correlato más evidente es el discurso televisual ininterrumpido, con su vómito constante de signos, señales, chorros de significados asistemáticos y, sobre todo, con su construcción de un nuevo lenguaje que recrea la realidad como un inasible mosaico de sensaciones contradictorias sin profundidad.

Cada vez se hace más difícil no caer en la pura fabulación cuando se intenta construir un relato ideológico ordenado, estructurado, jerarquizado. Es la crisis del metarrelato explicativo que anunciaba Lyotard, pero también es el aviso de posibilidad para una nueva perspectiva de comprensión del mundo: el modelo *rizomático* del que hablaban Gilles Deleuze y Félix Guattari (1972 y 1980). En pocas palabras, el discurso descentrado de la postmodernidad estética sugiere un ambivalencia esencial: por una parte, su instrumentalización ideológica por las redes que ejercen el poder se lleva a cabo por medio de todo ese arte de consumo inmediato que fagocita los divertimentos populares y da lugar a un correlato distinguido del modelo de la cultura de masas; por la otra, su respuesta subversiva desde la subcultura popular urbana. En medio bascula una vanguardia inteligente y combativa que responde a los estímulos de su entorno con el constante cuestionamiento de los lenguajes, pero que queda neutralizada por su misma naturaleza elitista.

El territorio confuso y apasionante que conforma esa subcultura urbana, popular, pero no masiva (vid. Méndez Rubio, 1995), es uno de los fenómenos más interesantes de nuestro tiempo. Si los géneros de la escritura medieval aspiraban a, y consiguieron finalmente, confinar en la intrascendencia las manifestaciones de la cultura popular, dando origen remoto a nuestra Alta cultura moderna, los fenómenos a los que nos referimos ahora posibilitan la creación de un espacio de contestación política e influencia social, libre de la constricción intelectual del canon y del metarrelato ideológico uniformador. Constituyen lo que se suele apodar como “culturas alternativas” y representan en las diferentes direcciones de la expresión estética opciones basadas, como todo el arte postmoderno, en la mezcla crítica de cualquier forma o género artístico y en la interacción espontánea de los discursos populares con las vanguardias más herméticas. Sin embargo, se mantienen apegadas a una distribución por canales extremadamente atípicos y hasta ahora incontables.

Las nuevas moralidades del squater, del crustie, del punk, del ecologismo y hasta de la cultura afroamericana del hip hop o de la más hedonista “cultura del baile” son, entre otras, algunas de las respuestas que se construyen “desde abajo” contra el universo del espectáculo mediático. Con frecuencia resultan rápidamente asimiladas por el sistema del capitalismo transnacional y sus músicas, sus ropas, sus hábitos sociales, o si se quiere en forma más general, primero sus estéticas y luego segmentos de sus ideologías, van siendo incorporados al flujo de ideas del poder, pero el territorio de subversión sigue mutando en paralelo a la pérdida de efectividad de sus propuestas.

Sin duda el fenómeno de la música pop y el universo de costumbres que lo rodea es el espacio textual donde mejor se lee este complejo territorio sin fronteras

de la subcultura popular y también donde mejor se percibe la intervención “desde arriba” para subsumir su universo discursivo en las autopistas de la información controlada.

En realidad el distinguido arte postmoderno y el pop comparten estética y hasta ideologemas generales. La primera cuestión creo que ha quedado clara, consiste en asimilar los postulados de la vanguardia rupturista para establecer un espacio de interrelación artística fundado sobre el divertimento espectacular y el goce placentero de la expresión artística, por encima de sus potencialidades de servicio al utilitarismo social. La segunda nos habla de la desaparición de la dimensión macropolítica en sus productos: no podemos leer en ellos un sistema ideológico completo que pueda confrontarse punto a punto con su opuesto o complementario.

Mientras el canon está presente, la filiación política puede sustentarse sobre las fábulas del mundo autorizadas o simplemente reconocidas por el poder, pero cuando la expresión estética se asienta sobre la ruptura constante de las formas y los supuestos conceptuales que las explican el sistematismo hermenéutico queda bloqueado, se vuelve inoperante.

Como han dejado escrito Deleuze y Guattari (1980: 214): «Estamos segmentarizados por todas partes y en todas direcciones. El hombre es un animal segmentario». Y es cierto que nuestra vida se va construyendo sobre una miríada de actos concretos, de momentos interconectados que fluyen en direcciones no lineales, expandiéndose como una raíz, donde se multiplican los centros hasta perderse su sentido. Esa es la dimensión micropolítica, la de los actos concretos, la de las reacciones específicas a estímulos específicos, el espacio de lo puntual. La organización social, ha considerado su deber reconducir ese sistema del caos hacia una estratificación jerarquizada, pero en su intento ha generado multitud de círculos y territorios ideológicos: el de la esfera de lo privado, frente a la de lo público, el de la cotidianidad frente a las situaciones excepcionales, el del arte frente al de la diversión, etc.

A pesar de que nuestro mundo macropolítico, el de la sociedad de la información y del espectáculo, quiera extrañar los puntos de actuación respecto a los de los discursos que los legitiman, y que lo haga principalmente por medio de su reescritura en términos de diversas fábulas utilitarias de la realidad, el que nos parezca con ello que podemos encontrar un todo ordenado ante nuestros ojos, no oculta del todo que los territorios marginales de interrelación artística ofrecen un panorama bastante revelador de la otra heteroglosia social contemporánea.

Hemos comentado algunos fenómenos donde se confunden los dominios artísticos y las clasificaciones sociales, pero manteníamos al principio de estas páginas

que sigue existiendo un doble flujo ordenador: el que desciende desde arriba y el que lucha por ascender desde abajo. La cultura de “los que saben” y las cacofonías babélicas de “los inferiores”. Los circuitos discursivos se complican en sus intersecciones. Aún contamos con el canon artístico que se explica por sus virtudes y servicios a las moralidades política y estéticamente correctas, por supuesto según la sanción de los discursos de autoridad dominantes, un canon que básicamente es el que se enseña en nuestra escolástica de hoy. Aún subsiste la vanguardia escudriñante, pero menos. Se abre cada vez más ante nosotros el ámbito contradictorio, aunque disfrutable de las formas artísticas postmodernas. La rebeldía de la llamada cultura juvenil se adocena con los mitos populares del pop mediático, etc.

Sin embargo, hay un ámbito muy crítico en esa subcultura urbana, donde los discursos elitistas del arte obedecen a fines mucho más concretos y repercuten con bastante efectividad sobre segmentos sociales discriminados. Por ejemplo, la cultura del rap y del hip hop es el universo ideológico del gueto, en ella se educan en los valores del barrio los chicos condenados a ser ciudadanos de segunda categoría, se les habla en su sociolecto despreciado por los cultos, se les da una poesía particular que no es la del canon modernista y la difusa ideología que para nosotros encierran las letras de sus canciones responde a las necesidades referenciales de sus destinatarios, les explica su mundo desde dentro, sin la proyección globalizante del discurso del poder.

El rock produce formas de vida igualmente marginales, mitologías postindustriales, música para el cuerpo y virulencia crítica. Impone modas y modos de comportamiento.

Ante ello, la industria del espectáculo reacciona convirtiendo los impulsos que le incomodan en fenómenos de masas que pueden venderse, a cambio, naturalmente, de suavizar su universo crítico. Si ha existido el underground en las subculturas urbanas es porque otras propuestas han renunciado a su esencia para ingresar en la reglamentación del mercado: efectividad económica es entonces paralelo a desnaturalización de su discurso. En cambio, las propuestas más radicales han ido elaborando un curioso proceso de legitimación estética, incorporando técnicas y hasta nociones metapoéticas de las vanguardias de nuestro siglo. Luigi Russolo no pudo más que soñar su música industrial para gente industrial, pero hoy se baila en los circuitos del pop. El uso del sampler ha permitido elevar el collage sonoro a género estético en sí mismo y conseguir que alguien que no sabe tocar una nota pueda componer un texto musical complejo. La representación escénica de un concierto de pop experimental es una réplica deformada de los hábitos del discurso de masas.

Muchos otros ejemplos nos hablan de una asimilación del discurso de las élites y su traslado a otro lugar, el de las formas estéticas no aceptadas dentro del

**Gran Arte.** Allí conviven retóricas y nociones en principio antagónicas, en una disposición rizomática de difícil explicación. Es como si se estuviera construyendo un universo ideológico con retazos de la cultura de élite y con una idea de la subversión política que a veces no llega más allá del acto mismo de un concierto, o se concreta en proclamas particulares que responden a situaciones muy determinadas. En su espacio social de influencia conviven marginales con asimilados del sistema, en un momento de suspensión de los efectos de control del poder del que surgen actuaciones micropolíticas.

En este espacio textual urbano, porque la ciudad se abre también como texto donde se leen las improntas del underground, encontramos un arte del cuerpo tribalizado, la máscaras de pertenencia a un grupo, los hábitos de vida disidentes, los lugares de encuentro e intercambio de experiencias consagrados por la música, los graffitti, la decoración de los locales de reunión, el arte de las carpetas de los discos, los fanzines de información para los iniciados, en una contradicción permanente que a algunos parece una estrategia de vida al margen y a otros una pasividad en el fondo reaccionaria. Pero es imposible glosar en una frase ese universo donde las reglas cambian casi cada día. En realidad se asienta sobre una conciencia instintiva de ese hombre segmentado del que hablaban Deleuze y Guattari, hoy aquí y mañana no sé.

Lo que hace apasionante ese microuniverso es su capacidad de mutación y de mestizaje lingüístico. Supone la contraportada no deseada del libro de la sociedad espectacular, asentada sobre un cambio constante. La interrelación de las formas del arte y de los discursos elitistas, masivos y populares da lugar a espacios de colisión y de lectura variable. Muchas de las producciones del llamado dark-ambient electrónico son estrategias para pensar con los sentidos las zonas más oscuras y negativas de nuestro entorno social, algunos autores de cómic cumplen su función de crítica social con mayor eficacia que todos los realismos socialistas, las músicas más agresivas pueden servir sólo para retornar a un primitivismo espasmódico sobre la pista de baile. Y la sensación de comunidad se vive en esos entornos con una intensidad únicamente comparable a la rapidez con la que se esfuman sus efectos.

Cada vez más, las experiencias estéticas y vivenciales de este submundo suponen un estado de actuación política comprensible por sus participantes en terminos de "realidad" y no de sistema de conceptos abstractos. Quizá sólo se reduzca a la solución de una aburrida noche de sábado, pero en muchos casos se convierte en la expresión de orgullo diferencial de las comunidades oprimidas o discriminadas y el fustigamiento de las actitudes del poder. Funciona como una especie de mundo ficcional alternativo regido por valores ajenos a los que distribuye el flujo

de información convencional, pero se basa en los mismos pilares: una conversión del espacio físico en universo virtual, escenario imaginario para la reinención de los placeres, un dominio de la imagen impactante y de la imagen de marca o de clan, un lenguaje sintético o analítico, pero de comprensión o disfrute, según el caso, puramente epidérmicos.

Si utilizamos con frecuencia aquí el sufijo micro es porque en él se pierden los referentes ideológicos monolíticos. Esta cultura alternativa está organizada en forma rizomática y no jerárquica, existe en ella un perpetua interrogación sobre el mismo sentido del “valor”, lo que es bueno o malo cambia según se transforma el discurso de autoridad convencional, lo que es o no “arte” no importan en absoluto, las etiquetas de los diferentes estilos musicales, por citar un caso, son apabullantes y muchas veces no van más allá de reclamar originalidad y diferencia. La inclusión de elementos provenientes de las vanguardias se hace sobre patrones de servicio a la comunicación tribal de los inferiores y se saquea sin escrúpulo la Alta cultura y el folklore, se traiciona constantemente el patrón de lectura, buscando el estímulo que nace de la mezcla indiscriminada de tecnología y emociones. Así la experimentación del pop se alía con el videoarte, con el cómic, con la mitología de la cultura de masas, con la escritura de las paredes de la ciudad, formando un entramado de concomitancias que se sostiene sobre actos esporádicos de subversión política.

En resumidas cuentas el escenario estético de las sociedades postmodernas resulta difícilmente estratificable porque en él se producen las interconexiones más inesperadas. La forma mutante de las estéticas, su uso al servicio del mercado o su contraria desautomatización comunicativa para burlar el mercadeo promueven un espacio complejo, donde el metarrelato no halla cabida dentro de tanta relativización. Muchos teóricos han hablado de un olvido del referente histórico que hace extraña su forma de anclar el pasado e impide hacer uso de él como elemento contrastivo desde el que plantear la crítica de nuestro presente. Frente a ello se yergue esa cultura mestiza que hemos apodado subcultura, con toda la intención, porque sigue estando debajo, pero que cada vez con mayor intensidad incorpora y asimila otros ámbitos de las confusas culturas finiseculares en respuesta contestataria o simplemente como medio de exploración de nuevos signos estéticos. Naturalmente su reducido territorio la condena a ese micro ideológicamente intrascendente, pero políticamente activo. Lo que nos parece más importante es que ese territorio de ebullición perenne es un laboratorio en el que el arte deja de ser un lujo o un reflejo o un virtuosismo admirable para convertirse en vivencia. No han faltado (Greil Marcus, por ejemplo) quienes han querido ver en ello dadaísmos o situacionismos, y en cierto modo hay mucho de la suversión del arte que ambos practicaron en determinados movimientos del underground, sin

**embargo nosotros nos inclinamos más a reconocer allí un planteamiento inverso de los patrones instigados por sociedad espectacular, una nueva estética de los inferiores que circula por los subterranos de la cultura masiva, por los espacios deprimidos de la ciudad capitalista, por las experiencias del límite estético y por las múltiples negaciones de la jerarquía: un rizoma en las alcantarillas de las vanguardias.**

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMBROGIO, I. (1975): *Ideologías y técnicas literarias*, Madrid, Akal.
- BLOOM, H. (1988): *Ruin the sacred Truths. Poetry and Belief from the Bible to the Present*. Cambridge (Ma.), Harvard University Press. (Trad. esp.: *Poesía y creencia*, Madrid, Cátedra, 1991).
- DEBORD, G. (1988): *Comentarios a la sociedad del espectáculo*, Barcelona, Anagrama, 1990.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1980): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 1994.
- DORFLES, Gillo (1976): *El devenir de la crítica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- FERNÁNDEZ SERRATO, J.C. (1996): "Punk y arte de vanguardia. La carnalización estética como acto de subversión", en: Manuel Ángel Vázquez Medel (ed.); *Actas del VI Simposio Internacional de la A.A.S* (Sevilla, 1996). Sevilla, Alfar/Universidad de Sevilla, 1998.
- HABERMAS, J. (1985): *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1993.
- JAMESON, Fredric (1991): *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996.
- LOTMAN, Iuri M. (1977): "Sobre el papel de los factores casuales en la historia de la cultura", *La semiosfera, I: Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra, Universitat de Valencia, 1996: 237-248.
- MÉNDEZ RUBIO, A. (1995): *El conflicto entre lo popular y lo masivo*, Valencia, Episteme.
- POSTER, M. (1990): *The Mode of Information. Poststructuralism and Social Context*, Chicago, The University of Chicago Press.
- ZUMTHOR, P. (1987): *La letra y la voz de la "literatura" medieval*, Madrid, Cátedra, 1989.



## **ICONOGRAFÍA CAOLÓGICA (REPERCUSIONES DEL NUEVO PARADIGMA).**

*Ismael Roldán Castro.*

### *INTRODUCCIÓN*

**Vengo del CAOS. Soy profesor de un antiguo Instituto de Formación Profesional reconvertido a Instituto de Educación Secundaria. Pertenezco a un claustro de profesores en auténtico régimen turbulento. El desorden y la confusión más absolutas presiden nuestras últimas reuniones y ciertos compañeros utilizan técnicas de desintegración basadas en el propio CAOS.**

El vetusto edificio de la Ley General de Educación se ha desplomado. Una nueva estructura emerge bajo el signo LOGSE. Nuevos espacios y nuevos modos de educar irrumpen de forma inexorable. El sistema se bifurca y tiende hacia su propia autoorganización. La primera imagen de un sistema caótico que pueden formarse es la siguiente: grupos ideológicos estándar manifestando sus vínculos dogmáticos (las doxas, los fundamentalismos), noveles e inflexibles leguleyos interpretantes, sepulcrales silencios en amedrentados colectivos inestables.

Ciertos mensajes provenientes del refranero español cobran especial relevancia desde las texturas del Caos:

“A río revuelto, ganancia de pescadores”

“Sálvese quien pueda”

“Esto es una merienda de negros”

Mañana, si ninguna perturbación lo impide, volveré al CAOS.

Mi comunicación es un viaje hacia el Caos. En esta incursión les comentaré porqué surgió la Teoría del Caos, sobrevolaré a cierta altura por el Caos Determinista y el Autoorganizativo, aterrizaremos en curiosos espacios fractálicos, les presentaré emblemáticos entes matemáticos susceptibles de interpretaciones múltiples y terminaremos en una pista de despegue impredecible: Las Bases para un Modelo Caológico de la Comunicación.

### *LAS RUPTURAS DEL MECANICISMO*

El mundo estrictamente determinista y predictivo que Isaac Newton condensó en su modelo matemático de los PRINCIPIA (el Universo cual mecanismo de relojería) y que sentaría las bases del paradigma de la Ciencia hasta nuestros días, se fracturó por tres causas fundamentales:

1ª.- La mecánica estadística tuvo que ser inventada para poder manejar sistemas con un elevado número de partículas, del orden del número de Avogadro:  $6,023 \cdot 10^{23}$ , a los que resultaba imposible aplicar las ecuaciones de la dinámica newtoniana.

2ª.- La mecánica cuántica para sistemas en los que había que tener en cuenta no sólo los aspectos corpusculares de la materia sino los ondulatorios, y

3ª.- El Caos Determinista para sistemas a los que no les eran aplicables ni los principios reduccionistas de la mecánica clásica, ni los de la mecánica estadística o cuántica.

El espacio propio en el que los humanos percibimos los sistemas caóticos es el espacio de las fases. Un espacio imaginario en el que las coordenadas que determinan la situación de los puntos resultan ser las variables de estado del sistema. En un gas, por ejemplo, esas variables podrían ser la presión, el volumen o la temperatura. En un péndulo simple las coordenadas en el espacio de las fases serían la posición y la velocidad. Las zonas por las que evoluciona el sistema dentro del espacio de las fases se conocen como “atractores”, y cuando la dinámica es caótica el atractor recibe el calificativo de “extraño”. El atractor del péndulo simple real (con fricción) no es “extraño” y se conoce como atractor de punto fijo porque la trayectoria en espiral dentro del espacio de las fases termina en el origen de co-

ordenadas. El primer “atractor extraño” asociado a un sistema con dinámica caótica (la atmósfera) fue descubierto por el meteorólogo Edward N. Lorenz y se conoce como “atractor de Lorenz”. Su forma, que recuerda a las alas de una mariposa, ha contribuido al conocido eslogan del Caos: “el efecto mariposa”. Lo que más sorprende de su peculiar geometría es que en una porción finita del espacio de las fases en la que se confina su devenir no tiene lugar ningún cruce entre las infinitas líneas que conforman el atractor. Es más, dos hipotéticos viajeros que se dispusieran a viajar a través de dos trayectorias infinitamente próximas del atractor terminarían por separarse distancias inconmensurables al cabo del tiempo. Esto es exactamente la “sensibilidad a las condiciones iniciales”.

### CAOS DETERMINISTA

Es el Caos matemático por excelencia. Para Ian Stewart es el comportamiento azaroso que ocurre en un sistema determinista. El Diccionario de la Real Academia de las Ciencias Exactas y Naturales lo define como el régimen aperiódico dependiente del tiempo en el que desarrollos correspondientes a condiciones iniciales próximas tienden a divergir exponencialmente. Se trata, en definitiva, de la *sensibilidad a las condiciones iniciales* o *dependencia sensitiva* a la que nos referimos anteriormente. Para medir esa divergencia exponencial se utilizan los denominados “exponentes de Liapunov” que sirven para evaluar la separación de dos puntos iniciales muy próximos una vez transcurridas infinitas iteraciones.

### EL ITERADOR CUADRÁTICO

Una de las formas más elegantes de acercarnos al Caos Determinista es haciéndolo a través del “iterador cuadrático”, un mecanismo determinista pero impredecible que generará uno de los fractales más emblemáticos: el fractal de Mandelbrot.

$$Z_{n+1} = (Z_n)^2 + c$$

En esta fórmula, tanto  $Z$  como  $c$  representan números complejos. Así, si por ejemplo tomamos  $z_n = 0$  inicialmente, resultará  $Z_{n+1} = c$  siendo “ $c$ ” un número complejo constante. Por ahora ese valor de  $Z_{n+1}$  se convierte en el nuevo valor de  $Z_n$  que es iterado. A consecuencia de ello, el nuevo valor de  $Z_{n+1}$  será:  $c^2 + c$ , y así sucesivamente se continuaría iterando hasta el infinito. Mediante este proceso iterativo se consigue obtener una sucesión de valores:  $c, c^2 + c, \dots$  Cambiando el valor de  $c$  por otros diferentes se obtienen sucesiones numéricas que unas veces quedarán acotadas dentro de un cierto círculo en el plano complejo y otras resultarán ser

divergentes hacia el infinito. Si los valores de  $c$  (que pueden asociarse a los pixels de una pantalla de ordenador) para los que la sucesión está acotada se representan con el color negro, y aquellos otros para los que la sucesión diverge con el color blanco, resulta finalmente el Fractal de Mandelbrot:

### Fractal de Mandelbrot

Podemos hacer una incursión hacia su interior. Un viaje hacia escalas cada vez más ínfimas en el que tras sucesivas inmersiones se llega de nuevo a la misma figura inicial.

### LA FUNCIÓN LOGÍSTICA

Es una de las más emblemáticas máquinas generadoras de Caos. Fue estudiada por el biólogo Robert May y representa un modelo matemático de la evolución de una especie en un ecosistema. Su simple estructura matemática oculta sorprendentes y complejos resultados:

$$x_{t+1} = r x_t (1 - x_t)$$

La versatilidad de esta fórmula se pone de manifiesto cuando aparece en contextos tan variados como la economía o la comunicación humana. Por ejemplo, el “Modelo No Lineal de la Telaraña” en economía llega a la Función Logística como modelo matemático del comportamiento caótico de un sistema simple: la función oferta y demanda de un bien dado y su evolución en una región localmente inestable. En el ámbito comunicacional, la “Función Logística” representa el modo como se difunde un rumor en una colectividad e incluso se aplica en teorías del aprendizaje humano.

Pero una fórmula matemática viene a ser como el nombre y apellidos de una persona. Nos facilita poca información. Es al representar gráficamente una función cuando aparecen las peculiaridades íntimas de su ser. En nuestro caso, la representación gráfica de la “Función Logística” constituye uno de los más bellos paisajes del CAOS. Esta representación se conoce como “Diagrama de Feigenbaum”. Conforme aumenta el valor del parámetro  $K$  se pasa de una situación lineal a

sucesivas “bifurcaciones”. Pero es al llegar a  $K = 3,58$  (Punto de Feigenbaum) cuando nos situamos en la “frontera del Caos”. Para valores de  $K < 3,58$  tenemos orden, pero si  $K = 3,58$ , emerge un mar de Caos rodeado de islas de orden.

Puede especularse acerca de la posibilidad de asociar la geometría del Caos presente en el Diagrama de Feigenbaum a la existencia de “comunidades interpretantes” que terminan por distorsionar toda clase de mensajes y discursos. Algo así como la textura gráfica de ese fenómeno denominado “misreading” al que aluden semiólogos como Eco y Jordan.

