SIGNA



REVISTA DE LA ASOCIACIÓN
ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA

2000

9

INSTITUTO DE SEMIÓTICA LITERARIA, TEATRAL
Y NUEVAS TECNOLOGÍAS
DEPARTAMENTOS DE LITERATURA ESPAÑOLA
Y TEORÍA DE LA LITERATURA Y FILOLOGÍA FRANCESA

UNED

SIGNA

REVISTA

SIGNA

REVISTA DE LA ASOCIACIÓN
ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA

9

2000

Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías.
Departamentos de Literatura Española y Teoría de la Literatura
y Filología Francesa



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
FACULTAD DE FILOLOGÍA

DIRECTOR
JOSÉ ROMERA CASTILLO
(jromera@flog.uned.es)

SECRETARIO
MARIO GARCÍA-PAGE SÁNCHEZ

COMITÉ DE REDACCIÓN
Antonio Sánchez Trigueros (Presidente de AES), Francisco Abad Nebot (UNED), José Domínguez Caparrós (UNED), Antonio Domínguez Rey (UNED), Alicia Yllera (UNED) y M.ª Ángeles Grande Rosales (Secretaria de AES).

PATROCINADA POR LA JUNTA DIRECTIVA DE AES
Alicia YLLERA (Fundadora)

Redacción: *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica.*
Secretario: Mario García-Page Sánchez
Facultad de Filología
Despacho 714
UNED
Paseo Senda del Rey, 7
28040 MADRID
Fax: 91 398 66 74

Suscripción y Distribución: LIBRERÍA DE LA UNED
c/ Bravo Murillo, 38
28015 MADRID
Tel. 91 398 75 60
Fax: 91 398 75 27

UNIVERSIDAD NACIONAL
DE EDUCACIÓN A DISTANCIA. Madrid 2000

Reservados todos los derechos
y prohibida su reproducción total o parcial

ISSN: 1133-3634
Depósito legal: M. 34032-1992

Impreso en España - Printed in Spain
Imprime: LERKO PRINT, S.A.
Paseo de la Castellana, 121. 28046 Madrid

Ilustración de Joan Miró (Litografía, 1959).

ÍNDICE

Página

ESTADO DE LA CUESTIÓN 1: *Panorama de la semiótica en el ámbito hispánico (III): Argentina y Colombia* 11
José ROMERA CASTILLO: *Presentación* 15
Rosa María RAVERA: *En torno a la semiótica en Argentina* 19
Armando Silva: *Direcciones de la semiótica en Colombia* 71

ESTADO DE LA CUESTIÓN 2: *Sobre teatro de los años noventa*.. 93
José ROMERA CASTILLO: *Presentación* 95
José Luis ALONSO DE SANTOS: *El autor español en el fin de siglo* 97
Antoni TORDERA: *Rasgos de las dramaturgias jóvenes: dentro y fuera del texto* 107
Margarita ALMELA: *Puestas en escena fin de siglo* 119
Íñigo RAMÍREZ DE HARO: *El cutre-casposismo del teatro actual en España* 155
José María PAZ GAGO: *Valle-Inclán y el teatro gallego* 163
Xosé Manuel FERNÁNDEZ CASTRO: *¿Panorámica del teatro gallego de los noventa?* 181
Guillermo HERAS: *Teatro e identidad. Breves reflexiones sobre el conocimiento del teatro latinoamericano en España* 205
Juan MAYORGA: Cartas de amor a Stalin 211

BIBLIOGRAFÍA *Página*

José ROMERA CASTILLO: *Una bibliografía (selecta) para la reconstrucción de la vida escénica española en la segunda mitad del siglo XIX* 259

ARTÍCULOS

Mario BENEDETTI: *Poesía, alma del mundo* 425
José Luis ÁNGELES: *Control del discurso* vs. *discurso del control. Lectura comparada de* Manual de pintura y caligrafía, *de José Saramago y* Sostiene Pereira, *de Antonio Tabucchi* 431
Manuel BREVA-CLARAMONTE: *El signo en el nacimiento de la Gramática* General*: de Platón al Brocense* 457
Rosa Ana ESCALONILLA LÓPEZ: *Teatralidad y escenografía del recurso del travestismo en el teatro de Calderón de la Barca* .. 477
Enrique MARINI PALMIERI: *Creación narrativa y sobresemanticidad en* María, *de Jorge Isaacs* 509
Alicia MOLERO DE LA IGLESIA: *Autoficción y enunciación autobiográfica* 531
Raúl RODRÍGUEZ FERRÁNDIZ: *Icono y televisión* 551
Dolores ROMERO LÓPEZ: *Aproximación al problema de la formación del canon en literatura comparada* 567
Virgilio TORTOSA: *La literatura púdica como una forma de intervención pública: el diario* 581

RESEÑAS

Carmen BECERRA SUÁREZ: *Mito y literatura (Estudio comparado de Don Juan).* Vigo: Universidade, 1997 (Fernando Romo Feito) 623
Emilia CORTÉS IBÁÑEZ: *El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX.* Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel», 1999 (Francisco Linares Varcárcel) 627
Jesús G. MAESTRO (ed.): *El personaje teatral. Actas del II Congreso Internacional de Teoría del Teatro.* Vigo: Universidade, 1998 (María Ángeles Grande Rosales) 633
José ROMERA CASTILLO: *Calas en la literatura española del Siglo de Oro.* Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1999 (Dolores Romero López) 639