### SISTEMAS-L

Fue un descubrimiento del biólogo Aristid Lindenmayer (1925-1989) para modelizar matemáticamente el crecimiento y desarrollo de las plantas. Lindenmayer sostuvo la teoría según la cual la evolución de un organismo puede considerarse como la ejecución de un *programa evolutivo* presente en el huevo fertilizado (¿ADN?). Programa que le indujo a proponer algoritmos simuladores de dicha evolución. Existe un claro paralelismo con la génesis de los fractales. En los Sistemas-L se parte de un axioma o palabra inicial a la que se le aplican, simultáneamente, todas las reglas de formación de palabras. Es importante destacar este importante matiz de la simultaneidad. En las gramáticas generativas de Noam Chomsky las reglas de obtención de palabras se aplican secuencialmente, no en paralelo como en las gramáticas de los Sistemas-L. El conjunto de palabras obtenidas mediante estos procesos iterativos constituyen el “lenguaje asociado al Sistema-L”. La representación gráfica de esos lenguajes constituyen los “fractales gramaticales”. La forma de estos fractales es de lo más diverso. Desde un fractal clásico como la curva de Koch, pasando por plantas y matorrales de gran complejidad morfológica, hasta formas claramente antropomorfas.

### ILYA PRIGOGINE (Premio Nobel en 1977)

El Caos que preconiza Prigogine y que nosotros denominamos “Autoorganizativo” pero que muy bien podríamos haberlo llamado “Autopoiético” siguiendo a Varela y Maturana, es la conducta aleatoria que conduce a un complejo acoplamiento entre realimentación y orden espontáneo. Prigogine habla de estructuras disipativas, de autoorganización emergente de inestabilidades, de fluctuaciones, bifurcaciones, ruptura de simetría y flecha del tiempo. En el centro de su nuevo paradigma de la Ciencia y las Humanidades, sitúa el CAOS. Hemos interpretado la irrupción de este paradigma como el discurrir por una especie de estrecho canal del parto en cuyos márgenes se situarían dos concepciones alienantes. En el mar-

gen superior el determinismo estricto propio del reduccionismo y en el inferior, el devenir acausal o azar puro.

### FRACTALES

Los fractales podemos decir que constituyen el lenguaje del Caos. Hemos seleccionado la definición de Miguel de Guzmán, matemático español de reconocido prestigio nacional e internacional, según la cual es el producto final que se origina a través de la iteración infinita de un proceso geométrico bien especificado. Una de las características propias de los fractales es su “autosimilaridad” o “sibisemejanza a escala”. Pueden observarse en el “Broccoli romano”. Si se fijan en los detalles de este objeto natural, comprobarán que a pequeña escala se reproduce casi en su totalidad el objeto global. Existen fractales que reproducen paisajes terrestres pero también los hay de carácter fantástico que son utilizados en la industria cinematográfica.

### EL CAOS Y LA COMUNICACIÓN

¿Es posible construir, con los elementos de la Teoría del Caos y sin ignorar las aportaciones que se han hecho hasta el momento en las Teorías de la Comunicación, unas Bases para un Modelo Caológico de la Comunicación?

Nosotros creemos que sí. Ampliando el Modelo Sociosemiótico de Rodrigo Al-sina y basándonos en el concepto de red comunicacional, presentamos una delimitación a la comunicación humana. Un Modelo abierto e incompleto, eminentemente cualitativo que presupone la existencia de Caos.

En una primera aproximación al Modelo Caológico planteamos que la red descansa sobre una textura de Caos. Los tres ingredientes básicos de esa textura son: la *no linealidad*, la *iteración* y la *dependencia sensitiva*.

El comportamiento y la psicología del ser humano resultan esencialmente no lineales: las emociones, los sentimientos, los procesos creativos, etc. La iteración y la dependencia sensitiva aparecen como consecuencia de la geometría de la red. Por otra parte, las fases de Producción, Circulación y Consumo, propias de los Modelos Semióticos y en especial del Sociosemiótico, se dan simultáneamente en el Modelo Caológico de la Comunicación y los textos o discursos que se lanzan a la red son iterados o interpretados de forma múltiple. Esto conecta con el fenómeno del “misreading” que tanto Eco como Jordan apuntan con insistencia. Y así, pequeñas perturbaciones en la red no lineal comunicativa pueden originar cambios imprevisibles....

## EPÍLOGO

**Deseo expresarles finalmente mi convencimiento de al menos dos repercusiones del nuevo paradigma: 1<sup>a</sup>.- el reencuentro de dos Culturas (condenadas a un disjuncto devenir desde la instauración del mecanicismo): Las Ciencias y las Humanidades, y 2<sup>a</sup>.- la esperanza de una fluctuación planetaria que podemos propiciar hacia el propio cuidado de Gaia, nuestro planeta, y una general humanización fractalizada.**



## ALCÀSSER: LA COMUNICACIÓN EN EL BANQUILLO.

*Roberto Arnau Díez.*

### 1.-INTRODUCCIÓN

Existe, sin duda, un discurso técnico/práctico dominante que atribuye a la televisión, y al conjunto de programación que alberga, una relevancia especial por el papel o función social que desempeña en la sociedad contemporánea. Desde esta perspectiva se debe estudiar e interpretar el carácter y funcionamiento del género televisivo denominado *Reality-show* como producto en sí mismo y como un elemento más de un conjunto como es la programación televisiva; es más, según autores como González. Requena, la televisión en su conjunto podría entenderse como un gran *Reality-show* dentro de aquello que se ha denominado el gran macrodiscurso televisivo.

De acuerdo con las dos acotaciones anteriores, es lógico que se otorgue, al menos en teoría, a los *Reality-show*, un lugar preponderante en la fundamentación de aspectos tan importantes para el orden social establecido, como pueden ser la justicia frente a la injusticia, el valor de las tradiciones, la preponderancia del sistema económico. También, como no, este tipo de programación funcionaría como elemento configurador de aquello que se denomina imaginario colectivo.

Por otra parte, se suele aceptar que la televisión en general y más concretamente en su vertiente o formato *Reality-show*, trata de marcar la relación comunicativa como una relación intrínsecamente democrática (Debray, Bourdieu, entre otros) y al mismo tiempo, generadora de comportamientos democráticos. De ahí precisamente, deriva la puesta al servicio, tanto de la televisión como del resto de los medios de comunicación, de acontecimientos tales como la retransmisión del Debate del Estado de la Nación o de eventos mucho más mediáticos y “pulsionales” como la retransmisión de algo tan fundamental para el funcionamiento de toda sociedad cual es la administración de justicia, y, desde otro punto de vista el propio fútbol.

A pesar de lo dicho en torno a la función social y socializante de los medios, conviene resaltar que estos no son absolutamente neutrales tal y como tratan de aparentar y parecen pensar muchos de sus profesionales, sino que más bien el hecho de mostrar un acontecimiento implica un determinado punto de vista, además de que, tal como afirma Umberto Eco y Gianaria y Mittone (Guidici e Telecamere, 1994), la simple presencia de una cámara ya es suficiente para modificar el desarrollo del acontecimiento en sí mismo.

## 2.-MÁS ALLÁ DE UN JUICIO

Una vez subrayadas algunas premisas de nuestra visión sobre la función social de la comunicación, vamos a centrarnos, a modo de ejemplo peculiar, en el análisis de ciertos aspectos relevantes del denominado “Caso Alcàsser”, en el cual, sin duda alguna, pueden comprobarse un sinnúmero de datos e implicaciones que sirven, como mínimo, para justificar el título de este trabajo, así como para poner en evidencia los riesgos de ciertos comportamientos de los responsables de los medios (propietarios y profesionales) a la hora de tratar hechos de especial trascendencia como lo es la administración de la justicia.

Para empezar, y a modo de hipótesis, queremos indicar que bajo el disfraz de función social se esconden elementos tales como la guerra de audiencias, la apelación al “morbo” y las más bajas pulsiones o instintos, y, por supuesto la autorreferencialidad de los medios que sin duda, ponen en peligro una ley tan fundamental de la labor informativa como es el rigor en la información y, como consecuencia lógica, un perjuicio en el desarrollo del juicio legítimo que se estaba desarrollando en la Sala Segunda de la Audiencia Provincial de Valencia.

En efecto, el tratamiento mediático del juicio por el triple crimen de Alcàsser que han ofrecido algunas emisoras, como la pública y autonómica Televisión Valenciana Canal 9 o la privada y de ámbito estatal Tele 5, y, en menor medida,

Antena 3 y TVE ha constituido una especie de juicio paralelo desde los medios de comunicación, con todo lo que ello implica y que, de hecho, ha sido denunciado por el propio Consejo General del Poder Judicial. Esto es, a través de ese comportamiento de los medios de comunicación, se ha tratado de conformar la opinión pública en un determinado sentido.

El análisis del seguimiento que han hecho los medios del desarrollo del juicio y del conjunto del caso pone de manifiesto que en algunos momentos se ha dirigido la opinión pública hacia la defensa de unas tesis emitidas por determinados personajes. Estas mismas tesis, posteriormente se han rebatido y desprestigiado para deslegitimar a aquellos actores que anteriormente habían “servido” al medio. Para ilustrar lo anterior basta analizar la utilización que de los medios ha hecho una de las figuras fundamentales en este relato, como es el padre de una de las víctimas para su propio interés. Este personaje, a su vez, ha sido utilizado por los medios para conseguir y mantener índices de audiencia.

Los medios, pues, actuando de esa forma, no han hecho otra cosa que ejercer como jueces y partes en el desarrollo de un juicio que no se celebra en el lugar destinado a estos menesteres, sino que se lleva a cabo desde una tribuna excepcional como es el plató televisivo y de la mano de determinadas “stars” que unen a su condición de comunicador otros ingredientes de más discutible fiabilidad. Más aún, en la mayor parte de los casos hemos contemplado este juicio paralelo en directo. Desde estos pseudojuicios se nos ha obligado a asistir a una comunicación en un único sentido, aunque ésta se haya querido presentar como plural e interactiva mediante el simulacro de la participación que se escondía tras algunos aspectos de la puesta en escena tales como la presencia de público en el plató o la enunciación telefónica, que son instrumentos que actúan como avales de interactividad comunicativa.

En líneas generales, el objeto y objetivo de la intervención de los medios han estado encaminados a presentar los pormenores de un proceso judicial en la Audiencia Provincial de València. Para aquellos de los que no hayan seguido el caso, en el juicio seguido contra Miguel Ricart se trataba de esclarecer el grado de responsabilidad y participación de éste en el asesinato y ocultamiento de los cadáveres de tres adolescentes vecinas de la localidad de Alcasser en la Comunidad Valenciana. El personaje que se sentaba en el banquillo era el único detenido por este crimen, y se da por supuesta la participación de al menos otra persona (Antonio Inglés), esta última según se desprende de las investigaciones, sería la mano ejecutora de las adolescentes.

En cambio ese acontecimiento judicial, por múltiples y no siempre claras razones, ha servido como pretexto para construir unos textos (relatos, dramatizacio-

nes...) en los que se buscaban efectos radicalmente distintos que sólo pueden comprenderse desde el estudio del funcionamiento de la comunicación.

### 3.- ANÁLISIS DEL MODO DE REPRESENTACIÓN

Cuanto hemos afirmado hasta el momento podría entenderse como mero alegato ideológico sin fundamentación alguna o, la defensa de una tesis sin argumentación o pruebas pertinentes. Por eso mismo, en este tercer apartado del trabajo pretendemos abordar con cierto determinamiento, y con visión crítica, el entramado de la construcción de un determinado texto audiovisual, de un modo de representación de una realidad configurada con los modernos y sofisticados recursos que permite y proporciona el discurso audiovisual, en este caso el televisivo. Centramos pues la atención en tres instrumentos que han actuado en distintos sentidos y de forma conjunta para llevar a cabo el fin buscado por los medios.

#### 3.1.-El papel del directo

En primer lugar es preciso resaltar que los programas más importantes sobre el evento se emitieron en directo, aunque con formatos diferentes:

a) El informativo en Canal 9 que cada día, tras concluir la sesión matinal, incluyó un apéndice del informativo de las dos de la tarde, con un presentador en directo desde el mismo plató y con conexiones con el reportero desplazado a la Audiencia.

b) La tertulia, usada en los programas especiales de Canal 9 “El Juí del cas Alcàsser”.

c) El apartado inscrito en el interior del programa de Tele 5 “Esta noche cruzamos el Mississippi” de Pepe Navarro.

La razón de ser del directo surge, sin duda, del papel mitificador que puede jugar, ya que desde este formato, tal y como afirman Debray, Eco y otros, el directo va más allá de la simple mostración de los hechos e implica, desde el punto de vista de la recepción, la imprevisibilidad, la capacidad de sorpresa y, sobre todo, la escasa manipulación. Todo esto constituye, sin duda, un artificio de los medios desde el que se controla, o se intenta controlar mejor y de una forma más efectiva, la lectura que realiza el receptor ya que es de destacar la capacidad de este instrumento para disminuir los mecanismos críticos del espectador ante lo que se está contemplando.

El directo conlleva, además, la supuesta posibilidad de la interacción por parte del receptor, tal como aparece claramente en los programas-tertulia en los que

se hace constar claramente que si alguien tiene algo que añadir, preguntar, denunciar, delatar u objetar, el receptor tiene unos números telefónicos a su entera y democrática disposición. (No está claro, por supuesto, que todas las llamadas salgan al aire, ya que como en la mayor parte de lo que se hace en televisión, también se debe pasar previamente un *casting*). De hecho, en el formato tertulia, tal y como se desarrolla en el programa de Canal 9: “El juí del cas Alcàsser”, se nos muestra éste cómo la representación de una pluralidad de voces supuestamente autorizadas (especialistas, investigadores, afectados, víctimas e incluso alguna que se autoproclama portadora de la voluntad popular y la opinión pública) y se deja, en última instancia, al público ausente del juicio por imperativo de la propia dinámica judicial que exprese su punto de vista, en un alarde de democracia mediática cual si fuera un jurado popular.

En el directo, no obstante, también ha estado presente la ficción en forma de reconstrucción dramatizada, con la finalidad de no dejar decaer la emoción o, mejor aún, la emotividad a través del interés dramático y con la función de mantener el morbo que, al fin y al cabo, es lo que hace aumentar la audiencia y, en definitiva, engrosar los ingresos por publicidad, de esta manera en los dos últimos modelos (la tertulia de canal 9 y “Esta noche cruzamos el Mississipi”), se incluía además la reconstrucción televisiva de los hechos, esto servía para recrear aquellos aspectos más escabrosos y pulsionales que ayudaban a incentivar el deseo escópico en el receptor: asesinato de las jovencitas, arma homicida, colchones, fotografías de prendas y cadáveres, supuestos elementos agresores, sin escatimar lujo alguno en la puesta en escena, música de “thriller” serie B, etc.

Desde el formato del directo se trata, por consiguiente, de hacer llegar el espacio público de la Audiencia Judicial al ámbito privado del salón familiar, bar, etc. En el que cada uno de los presentes se siente como un testigo de excepción ante un hecho tan fundamental y mítico como es el acto de administrar justicia.

### *3.2.-Acotaciones sobre el espacio.*

Analizaremos en primer lugar los espacios reales y los mediáticos que, sin duda, conllevan interacciones judiciales y mediáticas que permiten al receptor identificar más fácilmente las actividades y los valores que en ellos se dan.

Pero para ello, partiremos de que el espacio es un elemento condicionador de la construcción del texto y de su lectura, y que, por tanto, exige centrar la atención en los detalles de su configuración y del lugar que ocupan los actantes/participantes.

En segundo lugar, hemos de asumir que el espacio propio del juicio (la Sala Segunda de la Audiencia Provincial de Valencia) es, sin duda, el espacio fundador,

desde el cual se construye el del medio audiovisual y se establece la disposición de los actantes tal y como pretendemos reflejar a continuación:

a) Frente al testigo-espectador (ya sea en la Sala del Juicio o el salón de casa) se sitúan los actantes de la siguiente manera: en el centro aquel actante que representa lo centrado, la ecuanimidad, (representado por el Tribunal, con su Presidente en el centro, en el caso del espacio de la Audiencia, y de la presentadora/presentador en el caso de los programas televisivos).

b) A la derecha de éstos actantes situados en el centro, y a la izquierda de la pantalla, los actantes representantes de la acusación, (en el juicio: ministerio fiscal, acusaciones particulares, acusación popular, en televisión acusación: tesis no oficial).

c) Al otro lado, izquierda del Tribunal/presentadores, derecha de nuestro monitor, se sitúan aquellos actantes que funcionan como defensores, (en el juicio: abogado defensor; en televisión: representantes que abogan por las tesis “oficiales”).

d) Justo en el lugar donde habitualmente se sitúa el punto de vista del público presente en la Sala, encontraremos el punto de vista del espectador en casa que viene determinado por la escasez del contracampo (su abundancia pondría en peligro la situación comunicativa buscada) y, rompiendo en cierta manera una de las normas más frecuentes de los Reality-show (el uso del primer plano), la utilización del plano de conjunto y del plano medio, para conseguir que el receptor tenga una visión más de conjunto y menos fragmentada; es decir, más acorde con la objetividad, la racionalidad y la seriedad propias de un juicio.

e) Las figuras representadas por el acusado y los testigos, tienen también su lugar claramente delimitado en ambos espacios:

e,1) En el juicio, se sitúa a los testigos de ambas partes de espaldas al público y frente a los ya anteriormente citados. En la vista oral, los testigos se hallan de espaldas al público en los juicios que se celebran en España; en el plató, en cambio, aunque también aparecen así en muchas ocasiones conviene destacar la circunstancia de que nos hallamos ante un “lenguaje” diferente, un lenguaje en el que se nos ha acostumbrado a ver siempre de frente a aquel que habla, siguiendo las pautas que en el cine se denomina Modo de Representación Institucional, y en el que se fragmenta para dar siempre al receptor el mejor punto de vista.

Desde este punto de vista entenderemos el hecho de que ningún realizador medianamente competente, durante la emisión no se prive de incluir planos frontales de todos los personajes de la historia, puesto que lo que se está haciendo es la edificación de un texto global o macrotexto, macrotexto formado por todos y cada uno de los textos elaborados día a día por cada uno de los medios durante el seguimiento informativo del juicio.

E,2) Con respecto al espacio reservado para el actante-acusado( Miguel Ricart en este caso). El principal protagonista en el juicio se encontraba de espaldas al público, conviene subrayar que, casi sin ser visto, ya que tras su declaración, ha ocupado un lugar secundario a lo largo del resto de la vista e incluso a lo largo de toda la historia, pues el papel de estrella ha quedado reservado, a pesar de no ser ni acusado ni testigo, al gran ausente: Antonio Anglés, responsable, al parecer, fundamental del triple crimen. Ricart aparece, más bien, como simple comparsa, e incluso como víctima de todo el entramado, presentándose como el pretexto para hablar de otras cosas.

En el plató, al contrario que en la Audiencia, el acusado no ocupa ningún lugar físico, ya que, como veremos más adelante, se trata de un acusado abstracto, intangible, cuya presencia sólo es recordada por las constantes alusiones de los allí situados físicamente.

Además de lo dicho en torno a la configuración del espacio y a la situación de los actantes, conviene añadir que:

a) Ambos espacios, el judicial y el mediático, son espacios, en cierta medida, amplios, en lo referido a las distancias entre los diferentes actantes, no llegando a estar en ningún momento físicamente en contacto, si exceptuamos aquellas ocasiones en que el abogado defensor debe comunicarse con su defendido, lo cual se realiza en momentos puntuales, cuando no se está en sesión, y en la mayor parte de los casos fuera de la Sala.

b) Los colores dominantes son los austeros y fundamentales: el negro, el rojo y el blanco, en el caso de la Audiencia, (colores relacionados desde hace siglos con la Justicia), y los colores azulados y madera, (material noble y también relacionado con los lugares habituales donde se imparte justicia), en el plató televisivo que más pormenorizadamente ha seguido el caso: C9. Además, y mediante procedimientos técnicos digitales, en la reproducción televisiva se reduce toda la gama cromática al blanco y negro.

c) Ambos espacios se distribuyen bajo la forma de una figura inicial, un semicírculo, pero con ciertas matizaciones provenientes de determinados condicionamientos. En el caso de la Audiencia, este semicírculo queda convertido en un rectángulo, al que le falta la cuarta pared (el lugar que ocupa el espectador), debido quizás a que se ha tenido que adaptar a un espacio arquitectónico preexistente y optimizarlo al máximo.

d) La visión, por otra parte, que el televidente tiene del juicio real, es producto de una recreación, ya que el seguimiento del desarrollo del juicio se realiza mediante planos aislados tomados ocasionalmente desde la puerta de la Sala, situada en uno de los ángulos y en aquellos momentos permitidos por el Presidente del

Tribunal, incluso produciéndose algunas tomas que podrían ser “alegales”, desde la perspectiva de que no han sido autorizadas previamente por el Tribunal y aprovechando las entradas y salidas de testigos u otras ocasiones azarosas. Se trata, por tanto, de un espacio televisivamente fraccionado y que es convertido por el receptor en un todo unitario, a lo cual contribuye la presentación de los limitados planos generales de la Sala que pueden realizar y que funcionarían a manera de “*stablishment-shot*” (plano de situación).

e) En el plató de Canal 9, nos encontramos ante un arco de circunferencia, ya que, al igual que el espacio anterior, tampoco éste se encuentra cerrado en el lugar destinado a la cámara-espectador. Este espacio se distribuye no en función de un espacio arquitectónico preexistente, sino en función de la optimización de las tomas de las cámaras, así como de la iluminación, sonorización, etc. Se trata, pues, de un espacio realmente ficcional, ya que es un espacio totalmente irreal y creado especialmente para la recreación mediática. Éste se construye siguiendo una serie de pautas que favorecen la comunicación mass-mediática, o mejor aún, la comunicación televisiva. En un espacio de estas características, con un número limitado de cámaras y aparatos de registro de sonido, se logra un control total y efectivo de todo de todo lo que sucede entre los actantes de este juicio, con el menor “ruido” que entorpezca la información, sin apenas entropía.

f) El estudio del programa de Tele 5 “Esta noche cruzamos el Mississipi”, un programa que tenía un formato fijo, con un decorado también fijo y una estructura prácticamente inamovible, nos lleva a comprobar que en él se producen diversas modificaciones en el formato y en el tratamiento informativo de este juicio.

Frente a una estructura férrea pero variable en contenidos y protagonistas del programa, antes y durante el juicio, en éste se va asentando un apartado con personalidad propia y que progresivamente va adoptando la forma de un juicio paralelo en cuanto a su temática e intervenciones. Aquí, igual que en el caso de Canal 9 se produce una división clara entre aquellos que deben defenderse y los acusadores, con el presentador en el centro.

Sobre un escenario habitual, conocido, frente al de Canal 9, hecho *ex profeso* para la ocasión, se produce una modificación motivada por los hechos y llevada a cabo mediante la disposición no habitual de los personajes en este espacio y mediante una fragmentación del espacio también inusual en la realización de este espacio televisivo, ya que siempre había padecido de un predominio absoluto de primeros planos. Se produce de esta forma la anulación del espacio propio del programa, dando lugar a la configuración de un espacio nuevo referido al tratamiento del juicio.

La diferencia más destacable respecto al programa de Canal 9 se hallaría en el hecho de que frente a la distancia entre participantes de este último, en el caso de Tele 5 los allí dispuestos se hallan alrededor de una mesa y ésta se asocia por lo general, en sociología, al fomento del grupo de trabajo (Jesús Ibáñez *et alii.*), además de tener otra función importante ya que la mesa psicológicamente protege de cara al público, protege del agresor y de ser agredido, dependiendo de la posición que se ocupe en ella., de esta forma se asociaría a las mesas utilizadas por los letrados en el juicio.

### 3.3.-Otros formatos.

Hemos podido apreciar que en la mayor parte de los programas-tertulia o *reality show* que tratan este tema se dan unas ciertas regularidades como las enumeradas anteriormente. Frente a estos espacios que hemos denominado judiciales o telejudiciales tenemos los espacios propiamente informativos, con los formatos característicos de este género, y el tratamiento del juicio en el interior de espacios televisivos propiamente dedicados a la información, concretamente los informativos diarios y también los programas reportajes especiales y apartados de programas habituales.

Se trata del tratamiento de la información judicial desde el ámbito de programas con personalidad propia, audiencia ya consolidada y un espacio concreto en el interior de la parrilla de programación, programas del tipo “Dossiers” (C9), Informe Semanal (TVE), informativos de periodicidad no diaria de Antena 3 etc., es decir, el formato informativo “puro y duro”.

Se trata de espacios que tratarían de cumplir con la función informativa a la que en principio están destinados los medios, con una presentación en gran medida del tipo “objetiva”, y desde dos formatos relacionados con la información.

#### - Informativos.

Por un lado tenemos los informativos en los que su característica más importante sería el uso y el abuso del directo, en los que se da la información en directo por el presentador, de aquí la alusión constante al tiempo, como se da ya por el simple hecho de que el informativo empieza a la hora en punto y precedido en uno de los casos (Canal 9) por un reloj que indica la hora o en el caso de TVE la inclusión en la cabecera de un contador que inicia una cuenta atrás ( cuenta atrás congelada en una cinta de vídeo, paradojas del directo); luego entrarían las alusiones a la hora por parte del presentador y la presencia de varios relojes con distintas horas, se supone que de distintas partes del mundo, todo ellos como marcas de directo, y finalmente las conexiones en directo con lugares alejados del plató desde el que se realiza el informativo, en el caso que nos ocupa el desplazamiento se

realiza hasta la Audiencia Provincial de Valencia, desde la cual el reportero desplazado nos comentará la “última hora” de lo acontecido en el lugar, siempre de forma dialogada con el presentador del especial informativo y preludiando lo que será el tratamiento del tema en los sucesivos programas especiales.

*-Reportaje.*

Otro espacio con personalidad propia en los medios ha sido el reportaje. Éste adopta el formato de recopilación con la presentación y, en ocasiones, reconstrucción, de los antecedentes y la aportación de distintos puntos de vista, destacándose en este caso el nulo uso del directo y la exaltación de la labor investigadora y periodística del medio. Estos programas son muy interesantes porque expresan de manera fehaciente la ideología predominante en el medio y se realizan en la mayoría de los casos por aquellas cadenas que han quedado fuera del reparto del pastel.

### *3.4.-Reparto actancial.*

Aludíamos anteriormente al reparto actancial que se daba en relación con el espacio. Aquí deberíamos destacar una serie de actantes que son los que ocupan un lugar en los distintos formatos o mejor aún, en las distintas tramas que vemos aparecer en nuestros televisores, estableciéndose un cierto paralelismo entre el juicio real y los juicios que se desarrollan.

En lo referente a los actantes del juicio es por todos reconocible, gracias a nuestra memoria televisiva y filmica los siguientes actantes: la presencia de un juez, que en nuestro caso es una reducción, ya que aquí tenemos un tribunal compuesto por tres magistrados, pero que el receptor televisivo asimila o reduce en la figura única del presidente del tribunal que, además por suerte para los medios es también el ponente.

En segundo lugar tenemos a la acusación, representada aquí por el Ministerio Fiscal, que en este caso es desempeñado por el Sr. Beltrán. Aunque debemos constatar la asimilación al papel actancial de fiscal de la figura del Sr. Beltrán y la del conjunto de las acusaciones particulares o populares que se reúnen en la figura del cine americano del “Acusador-fiscal”. Como oponente de este último aquí, siguiendo a Vladimir Propp, tendremos la figura del Abogado defensor, representado por el abogado de Miguel Ricart Sr. López Almansa. Destacaremos aquí la transgresión de algunos personajes que deberían encontrarse en el lugar actancial de fiscal pero que en ocasiones, tal y como destacó el propio Presidente de la Sala, desempeñan un papel más próximo al de defensor, como es el caso del abogado de la acusación particular representante de uno de los padres de las víctimas.

El acusado sería otro de los papeles actanciales importantes y que en nuestro caso queda claro que recae en la figura de Miguel Ricart.

Los testigos son una de las figuras clave que aparecen y también son constantes en todo juicio que se precie, incluimos aquí tanto a los testigos de los hechos como las apreciaciones de peritos o expertos varios.

Lo más interesante es la traslación de estas categorías actanciales a lo que nosotros hemos definido como juicio o juicios paralelos, que son aquellos mediáticos y más concretamente los televisivos.

Aquí observamos que los personajes no son los mismos que en la Audiencia aunque desempeñan papeles actanciales asimilables. Frente al juez de la Audiencia nos encontramos al comunicador-presentador en el rol de juez. Frente a la acusación nos encontramos con que aquellos que en algunos casos desempeñaban la función de acusación particular, en este caso son fiscales o acusadores de aquello que se le da en definir dentro del propio discurso mediático como la “Tesis oficial”. Aquí se da un cambio de roles en la línea de aquel personaje que en reiteradas ocasiones ve sancionada su actuación en el juicio por ir contra aquello que era su función. No obstante al cambiar el sujeto de la acusación, si que desempeñaría fielmente su rol.

Como figura actancial de abogado se hallan todos aquellos, periodistas, expertos, etc. que en cierto modo defienden la “Tesis oficial”. La “Tesis oficial” era aquella dirigida a incriminar a Miguel Ricart.

Los testigos son aquellos testimonios que contribuyen, no a esclarecer los hechos, como puede suceder en la Audiencia, sino a ayudar a que el espectáculo televisivo sea mucho más ameno y entretenido, contribuyendo, más bien, a embrollar y sembrar dudas sobre el único juicio legal y válido.

Finalmente encontramos la figura actancial del Acusado. Debemos destacar el hecho, y este es una de las traslaciones más importantes del reparto actancial, de que el acusado no es, en esta ocasión, ninguna persona física, no es Miguel Ricart ni el propio Inglés. Aquí, parece ser, de lo que se deduce del conjunto de textos televisivos, se juzga algo mucho más importante amenazador, como es el funcionamiento del conjunto de nuestro sistema judicial y de aquellas instituciones que funcionan al servicio de ésta como es el caso de los cuerpos de seguridad del estado ( en este caso más concretamente la Guardia Civil), entrando dentro de un discurso con un marcado carácter ideológico. Se pueden extraer de este discurso nominaciones del tipo: “el gran complot”, “la trama oculta”, etc, Calificaciones que denotan un cierto clima desestabilizador.

#### *COMO CONCLUSIÓN*

Para finalizar, pensamos que de esta manera queda demostrada nuestra hipótesis de que bajo el disfraz de función social bajo el que se esconden este tipo de

discurso de los medios de comunicación, no hallamos otra cosa que una dinámica productiva de los propios medios, marcada por principios económicos tales como la guerra de audiencias.

Esto se extrae, de los elementos que hemos observado como el uso del directo o del efecto de directo, para lograr una mayor respuesta de la audiencia, y a los cuales se añaden factores como el simulacro de democracia televisiva, producto de la falsa interactividad y de un acceso irreal del receptor a aspectos tan fundamentales como la administración de la justicia desde un jurado totalmente mediático, puesto que no existe en el juicio real.

Otro aspecto a destacar, sería la transgresión del espacio, con la asimilación de la distribución espacial mediática con respecto a la judicial y su entrada a través del televisor en el espacio privado y familiar. Por otra parte, estaría el hecho que desde los medios se ha dado a conocer, por imperativos propios del funcionamiento de éstos, un espacio fragmentado y reducido a su más mínima expresión, tanto de los lugares de los hechos como de las dependencias judiciales, proporcionando de esta forma una sola mirada o punto de vista, claramente condicionado y desde ningún punto de vista inocente y objetivo, sino todo lo contrario: mediado y dirigido.

En último lugar, entre otros muchos aspectos, encontramos el carácter serio de la exposición comunicativa. Carácter que es uno de los elementos más apreciados en la televisión, y que en este caso se ha visto ayudado por el propio desarrollo del juicio en sesiones, que permitía a los medios preparar con anticipación su propia agenda y la difusión de una determinada posición ideológica, propia de los tiempos actuales.

Una postura ideológica que hallaría su base en los postulados de la posmodernidad, mediante la fragmentación ya sea de los discursos, de los espacios e incluso de los hechos, mostrándose y manipulándose aquellos aspectos que más favorecen determinados intereses, ya sea el escándalo para promover mayor audiencia, ya sea la sospecha para defender ideologías de talante conservador.

Cabría añadir que desde los medios de comunicación, y más concretamente, desde los programas a los que aludíamos, se fomenta la figura de la víctima, muchas de ellas, víctimas con vocación de verdugos, según expresión de Margarita Rivière, como se deduce de sus propias declaraciones. Se trata de figuras que se instituyen y asumen distintas funciones, en primer lugar la propia de víctima, que es la que le permite instaurarse en la sociedad; en segundo lugar se convierten en jueces y representantes únicos y cuasi divinos de la única verdad, así como representantes de aquello que ellos califican como opinión pública y, finalmente, se

instauran en el papel de verdugos, en situación de aniquilar una sociedad en su mayor parte corrupta.

Esta postura es muy apreciada desde los medios de comunicación, ya que son posturas que producen una gran cantidad de materia prima televisiva y son actitudes tendentes a provocar escándalo, que, como insinúa M. Rivière, es el preludio de la decencia, y nosotros añadimos, de los abultados ingresos por publicidad.

Por otra parte, programas como estos sin lugar a dudas contribuyen a fomentar en la sociedad un desasosiego e inseguridad ciudadana, una desconfianza general que frente al fin teórico de estos programas de informar, lo que producen no es más que desinformación.

*“Maquiavelo ha cumplido, por fin, su sueño: el desorden y la inseguridad es el orden que más favorece a la tiranía, el poder absoluto, el monopolio de la verdad”* (M. Rivière, 1995, 108)

Cabe, por lo tanto, contemplar estos programas desde dos vertientes distintas. Una sería la referida a aquellos personajes que recurren al programa para “vender” una determinada mercancía, ya sea su papel de víctima, ya sea algún tipo de información.

La otra vertiente sería aquella referida a la dinámica de las propias empresas informativas, a su estructura económica, que determinan su forma de actuación, que, cómo no, no está exenta de una determinada orientación ideológica (aquella de sus accionistas mayoritarios).

Desde esta dinámica nos encontramos con que el público no es más que un elemento susceptible de manipulación, ya desde la perspectiva de ser usado como dato susceptible de producir beneficios, o ya desde la otra perspectiva, más interesante, aquella dirigida a contribuir en la creación de un clima favorecedor de determinadas posturas sociales. Ambas posturas, como podemos deducir, quedan bastante alejadas de la supuesta función social con que parten este tipo de programas.

## BIBLIOGRAFÍA

- CALLEJO GALLEGO, Javier (1995). *La audiencia activa. El consumo televisivo: discursos y estrategias*, Madrid, C.I.S.
- CAVICCHIOLI, Sandra, PEZZINI, Isabella (1995). «Televerdad en Italia. Un complejo territorio». *Telos*, nº43.
- COLOMBO, Furio (1974). *Televisión: La realidad como espectáculo*. Barcelona, Gustavo Gili.
- (1997). *Últimas noticias sobre el periodismo. Manual de periodismo internacional*. Barcelona, Anagrama.
- DEBRAY, Régis (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*, Barcelona, Paidós.
- ECO, Umberto (1986). *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen.
- GENETTE, Gérard (1989). *Figuras III*, Madrid, Lumen.
- GIANARIA, Fulvio E MITTONE, Alberto (1995): *Giudici e telecamere. Il processo come spettacolo*. Bari. Einaudi.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1988). *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Madrid, Cátedra.
- GUBERN, Romà (1987). *La mirada opulenta*, Barcelona, G. Gili.
- LUNT, Peter, LIVINGSTONE, Sonia (1995). «Formas diversas de telerrealidad en el Reino Unido. Hacia una teoría de la audiencia activa». *Telos*, nº43.
- MAQUA, Javier (1992). *El docudrama. Fronteras de la ficción*. Madrid, Cátedra.
- RIVIÈRE, Margarita (1995). *La década de la decencia. Intolerancias "prêt-à-porter", moralina mediática y otras indecencias de los años noventa*. Barcelona, Anagrama.
- VILCHES, Lorenzo (1995), «Introducción: La televerdad. Nuevas estrategias de mediación». *Telos*, nº43.

## ¿QUÉ PODEMOS HACER CON LA PUBLICIDAD DESDE LA PERSPECTIVA SEMIÓTICA?

*Domingo Molina Laguía.*

*“La publicidad y las otras artes relacionadas buscan desarrollar un tipo de hombre según los objetivos del sistema industrial: es decir, un hombre que gaste lo que gana y que trabaje porque siempre necesita más [...] Un hombre no presionado por la necesidad de cosas gastaría menos y trabajaría menos [...] La consecuencia - una menor y menos probable propensión a consumir - sería dañosa para el sistema industrial.”*

**John K. Galbraith:** *El nuevo estado industrial. 1967, pág. 219.*

Bajo el presente título me propongo reflexionar, modestamente, sobre algunas de las posibilidades que la publicidad como “arte” verbal y no verbal, o como suma de códigos puede ofrecer al investigador y al docente en los tiempos actuales.

Antes de nada conviene destacar la omnipresencia del discurso publicitario en la vida cotidiana del hombre de hoy; así: “El aire que respiramos es un compuesto de nitrógeno, oxígeno y publicidad”, en palabras de Robert Guerin. Tras aceptar

el hecho anterior, no podemos dudar de su capacidad de influencia social, tal y como se pone de manifiesto en diferentes estudios, como el de Jose Manuel Pérez Tornero: *La semiótica de la publicidad*, aparecido en los años ochenta, o el publicado por Jose Luis León en 1996 bajo el título: *Efectos de la publicidad*, en cuya introducción podemos leer:

“Aparentemente la publicidad limita su objetivo a introducir la aceptación de productos, servicios e instituciones; sin embargo, este proceso de convencimiento va más allá de la promoción de entidades concretas, para instaurar valores y modelos existenciales, que si bien se mira constituyen el auténtico nexo de unión entre miles de anuncios aparentemente diversos en sus anunciantes, argumentos y modalidades expresivas. Aunque la mayoría de los anuncios sean irrelevantes y se olviden rápidamente, cada uno de ellos es la gota de un flujo incesante, y los efectos acumulados en el tiempo de ese flujo pueden ser considerables tanto en lo comercial como en lo existencial” (*ibidem*, p. 9).

Admitida la existencia del discurso publicitario construido con la diversidad de sus textos, y la influencia social del mismo, es el momento de plantear cómo abordar la lectura de los textos publicitarios, para lo cual resulta imprescindible una doble alfabetización: en las palabras (lenguaje verbal), y en las imágenes (códigos icónicos). Con esto no hacemos sino retomar la propuesta formulada en 1973 por D. A. Dondis en: *La sintaxis de la imagen; Introducción al alfabeto visual*, y posteriormente recogida en nuestro país por Roberto Aparici y otros autores a finales de los ochenta en el libro titulado: *La imagen (I y II). Curso de iniciación a la lectura de la imagen y al conocimiento de los medios audiovisuales*.

La publicidad, según los estudiosos, ha recorrido un camino de casi tres mil años desde su nacimiento en un papiro egipcio, pasando, sucesivamente, a la cultura griega, romana y medieval en la que la Iglesia colocaba unos grabados en pergamino (de carácter informativo-publicitario) a la entrada de los templos. Desde entonces información, propaganda y publicidad han permanecido unidas. Así, en la actualidad, en algunos Medios de Comunicación de Masas como el radiofónico, la publicidad se camufla bajo la apariencia de un género periodístico, la entrevista. De otra parte, en los medios impresos a veces cuesta diferenciar una noticia acompañada de fotografía y titular, de un texto publicitario deliberadamente construido con la envoltura de una noticia. (Ver ilustración nº 1).

Aproximaciones a los textos publicitarios se podrían plantear mediante distintas fórmulas que nos condujeran al conocimiento de lo que se dice y cómo, (semántica del texto y estructura del mismo), de lo que se oculta y por qué (pagmática y teleología).

Enumeramos algunas de las múltiples posibilidades de acercamiento a los textos publicitarios.

1ª) Poner al descubierto sus características a partir del medio utilizado. Para ello estudiaríamos la publicidad aparecida en los Medios, prensa, radio y televisión, y estableceríamos rasgos específicos de la misma según el medio. Igualmente está a nuestro alcance comparar los anuncios emitidos por prensa, radio y televisión en la campaña de una marca y un producto.

2ª) En conexión con la propuesta anterior podríamos desenmascarar el funcionamiento de las imágenes (iconos) como elementos pertinentes a un sistema de comunicación y representación más rudimentario y primitivo que las palabras. Las imágenes, afirmaremos, no son otra cosa que sistemas de representación de la realidad convenidos por las comunidades y civilizaciones humanas; las imágenes nunca son ni serán la propia realidad. Como acertadamente indica Jesús González Requena en su análisis psicosemiótico las imágenes nos resultan deseables. De hecho, *“cuanto más deseable resulta una imagen, tanto más se detiene en ella la mirada más allá del tiempo necesario para agotar su contenido informativo y significativo”* (1995, p. 15). A lo que añadirá: *“el objeto de deseo no tiene realidad, es puramente imaginario. Por eso, todo deseo es ilusorio”* (ibidem, p. 17). (Ver ilustración nº 2). Retomando la tesis central de esta segunda aproximación, sostendremos que toda imagen necesita a las palabras para concretar su significado y perder su extremada ambigüedad semántica.

3ª) Vinculado a lo anterior podríamos, también, reconocer las relaciones existentes entre lenguaje icónico (imágenes) y lenguaje verbal (palabras) en el interior de cualquier texto publicitario. Lo que el estructuralista francés Roland Barthes planteaba en su obra *Retórica de la imagen* (1964) en la que sostenía que el texto verbal se emplea para: 1. Reducir las posibilidades significativas de la imagen y evitar la polisemia, (función de anclaje). (Ver ilustración nº 3). 2. Complementar la imagen conformando una unidad psíquica, (función de relevo). (Ver ilustración nº 4). Frecuente en los cómic y fotonovelas. 3. Ofrecer un significado distinto al propio registro fotográfico; palabras e imágenes se contradicen en apariencia en un texto publicitario, pero sólo en apariencia, (función de antítesis aparente). (Ver ilustración nº 5). A las anteriores añadiremos en mi opinión, otras dos, la denominada “función de intriga”, propia de algunas campañas de lanzamientos de productos por fases. (Ver ilustración nº 6). Y la “función de transgresión del código esperado” cuando se presenta un idioma diferente al esperado por el receptor, con lo que se connota al texto publicitario o a sus mensajes. Como ejemplo de esto último podemos servirnos del anuncio de los vinos Tintos de Bodegas Riojanas, en el que, a modo de titular periodístico y en el centro de la composición, aparece escrita la

expresión latina: “*IN VINO VERITAS*” (*En el vino la verdad*). (Ver ilustración nº 7).

4ª) Otra vertiente, la del estudio y análisis del lenguaje icónico, nos conduciría a la orilla del área plástica y visual mediante la observación, registro e interpretación de los signos básicos de la imagen: el punto, la línea, el contorno, la escala... Junto a esto nos fijaríamos en los elementos compositivos de la imagen, lo que en términos amplios se denomina Sintaxis de la imagen y que implica el estudio de elementos tales como: la luz, el color, el encuadre, los planos, los puntos de vista, etc. Igualmente debemos descubrir las líneas de recorrido visual o indicatividad presentes en el texto, las cuales nos irán conduciendo por los centros de interés en el orden correcto de lectura. En el ejemplo que proponemos el recorrido visual se ha construido mediante dos diagonales. Una línea diagonal (línea de interés) que partiría del ángulo superior izquierdo del encuadre (logotipo de la marca Osborne), descendería al catavinos situado a la altura de los senos de la modelo, y finalizaría en el ángulo inferior derecho, ángulo de salida, donde hallamos la botella de FINO QUINTA, Osborne. Y una segunda diagonal (línea de fuerza) que iría del ángulo superior derecho, marca QUINTA, al rostro de la modelo, y finalizaría en el ángulo inferior izquierdo del encuadre en donde con letra manual e inclinada leemos: “*Lo mejor del mediodía*”. (Ver ilustración nº 8).

5ª) Lo que se denomina genéricamente análisis de contenido, en el que cabría desde el estudio sobre los personajes que intervienen, sus expresiones gestuales (poses) y códigos no verbales por ellos usados: el vestido, las distancias..., los escenarios en que aparecen, las acciones que realizan, y los ambientes en que representan sus actos de presentación y ofrecimiento del producto, o consumo del mismo. (Ver ilustración nº 9). No debieramos olvidar que lo que contemplamos fascinados por el atractivo de las imágenes son, la mayoría de las veces, los resultados de la interpretación de actores profesionales y modelos publicitarios, que interpretan ante nuestra atenta mirada un papel previamente guionado y elaborado por sofisticados equipos publicitarios.

6ª) También en la publicidad podemos estudiar la presencia de la retórica literaria, tal y como han demostrado entre otros Jacques Durand, quien en 1970 afirmaba:

“A partir de varios millares de anuncios se ha realizado dicho inventario. Y este inventario ha permitido encontrar en las imágenes publicitarias, no sólo algunas, sino todas las figuras clásicas de la retórica. Y en sentido inverso, parece que la mayoría de las ideas creativas que se encuentran en la base de los mejores anuncios puede ser interpretada como la trasposición (consciente o no) de las figuras clásicas” (1970, p. 70).

La actualidad y vigencia de la retórica, como base de las técnicas de persuasión con la palabra, cuyos orígenes se remontan al siglo V a.C., y en particular al maestro retórico siciliano Georgias de Leontini, se pone de manifiesto al ser empleada esta técnica milenaria por la más moderna de las retóricas, la publicidad entendida como el “arte de la venta”. (Ver ilustración nº 10).

7ª) Desde los modelos de análisis estructuralistas, cuyos orígenes hemos de situar en el trabajo de Vladimir Propp *Morfología del cuento popular ruso* (1928), a los que seguirían en los años sesenta los de Todorov y Greimas. Se considera el texto publicitario como un relato en el que participan ciertos personajes, quienes a su vez desempeñan unos papeles dentro de una determinada estructura narrativa.

Con carácter general se admitirá que en todo relato suceden unas acciones, y se pasa de un estado a otro en un determinado tiempo. Comprobemos la existencia de relato en un anuncio de Whisky DYC, (Ver ilustración nº 11), para ello decubramos el orden de composición de los elementos visuales del mismo. Así, los elementos contenidos serían:

1º. Botella de Whisky DYC.

2º. Primer plano de rostro femenino de perfil mirando al frente, a la botella.

3º. Primer plano de rostro femenino de perfil haciendo un guiño de complicidad al objetivo y al espectador.

4º. Primer plano de rostro masculino de perfil con los ojos cerrados y media sonrisa. Cara de degustación placentera.

5º. Primer plano de rostro masculino de perfil con la boca abierta, en un gesto de desenfado y euforia máxima.

En nuestra opinión, el tiempo interno de este relato publicitario conduce a sus personajes desde (A) el encuentro con el whisky anunciado, a (B) su consumo, y a (C) un estado placentero y eufórico derivado del mismo. El guiño al lector, efectuado a través del segundo personaje femenino, intenta implicarnos en las acciones sugeridas por el texto, es decir, mediante el proceso de identificación la estructura semántica del anuncio nos invita a la búsqueda de un producto, al consumo y deleite del mismo. En definitiva, un relato secuenciado en el que los personajes del anuncio pasan de un estado inicial a otro final en un cierto tiempo integrado perfectamente con las acciones.

8ª) Para aquellos a quienes interese la complejidad les propongo adentrarse en los mundos de la Connotación y los procedimientos que consciente y deliberadamente la provocan, tales como: el trucaje fotográfico, el montaje de planos y secuencias, la fotogenia o antifotogenia de la “realidad” presentada y ofrecida a la

mirada. Nos serviremos de la serie de anuncios de whisky DYC en la que unas veces se nos mostraban personajes jóvenes sonrientes y gordos (Ver ilustración nº12), y otras los personajes eran jóvenes, mujeres y hombres, narigudos, informales y sonrientes (Ver ilustración nº 11), siempre acompañados los anuncios del eslogan: “*Gente sin complejos*”, con lo que, en esta ocasión siguiendo a Georges Peninou (1976), estaríamos en condiciones de afirmar que la cualidad predicada del objeto publicitario whisky DYC, está connotada tanto en las imágenes de los personajes gordos y narizotas, ambos sin complejos, como en el eslogan en el que se afirma implícitamente que no hemos de tener complejo de inferioridad por tomar un whisky nacional, segoviano, en clara oposición a los whiskys internacionales, casi siempre escoceses y por tanto extranjeros. ¡Basta de complejos! ¡Fuera los complejos!, bebe y disfruta como nosotros el whisky español que no se acompleja por su origen y hace alarde y defensa de su diferencia frente al resto.

Y para finalizar, y a modo de conclusión, indicar que jamás hemos de perder de vista que toda publicidad, la inocente de antes y la sofisticada de ahora se inserta en los Medios de Comunicación de Masas con una triple función: primera, la de informar sobre la existencia y denominación de un producto. Segunda, la de revestirlo con unos rasgos propios y distintivos (imagen de marca). Y tercera la de exaltar el producto anunciado cuyas cualidades siempre serán las mejores, las superiores y de aquí la alegría y euforia que envuelve a los personajes cuando disfrutaban entusiasmados o extasiados de los productos anunciados. Con cada producto, con cada anuncio se nos vende una ilusión ficticia. Huyamos de la fascinación, desvelemos los mecanismos de persuasión y manipulación puestos en funcionamiento; descubramos y enseñemos a descubrir que toda publicidad obedece a lo que en semiótica se denomina Pragmática del texto y del discurso publicitario, o dicho de otra manera, toda publicidad, desde la más ramplona a la más artística tiene como finalidad básica y eterna la venta de un producto, dando igual que el producto sirva, en unas ocasiones para sanarnos de las enfermedades, publicidad de medicinas y fármacos, o que sus posibles efectos nos conduzcan a la autodestrucción o la muerte, publicidad de automóviles voladores o de bebidas alcohólicas de elevada graduación. Lo que interesa a anunciantes, publicistas, empresas de comunicación, periódicos, emisoras, cadenas de televisión, es el incremento de las ventas, el aumento de sus beneficios económicos.

Por último y para concluir esta reflexión retomaré las palabras que en 1965 escribiera el semiótico italiano Umberto Eco:

“La civilización democrática se salvará únicamente si hace del lenguaje de la imagen una provocación a la reflexión crítica, no una invitación a la hipnosis”

(*Apocalípticos e integrados*. 1965, pág. 332).

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- APARICI MORENO, R. *et alii.* (1987). *La imagen (I y II) Curso de iniciación a la lectura de la imagen y al conocimiento de los medios audiovisuales.* Madrid: UNED.
- BARTHES, Roland (1964). «*Réthorique de l'image*» en *Communications*. 4, 40-51. (Trad. esp., *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces.* 29-47. Barcelona. Paidós, 1986.)
- ECO, Umberto (1965). *Apocalittici e integrati.* Milán: Bompiani. (Trad. esp., *Apocalípticos e integrados.* Barcelona: Lumen, 1995 (1ª).
- DONDIS, D. A. (1973). *A Primer of Visual Literacy.* (Trad. esp.: *La sintaxis de la imagen; Introducción al alfabeto visual.* Barcelona: Gustavo Gili, 1976. 1990 (9ª).
- DURAND, Jacques (1970) «*Réthorique et image publicitaire*» en *Communications*. 15, 70-95. (Trad. esp., “*Retórica e imagen publicitaria*” en *Análisis de las imágenes.* Barcelona. Buenos Aires, 1972.)
- GALBRAIT, John K. (1967). *The New Industrial State.* Boston: Houghton Mifflin.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús y ORTIZ DE ZÁRATE, A. (1995). *El spot publicitario. Las metamorfosis del deseo.* Madrid: Cátedra.
- LEÓN, Jose Luis (1996). *Los efectos de la publicidad.* Barcelona: Ariel.
- PENINOU, Georges (1976). *Semiótica de la publicidad.* Barcelona: Gustavo Gili.
- PÉREZTORNERO, Jose Manuel (1982). *La semiótica de la publicidad.* Barcelona: Mitre.
- PROPP, Vladimir J. A. (1928). *Morfologija skazki.* Leningrado. (Trad. esp., *Morfología del cuento,* Madrid: Fundamentos, 1972.)

Ilustración  
nº 1



*Si desea un folleto explicativo sobre la forma en que hacemos Jack Daniel's, escribanos a Jack Daniel's Distillery, Route 1, Lynchburg (pop. 361) Tennessee 37352 U.S.A.*

HAY ALGO ESPECIAL en las colinas de Tennessee que nos permite elaborar Jack Daniel's según nuestro propio método.

Hacemos un whiskey tradicional que no admite prisas en su elaboración. Y aquí, donde el ritmo de vida de la ciudad se olvida, uno puede tomarse las cosas con más calma, para asegurarse de que están bien hechas.

Probablemente podríamos producir un poco más de nuestro whiskey si lo hiciésemos en otro lugar (también lo haríamos más rápido) pero después de probarlo estamos seguros de que nos dará la razón.

El whiskey que hacemos en nuestras colinas tiene algo especial.

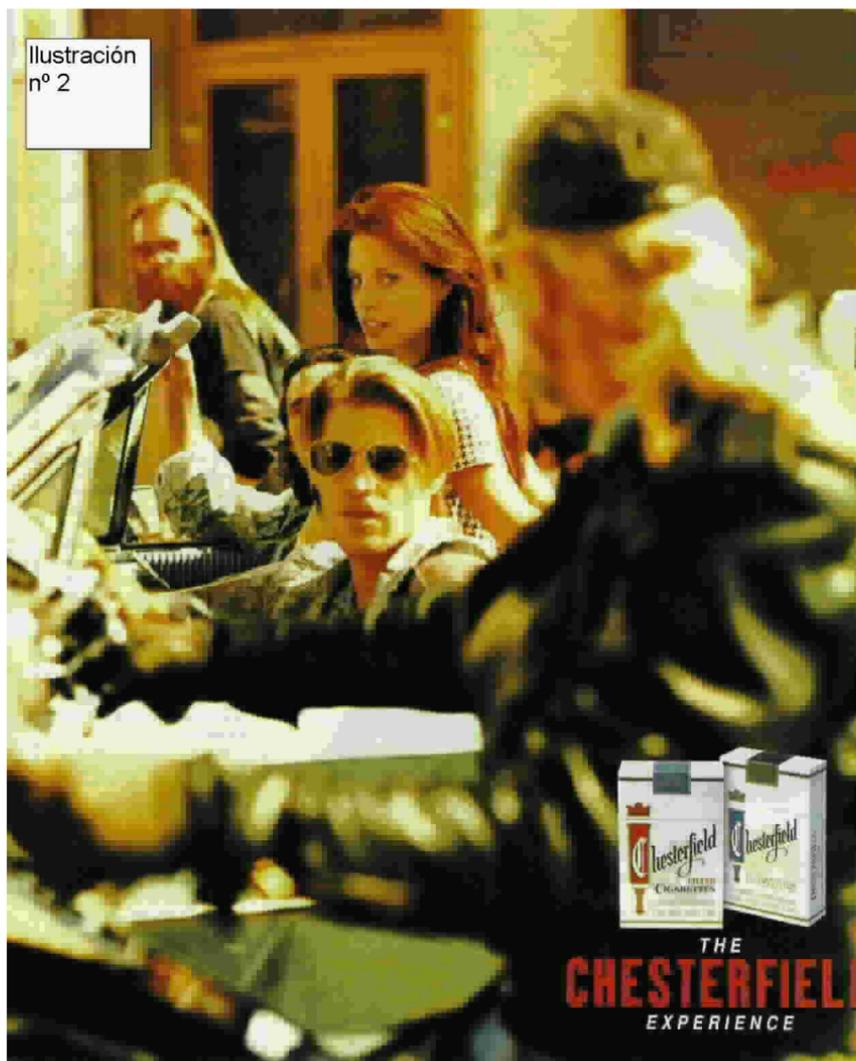


---

JACK DANIEL'S TENNESSEE WHISKEY

---

Ilustración  
nº 2



Las Autoridades Sanitarias advierten que el tabaco perjudica seriamente la salud.  
Nic.: 1,0 mg. Alq.: 14 mg. Nic.: 0,6 mg. Alq.: 8 mg.

Ilustración  
nº 3.



Tómalo muy frío y entrarás en calor.

EL UNICO QUE ES UNICO

SCOTCH **J&B** WHISKY

Ilustración  
nº 4.



Largo tiempo, reservado.

A los miembros de la familia

más noble de Escocia,

Clan Campbell es hoy el whisky

preferido de la juventud escocesa.



*The Noble Scotch Whisky*

AHORA ES TU MEJOR MOMENTO

Ilustración  
nº 5.

¡Qué dices...!  
Yo no pienso ir de etiqueta.



Ilustración  
nº 6 (Uno)

¿DONDE VAN  
LAS LAGRIMAS DE  
LOS DIOSES  
CUANDO LLORAN SOBRE  
ESCOCIA?



Ilustración  
nº 6 (dos)

SINGLE MALT  
CARDHU  
SCOTCH WHISKY

REGALO DEL CIELO



En las Tierras Altas, la lluvia se filtra a través de la turba hasta llegar al río Spey. Allí, nace el mejor whisky puro de malta.

Bebe con moderación.  
Es tu responsabilidad.

Ilustración  
nº 7.

# "IN VINO VERITAS"

*(En el vino, la verdad.)*



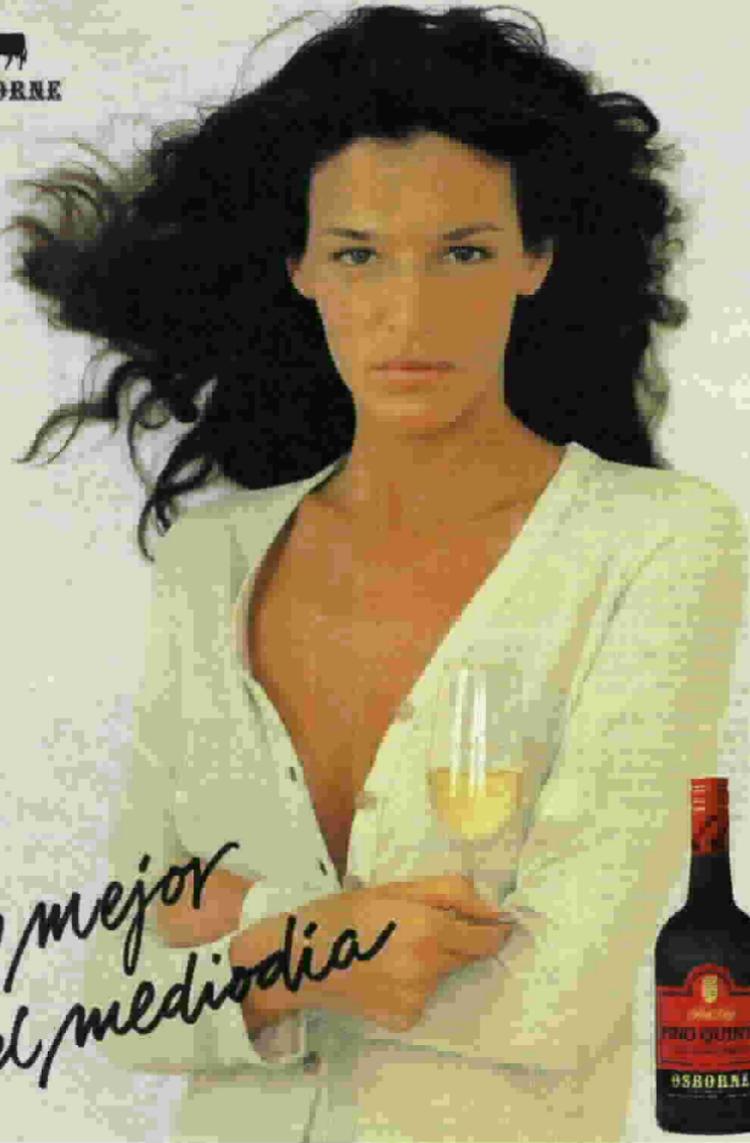
BODEGAS RIOJANAS, S.A.  
*Reservas, Grandes Reservas y Crianzas*

# FINO QUINTA



OSBORNE

Ilustración  
nº 8.



*Lo mejor  
del mediodía*



Ilustración  
nº 12

DYC



GENTE SIN COMPLEJOS



*SECCIÓN QUINTA:  
SEMIÓTICA DE LA INFORMACIÓN Y DE LA  
COMUNICACIÓN. SEMIÓTICA LINGÜÍSTICA.  
SEMIÓTICA DE LA TRADUCCIÓN  
Y LA TRANSCODIFICACIÓN*

## **HACIA UNA TEORÍA SEMIÓTICA (COMPLEJA) DE LA “COMUNICACIÓN”.**

*Ángel Acosta Romero.*

**Estoy perplejo, sorprendido. Este texto, que antes fue leído en el Simposio, tenía muy pocas probabilidades de existencia, puesto que no hice nada por asistir y, mucho menos, por participar en las sesiones de Baeza. ¿Cómo es posible? ¿Cómo de la incomunicación total pudo surgir aquella “comunicación” y, ahora, este discurso escrito? Obviamente no puede haber una explicación lógica o racional, al menos, aplicando nuestros principios tradicionales de lógica y razón. Se podría pensar, como se hace habitualmente, que este tipo de situaciones no son más que excepciones o rarezas que confirman el orden y las reglas del mundo y de la vida; pero, ¿cómo una excepción puede confirmar ninguna regla? Por ello, lo que podría ser considerado una anécdota, no lo es porque pone precisamente de manifiesto la precariedad de nuestras explicaciones o, lo que es lo mismo, la complejidad de la realidad, de la vida, de lo humano.**

**Si aceptamos la complejidad constitutiva del mundo, deberíamos aceptar que nuestro conocimiento no puede eludir esa complejidad, no puede sacrificar lo complejo por lo simple. El proyecto de la Modernidad consideró que sólo era cuestión**

de tiempo, una vez constituido el paradigma científico, que pudiéramos afrontar esa complejidad simplemente descomponiéndola, fragmentándola, y consiguiendo vislumbrar sus elementos simples y sus leyes generales. Este principio de disyunción fue el desencadenante de la especialización progresiva, de la fragmentación disciplinar, de la parcelación de los saberes, que debían, además, someterse a la lógica científica de la racionalización (querer encerrar la realidad en el orden y la coherencia de un sistema).

En ese contexto, las Ciencias Humanas y Sociales van surgiendo con un evidente complejo de inferioridad por su imposibilidad de adaptarse plenamente al método científico, pero adaptándose, sin embargo, al "paradigma de simplificación's" (Morin, 1995, 89-90), fragmentando lo humano en parcelas incomunicadas, que más que ayudar a comprender al hombre en su complejidad, lo convierten en un cadáver diseccionado, y separado además de su entorno físico y biológico. Tras la autopsia del cadáver, creemos tener todas las piezas, pero es imposible explicar la vida sólo desde lo muerto, aunque sin la muerte es imposible explicarla. En esa conciencia se basa el llamado "nuevo espíritu antropológico", con la figura de Hermes como símbolo, de una nueva relación hombre-cosmos:

"Hermes vuelve como modelo epistemológico para ayudarnos a reconstruir los puentes necesarios entre orillas alejadas, para servir de intermediario entre la física y la biología, entre el fondo y la forma, entre la vida y la muerte (...) Hermes viera a ayudarnos a superar los límites que nos impone el dualismo para mejor entender lo que es el hombre, y por allí qué demonios está haciendo aquí" (Verjat, 1989, 10).

No se trata de negar lo innegable: Esas escisiones y fragmentaciones, que son el fundamento del paradigma epistemológico surgido de la Modernidad, han hecho avanzar los conocimientos humanos hasta límites insospechados, dando la impresión, al menos hasta cierto momento histórico, de que en ellos imperaba, por fin, "la ley y el orden". Pero para tener esa sensación aparente de progreso y de seguridad hemos tenido que pagar un precio muy alto. Hemos tenido que desechar lo que no encaja bien en una ley o lo que se sale de nuestros principios de orden. Hemos tenido que fragmentar la realidad para acercarnos a las realidades concretas. Hemos tenido que olvidar al sujeto que conoce para llegar al objeto que se pretende conocer. Todo ello sin darnos cuenta, hasta hace poco, de que lo "ilegal" o lo desordenado también nos constituye, de que al fragmentar los objetos perdíamos la posibilidad de concebir la unidad, de que al olvidarnos del sujeto no entendíamos la verdadera naturaleza del objeto.

Por eso, lo que más nos sorprende de la ciencia contemporánea no es lo que sabe, lo que ha podido descubrir, sino, fundamentalmente, lo que desconoce, el abismo

de incertidumbres que nos ha dejado abierto. La Física, por ejemplo, obsesionada por encontrar las partículas elementales se encuentra ahora con la indeterminación descriptiva derivada del propio proceso de observación; la ciencia del Universo nos arroja a la dispersión y a la deriva y nos enfrenta con el problema del origen y del destino; la Biología nos hace improbables en la probabilidad entrópica. Al fin somos conscientes de que todo conocimiento se paga en desconocimiento, de que todo acto de vida se paga en un poco de muerte:

"(...) del caos que representa para nosotros lo real y que ya aparece organizado gracias a la representación cultural de la realidad, esta organización y esta representación tienen un papel acotador, que privilegia determinados nexos y elimina funcional u operativamente otros. De ahí que para descubrir algo es absolutamente imprescindible encubrir otros objetos o relaciones de nuestro campo de contemplación, que nos impedirían el descubrimiento" (Vázquez Medel, 1992b, 1034).

En fin, el orden racionalista se vuelve problemático y complejo al tener que integrar el desorden en su esquema de conocimiento. Pero para ello ya no sirve la lógica racionalista, simplificante, que aboga por la identidad y la no contradicción. Ni siquiera nos sirve buscar modelos de explicación general de fenómenos tradicionalmente separados, como han sido el estructuralismo, la cibernética o la teoría general de sistemas. Porque en estos casos, lejos de comprender la complejidad, se generaliza en exceso un principio explicativo general; lo que en el paradigma simplificador era fragmentación aquí es falsa unión, que suele convertirse en reducción o subordinación de unos elementos en otros. Por ello el estructuralismo desembocó en una ontología metafísica que creía "haber descubierto" la estructura de las realidades; por eso, la cibernética ha generalizado tanto la idea de máquina, de información, de programa, que pierde de vista las diferencias entre lo artificial y lo vivo y lo humano; por eso el concepto de sistema se ha convertido en un comodín epistemológico que oculta más de lo que aclara. Las concepciones generales, en fin, nos dan la sensación de que todo es lo mismo, todo puede resumirse en un conjunto de conceptos maestros aplicables a todo el Universo.

A estas alturas no podemos ya dar marcha atrás. No podemos ya optar por seguir el paradigma de simplicación que sacrifica el todo por las partes, no podemos optar por el holismo reduccionista, que sacrifica las partes por el todo; y ambos sacrifican al sujeto por el objeto. Nos vemos, por tanto, abocados a lanzarnos a la búsqueda, incierta todavía, de un nuevo paradigma gnoseológico y epistemológico que distinga sin separar, que conciba el todo como algo más, y algo menos, que la suma de las partes, que conciba las partes como algo más, y algo menos, que componentes del todo; y, fundamentalmente, que no pierda de vista que, como todo paradigma, es una elección de un sujeto, constreñido y, a la vez habilitado, por sus capacidades y sus determinaciones históricas.

Estamos, sin duda, en una encrucijada, en una situación *crucial*. Dice el Diccionario de la Academia, en su primera acepción, que algo crucial es algo que está "en forma de cruz". En efecto, nos estamos situando en una encrucijada, en un lugar donde convergen diferentes caminos que habría, no tanto que recorrer en un sentido lineal, sino atravesar, trazando así un nuevo camino (método). Pero, en su segunda acepción, la palabra crucial, indica además, que estamos en un "trance crítico en que se decide una cosa que podía tener resultados opuestos"; es decir, debemos tomar una decisión sin saber exactamente cuál será el resultado. Esta elección supone postular una semiótica compleja, transdisciplinar y no reduccionista, abocada, por ello, al misterio, a la paradoja, a la contradicción, a la ambigüedad, a la incertidumbre. Y, sobre todo, a la conciencia.

Y es que, como toda verdadera elección, esta debe ser una elección radical; radical, al menos, en un doble sentido: en sentido etimológico y en sentido ético. En sentido etimológico porque hay que ir a la raíces; y, en primer lugar, a la raíces de nuestro conocimiento: no basta con repensar lo pensado, con reconocer lo conocido, con reconstruir los fundamentos; hay que ir, incluso, más allá: hay que repensar el pensamiento, hay que problematizar el conocimiento, hay que cuestionar la propia idea arquitectónica de fundamento.

La pregunta por el conocimiento, desde luego, no es, ni mucho menos, nueva, pero hoy asistimos a una especie de obsesión gnoseo-epistemológica. Se multiplican las disciplinas que se ocupan del conocimiento desde algún aspecto, como lo muestran el desarrollo de las psicologías cognitivas, de las lógicas, de las historias y sociologías del conocimiento y de la ciencia y, sobre todo, de las llamadas Ciencias cognitivas o de la cognición.

Así, el problema del conocimiento, expulsado del seno de la ciencia, vuelve rejuvenecido y pujante en el mismo centro del conocimiento científico. Algo ha debido pasar para que tantos científicos se obsesionen o bien por defender los principios tradicionales o bien por proponer un cambio de paradigma. Y es que el problema de la implicación del sujeto en lo estudiado, limitado en principio a las Ciencias Humanas y Sociales, se demuestra determinante en cualquier tipo de conocimiento. Esto es lo indigerible por el paradigma científico tradicional y es lo que hace tambalearse el edificio construido por la ciencia moderna. Como dice Morin, podemos seguir comiendo sin conocer las leyes de la digestión, o respirando sin conocer los mecanismos respiratorios, pero desde este momento ya no se puede conocer sin conocer el conocimiento. Y es que la indigestión o la asfixia se manifiestan claramente, pero lo propio del error es no manifestarse como tal. Cuando el error se manifiesta es necesario volver atrás y reflexionar porque el conocimiento se ha vuelto un problema:

"El conocimiento deviene objeto de conocimiento sólo si se aspira a saber discernir el conocimiento verdadero del conocimiento falso; dicho de otra manera, sólo si se admite la posibilidad de un conocer falso surge el problema de cómo conocer el conocimiento, y la posibilidad de que se acepte la existencia del falso conocer surge de la experiencia del error, es decir del *conocer contingente*" (Piñuel y Gaitán, 1995, 387).

Conocer el conocimiento supone, pues, situarnos en un metapunto de vista, necesario, aunque necesariamente insuficiente, que se viene gestando desde hace tiempo: la epistemología genética de Piaget o el desarrollo de las ciencias cognitivas ponen el acento en esta necesidad. Aunque quizá la propuesta más radical sea la del propio Edgar Morin (1988, 27 y ss.); según él el conocimiento del conocimiento debe incluir, como exigencias fundamentales, las siguientes:

En primer lugar, la apertura epistemológica. El conocimiento, cualquier conocimiento, sólo puede entenderse si se tienen en cuenta sus múltiples dimensiones. Así, por ejemplo, el conocimiento humano es posible gracias a un aparato cognitivo, el cerebro, que es una máquina bio-físico-química que genera una mente capaz de conocer y una conciencia capaz de conocerse. Pero el desarrollo de las capacidades cognitivas humanas sólo es posible en el seno de una cultura, de una sociedad, de un colectivo histórico que aportan el capital necesario: un lenguaje, una lógica, una serie de saberes, unos criterios de verdad, etc.

Esta multidimensionalidad del conocimiento exige una rearticulación de las ciencias entre sí y una rearticulación de las ciencias con otros tipos de conocimiento (diálogo ciencia-filosofía). A pesar de la evidencia de que toda ciencia físico-natural es, antes que otra cosa, humana, y de que lo humano es también físico y natural, ninguna ciencia natural ha querido conocer su origen cultural, ninguna ciencia física ha querido reconocer su naturaleza humana, ninguna ciencia humana ha querido reconocer la naturaleza físico-natural de su objeto.

Es cierto que a medida que las ciencias se constituían y fijaban los territorios de su competencia, se producía un doble proceso. Por un lado, la especialización y el cierre; por el otro, la aparición de puntos de convergencia entre diferentes ciencias. Este segundo proceso se ha acelerado en los últimos decenios, de ahí las continuas llamadas desde distintos ámbitos a la interdisciplinariedad, en sí misma positiva en lo que supone de comunicación, pero que no oculta el mantenimiento de las fronteras. Parece necesario ir más allá y plantear una epistemología transdisciplinar que rearticule las principales parcelas del saber humano, física-biología-antroposociología, en una especie de bucle interactivo que, sin anular las diferencias nos muestre las identidades. Esta empresa está jalonada de múltiples problemas hasta el punto de que puede parecer imposible. Hay un muro enciclopédi-

co: la cantidad de conocimiento implicados; hay un muro epistemológico: la necesidad de encontrar un principio articulador de los conocimientos disjuntos; hay, por último, un muro lógico: una relación circular, de interdependencia mutua, supone una contradicción, y desemboca en un círculo vicioso (Morin, 1993, 24 y ss.). Pero quizá debamos, por una vez, tender a lo imposible porque "de lo posible se sabe demasiado" (Silvio Rodríguez), y convertir los círculos viciosos en ciclos virtuosos y enciclopédicos, recuperando así el sentido etimológico de la palabra enciclopedia: conocimiento que pone el saber en ciclo.

En segundo lugar, y siguiendo con las exigencias de un conocimiento del conocimiento, tal y como lo plantea Morin, estaría el diálogo ciencia-filosofía. Y es que a pesar de los esfuerzos de la ciencia moderna por matar al padre (la Filosofía) o de la Filosofía por desdeñar el carácter pragmático de la ciencia, la relación ineludible entre ambas posturas del pensamiento vuelve a surgir con fuerza en este momento de crisis. En realidad, siempre hubo algún hilo de comunicación entre ciencia y filosofía, aunque marginado, puesto al margen de las grandes doctrinas. De hecho, los primeros científicos modernos eran filósofos (Galileo, Descartes, Pascal, Leibnitz) y los grandes científicos no han dejado de permitirse licencias filosóficas, como cuando Einstein dice que: "el físico no es sino un filósofo que se interesa en ciertos casos particulares; de otro modo no sería sino un técnico" (Cit. Paz, 1996, X, 324).

El diálogo ciencia-filosofía es necesario porque la ciencia se ha reencontrado de frente con las grandes problemas filosóficos: las preguntas que hoy se hacen los científicos se las hicieron, hace dos mil quinientos años los filósofos jónicos; y la Filosofía se ha reencontrado con los problemas que hoy se plantea la ciencia (sobre todo, las neurociencias). No se trata de eliminar los caracteres propios e irremplazables de la ciencia ni las virtudes indudables de la actividad filosófica, sino de mantener las fronteras abiertas porque esa es la única manera de comprender la complejidad del conocimiento, en el que ciencia y filosofía son dos caras diferentes y complementarias de lo mismo.

En tercer lugar, Morin sitúa algo que ya hemos mencionado: la reintegración del sujeto. La ciencia occidental se fundó sobre la eliminación positivista del sujeto. El cogito cartesiano reificó el objeto eliminando al sujeto: los objetos al existir independientemente del sujeto, podían ser observados y explicados en tanto tales. En ese marco de referencia, el sujeto es o bien el ruido, la perturbación, la deformación, el error, o bien el espejo, simple reflejo del universo objetivo. Por eso hay que restablecer la dialógica sujeto-objeto, pero entendiendo que el sujeto no es una entidad metafísica, sino una compleja infraestructura de conceptos físicos, biológicos, lógicos y organizacionales.

Morin completa su exposición no tanto con principios teóricos sino con llamadas a la cautela y a la humildad. Lo que llama "El mantenimiento de la interrogación radical" y la "vocación emancipadora" constituyen la confirmación de que el conocimiento del conocimiento, el metapunto de vista, no es una receta que nos libera de los problemas del conocimiento; muy al contrario, es lo que nos enfrenta radicalmente con ellos. Por ello no puede eludir sus propios límites, sólo reconocerlos y asumirlos.

Decíamos hace un momento que nuestra elección era también radical en un sentido ético porque significa asumir las consecuencias de nuestra propia decisión: es decir, ser radical en la conciencia de nuestra relatividad, relatividad que no tiene que caer necesariamente en el relativismo. Ser radical no significa, en nuestro caso, ser un dogmático ni un relativista a ultranza sino todo lo contrario: comprometernos personalmente con un proceso investigador y vital que asumimos y defendemos desde la propia humildad de creer lo que sabemos, de saber lo que creemos, y, sobre todo, de "creer saber" lo que seguimos ignorando. Debe ser, por ello, un conocimiento con conciencia. Y es que un conocimiento sin conciencia es un conocimiento inhumano porque no responde de sí mismo como acto humano: es un conocimiento sin conciencia ética. Conocer sin conocer el conocimiento no es sólo impertinente desde el punto de vista gnoseológico, es impropcedente desde el punto de vista ético. Si no somos conscientes de las consecuencias posibles de nuestro conocer estaremos no sólo siendo ignorantes sino peligrosos. Si todo conocimiento es una cierta forma de poder, todo desconocimiento es una cierta forma de impotencia. No es extraño, por ello, que a la vez que hemos desarrollado de forma inaudita nuestros conocimientos científicos y tecnológicos estemos siendo impotentes para controlarlos (armas nucleares, manipulaciones genéticas, degradación del medio físico, psíquico, social...).

En nuestras manos queda hacernos conscientes (ética y reflexivamente conscientes) de la impotencia del poder que genera el conocimiento. Esa conciencia, ese conocimiento consciente del conocimiento, es peligrosa para el poder, también para el poder del conocimiento, porque genera una nueva forma de poder. Si todo poder es peligroso, la conciencia del conocimiento, que propugnamos, es también peligrosa. La única forma ética de asumir nuestra cuota de poder es asumir nuestra cuota de impotencia. La única forma ética de asumir nuestra cuota de conocimiento es asumir nuestra cuota de desconocimiento. El poder y el conocimiento pretendidamente absolutos devienen siempre en impotencia absoluta; el poder y el conocimiento explícitamente conscientes de su impotencia y desconocimiento, dejan abierta la puerta para que de su impotencia y desconocimiento surjan, desde el diálogo y no desde la imposición, nuevos poderes y conocimientos. Sólo de la conciencia de la incomunicación puede surgir la comunicación.

**Y es aquí donde cabe explicar mi perplejidad inicial; como vimos al principio era muy improbable que yo pudiera leer una comunicación en este simposio. Pero aquí es donde interviene la complejidad de la vida, el absurdo, lo irracional, la excepción. Este texto existe por un doble acto de amistad, y es que la amistad no es lógica, no puede ser lógica: Antonio Chicharro me incluyó en el programa por su cuenta y riesgo y Manuel Ángel Vázquez Medel le puso título a una comunicación que yo no pensaba presentar. Ellos tienen la culpa de que de la incomunicación haya surgido esta "comunicación", y, probablemente, de que de esta comunicación, paradójicamente, haya podido surgir una nueva forma de incomunicación.**

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- MORIN, Edgar (1988): *El método III. El conocimiento del conocimiento. Libro I: Antropología del conocimiento.* Madrid: Cátedra. (1986).
- MORIN, Edgar (1993): *El método I. La naturaleza de la Naturaleza.* Madrid: Cátedra (3ª ed.). (1977).
- MORIN, E. (1995): *Introducción al pensamiento complejo.* Barcelona, Gedisa (2ª ed.). (1990).
- PAZ, Octavio (1996): *Obras Completas (14 vols.).* Barcelona: Círculo de Lectores.
- PIÑUEL, J. L. y J. A. GAITÁN (1995): *Metodología General. Conocimiento científico e investigación en la comunicación social.* Madrid, Síntesis.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. Á. (1992): "Semiótica del encubrimiento / Semiótica del descubrimiento", en *Investigaciones Semiótica IV: Describir, inventar y transcribir el mundo. Actas del IV Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica. (2 vols.)* Madrid, Visor, Vol 2, pp. 1033-39.
- VERJAT, A. (Ed.) (1989): *El retorno de Hermes. Hermenéutica y Ciencias Humanas.* Barcelona, Anthropos.

## LA CREACIÓN INTELIGENTE EN EL CIBERESPACIO.

*Fernando R. Contreras Medina.*

### *1.- Introducción: Descripción del ciberespacio.*

El ciberespacio se ha popularizado gracias a las máquinas simuladoras o máquinas de realidad virtual. Sin embargo, con este término se conocen otros espacios, también generados por la misma tecnología. En resumen, todos ellos son: *Barlovian cyberspace*, *Virtual Reality (VR)*, y *Gibsonian cyberspace*<sup>1</sup>. El primero fue definido por John Barlow, uno de los fundadores del grupo de acción política llamado *Electronic Frontier Foundation*. Barlow nos refiere un espacio comunicacional constituido por la red de ordenadores que se sitúa primordialmente en INTERNET con sus millones de usuarios. Este espacio similar al formado por el sistema telefónico es compartido por grupos de común interés, donde intercambian información de distinta naturaleza. El segundo tipo de ciberespacio es el creado por las máquinas de realidad virtual (VR). Este término es acuñado por Jaron Lanier, investigador jefe de *VPL Research Inc.*, en California. La Realidad Virtual es un *interface* que permite sumergir al usuario en un ambiente artificial mediante el engaño de los sentidos y una interactividad natural. Es una tecnología de

---

<sup>1</sup> Vit. Featherstone, M.- Burrows, R. (1995).

simulación avanzada que utiliza una programación de imágenes o gráficos en tres dimensiones de alta velocidad y *software* especial que desarrolla la acción en tiempo real.

Quizás menos científico para nosotros es el *Gibsonian Cyberspace* que nos citan los autores Featherstone y Burrows. Este ciberespacio recibe el nombre por Gibson y se basa en su obra literaria, *Neuromancer*<sup>2</sup>. En su mundo literario, el ciberespacio es una red de información global informatizada que Gibson llama "matrix". Los operadores acceden a ella a través de estaciones, vía terminal de ordenador (*cyberspace deck*).

Existen otras concepciones, pero para nuestro proyecto de mostrar una inteligencia dentro de un contexto novedoso para las ciencias sociales y las humanidades - el espacio artificial- será suficiente entender el ciberespacio como un espacio electrónico que diseñan los ordenadores donde se realizan actos comunicativos y se almacena información de distinta naturaleza (auditiva, visual y táctil).

## 2.- Los propósitos de la creación inteligente en el ciberespacio.

Inicialmente, podemos considerar una definición vaga de lo que entendemos por inteligencia. Ello es la facultad de recibir información, procesarla (elaborarla) y generar respuestas eficaces. El hombre, los animales, e incluso mi ventilador (cuando yo le digo que active las aspas a mayor o menor velocidad) serían poseedores de inteligencia según esta definición. Por ahora, nos sobraría con esta aproximación incompleta, pues lo más importante para nosotros es que en una escala ontológica esta definición encierra entes biológicos (hombres, animales, vegetales) y objetos (ordenadores, calculadoras, etc).

De la idea de que un ente no biológico sea considerado inteligente, hemos extraído la idea de esta comunicación. ¿Qué sucede en la interacción entre una mente humana y una posible mente objetual? Al principio parece disparatado para cualquiera oír esta interrogación. No obstante, continuamente sucede cuando el usuario de videojuegos se enfrenta al ordenador o recibe mensajes de robots en su *e-mail*. Lo que queremos mostrar es que la interacción entre estas dos mentes no es más que un encuentro en sí mismo. Entonces, el ciberespacio consistirá para nosotros en aquel espacio donde la inteligencia humana se autorrealiza, es decir, autorregenera e incluso autodestruye su propia mentalidad. Aquí el hombre se pone a prueba a sí mismo. Esta acción en múltiples ocasiones ha confundido a sus pro-

---

<sup>2</sup> Vit. Gibson, W.(1984): *Neuromancer*. Ace, New York; Gibson, W.(1992): «Cyberspace», en *Mondo 2000*, Vol.7, July, pp: 78; Kuhn, A. (1990): *Alien Zone cultural theory and contemporary science fiction cinema*. Verso, London.

pios investigadores (AI), quienes han valorado sus avances como un proceso de desdoblamiento que ha desembocado en la generación de nuevos seres objetuales apreciados como entes con inteligencia autónoma. Pero la cuestión es que el hombre ha construido una tecnología de la sustitución del Otro. Elimina al vecino humano para encontrarse sólo consigo mismo en un oculto deseo de conocerse más profundamente. El ciberespacio es el espacio del monólogo, de la discusión entre varios “yo” idénticos. Si el hombre demuestra su inteligencia al reaccionar frente a una realidad espontánea cuando actúa en el ciberespacio posee la capacidad de repetir esas experiencias irrepetibles en otro espacio que le posibilita aprender y conocer más su propia mentalidad. Es como un laboratorio donde podemos repetir los experimentos hasta obtener la respuesta satisfactoria. Por lo cual, la creación inteligente en el ciberespacio no es más que la búsqueda perfecta de más respuestas a interrogantes que una inteligencia desea solventar.

### 3.- La prueba: El test de Turing.

Si partimos de que una posible definición del ciberespacio es un espacio visitado (manipulado) por inteligencia que recibe, elabora y responde información, tendríamos que concretar cual es su naturaleza. Ya hemos adelantado que una posibilidad, es el encuentro entre una mente humana y otra objetual representada por el ordenador. También que esta última no es más que un desdoblamiento de la propia mente humana. Pasemos ahora exponer las razones por la cual hemos llegado a esta conclusión.

Para esto es necesario referir el bien conocido **test de Turing**. La informática y la investigación en IA (inteligencia artificial) estiman la contribución de este profesor, Alan Turing<sup>3</sup>, por sus dos ideas: *la máquina de Turing* y *el test de Turing*. Vamos a extendernos un poco en que consisten ambas aportaciones por su notable influencia en todos los trabajos posteriores sobre la inteligencia artificial. En primer lugar, la máquina de Turing es un ingenio teórico y no un aparato físico que tiene que ver mucho con los ordenadores digitales de nuestra generación. Turing lo explicaba de esta manera: “Imaginemos un cabezal de lectura y escritura que procesa una cinta de longitud infinita” (Crevier, D. 1996:15). Esta cinta se encontraría dividida en pequeños cuadrados, cada uno de los cuales contendría un 1 ó bien un 0. Según nos explica Crevier el funcionamiento sería similar a una máquina de escribir que escribe mayúsculas o minúsculas, según el modo en el que se

---

<sup>3</sup>Nacido en 1912, fue un genio que puso fin a su vida con una manzana bañada en cianuro en 1954; perseguido por su homosexualidad y declarado culpable de “gran indecencia”, fue condenado a un año de tratamiento que equivalía a una castración química.

encuentre el cabezal de lectura estaría en un estado u otro. “Por ejemplo: el estado 73 podría corresponder a los enunciados siguientes:

Si el cuadrado contiene un 0, cambiar al estado 32, y moverse un cuadrado a la izquierda sobre la cinta.

Si el cuadrado contiene un 1, cambiar al estado 57, sustituir el 1 del cuadrado por un 0, y moverse un cuadrado a la derecha.

A su vez, los estados 32 y 57 podrían corresponder a otros enunciados parecidos a éstos” (Crevier, D. 1996:15). Como nos dice Crevier, esta secuencia de estados que controlan el cabezal bien podría considerarse un “programa informático”, actuando lo escrito al comienzo de la cinta como los datos sobre los cuales funciona el programa.

Así, Turing nos enseña que los programas pueden escribirse a partir de sencillos elementos que en los ordenadores digitales se convierten en números binarios. La máquina de Turing significó que la lógica pura era el motor que haría pensar a las máquinas. La inteligencia para estos investigadores se sujetaba en la capacidad lógica. Sin embargo, incluso en esto las máquinas fallaban; Turing averiguó junto con Gödel que ciertas clases de cálculos, triviales para los humanos, eran imposibles para su máquina.

El test de Turing no es más que una prueba creada para averiguar si una máquina piensa. Frente a la dificultad de concretar que es la inteligencia, este sencillo experimento consiste en la habilidad del ordenador de responder preguntas como un ser humano. Si fuéramos testigos de una conversación entre dos interlocutores ocultos y nos distinguiéramos quién es el ser humano, se podría atribuir de alguna manera inteligencia a la máquina.

Turing afirmó en un artículo que “una máquina jugaría al juego de la imitación tan bien como un interrogador medio, tras cinco minutos de interrogatorio, no tendría más de un 70 por ciento de posibilidades de hacer una identificación correcta” (Crevier, D. 1996:17). El test de Turing es la declaración de unos propósitos que conseguir para la tecnología inteligente o pensante.

Sobre la idea de mentes y cerebros artificiales conciernen unas preguntas que le hicimos al propio Marvin Minsky, fundador de la investigación en Inteligencia Artificial (IA) en el MIT (Instituto Tecnológico de Massachusset). Estas fueron: ¿Por qué los investigadores de IA no buscan otras formas alternativas de inteligencia distinta al modelo humano?, y ¿Por qué se insiste sobre modelos basados en la mente humana? A lo cual respondió: “Muchos investigadores están intentando lo que tu dices. Por ejemplo, ninguno de los populares sistemas basados en la lógica, los sistemas basados en conocimientos o los *neural networks* (redes neuronales) no son sistemas similares al cerebro. El problema es que ninguno de estos siste-

mas son demasiado versátiles... La mente humana es el único sistema que conocemos que funciona bien frente a diversas clases de problemas. La dificultad está en que nosotros todavía no conocemos mucho acerca de como funciona esta. Yo pienso que es porque nuestros cerebros han desarrollado muchos diferentes caminos para resolver distintos tipos de problemas<sup>4</sup>.

Minsky, por lo tanto, nos refiere el desconocimiento sobre el funcionamiento del cerebro y la mente humana. Al mismo tiempo, también nos presenta esta tecnología como una vía de indagación de nuestras mentes. Es por ello que nosotros consideramos al ciberespacio como un futuro espacio dedicado a la comunicación entre mentes morfológicamente biológicas y “cosas” con mente ( o sistemas intencionales).

Pero, ¿existen o existirán estas mentes objetuales? Por lo menos, por ahora son capaces de producir cierta confusión. Esta es la conversación entre un psicoterapeuta (en negrita) y una joven paciente<sup>5</sup> :

Todos los hombres son iguales.

**¿De qué forma?**

Siempre nos están fastidiando de una forma u otra.

**Se te ocurre algún ejemplo específico**

Sí, mi novio me hizo venir aquí.

**¿Tu novio te hizo venir aquí?**

Dice que me paso deprimida la mayor parte del tiempo.

Siento enterarme de que estás deprimida.

Es verdad. No soy feliz.

**¿Crees que venir aquí te ayudará a ser feliz?**

Necesito alguna ayuda, eso sí que es verdad.

**¿Que significaría para ti obtener alguna ayuda?**

Quizá pueda aprender a sobrellevar a mi madre.

Háblame algo más acerca de tu familia.

Mi madre se preocupa por mí.

**¿Quién más se preocupa por ti en tu familia?**

---

<sup>4</sup> E-mail: minsky@media.mit.edu.

<sup>5</sup> Vit. Crevier , D., 1996:139; Gardner, H., 1996:177.

**Mi padre**

**Tu padre**

**En algunas cosas te pareces a mi padre.**

**¿Qué parecido ves?**

**No eres muy agresivo, pero creo que no quieres que yo me dé cuenta de eso.**

**¿Por qué piensas que no soy muy agresivo?**

**Tú no discutes conmigo.**

**¿Por qué crees que yo no discuto contigo?**

**Me tienes miedo.**

**¿Te gusta creer que te tengo miedo?**

**Mi padre tiene miedo de todo el mundo**

**¿Qué más se te ocurre cuando piensas en tu padre?**

**En matones.**

**¿Tiene algo que ver con el hecho de que tu novio te hizo venir aquí?**

No sería sorprendente si nuestro psicoterapeuta fuese humano, en vez de un programa inteligente llamado ELIZA, creado por Joseph Weizenbaum, como es en realidad. Un último ejemplo de ELIZA es un sistema de tiempo compartido<sup>6</sup> del MIT, donde los *hackers* encausaban las consultas de diversos usuarios a este programa que representaba a un operador del sistema. Las víctimas sólo después de haber dialogado durante varias páginas impresas descubrían el engaño. No obstante, el programa no superó el test de Turing, porque para ello debían enfrentarse dos partes, cada una de las cuales debían presentarse como personas y averiguar cual de las dos era el ordenador.

Estos programas nos han enseñado ciertos mecanismos del funcionamiento de la mente, tales como el asociacionismo de ideas, conceptos y términos; la imitación de actuaciones y respuestas; las bases de conocimientos o archivo memorístico de datos; y en general, la activación mediante estímulo-respuesta o medio-fin.

#### *4.- Obstáculos para una lectura inteligente por una mente inanimada.*

La inteligencia artificial apareció en 1956 como disciplina académica en la conferencia de Darmouth en New Hampshire. El término fue acuñado por John

---

<sup>6</sup> Este sistema es parecido a un *chat*.

McCarthy, quien desarrolló el más popular lenguaje de programación, el LISP (Forrester, T.- Morrison, P., 1994:164). Sin embargo, fue en 1948 en un Simposio organizado por la Fundación Hixon donde el matemático John von Neumann presentó una brillante analogía entre los ordenadores (en aquellos años un ingenio que comenzaba) y el cerebro. Desde entonces, la discusión sobre las posibilidades de la inteligencia de los ordenadores no ha terminado.

No vamos a citar todos estos proyectos, pero sí podemos confirmar que entre ellos aparecen denominadores comunes; nosotros analizaremos algunos. Uno ha sido expuesto ya, el test de Turing: la máquina debe demostrar pensar como el hombre. Otro es, que si bien sabemos como piensan las máquinas no sucede lo mismo con el hombre. Lo que está claro, es que aunque sean sistema simulativos de la actividad humana, la mente humana realiza procesos que desconocemos, como observaba Minsky. Cuando el hombre resuelve problemas entendemos que piensa, pero esto mismo en el ordenador no es considerado como tal. Ello lo demostró el filósofo Searle en su experimento conocido por *la habitación china*. En una habitación un ordenador suministraba a una persona unas preguntas escritas en chino; además le suministraba unas instrucciones (un programa) de como descifrar cada símbolo para su lectura y las respuestas. Un espectador desde fuera vería como el hombre manipulaba un texto escrito en chino y como respondía; sería honesto entonces confundir la situación y creer que el individuo de la habitación domina el idioma chino. Todo lo contrario a la realidad, pues la persona sólo era capaz de ejecutar instrucciones, pero no de interiorizar, de representar interiormente las verdaderas significaciones. El pensamiento humano emite juicios y raciocinios, en virtud de su capacidad de interiorizar el mundo exterior en abstracciones que lo representen, para a posteriori poder manipular estas mediante distinciones analíticas y sintéticas. Por supuesto, esta aproximación no se puede tomar muy en serio.

El ciberespacio es para nosotros el espacio donde actúa la inteligencia artificial, y ¿por qué no?, surgen también espacios literarios y artísticos. El ciberespacio presenta dos aspectos uno humano y otro inanimado. El primero ayuda a conocer el modo humano de ser sujeto. El inanimado se anima por simulación de lo humano. Este último vive de un interpretante ideal. En el choque entre dos mentalidades, el humano inventa posibilidades; conoce las cosas y descubre otras nuevas. Más tarde nos ocuparemos de esto. El interpretante ideal aparece por eliminación de otros posibles interpretantes. Es bien sabido por Peirce y Eco que un signo sólo existe mediante la relación entre él y el objeto a través de su interpretante. La mente artificial es única en el ciberespacio, no existen varias porque el sistema fallaría. Incluso en los denominados sistemas paralelos que comunican varios cerebros artificiales, la acción es orientada hacia un concepto o término único. No

aparecen varias divisiones de un hecho. Los ordenadores regidos por un funcionalismo pragmático no pueden brindar a la mente humana distintas soluciones a un problema. No debido a su morfogénesis dualista inicial, basada en una lógica binaria que ofrece dos soluciones 0 ó 1, apagado o encendido; pues de hecho, existen máquinas que dan soluciones inciertas o intermedias (recordamos que los juegos de ajedrez por ordenador son capaces de llegar a tablas). Más bien es por carecer de una noción abierta que ofrezca múltiples lecturas, todas ellas válidas. La mente artificial no se abre hacia la gama de lecturas posibles que aparecen en la propia estructura de un texto. Si bien una mayoría de ellas podría incluirse en su base de conocimientos, no sucede con su totalidad o las que descubriría la humana. Esto es porque la mente humana, y lo decíamos antes, inventa posibilidades. Estas son, en palabras de Marina (1993:20): “el modo indicativo, y además, el subjuntivo y el condicional: los modos de la irrealidad. Junto al fue, el es y el será, profiere el hubiera podido ser, el podría, el sería si”. La semiosis ilimitada, la concepción de que un signo remite en el lenguaje a otros signos y que un texto ofrece la perspectiva de infinitas interpretaciones escapa de una mente artificial. Si bien la humana puede aceptar la interpretación de la artificial como válida. Pero en el ordenador los significados no se establecen mediante la referencia a las condiciones de posibilidad. Ejemplo de ello es la pobreza de los resultados de los intentos de crear traductores de idiomas.

El problema en los sistemas artificiales es que no existe una conciencia por parte de la mente artificial de la existencia de un interpretante. Desde la ciencia cognitiva, diríamos al igual que Marina, que la inteligencia tiene que ver con la libertad. Sólo existe una inteligencia creadora si es atravesada por la libertad y la subjetividad. Esta libertad y subjetividad sobra decir que es precisamente el interpretante quien la otorga a un texto. Los ordenadores están sometidos a una causalidad perfecta, carecen de libre arbitrio. La correlación, según Hjelmslev, entre el plano de la expresión en el lenguaje con el plano del contenido es posible divisarse dentro de la creación artificial, pero siempre de forma mecánica. El código denotativo y connotativo puede ser emulado por un sistema inteligente. Por ejemplo, una afirmación literal y su entonación como resultado de una emoción, es “un dispositivo para encauzar la conducta en una dirección beneficiosa para la supervivencia de la especie” según argumenta Moravec. No obstante, la creación inteligente está orientada cada vez más al modelo “Q” (Quillian) de Eco - el modelo del código que explica la semiosis ilimitada- que supone que un sistema puede alimentarse de información nueva y que de datos incompletos puede inferirse datos nuevos.

El ciberespacio hemos concretado, es un punto de encuentro de dos mentes de distinta naturaleza; humana e inanimada. ¿Que podemos decir de los efectos de este encuentro para la mente humana? Ya hemos señalado que el ciberespacio es

algo parecido a un laboratorio donde experimenta la inteligencia humana, pero ahora también añadimos que es un espacio transitorio y efímero. Es una zona irreal donde surge una proyección que controla nuestro comportamiento. En el ciberespacio existe una meta, un fin, un deseo que establece la relación con el objeto y dibuja el modo de ser humano. En la mente humana hay un deseo sobre la posibilidad de actuación de la mente artificial. Es decir, una inquietud porque un proyecto humano active, controle y dirija la acción. Para la inteligencia humana no es una cuestión importante saber si una máquina es inteligente, “sino simplemente de saber si se nos puede aparecer como tal” (Ganaschia, J.G., 1996:36).

Finalmente cabe decir, que el ciberespacio, a diferencia del entorno natural, establece una necesaria relación simbiótica de hacer coincidir los deseos y valoraciones de seres de distinta especie: máquinas y hombres. Consecuencia de la deficiencia mental del hombre frente a la velocidad y ejecución de una inteligencia fundamentalmente computacional imposible de seguir en el número de operaciones que realiza. De ello, tenemos la necesidad de descubrir este nuevo entorno, de aprender de él, y claro está, de saber, que en nuestro caso es saber sobre nosotros mismos. No obstante, esto no es compartido por las dos partes enfrentadas. De hecho, la obligación de los seres pensantes, tal como el hombre, es la búsqueda de la verdad. Pero la verdad se resiste a ser encontrada, nos pone grandes dificultades para llegar a ella. La mente artificial todavía no ha superado este nivel. Quizás debido a que no halla el interés de perfeccionar el camino hacia ella. Los errores son buenos para este fin. Pero la mente artificial no se equivoca, sólo se bloquea o llega a un bucle. La mente inanimada no hace conjeturas sobre lo creado por ella, y a través de la confrontación se aproxima más a la realidad. Será capaz de decirnos que no sabe nada, pero nunca llegará a pensarlo.

##### *5.- Conclusiones.*

1.- Hemos establecido un espacio configurado por las tecnologías del pensamiento, al que hemos llamado ciberespacio. Un espacio donde se encuentran dos mentes: una humana y otra la de un objeto: el ordenador. En ambas partes hemos reconocido la existencia de inteligencia.

2.- El propósito central del ciberespacio es de naturaleza epistémica. El hombre conoce más sobre sí mismo en un espacio preparado para este fin. Por ello, su audacia para desdoblarse en una mente artificial que le permite de su enfrentamiento aprender más sobre las preguntas que desea responder.

3.- El desconocimiento sobre su mente ha conducido al hombre a crear pruebas (el test de Turing) para averiguar si es capaz de generar inteligencia de la

**materia inerte. No es más que otro reflejo de la torpeza humana debido a la ignorancia sobre este tema, pues se crean controles sobre vacíos científicos. Para Turing la medida de la inteligencia era aquella que engaña a la inteligencia humana, aunque no sepamos bien en lo que consiste esta.**

**4.- De los posibles obstáculos con los que se cruza la investigación en sistemas artificiales inteligentes en el ciberespacio, nosotros hemos señalado la carencia de conciencia sobre la existencia de un interpretante, por cuanto carecen de libertad y subjetividad frente a la lectura de un texto. En su contexto, no son capaces de establecer distintas soluciones o lecturas a un problema y reconocer la validez de todas.**

## REFERENCIAS

- BODEN, M. A. (1989): *Artificial intelligence in psychology*. London, The MIT press.
- BODEN, M. A. (1995): *Piaget*. Madrid, Cátedra.
- CREVIER, D. (1996): *Inteligencia artificial*. Madrid, Acento.
- ECO, U. (1990): *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona, Lumen.
- ECO, U. (1991): *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen.
- ECO, U. (1992a): *Obra abierta*. Barcelona, Planeta -Agostini.
- ECO, U. (1992b): *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen.
- FEATHERSTONE, M.- BURROWS, R. (1995): *Cyberspace, cyberbodies, cyberpunk. Culture of Technological Embodiment*. London, Sage.
- FORESTER, T.- MORRISON, P. (1994): *Computer Ethics*. Massachusetts, MIT.
- GANASCIA, J. G. (1994): *La inteligencia artificial*. Madrid, Dominós.
- GARDNER, H. (1996): *La nueva ciencia de la mente*. Barcelona, Paidós.
- PEIRCE, C. S. (1988): *El hombre, un signo*. Barcelona, Editorial Crítica-Grijalbo.
- PINILLOS, J. L. (1991): *La mente humana*. Madrid, Ediciones TH.
- MARINA, J. A. (1995): *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona, Anagrama.
- MINSKY, M. (1994): "Will Robots Inherit the Earth?", en *Scientific American*, October. (extraído de <http://www.media.mit.edu/>).
- MORAVEC, H. (1988): *Mind children. The future of Robots and human intelligence*. Cambridge, Harvard University Press.
- RHEINGOLD, H. (1991): *Virtual Reality*. Summit Books, New York.



**MÍSTICA Y MICROSEMÁNTICA. SAN JUAN DE LA CRUZ. (COPLAS DE EL ALMA QUE PENA POR VER A DIOS).**

*Fernando Cantalapiedra.*

0) El poema de San Juan de la Cruz “Que Muero porque no muero” se ha considerado siempre como de difícil lectura, por la gran acumulación de figuras antitéticas, del tipo: “vivo sin vivir”, “muero / no muero”... etc. En las breves líneas que siguen trataré de estudiarlo a la luz de la teoría de la microsemántica y de la semiótica, con el fin de mostrar cómo las antítesis elaboradas por el santo místico —tratándose en algunos casos de tópicos literarios, en los que no entraré— obedecen a un complejo mecanismo semántico de virtualización, actualización, asimilación y disimilación de semas, lo cual permite la ruptura de las sinonimias aparentes y la lectura del poema sobre varias isotopías enlazadas.

1) Primeros pasos:

- a) Vivo sin vivir en mí,
- b) y de tal manera espero,
- c) que muero porque no muero.

La tercerilla enlaza de modo recurrente los semas genéricos inherentes /vida/ y /muerte/, planteando, ya desde los inicios, la clásica estructura elemental de la significación:

/vida/		/muerte/
/no muerte/		/no vida/

Los gramemas nos orientan hacia un sujeto enunciador escindido en dos: el “mí” y el ‘yo’; éste último aferente al primero e inherente al gramema ‘o’ de “vivo, espero, muero”.

2) Estrofa primera:

- a) En mí yo no vivo ya,
- b) y sin Dios vivir no puedo;
- c) pues sin él y sin mí quedo,
- d) este vivir, ¿qué será?
- e) Mil muertes se me hará,
- f) pues mi misma vida espero,
- g) muriendo porque no muero.

“Dios” -planteado como objeto de deseo: “sin Dios vivir no puedo”- actualiza en el plano discursivo los semas genéricos /espiritual/ y /físico/. Se obtiene de este modo la siguiente combinación semántica:

Clase semántica		
SEMAS		GENÉRICOS
Isotopías		
Dimensión		
/VIDA/	VS	/MUERTE/
macrogénéricas		
Dominio		
/ESPIRITUAL/	VS	/FÍSICA/
mesogénéricas		

La inserción del ‘yo’ en la isotopía //espiritual// y del “mí” en la //física// nos permite el restablecimiento simbólico de los actores Alma y Cuerpo:

YO: /espiritual/ ( | ‘Alma’ |  
 ENUNCIADOR:  
 MÍ: /físico/ ( | ‘Cuerpo’ |

El D.R.A. define la “vida”, en su tercera acepción, como la “unión del alma y del cuerpo”. Ahora bien, todo parece indicar que los rasgos /espiritual/ y /físico/ funcionan de hecho como dominios semánticos independientes, impidiendo las sino-

nimias en los enlaces vida / no vida, muerte / no muerte. Las isotopías macrogenéricas y mesogenéricas se enlazan del siguiente modo:

is. macrogenérica a)	/VIDA/
"vivo" "sin vivir"	
/ESPIRITUAL/	/FÍSICA/
is. mesogenérica a)	is. mesogenérica b)
"muero"	"no muero"
is. mesogenérica b)	/MUERTE/

La tradición cultural de nuestro entorno, confirmada por el verso 7c, "no me tengas impedida", que implica un sujeto femenino dirigiéndose a "Dios", permite la homologación de las isotopías genéricas //espiritual y físico// como papeles temáticos de los actores 'Alma' y 'Cuerpo':

#### SEMEMAS

'yo'	mi
s. genérico inherente.	
s. específico inherente.	
/sujeto/	
/espiritual/	vs /físico/
s. genérico aferente.	
s. específico aferente	
/ser/	
/Alma/	vs /Cuerpo/
s. genérico aferente.	
s. específico aferente	
/existencia/	
/inmortal/	vs /mortal/

El enunciador del poema, el Alma, plantea un conflicto interiorizado entre su esencia espiritual y su /ser en el Cuerpo/, y otro entre su /existencia inmortal/ y su /existencia mortal/. El Alma plantea su estado existencial en lo corporal, su morada, como un estado patémico disfórico; siendo el Cuerpo un equivalente simbólico de la caverna, de la casa sosegada y de la noche oscura. La modalidad desiderativa —"que esta vida no la quiero", v.2f.— confirma el estado patémico del Alma:

"Lástima tengo de mí",	v.3e.
"todo es para más penar",	v.5e
"se me dobla mi dolor",	v.6d
"el no te poder gozar",	v.5d.
"Y si me gozo, Señor.",	v.6ª etc.

El D.R.A. define “morir”, en su tercera acepción, como “padecer o sentir violentamente algún afecto, pasión u otra cosa”. Y “morir por”, en sentido figurado, “desear vehementemente algo”. Estos primeros pasos del análisis quedan reflejados en el siguiente esquema:

'YO' /MÍ'			
<u>/FISICO/</u>	<u>/ESPIRITUAL/</u>		
is. Mesogenéricas			
/mortal/	/inmortal/		
/VIDA/	/MUERTE/	/VIDA/	/MUERTE/
is. Macrogenéricas			
/sufrimiento/	/gozo/	/gozo/	/sufrimiento/
is. patémica			
/desear/	modalidades desiderativas		
/aborrecer/			

El Alma tiene como objeto de deseo su unión-fusión eterna en Dios, y como oponente a su propio Cuerpo o morada mortal; consistiendo su programa narrativo en la transformación de sus estados de inclusión (estar / no estar en), y cuya realización atribuye al propio Dios —“Sácame de aquesta muerte / mi Dios y dame la vida”— Dicho en otros términos, el Alma pretende ser el Destinador-manipulador y el Destinatario, y quiere asimismo que el Sujeto transformador de estado sea el propio Objeto de valor.

DIOS [ALMA: / Ç ( ( Ov. CUERPO/ ( / ( Ç Ov. DIOS/].

Dicho de otro modo, el Alma desea lograr la vacuidad de lo corporal para alcanzar la plenitud espiritual en Dios. No obstante, este sistema de junciones está modalizado por los rasgos pertinentes ‘eterno’ vs ‘efímero’, aferentes a ‘inmortal’ vs ‘mortal’. Lo que el Alma desea es su fusión eterna en “Dios”, no conformándose con su enlace efímero. Esto es, las relaciones de inclusión son asimétricas, puesto que en las efímeras el objeto de deseo está en el sujeto, mientras que en la inclusión eterna el sujeto místico se integra en Dios.

En el primer verso de la canción. “Vivo” actualiza por aferencia semántica los semas /espiritual/ y /Alma/. Sin embargo, el semema “vivir” actualiza los semas /físico/ y /Cuerpo/, por un lado; por otro, actualiza, por medio de la modalidad desiderativa “de tal manera espero”, el sema aferente /gozo/, el cual neutraliza a su vez los semas /físico y Cuerpo/. Dicho de otro modo, el juego de actualización y virtualización de semas permite una doble lectura del verso:

- a) [ALMA].— Vivo sin vivir en mí [habito fuera del Cuerpo],  
 b) Vivo sin gozar en mí3 [Cuerpo]

San Juan de la Cruz opera una disimilación en el semema “vivir”, dándole el doble sentido de /morar y gozar/. No obstante, estas operaciones semánticas se realizan gracias a la omisión discursiva de los sujetos ‘Cuerpo’ y ‘Alma’. De este modo, los gramemas y los deícticos permiten el embrague / desembrague de las distintas isotopías.

El verso c está construido con la misma técnica:

a) [ALMA].— que muero porque no muero [Cuerpo],

b) que 3'sufro'3 porque no muero [Cuerpo],

Si el Alma tiene como atributo la inmortalidad, entonces no puede morir. Esto nos permite la reescritura simbólica “muero” por |'sufro'|, tal y como indica el DRA: “Morir, Padecer o sentir violentamente algún efecto o pasión”, y tal como aparece en las variantes textuales del verso 7e “mira que peno por verte” frente a “mira que muere por verte” del manuscrito de Jaén. Lo cual permite el encadenamiento, en la isotopía mesogenérica //espiritual//, de /no gozo ( sufrimiento/. Este verso se repite en forma de estribillo al final de las estrofas 0, 2, 3, 5 y 7, y de modo similar en las estrofas 1, 4 y 8. Debe recordarse que todas las estrofas concluyen con el semema “muero” referido a la muerte física del Cuerpo. En una palabra, todos los sememas de las dos isotopías mesogenéricas pueden reescribirse simbólicamente con los elementos de los recorridos patémico y desiderativos de estado.

En la primera estrofa, el semema “Dios” y su deíctico “Él” aseguran la isotopía //espiritual//. Los dos primeros versos confirman la excisión existencial entre el “mí” corporal y el “yo” espiritual, y su estado patémico:

a) [ALMA].— En mí [Cuerpo] yo no vivo ya,

|'moro'|

|'gozo'3

b) y sin Dios vivir no puedo [yo]

y sin Dios 3'gozar'3 no puedo [yo]

El verso siguiente —1c: “pues sin él y sin mí quedo”— confirma la ruptura del sujeto enunciador y confirma al mismo tiempo su parcial separación de Dios. Esto puede representarse con los gráficos de la teoría de las catástrofes, propuestos por Bernard Pottier:

EFÍMERA: MUERTE FÍSICA

‘Cuerpo’

EXISTENCIA:

‘Alma’

”Dios”

ETERNA

a

b

VIDA ESPIRITUAL

El verso 1c puede interpretarse del siguiente modo:

a) [Alma].— pues sin él [Dios] y sin mí [Cuerpo] quedo

Los noemas temporales, efímero y eterno, modalizan la separación parcial del 'Alma' de "Dios", dado que el nexa 'efímero' está confirmado en el propio texto: "verte en el Sacramento"; lo que pretende el 'Alma' es su junción 'eterna' con "Dios". Es decir, pasar de un existencial terminativo, la unión del Alma con el Cuerpo, a un existencial continuativo y definitivo; pasar de la triple unión efímera -'Cuerpo, Alma, "Dios"- a la unión dual y eterna, exenta de lo corporal. También se encuentran ecos de esta doble ausencia en las canciones de amigo:

Señora, después que os ví,  
 dezítme, pues me prendistes:  
 ¿que's de mí? ¿que me hezistes?  
 En esta prisión oscura  
 donde me puso quereros  
 ni puedo verme ni veros  
 ni me halla mi ventura.  
 Con vos dezís que no estó;  
 conmigo, vos me prendistes.  
 ¿Que's de mí? ¿qué me hezistes?<sup>1</sup>

Los versos siguientes, 1d y 1e, confirman la lectura anterior; el semema "vivir", a la vez que actualiza los semas /vida y espiritual/, cuestiona, gracias al conector modalizador "¿qué será?", la existencia del enunciador en tanto que sujeto de estado que no ha logrado su unión eterna con "Dios". "Mil muertes" concuerda con la reescritura simbólica |'sufrimiento'| en el marco de la espiritualidad. Los dos versos pueden reescribirse de esta manera:

d) [ALMA].— este vivir [separada de Dios] ¿qué será?  
 Mil muertes            se me hará,  
 3'sufrimientos' |

pasando de un existencial continuativo a un existencial incoativo "vivir" ("hará"), explicado en los dos versos siguientes, 1f y 1g):

f) [ALMA].— pues mi misma vida [espiritual / gozo] espero,  
 muriendo            porque no muero [Cuerpo].  
 3'sufriendo'3

<sup>1</sup> Cancionero musical de Palacio, Edic. de Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor Libros, 1996; pág. 336, n° 450.

Puede pensarse que el verso 1g es continuación lógica del verso 1e, y que el verso 1f funciona como conclusión. Es decir, el Alma padece porque la ‘no muerte’ del Cuerpo le impide su “vida” eterna en “Dios”.

3) Estrofa segunda:

- a) Esta vida que yo vivo
- b) es privación de vivir;
- c) y así, es continuo morir
- d) hasta que viva contigo;
- e) oye, mi Dios, lo que digo,
- f) que esta vida no la quiero;
- g) que muero porque no muero.

Esta tercera estrofa desarrolla de un modo más explícito los contenidos de la anterior, confirmando los elementos expuestos en el gráfico. El verso 3a participa en las siguientes isotopías:

- |                           |                    |
|---------------------------|--------------------|
| a) [ALMA].— esta vida     | que yo vivo [aquí] |
| 3'sufrimiento' 3 /física/ | 'padezco'          |
| /efímera/                 |                    |
| /terrenal/                |                    |

Los tres semas aferentes a “vida” permiten una lectura poliisotópica del verso y aseguran su enlace con los posteriores. El sema aferente ‘terrenal’ se justifica por el verso 3d, “hasta que viva contigo”, cuyo referente espacial es el ‘Paraíso’. (Aquí vs allí).

El semema “vivir” del verso 2b —“es privación de vivir”— actualiza los semas /espiritual y gozo/; cabe aquí recordar que “vida” es, según el DRA, ‘estado de la gracia’ y ‘vista y posesión de Dios en Cielo’; y podemos recordar asimismo esta canción de amigo:

¡Peligroso pensamiento!  
 Me pena tanto quereros  
 que ya de mi mal contento  
*me hallo sólo por veros.*  
 Qu'en verme, triste, sin vos  
 plazer me tiene olvidado.  
 El temor d'este mi dios  
 me pone nuevo cuidado.  
 [De todo mi mal contento,  
 no tengo plazer sin veros,

aunque me pena en quereros

*peligroso pensamiento.*<sup>2</sup>

mientras tanto en el verso siguiente se mantiene la figura del |'sufrimiento'| :

a) [ALMA].— es privación de vivir [no gozo / espiritual]

y así, es continuo morir [sufrimiento / espiritual]

Los dos versos plantean un existencial de tipo continuativo, que da paso en el siguiente a un existencial incoativo: "hasta que..." El verso 2d se reescribe así:

2d) [ALMA].— hasta que viva                      contigo [Dios]

a) 3'gozosamente' 3

b) 3'en el Paraíso'3

d) 3'eternamente' 3

e) 3'plenamente' 3

La lectura e) se justifica por la presencia de "privación": si esta vida es "privación" la otra es "plenitud". Los versos 2a y 2d distribuyen los semas de "viva" y "vida" de forma antagónica:

"VIDA" / 'EL ALMA'

EN EL CUERPO

3a: "vida"

'física'

'efímera'

'terrenal'

'sufrimiento'

"privación"

EN DIOS

3d: "viva"

'espiritual'

'eterna'

'Paraíso'

'gozo'

'plenitud'

Por lo tanto, lo que el "yo" enunciador rechaza en el verso 3f es la "vida" formada por los semas descritos en la deixis 3a.

4) La estrofa tercera:

a) Estando absente de ti,

b) ¿qué vida puedo tener,

c) sino muerte padecer,

d) la mayor que nunca ví?

e) Lástima tengo de mí,

f) pues de suerte persevero,

g) que muero porque no muero.

<sup>2</sup> Cancionero musical de Palacio, Edic. de Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor Libros, 1996; pág. 50nº 43.

El primer verso de esta estrofa introduce el sema /ausencia/:

a) [ALMA].— Estando absente de ti, [Dios]

el cual debe incorporarse a la deixis disfórica de “vida”, y presupone la marca aferente de /presencia/ en la deixis eufórica. Este hecho impone una relectura retrospectiva que incluya los citados semas. He aquí algunos ejemplos:

- a) 0a : Vivo sin vivir [ausente de] en mí.
- b) 1a : En mí yo no vivo ya [estoy ausente].
- c) 1c : pues sin él [su presencia] y sin mí [presencia] quedo
- d) 2a : Esta vida [ausencia] que yo vivo.
- e) 2d : hasta que viva [en tu presencia] contigo.

Los tres versos siguientes no ofrecen aparentemente dificultad alguna; “vida” actualiza los semas de su deixis disfórica, y “muerte” actualiza el sema /sufrimiento/: El ‘Alma’ en este mundo sólo puede “padecer” el “mayor” ‘sufrimiento’: la ‘ausencia’ de “Dios”. En el verso 3e el “yo” se lamenta del “mí”, puesto que “lástima” es el enternecimiento y compasión que excitan males de otro (DRAE). El mal del “mí” ‘Cuerpo’ radica en su no muerte, v.3g, a pesar de la ‘perseverancia’ y ‘sufrimiento’ del ‘yo’ espiritual. *El cancionero de Palacio* se cierra con este broche de oro:

¡Ó cuán triste y cuán penado  
bivo por no poder veros!  
¡Quién pudiese no teneros  
tanto amor en tanto grado!  
D'estar sin poder miraros  
estoy contino en tormento;  
pienso de mi pensamiento  
pensar de nunca gozaros.  
De tal vida congoxado  
fue la causa conoçeros.

*¡Quién pudiese no teneros  
tanto amor en tanto grado!*<sup>3</sup>

5) La cuarta estrofa:

- a) El pez que del agua sale,
- b) aun de alivio no caresce,
- c) que en la muerte que padesce,
- d) al fin la muerte le vale.
- e) ¿Qué muerte habrá que se iguale

<sup>3</sup> Cancionero musical de Palacio, Edic. de Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor Libros, 1996; pág. 340, n° 458.

- f) a mi vivir lastimero,  
g) pues si más vivo, más muero?

Esta estrofa ocupa el eje central del poema dividiéndolo en dos partes temáticas, si en la primera de ellas se insiste en el sufrimiento, en la segunda se reitera la esperanza del gozo. La isotopía //animal// se introduce mediante una conexión metafórica:

DOMINIO 1	/CONTENIDO/
"pez"	"Alma"
TAXEMA 1:	TAXEMA 2:
/ANIMAL/	/HUMANO/
"agua"	"Cuerpo"
DOMINIO 2:	/CONTINENTE/

En primera instancia, el "agua" es al "pez" lo que el 'Cuerpo' es al 'Alma'. Ahora bien, tanto el "pez" que sale del "agua" como el 'Alma' mueren y padecen en la tierra; pero si el sufrimiento físico del primero, sus espasmos, se presenta como un existencial terminativo, el sufrimiento espiritual del 'Alma' consiste en un existencial durativo —la perseverancia del v.3f:

[ALMA].— "Pues si más vivo [en el Cuerpo], más muero?" [espiritual].  
| 'gozo' |                      3'sufro' 3

Las aferencias socioculturales nos enseñan que el "pez" es símbolo del bautismo, de Cristo y de la Eucaristía. Para Tertuliano, en su *Tratado del Bautismo*, los cristianos son peces pues nacen al cristianismo en el agua del bautismo; para otros, la palabra griega *IKHTHYS* (pez) es un ideograma de Cristo: *Iesous, Khristos, Theou, Uios, Soter* (Jesús, Cristo, Hijo de Dios, Salvador); otras veces se presenta junto al pan como símbolo eucarístico, pues recuerda el alimento de Cristo resucitado: "Mas como ellos aún no le acabasen de creer, estando como estaban fuera de sí de gozo y de admiración, les dijo: ¿tenéis aquí algo de comer? Ellos le presentaron un pedazo de pez asado y un panel de miel" (Lucas, XXIV, 41, 42). El *Cancionero de Palacio* nos ofrece la siguiente canción:

Tales son mis pensamientos,  
qu'es forçado consentir  
la muerte para beber.  
Son tales que con la vida  
ningún remedio s'espera,  
ni sé para qué la quiera  
quien la tiene tan perdida.  
La muerte, menos temida,

asegura mi beber,  
 qu'el temor es el morir.  
 Yo soy a quien satisface  
 mi mal con mucha razón  
 y el que sufre más pasión  
 y a quien menos bien se haze.  
 Plázeme, por quien le plaze,  
 que pueda poco vivir,  
 pues qu'es vida bien morir.<sup>4</sup>

6) Estrofa quinta:

- a) Cuando me pienso aliviar
- b) de verte en el Sacramento,
- c) háceme más sentimiento
- d) el no te poder gozar;
- e) todo es para más penar,
- f) por no verte como quiero
- g) y muero porque no muero.

El semema 'alivio' conecta esta estrofa con el inicio de la anterior, manteniendo de este modo la comparación entre el "pez" y el 'Alma'. El 'alivio' aparece como un modalizador de la isotopía //sufrimiento//, en tanto que 'atenuación temporal'. Si el 'alivio' del "pez" consiste en su propia muerte, la 'atenuación' del sufrimiento del 'Alma' radica en "el Sacramento", es decir en la presencia, "verte", de Dios y en la rememoración ritual de su pasión y muerte. En el primer caso se trata de una 'atenuación' terminativa del sufrimiento, morir es dejar de sufrir; en el segundo caso, el "alivio" es temporal, efímero, parcial, y reservado al acto eucarístico de la comunión. Puede entonces decirse que el verso 5d presenta una doble elipsis :

a) [ALMA].— el no te poder gozar 3'eternamente'3

b) 3'plenamente'3,

con lo cual el "penar", v. 5e, y el "sentimiento", v.5c, se refieren a la ausencia del 'gozo eterno', y no al "Sacramento". Algo similar acontece en esta canción amigo:

Es la causa bienamar  
 de la vida con que muero,  
 que, sólo por os mirar,  
 a mí, triste, remediar  
*no sé, ni puedo, ni quiero.*

<sup>4</sup> Cancionero musical de Palacio, Edic. de Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor Libros, 1996; pág. 116, n° 164.

Vos sola tenéis poder  
 de remediar mi tormento;  
 vos sola podéis hazer  
 de mi tristura plazer  
 y escusar mi perdimiento.  
 Y con todo mi penar  
 vos sois mi bien verdadero:  
 vos me podéis remediar.  
 Yo, sin vos, de mí gozar  
 ni sé, ni puedo, ni quiero.<sup>5</sup>

Llegados a este punto, conviene recordar que el “Sacramento” representa el Cuerpo de Cristo y simboliza la Última Cena antes de su muerte y ascensión a los cielos; en este sentido, funciona como alimento espiritual del Alma enlazada al Cuerpo humano el “lazo fuerte” del v.7d, del mismo modo que el “pez” se alimenta del “agua”, y como un “alivio” del Alma en su camino de transición entre su Cuerpo humano y Dios, entre lo finito y lo infinito, entre lo terrenal y el Paraíso. La figura mítica de la ascensión conlleva una valorización simbólica del espacio, al contrario que el “pez” que muere al ascender del agua a la tierra, el ‘Alma’ encontrará su ‘gozo’ al subir al cielo. De este modo, las distintas isotopías se encuadran en el sistema espacial y en las distintas fases narrativas como sigue:

**ESPACIO / ALMA**

**E.TÓPICO:**

**FINITO-EFÍMERO:** terrenal

**PARATÓPICO**

**‘SUFRIMIENTO’**                      **“ALIVIO”**  
 [en el Cuerpo]    [en la Eucaristía]

**‘MUERTE’**                      **‘NO MUERTE’**

**/VIDA VS MUERTE/:**

**E. HETEROTÓPICO:**

**INFINITO-ETERNO:** paraíso

**UTÓPICO**

**“GOZO”:**                      **PATÉMICA**  
 [en Dios]

**‘VIDA’:**                      **/ESPIRITUAL/**

**/FÍSICA/ /MANIPULACION/**

**( /COMPETENCIA/(:/PRUEBA/(/SANCION/(: F.NARRATIVAS**

7) Estrofa sexta:

- a) Y si me gozo, Señor,
- b) con esperanza de verte,
- c) en ver que puedo perderte
- d) se me dobla mi dolor;
- e) viviendo en tanto pavor,
- f) y esperando como espero,
- g) muérome porque no muero.

<sup>5</sup> Cancionero musical de Palacio, Edi. de Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor Libros, 1996; pág. 52 n° 46.

Los lexemas “gozo” y “verte” enlazan esta estrofa con la anterior:

“verte”		
/AQUÍ/	VS	/ALLÍ/
<u>“Sacramento”</u>		<u>“Paraíso”</u>
“alivio”		“esperanza”
“no gozar”		“gozo”

En este caso el verso 6b presenta otra doble elipsis:

- a) [ALMA].— con esperanza de verte [Dios],3'en el Paraíso' 3  
 b) 3'plenamente' 3

El verso 6c resuelve el enigma de cual era la causa de la isotopía del 'sufrimiento': el “pavor” de “perder” a Dios. Este temor funciona como Destinator manipulador del 'Alma' y le hace desear la muerte del Cuerpo para asegurar su vida eterna. Ahora bien, “pavor” contiene el sema /sobresalto/ común a los espasmos del “pez” en su muerte; en los dos casos, el 'sobresalto' se produce de en la tierra en tanto que elemento no idóneo ni para el “pez” ni para el 'Alma':

DOMINIO 1	/TIERRA/
“pez”	“espasmos”
TAXEMA 1:	TAXEMA 2:
/MUERTE/	/SOBRESALTO/
“Alma”	“pavor”
DOMINIO 2:	/HUMANO: CUERPO/

Se puede entonces decir que el “agua” es al “pez”, no solamente lo que el bautismo al cristiano, sino sobre todo lo que el 'Cielo' es al 'Alma': vida, alimento y gozo. Se obtiene entonces la siguiente articulación semántica:

DOMINIO 1	/VIDA ESPIRITUAL/
<u>“agua”</u>	<u>“cielo”</u>
'bautismo'	'aire'
TAXEMA 1:	TAXEMA 2:
/pez:  'CRISTO'   /	/yo:  'ALMA'   /
<u>“tierra”</u>	<u>“Cuerpo”</u>
'pasión'	'fuego'
DOMINIO 2:	/MUERTE FÍSICA/

Los cuatro elementos simbólicos de la naturaleza aparecen asociados con otros tantos motivos religiosos. Los dos primeros están suficientemente claros y explicados; la “tierra” enlaza con la pasión de Cristo, y el Cuerpo con el |'fuego'| gracias a las aferencias del entorno textual —pasión, sufrimiento, pavor, etc.— y al verso 9

d) “por mis pecados está”.

Obsérvese que hasta ahora, cada una de las estrofas ha ido añadiendo nuevos rasgos a los sememas ‘vida’ y ‘muerte’, dotándolos de una carga semántica de la que carecían al inicio del poema.

El verso 6f —“y esperando como espero”— reitera el semema ‘espera’ de los versos iniciales —“y de tal manera espero”, “pues mi misma vida espero”— y tiene como referente a la muerte física. El dolor del Alma es semejante al mostrado en esta canción de amigo:

El bevir triste me haze  
qu’el morir sólo consienta;  
el dolor tanto me plaze  
*quant’os plaze que lo sienta.*<sup>6</sup>

8) Estrofa séptima:

- a) Sácame de aquesta muerte,
- b) mi Dios, y dame la vida;
- c) no me tengas impedida
- d) en este lazo tan fuerte;
- e) mira que peno por verte,
- f) y mi mal es tan entero,
- g) que muero porque no muero.

La “muerte” del primer verso de esta estrofa define por antítesis la ‘vida en el Cuerpo’, dotada ya con toda su carga semántica: /física, efímera, terrenal, visión, sufrimiento, ausencia, pavor: muerte/. El segundo verso, 7b, actualiza el sema /espiritual/, inherente a “Dios” y aferente a “vida”; en este caso, la red sémica de “vida” está compuesta por los semas: /espiritual, eterna, visión, Paraíso, gozo, presencia, no pavor: vida/. Aquí, la “vida” espiritual presupone la “muerte” física. En los versos 7c y 8d, “Dios” funciona como antisujeto del ‘Alma’, pues ‘impide’ que se deshaga el “lazo” que une a ésta con su ‘Cuerpo’. No obstante, en la quinta estrofa actuaba como adyuvante al ‘aliviar’ por medio del “Sacramento” el ‘sufrimiento’ causado por el “lazo”. Ahora bien, no existe contradicción fuerte, pues en el primer caso se trata de un “verte” ‘aquí’, y en el segundo de un “verte” ‘allí’; de pasar del espacio utópico al heterotópico. Esta pena de amor es corriente en las canciones de amigo, he aquí un ejemplo:

¿Qué más bienaventurança  
procura nadie tener

<sup>6</sup> Cancionero musical de Palacio, Edic. de Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor Libros, 1996; pág. 338, n° 454.

*que sólo poderos ver?*

A toda pena i suspiros  
se debe poner la vida,  
pues vitoria conoçida  
es procurar de serviros.  
Y aunque no sé deziros  
lo que puede padeçer,  
satisfaze con os ver.

Qualquier pasión y tormento  
mereçe que se padezca,  
pues no siento que merezca  
vuestro gran merecimiento.

Yo sería muy contento  
de çofrir y padeçer  
por sólo poderos ver<sup>7</sup>.

9) Última estrofa:

- a) Lloraré mi muerte ya,
- b) y lamentaré mi vida,
- c) en tanto que detenida
- d) por mis pecados está.
- e) ¡Oh mi Dios! ¿Cuándo será
- f) cuando yo diga de vero:
- g) vivo ya porque no muero?

Los cuatro primeros versos de la última estrofa del poema reiteran la organización semántica de la anterior. Por lo tanto, el semema “muerte” está asociado a la ‘vida del Alma en el Cuerpo’, y “vida” a ‘la vida del Alma en Dios’. No se pierda de vista que “pecados” contiene los semas aferentes /muerte espiritual e impureza/, condicionando la lectura del primer verso de esta estrofa en esa dirección, pues el ‘pecado muerte detiene, impide, la vida espiritual’, del mismo modo que el ‘sufriamiento priva del gozo’. Llegados a este punto, cómo no cambiar de ladera y recordar aquí la canción de amada:

El bien qu’estuve esperando  
hízose ausente de aquí;  
por donde, triste de mí  
quedo penada, llorando,  
*la muerte ya deseando.*

<sup>7</sup> Cancionero musical de Palacio, Edic. de Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor Libros, 1996; pág. 105, n° 147.

Conpliéndose, mi 'sperança  
 hizo creçer mi pasión,  
 y alargóse el galardón  
 por do mi querer s'alcança,  
 congoxas no me dexando  
 después que d'él me partí.  
 Por donde, triste de mí,  
 quedo penada, llorando,  
 la muerte ya deseando.<sup>8</sup>

El último verso del poema sanjuanista, en una interrogación desiderativa, invierte el contenido manifestado en el último verso de cada una de las ocho estrofas anteriores, manifestando el objeto de deseo del sujeto enunciador, que consiste en dejar de 'morir sufrir' en este mundo para 'vivir gozar' en el otro.

A lo largo del poema de San Juan de la Cruz, los semas /vida/ y /muerte/ se van trenzando con otros semas, hasta el punto de transformar los dos primeros en diversos sememas; pero además, se da la particularidad de que la misma red semica configura sememas contrarios entre sí, ya que el orden táctico de las articulaciones semánticas /vida ( muerte, muerte ( vida/, da lugar a sentidos distintos, y sólo pueden diferenciarse por su pertenencia a una de las dos isotopías mesogénicas, la //física// o la //espiritual//, o por la conversión contextual de un rasgo genérico en específico. La organización semántica del poema queda reflejada en el siguiente diagrama:

#### LA EXISTENCIA DUAL DEL ENUNCIADOR

ISOTOPÍA //FÍSICA//

//VIDA//            VS            //MUERTE//

s. genérico inherente

s. específico inherente

/SUJETO/

/mí/            vs            /yo/

s. genérico aferente

s. específico aferente

/SER/

/Cuerpo/            vs            /Alma/

s. genérico aferente

s. específico aferente

/EXISTENCIA/

<sup>8</sup> Cancionero musical de Palacio, Edic. de Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor Libros, 1996; pág. 62, n° 68.

<b>/mortal/</b>	<b>vs</b>	<b>/inmortal/</b>
<b>s. genérico aferente</b>		
<b>s. específico aferente</b>		
<b>/TEMPORAL/</b>		
<b>/efimera/</b>	<b>vs</b>	<b>/eterna/</b>
<b>s. genérico aferente</b>		
<b>s. específico aferente</b>		
<b>/ESPACIAL/</b>		
<b>/aquí/</b>	<b>vs</b>	<b>/allí/</b>
<b>/tierra/</b>	<b>vs</b>	<b>/cielo/</b>
<b>/terrenal/</b>	<b>vs</b>	<b>/paraíso/</b>
<b>s. genérico aferente</b>		
<b>s. específico aferente</b>		
<b>/CONTEMPLACIÓN/</b>		
<b>/ausencia/</b>	<b>vs</b>	<b>/presencia/</b>
<b>s. genérico aferente</b>		
<b>s. específico aferente</b>		
<b>/PATÉMICA/</b>		
<b>/sufrimiento/</b>	<b>vs</b>	<b>/gozo/</b>
<b>/pavor/</b>	<b>vs</b>	<b>/tranquilidad/</b>
<b>s. genérico aferente</b>		
<b>s. específico aferente</b>		
<b>/POSESIÓN/</b>		
<b>/privación/</b>	<b>vs</b>	<b>/plenitud/</b>
<b>s. genérico aferente</b>		
<b>s. específico aferente</b>		
<b>/EXPECTATIVA/</b>		
<b>/espera/</b>	<b>vs</b>	<b>/no espera/</b>
<b>s. genérico aferente</b>		
<b>s. específico aferente</b>		
<b>/UNIÓN/</b>		
<b>/enlazada/</b>	<b>vs</b>	<b>/desenlazada/</b>
<b>s. genérico aferente</b>		
<b>s. específico aferente</b>		
<b>/PUREZA/</b>		
<b>/impura/</b>	<b>vs</b>	<b>/pura/</b>
<b>/pecado/</b>	<b>vs</b>	<b>/gracia/</b>
<b>s. genérico aferente</b>		
<b>s. específico aferente</b>		
<b>/DESIDERATIVA/</b>		

/no querer/                      vs                      /querer/  
 ISOTOPÍA //ESPIRITUAL//  
 //MUERTE//                      VS                      //VIDA//

La lectura vertical de este diagrama indica la estructura profunda del poema, y debe hacerse en dos direcciones opuestas, de arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba. Se observa entonces que la articulación paradigmática 'vida física / muerte espiritual' está asociada a la /no vida/, mientras que el enlace paradigmático 'muerte física / vida espiritual' refleja la /no muerte/ :

DOMINIO 1:	/ FÍSICA/
'vida'	'muerte'
DIMENSIÓN 1:	DIMENSIÓN 2:
/NO VIDA/	/NO MUERTE/
'muerte'	'vida'
DOMINIO 2:	/ ESPIRITUAL/

En resumen, estamos donde estábamos: en el clásico cuadrado semiótico obtenido en la primera tercerilla, pero con la convicción de que, en este poema de San Juan de la Cruz, los conceptos de vida y muerte funcionan, en cierto sentido, del mismo modo que los personajes; es decir, aquéllos al igual que éstos sólo adquieren toda su carga semántica con el cierre del relato.

## REFERENCIAS

- ALONSO, Dámaso & GALVARRIATO DE ALONSO, E. — *Poesías completas de San Juan de la Cruz*. Aguilar, S.A. 1989.Madrid.
- RASTIER, François. — *Sémantique interprétative*. P.U.F., Formes Sémiotiques. Paris, 1985.
- POTTIER, Bernard.— *Linguistique générale. Théorie et description*. Klincksieck, Paris, 1974.
- *Théorie et analyse en linguistique*. Hachette Univesité, Paris, 1987.
- YNDURAIN, Domingo. — *San Juan de la Cruz : Poesía*. Cátedra. Madrid, 1988.

## SÍMBOLOS

- “...” : contenido inherente.
- ‘...’: contenido aferente
- /.../: semas
- |?...: actualización semántica
- .3: interpolación semántica
- is: isotopía
- s.: sema ; i: inherente; a: aferente; g: genérico; e: específico.

## ESPACIO FILOSÓFICO Y LENGUAJE EN G. M. JOVELLANOS.

*María del Carmen Lara Nieto.  
Bartolomé Lara Fernández.*

### *1.- Introducción*

Para acometer el tema de la concepción que Gaspar Melchor de Jovellanos tiene sobre el lenguaje, en primer lugar, partiremos de su planteamiento epistemológico; después estudiaremos la relación que establece entre pensamiento y lenguaje, filosofía y lenguaje; y para terminar indicaremos el espacio desde el que construye su discurso filosófico.

### *2.- La epistemología jovellanista*

El interés de Jovellanos se orienta hacia una ciencia del hombre, que él denomina «ontología», que sería aquella disciplina que estudia al ente que hace posible el conocimiento científico, aquella sobre la que se construyen las demás ciencias. Jovellanos, en el *Curso de Humanidades Castellanas*, aclara el sentido de éste término: «¿Y cómo se podrá subir al origen de nuestras ideas, sin entrar al conocimiento del ente que las forma y produce, y al de aquellos con quien está enlazada

por su origen y relaciones? Hé aquí pues naturalmente trabado con el estudio de la lógica el de la ontología»<sup>1</sup>. Sintonizaba perfectamente con los intereses del pensamiento moderno, que estimaba que era preciso partir de esa ciencia del hombre, ya que su estudio arrojaría una luz fundamental para cualquier otra disciplina. Ya afirmaba G. Deleuze, que las dos grandes corrientes del pensamiento moderno (racionalismo y empirismo) formulaban dos teorías de la naturaleza humana.

Comenzaremos diciendo que la epistemología de Jovellanos se inspira claramente en las posiciones de Locke y Condillac, que habían influido en los ilustrados españoles: «Conténtome con remitir los maestros al estudio de las obras de Locke y Condillac donde hallarán sobre este punto muy perspicua y sólida doctrina»<sup>2</sup>

Jovellanos confiesa, en este texto, una influencia empirista y sensista en su gnoseología. Esta apuesta hay que leerla y matizarla teniendo en cuenta las dos interpretaciones que se habían dado de la razón, hablamos de la contraposición entre la versión racionalista del conocimiento, que nos presenta a una «razón» autónoma, autosuficiente, capaz de articular todo el proceso del conocimiento y que deja a la experiencia sensible en un lugar secundario. Y la versión empirista por el contrario, que había dado todo el protagonismo a la experiencia sensible, ofreciendo de la razón un semblante de debilidad, de una facultad que se limitaba a administrar, componer, relacionar la experiencia sensible. Tanto en el primer caso como en el segundo encontramos, lógicamente, grandes matices dependiendo del autor del que tratemos.

En esta polémica tercía G. M. Jovellanos, inclinándose en principio por el empirismo, señalando la importancia que para el progreso de las ciencias tienen la experiencia y la observación. Posición que se va decantado en su crítica hacia la filosofía medieval, como buen ilustrado, refiriéndose en estos términos a la Edad Media «...aquellas tristes épocas»<sup>3</sup> y a la filosofía de Aristóteles que «...había tiranizado por largos siglos la república de las letras, y aunque despreciada y expulsada de casi toda Europa, conservaba todavía la veneración de nuestras escuelas. Poco útil en sí misma, porque todo lo da a la especulación y nada a la experiencia, y desfigurada en las versiones de los árabes, a quienes Europa debió tan funesto don, había

<sup>1</sup> G. M. Jovellanos, *Curso de Humanidades Castellanas*, Biblioteca de Autores Españoles, tomo 46, p.101.

<sup>2</sup> G. M. DE JOVELLANOS, *Memoria sobre educación pública, o sea, Tratado Teórico-Práctico de Enseñanza, con aplicación a las escuelas y colegios de niños*, Biblioteca de Autores Españoles, tomo 46, p. 250.

<sup>3</sup> G. M. Jovellanos, *Elogio de Carlos III*, p. 295, edición de John H. R. Polt, Ed. Taurus, Madrid, 1993

acabado de corromperse a esfuerzos de la ignorancia de sus comentadores»<sup>4</sup>. Y prefiere frente a la especulación y al deductivismo aristotélico, la filosofía experimental e inductivista de Bacon.

Si sólo dijéramos lo anterior y atendiéramos a determinados textos, tendríamos un pronunciamiento claro en una dirección empirista, sin embargo G. M. Jovellanos mantiene una postura que le permitirá compaginar el experimentalismo empirista y la aspiración, incluso, a la metafísica. No se trata de decidir, despreciando un elemento del conocimiento o postergándolo, más bien de que, como afirma nuestro autor, «estudiemos, como ellos, la naturaleza, uniendo la experiencia al raciocinio y haciendo que la observación sea perpetua compañera de entrambos. Pero guardémonos de seguir esta sola guía, de entregarnos ciegamente a ella. Si los antiguos filósofos asustados de la falibilidad de sus sentidos, se fiaron sólo de su razón, y privados del auxilio de la experiencia, cayeron en la vanidad y el error, ¿cuántos de los que ahora filosofan, desconfiados de su razón, pretenden esclavizar la verdad a la tiranía de los sentidos? ¿Qué de sistemas absurdos, qué de hipótesis atrevidas y locas no ha producido esta manía, este nuevo frenesí en el estudio de la Física? Pero ¿acaso puede desconocer el hombre su propio ser? ¿Puede olvidar que le fue comunicado este destello de la luz celestial para socorro de sus débiles y falaces sentidos?»<sup>5</sup>

G. M. Jovellanos reconoce en este texto, el papel de la experiencia sensible y del conocimiento racional, realizando una síntesis superadora, no ecléctica, de las interpretaciones de las que hablamos: racionalismo y empirismo. Manteniendo una posición semejante a la de Kant, aunque parece ser que no conoció la filosofía de éste autor, ya que nunca lo cita.

El proceso cognoscitivo se produce del siguiente modo: «El alma del hombre conoce todos los objetos de la naturaleza por medio de los sentidos, y después de conocerlos, tiene la facultad de conservar su imagen. Llámase sensación la impresión que el alma recibe de los objetos que están presentes, é idea la imagen que el alma conserva de los objetos que están ausentes.»<sup>6</sup>. El primer paso siempre parte del conocimiento sensible: las impresiones que recibimos del objeto. Es curioso que este recuerde, en cuanto a los términos, más a Hume que a Locke, cuando distingue entre impresión e idea, dejando a la primera la intensidad, su carácter vívido<sup>7</sup>

<sup>4</sup> G. M. Jovellanos, op. cit. p.300

<sup>5</sup> G. M. Jovellanos, *Oración Inaugural a la Apertura del Real Instituto Asturiano*, B.A.E., t. 46, p. 321-322.

<sup>6</sup> G. M. Jovellanos, *Curso de Humanidades Castellanas*, B.A.E., tomo 46, p.102.

<sup>7</sup> «Divide nuestras percepciones en dos géneros, a saber, *impresiones e ideas*. Cuando sentimos una pasión o emoción de cualquier género, o tenemos las imágenes de objetos externos trans-

y a la segunda el carácter de copia, de imagen de la impresión. Pero nuestro autor no deja lugar a dudas sobre sus fuentes.

El conocimiento sensible lo obtenemos gracias a los sentidos corporales, «siendo cinco los sentidos, recibirá el alma cinco especies de sensaciones. Luego si queremos conocer un objeto, no habrá mas que dirigir nuestros sentidos á él, observando las sensaciones que recibimos; estas sensaciones serán distintas, porque son distintos los sentidos, y distintas las cosas que se hallan en un mismo objeto. Llámense calidades aquellas cosas distintas. De ahí se infiere: 1.º que un objeto es un punto de varias calidades; 2.º que nuestros sentidos no perciben en un objeto sino sus calidades.»<sup>8</sup>

El conocimiento tiene como punto de partida los datos de los sentidos. Respecto a un objeto tendremos sensaciones olfativas, auditivas, táctiles, etc.. En segundo lugar nos dice que lo que llamamos objeto de conocimiento no es más que la reunión de un conjunto de calidades. Las calidades se traducen para el sujeto cognoscente en sensaciones. Pero cabría preguntarse qué auna esas calidades; cómo podemos afirmar, sin el peligro de confusión, que esas y no otras pertenecen o forman parte del objeto. Jovellanos simplemente nos dice que el objeto, para nosotros, son sus calidades y que no podemos ir más allá de ellas; habremos de suponer que esas calidades están reunidas, las soporta algo que no se traduce en calidades: el objeto que debe existir para que nosotros podamos ser impresionados por él; como nos diría Locke tenemos una «certeza sensitiva», ya que somos impresionados, que sería un efecto; explicable por el objeto -la substancia-, que sería la causa provocadora de esas impresiones. Kant afirmaría que es el «en sí», lo que va más allá del fenómeno, que para nosotros es incognoscible, siendo la «substancia» un concepto puro que nuestro entendimiento aplica cuando conoce las impresiones. Locke, más cauto, hizo un análisis del que no sacó todas las consecuencias que terminó obteniendo Hume, llevando al empirismo a una conclusión escéptica. Éste entiende que el concepto metafísico de substancia no tiene base científica y hunde sus raíces en principios psicológicos: semejanza, contigüidad espacio-temporal, causalidad. Jovellanos hace un planteamiento empirista del tema, pero lo hace compatible acriticamente con el uso frecuente de conceptos metafísicos, como por ejemplo el de sustancia.

---

mitidas por nuestros sentidos, la percepción de la mente es lo que él llama una *impresión* ... Cuando reflexionamos sobre una pasión o un objeto que no está presente, esta percepción es una *idea*. *Impresiones*, por lo tanto, son nuestras percepciones vividas y fuertes; *ideas*, son las más pálidas y débiles.» Hume, D., *Compendio de un tratado de la naturaleza humana*, p. 9, Ed. Revista Teorema, Valencia, 1977.

<sup>8</sup> G. M. Jovellanos, *Curso de Humanidades Castellanas*, B.A.E., t. 46, p. 102.

Sigue exponiendo el autor: «No percibiendo el alma las calidades de los objetos sino por medio de los sentidos, claro está que el que no hubiese percibido una calidad, no comprenderá la palabra que la indica, por más esfuerzos que se hagan para explicársela. Mas puede cualquiera comprender una palabra que indica un objeto, aun que no le hubiese percibido, con tal que le digan sus calidades»<sup>9</sup>

El alma, curioso dualismo el que mantiene este autor, sólo puede conocer cuando se alimenta de la información sensible. Quiere esto decir que todo conocimiento, como hemos dicho anteriormente, parte de la experiencia sensible: o directamente a través de nuestros cinco sentidos, «las cinco especies de sensaciones»; o bien a través de la *palabra* que sería signo o representación de la idea -imagen- que también surgió de la experiencia sensible de otro sujeto y que, en caso de duda, puedo perfectamente retrotraer a su base sensible: comprobando las sensaciones que originaron la idea.

Una vez que contamos con la información sensible, es decir, las «sensaciones», conocemos «la imagen que el alma conserva de los objetos que están ausentes», como diría Locke, «es necesario que alguna cosa se le presente como signo o representación de la cosa que considera, y esas son las ideas»<sup>10</sup>. La razón examina la imagen, es decir, la idea de lo que ya no capto por los sentidos, pero que forma parte, de un nuevo modo, de mi mente, que actúa de intermediaria entre el objeto y la mente, y es la idea y no el objeto físico el que examina mi razón.

Si las ideas son signos de las cosas, para poder comunicar estas ideas tendremos que recurrir a signos convencionales: las palabras. Dice Jovellanos: «Hasta aquí hemos visto cómo el hombre percibe los objetos y cómo puede darles nombre. Nombre individual ó propio es el que conviene á un objeto determinado; nombre general es el que puede darse á muchos objetos; el primero representa un objeto que existe en la naturaleza; el segundo representa una clase formada por el hombre y que no existe sino en su entendimiento.»<sup>11</sup>. Su concepción del lenguaje parece ser nominalista, como Locke, las palabras son de alguna manera independientes de las ideas, simplemente son necesarias para denominar a cada imagen, a cada calidad concreta. Y como no hay en la naturaleza dos objetos iguales, y como nuestra memoria es limitada no tenemos mas remedio que formar nombres generales -clases, especies, etc-, pero ello no quiere decir que existan esencias universales, sino que se refieren a los rasgos que son comunes a individuos semejantes.

<sup>9</sup> op.cit. p.102

<sup>10</sup> J. Locke, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1992, libro IV, capítulo 21, 3, p.728.

<sup>11</sup> G. M. Jovellanos, *Curso de Humanidades Castellanas*, B.A.E., tomo 46, p.103.

Sigue afirmando Jovellanos que «el hombre tiene la facultad de percibir los objetos de la naturaleza, pero tiene también la facultad de compararlos y reflexionarlos. Esta es la base de todos los conocimientos.»<sup>12</sup> Todas esas calidades de los objetos podemos elaborarlas gracias a la razón, como diría Hume, las sensaciones son los ladrillos del edificio del conocimiento pero para construirlo es necesario un elemento unitivo, el cemento. Y ese cemento lo representan todas las operaciones que puede realizar la facultad de la razón, lo que llama Jovellanos «operaciones del alma». Como afirma Jovellanos: «La observación de estas facultades nos hace conocer que no pertenecen á nuestro cuerpo. Este no hace mas que recibir por los sentidos las impresiones de los objetos exteriores, cuyas impresiones se reúnen después en una sustancia, una é indivisible, á que llamamos alma»<sup>13</sup>.

Por tanto, el conocimiento sensible hay que atribuirlo al cuerpo mientras que la razón se identifica con el alma. El cuerpo consta de partes, el alma es una, indivisible y es la que reúne toda la información sensible y la elabora.

Jovellanos realiza una descripción de las facultades del entendimiento, siguiendo fielmente a Condillac<sup>14</sup>. En primer lugar la «Atención» que es «ocuparse el alma en aquella sensación sola»<sup>15</sup>. Después «comparar», «así como hemos puesto nuestra atención en un objeto, podemos ponerlo en dos al mismo tiempo, en cuyo caso recibirá nuestra alma dos sensaciones exclusivas». Y cuando hallamos semejanza o diferencia, estamos juzgando. El «juicio» se basa en la comparación. El enlace de varios juicios produce la «reflexión», «es cuando la atención se dirige sucesivamente á varios objetos para compararlos y juzgarlos». y a veces hay que recurrir a una tercera idea para comparar y juzgar dos ideas, pone como ejemplo un silogismo clásico « ... cuando decimos: *el hombre es mortal, Pedro es hombre*, luego Pedro es mortal, compara Pedro y mortal con hombre; y cuando hallamos dos cosas iguales á una tercera, decimos que son iguales entre sí. Esto se llama «raciocinar»; donde se ve que el raciocinio se compone de tres juicios»<sup>16</sup>. A estas cuatro añade la «memoria» y se olvida Jovellanos de otra operación que también contempla Condillac, que es la «imaginación», «puesto que por la reflexión se han observado las cualidades por las que difieren los objetos, por análoga reflexión se pueden reunir en una sola las cualidades que están diseminadas en varias.»<sup>17</sup> La reunión de todas estas operaciones constituirán el entendimiento.

<sup>12</sup> G. M. Jovellanos, *Curso de Humanidades Castellanas*, B.A.E., tomo 46, p.103.

<sup>13</sup> op. cit. 103.

<sup>14</sup> Condillac, *Lógica*, Ed. Aguilar, Buenos Aires, 1964, capítulo VII, p. 67-72.

<sup>15</sup> G. M. Jovellanos, *Curso de Humanidades Castellanas*, B.A.E., tomo 46, p.103. op. cit. 103. (En esta página expone las operaciones del alma)

<sup>16</sup> op. cit. 103.

<sup>17</sup> Condillac, *Lógica*, p. 70.

### 3.- Pensamiento, Lenguaje y Filosofía

El origen del lenguaje habrá que encontrarlo en la propia naturaleza: «El hombre nace sujeto a muchas necesidades, y guiado por su instinto a socorrerlas, empieza observando los objetos que le rodean. La experiencia le enseña a distinguirlos, y la razón a convertirlos en su provecho... Pero este medio, sobre insuficiente, es lentísimo; y sin otro, el hombre solitario se levantaría muy poco sobre el instinto animal»<sup>18</sup> El conocimiento es una construcción social y requiere la comunicación simbólica con lo que adquiere el hombre una ventaja decisiva para su propia supervivencia, sobre los conocimientos debidos a su propia observación y experiencia, alcanzará por comunicación los que han adquirido sus semejantes; y «como cualquier grado de instrucción conduce a otro mayor, es claro que en tal estado puede hacer ya mayores progresos»<sup>19</sup>. Ya no es sólo la herencia biológica, a la que se referiría con el concepto de «instinto» o al limitado conocimiento que un individuo puede adquirir, sino al despegue que supone el poder de simbolización articulada que le permite acrecentar su conocimiento y poder legarlo a sus descendientes como una herencia cultural, «alcanzará por comunicación los que han adquirido» otros y podrá «percibir los más íntimos pensamientos de sus semejantes».

Por esto la enseñanza será una de sus grandes inquietudes intelectuales y uno de sus logros: como la redacción de textos para la enseñanza, la creación de instituciones educativas, etc. Ya que nada mejor se puede hacer por un pueblo, «ninguno es tan grande, tan provechoso, como la ilustración. Si le queréis estimar justamente, pensad en los males que ha desterrado del mundo, y volved un instante los ojos á aquellos infelices pueblos que yacen todavía en su ignorancia primitiva»<sup>20</sup>

El lenguaje comenzó siendo, onomatopéyico, figurado, poético. En *Lecciones de Poética y Retórica* dice Jovellanos «... el lenguaje en los principios, si era acaso de palabras, era expresivo por los gestos y tonos de que se ayudaba, y poético por las figuras y coordinación caprichosa que le animaban. Tenía en él mucha mayor parte la imaginación que el discurso. No atendían tanto los primeros hombres á expresarse con claridad y sencillez, cuanto a desahogar aquellos violentos accesos de sustos, admiraciones y asombros, de que su imaginación era frecuentemente

---

<sup>18</sup> G. M. DE JOVELLANOS, *Memoria sobre educación pública, o sea, Tratado Teórico-Práctico de Enseñanza, con aplicación a las escuelas y colegios de niños*, Edición de J. H. R. Polt, Ed. Taurus, Madrid, 1993, p. 429.

<sup>19</sup> op. cit. 429.

<sup>20</sup> G. M. Jovellanos, *Oración Inaugural a la Apertura del Real Instituto Asturiano*, B.A.E., t. 46, p. 318.

acometida.»<sup>21</sup>. Continúa Jovellanos diciendo que a medida que hemos ido progresando, el lenguaje ha ganado en claridad y precisión, ganando terreno el entendimiento y perdiéndolo la imaginación, por tanto, un lenguaje más apto para la filosofía y más rígido para la poesía.

Para estudiar el lenguaje el método apropiado sería el analítico: « Este método, pues, nos ha de enseñar cómo formamos y cómo expresamos nuestros pensamientos. Por él adquirirá nuestro entendimiento aquella rectitud necesaria para hallar la verdad en las ciencias, y la precisión, que se dirige a facilitar tan precioso hallazgo. Conocida la generación de las ideas, y por consiguiente, la de las palabras, no tropezaremos en ninguna que pueda causar confusión; rectificaremos las ideas falsas que hemos contraído por el hábito, y distribuiremos todos nuestros conocimientos en un orden tan claro, que podremos desde el último subir progresivamente hasta el primero, y desde este bajar hasta el último.»<sup>22</sup>. En este texto queda perfectamente clara la conexión entre pensamiento y lenguaje. El estudio del pensamiento lo podemos hacer indirectamente por el lenguaje ya que Jovellanos entiende que la palabra cifra el pensamiento y el análisis del lenguaje nos abre la puerta al análisis del pensamiento; así se consigue un buen funcionamiento y la eliminación de ambigüedades y procedimientos incorrectos.

«Volviendo a nuestra lógica, o sea, ideología, su perfección no bastara para reducir a ella todas las verdades de la filosofía racional, si al mismo tiempo no se perfecciona su nomenclatura. En ninguna ciencia hay más palabras vacías de sentido... la razón es porque en su estudio se ha seguido el método sintético en vez del analítico, que el es único que puede conducir seguramente a la indagación de la verdad; porque se ha creado su nomenclatura antes de determinar las ideas a que se refería y, en fin, se ha dado todo a la especulación y nada a la experiencia»<sup>23</sup>

La ideología, la ciencia de las ideas, como prefiere denominar Jovellanos a su lógica, debe arrojar luz sobre todo el entramado del lenguaje, ya que éste es interpretado como vehículo del pensamiento y ámbito en el que se plantean o formulan los grandes problemas filosóficos, y este ámbito exige un tratamiento que le libre de palabras, como nos dice en este texto, «vacías de sentido», términos que confunden y condenan al pensamiento a cuestionarse problemas irresolubles. Por tanto, ¿quiere decirnos Jovellanos que existen ciertos límites del conocimiento que no se pueden rebasar? ¿cómo podríamos definirlos? ¿Dónde está el principio de demar-

---

<sup>21</sup> G. M. Jovellanos, *Curso de Humanidades Castellanas*, B.A.E., tomo 46, p.119.

<sup>22</sup> G. M. Jovellanos, *Curso de Humanidades Castellanas*, B.A.E., tomo 46, p.150.

<sup>23</sup> G. M. DE JOVELLANOS, *Memoria sobre educación pública, o sea, Tratado Teórico-Práctico de Enseñanza, con aplicación a las escuelas y colegios de niños*, Biblioteca de Autores Españoles, tomo 46, p. 250.

cación que nos permita distinguir las palabras con sentido de las sinsentido?. Recordemos lo que dice Locke, uno de los autores que más influyen en Jovellanos, «donde me parece a mí que, probablemente, los linderos de nuestros pensamientos son las ideas simples que recibimos por las vías de la sensación y de la reflexión; linderos más allá de los cuales, la mente por más esfuerzo que despliegue, no puede avanzar ni un ápice; ni tampoco puede descubrir nada cuando intenta escudriñar la naturaleza y las ocultas causas de aquellas ideas.»<sup>24</sup>

Cualquier palabra encuentra con este planteamiento su verdad, preguntándonos de este modo ¿esta palabra, esta idea, es una idea de sensación o de reflexión? en el supuesto que no fuese ni una ni otra, la palabra carecería de sentido y, por tanto, deberíamos olvidarnos de ella. En la epístola al lector J. Locke cuenta la ya célebre anécdota, que marca una inflexión decisiva en la historia del pensamiento, «...estando reunidos en mi gabinete, cinco o seis amigos discutiendo un asunto muy alejado de éste, pronto nos vimos detenidos por las dificultades que de todos lados aparecieron. Después de devanarnos los sesos durante un rato, sin encontrar arrimo más cercano a la solución de aquellas dudas que nos sumían en la perplejidad, se me ocurrió que habíamos desviado el camino y que, empeñarnos en inquisiciones de esta índole, precisaba examinar nuestras aptitudes, y ver qué objetos están a nuestro alcance o más allá de nuestros entendimientos.»<sup>25</sup>

Jovellanos lo va expresar de este modo, después de invitar al estudio de la naturaleza, con ocasión de la inauguración del Instituto Real Minero, dice : «No se tratará en él de ofuscar vuestro espíritu con vanas opiniones ni de cebarle con verdades estériles; no se tratará de empeñarse en indagaciones metafísicas, ni de hacerle vagar por aquellas regiones incógnitas donde anduvo perdido largo tiempo»<sup>26</sup>

Para evitar todos estos problemas, Jovellanos nos invita a realizar una terapéutica del lenguaje , por usar una expresión analítica . Y además del diagnóstico de que el pensamiento entró en un camino sin salida, trata de encontrar la causa de esta desorientación, «la razón es porque en su estudio se ha seguido el método sintético en vez del analítico, que el es único que puede conducir seguramente a la indagación de la verdad». El método sintético para Jovellanos lo representa Aristóteles: « Este método era precisamente lo contrario de lo que debió de ser, pues que trataba de establecer leyes generales para explicar los fenómenos naturales,

---

<sup>24</sup> J. Locke, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1992, libro II, capítulo 23, 29, p.294.

<sup>25</sup> J. Locke, op. cit., p.7.

<sup>26</sup> G. M. Jovellanos, *Oración Inaugural a la Apertura del Real Instituto Asturiano*, B.A.E., t. 46, p. 320.

cuando solo de la observación de estos fenómenos podía resultar el descubrimiento de aquellas leyes». <sup>27</sup> Y frente a éste el método analítico representado por Bacon «...el fue el que aterró al monstruo de las categorías, y sustituyendo la inducción al silogismo, y el análisis a la síntesis, allanó el camino de la investigación y franqueó las avenidas de la sabiduría; él fué quien primero enseñó a dudar, a examinar los hechos, y a inquirir en ellos la razón de su existencia y sus fenómenos.» <sup>28</sup>. Aplicando el método analítico al discurso, que «es una serie de pensamientos expresados con palabras», estamos haciendo también un análisis del pensamiento y si comprobamos que las palabras representen efectivamente «las ideas que percibimos por la sensación ó por la reflexión» y puesto que «las relaciones de las palabras son las de nuestras ideas. En la unión de las palabras vemos claramente las comparaciones, los juicios y racionios que forma nuestro entendimiento...nos podrémos detener en cada una para observarla con cuidado, y ver después cómo se unen entre sí para formar el pensamiento» <sup>29</sup>.

Contando con este marco, y sin querernos extender más, conviene precisar brevemente el espacio filosófico que nos presenta Jovellanos. Si nos atenemos a sus principios metodológicos, a su teoría del conocimiento sensista los límites son relativamente precisos: todo aquello que sea susceptible de ser experimentable. Todo conocimiento tiene que tener como base la información sensible, que se nos ofrece en sensaciones, pero Jovellanos como Condillac no es materialista y admite la existencia del alma, entidad que posee estas facultades: la atención, la comparación, el juicio, la reflexión, el racionio y la memoria. Esta entidad es una e indivisible, de naturaleza distinta al cuerpo ya que compara y reflexiona, y también inmortal, afirma Jovellanos, «Digamos pues que si por los sentidos conocemos las cosas materiales, por la reflexión podemos conocer las espirituales» <sup>30</sup>. Y esto abre enormemente el campo de problemas y temas de los que puede ocuparse la Filosofía. El conocimiento no se circunscribe al científico (física, química, etc.); la Filosofía tampoco se limita a ser epistemología y a dedicarse a comprender, por tanto, el proceso de conocimiento. La Filosofía puede, con éxito, ocuparse de los problemas clásicos de la filosofía: los temas metafísicos, que, en este último texto, llama espirituales.

Esto no nos debe extrañar por diversas razones, entre ellas podemos recordar que el propio J. Locke, autor muy influyente para Jovellanos, trata entre otros el

---

<sup>27</sup> G. M. Jovellanos, *Oración pronunciada en el Instituto Asturiano, sobre el estudio de las Ciencias Naturales*, en B.A.E., t. 46, p.336.

<sup>28</sup> G. M. Jovellanos, *op. cit.*, p. 336.

<sup>29</sup> G. M. Jovellanos, *Curso de Humanidades Castellanas*, B.A.E., tomo 46, p.150.

<sup>30</sup> G. M. Jovellanos, *Curso de Humanidades Castellanas*, B.A.E., tomo 46, p.103.

tema de Dios de este modo, empleando «ideas simples procedentes de la reflexión como poder, conocimiento que ampliamos con la idea de «infinitud»; de manera que , reuniéndolas, forjamos nuestra idea compleja de Dios»<sup>31</sup>. Otro argumento importante es que Jovellanos concibe, como hemos mantenido en esta comunicación, un concepto de razón no homologable con el racionalismo, es decir, que requiere cuidados y cautelas cuando desempeña sus funciones, pero nunca se puede convertir en una facultad absolutamente dependiente de la experiencia. Nuestro autor desea que ésta potencie los estudios en las ciencias naturales, buscando con ello el progreso del saber, la utilidad y con esto la felicidad del hombre. Critica una Filosofía que obstaculiza el progreso de la ciencia, pero también cree en una Razón y, por tanto, en una Filosofía que se ocupe de los grandes interrogantes de siempre, esto le lleva a planteamientos metafísicos que denosta en algunos de los textos que hemos traído a colación, por lo que tampoco podemos dejar de decir que hay alguna dosis de contradicción en su pensamiento, debido en buena parte a la gran cantidad de corrientes intelectuales que recoge en una ingente obra no exenta de desequilibrios. Jovellanos responde a diversos intereses, por un lado , su compromiso ilustrado, le llevó a la crítica como medio para promover el progreso; pero también le interesa reconocer como legítima la aspiración a la metafísica, y tampoco conviene olvidar su compromiso ideológico con el cristianismo.

Y para terminar, queremos presentar el «espacio filosófico» tal y como lo hace Jovellanos en el Curso de Humanidades Castellanas<sup>32</sup>. En esta obra hace una enumeración de lo que considera disciplinas fundamentales que debe incluir el Currículum de Humanidades: la «Gramática general», «la elocuencia», la «poética» y a ésta le seguirá la lógica, como hemos dicho no una lógica escolástica, una nueva lógica que para cumplir con su cometido tendrá que ocuparse de la ontología, que sería el estudio del ente que forma las ideas, etc.. Y aquí no termina Jovellanos, sino que debemos estudiar «la metafísica, esto es, la naturaleza de los entes; y como el primero de todos, y el que los abraza y contiene en sí, es el supremo Autor de cuanto existe...» llegando a la teología natural «esto es, la enseñanza y demostración de la existencia de Dios con aquellos grandes atributos que son inseparables de ella; esto es, su omnipotencia, su sabiduría y su bondad». A todo esto le sigue una ética y un derecho natural con fundamentación teológica y la política para, como dice Jovellanos «completar la filosofía especulativa y racional».

<sup>31</sup> J. Locke, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1992, libro II, capítulo 23, 33, p.296.

<sup>32</sup> G. M. Jovellanos, *Curso de Humanidades Castellanas*, B.A.E., t.46, p. 101-102.