Página

José ROMERA CASTILLO y Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.): *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones.* Madrid: Visor Libros, 1999 (Emilia Cortés Ibáñez) 643

Dolores ROMERO LÓPEZ: *Orientaciones en literatura comparada* (Madrid: Arco/Libros, 1998) y *Una relectura del fin de siglo en el marco de la literatura comparada: teoría y praxis* (Berna: Peter Lang, 1998) (María Ángeles Heras Lázaro) 649

George STEINER: *La barbarie de la ignorancia. George Steiner en diálogo con Antoine Spire.* Madrid: Taller de Mario Muchnick, 1999 (Francisco Abad) 653

Steven TÖTÖSY DE ZEPETNEK: *Comparative Literature. Theory, Method, Application* (Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1998) y Monserrat Iglesias Santos (ed.): *Teoría de los polisistemas* (Madrid: Arco/Libros, 1999) (Dolores Romero López) 659

José R. VALLES CALATRAVA: *El espacio de la novela. El papel del espacio narrativo en* La ciudad de los prodigios *de Eduardo Mendoza.* Almería: Universidad/Grupo de Investigación de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 1999 (Miguel Á. Olmos) 665

NORMAS DE LA REVISTA *SIGNA* 671

PUBLICACIONES DEL ISLTYNT 675

ESTADO DE LA CUESTIÓN

1. PANORAMA DE LA SEMIÓTICA EN EL ÁMBITO HISPÁNICO (III): ARGENTINA Y COLOMBIA

José Romera Castillo (ed.)

PRESENTACIÓN

José Romera Castillo

Director de *Signa*

Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica —por iniciativa mía— se ha propuesto realizar unos estados de la cuestión sobre la semiótica en el ámbito hispánico, con el fin de dar cuenta, de un modo sintético, de lo que se ha llevado a cabo en el campo de los estudios semióticos tanto en España como en otros países que utilizan el español como lengua de comunicación.

La primera entrega, puede leerse en José Romera Castillo (ed.), «La semiótica en el ámbito hispánico (I)», aparecida en *Signa* 7 (1998), 11-135. Tras la «Presentación» de José Romera (15-16), aparece la contribución de Lucrecia Escudero, «La Federación Latinoamericana de Semiótica ¿Existen los semiólogos latinoamericanos?» (17-36) —donde se hace una pequeña historia de la Institución que acoge en su seno a las diversas Asociaciones de Semiótica de Latinoamérica, incluidas las de Brasil, España y Portugal—, siguiéndole diversos estados de la cuestión referidos a diferentes países de América: Rafael del Villar, «La semiótica en Chile» (37-64); Adrián S. Gimate-Welsh, «Los estudios semióticos en México» (65-84); Eliseo

R. Colón, «La semiótica en Puerto Rico» (85-89); José E. Finol y Dobrila Djukich, «La semiótica en Venezuela. Historia, situación actual y perspectivas» (91-106); Marisol Álvarez, «La semiótica en Uruguay» (107-120) y Claudia González Costanzo, «Uruguay: sendas semióticas» (121-135).

La segunda entrega, «La semiótica en el ámbito hispánico (II): España» [1], bajo mi coordinación, apareció en *Signa* 8 (1999), 9-177. Tras la «Presentación» de José Romera (13-18), se inicia el número con el trabajo de Francisco Calero, «Dos grandes europeístas españoles del siglo XVI: Luis Vives y Andrés Laguna» (19-35) —una prehistoria que no conviene olvidar—, al que le siguen las contribuciones de Miguel Ángel Garrido, «Más sobre el Congreso de Madrid» (37-52) —referido al primer gran Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, celebrado en la capital de España, en 1983—; José María Pozuelo Yvancos, «La Asociación Española de Semiótica (AES): crónica de una evolución científica» (53-68); Alicia Yllera, «*Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*» (69-72); José Romera Castillo, «Índices de *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*» (73-86); Manuel Ángel Vázquez Medel, «La Asociación Andaluza de Semiótica» (87-100); Ángel Acosta Romero, «La revista *Discurso.* Índices (1987-1998)» (101-116); Teresa Velázquez García-Talavera y Charo Lacalle Zalzuendo, «La semiótica en Cataluña» (117-123); José María Paz Gago y Pilar Couto Cantero, « La semiótica en Galicia: La Asociación Gallega de Semiótica» (125-149) y José Romera Castillo, «El Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED» (151-177).

La tercera entrega, aparece en este número de *Signa* con los panoramas de Rosa María Ravera, «En torno a la semiótica en Argentina», y Armando Silva, «Direcciones de la semiótica en Colombia» (a quienes damos las gracias por el trabajo realizado).

[1] El mismo contenido —más el trabajo de Manuel Breva-Claramonte, «El signo en el nacimiento de la *gramática general*: de Platón al Crocense», que aparece en este número de *Signa*, se ha publicado (con redacción de los artículos en inglés, francés y español) en la revista austriaca *S. European Journal for Semiotic Studies. Revue Européenne d'Études Sémiotiques. Europäische Zeitschrift für Semiotische Studien*, vol. 10-4 (1998). La revista —dirigida por Jeff Bernard— se publica en Viena (Austria) y está auspiciada por el Institute for Sociosemiotic Studies y ÖGS/AAS (Viena), Institute of Philosophy (University of Budapest), la Asociación Española de Semiótica (Madrid) y el Séminaire de Sémiotique (Université de Perpignan). Pertenecen al Editorial Commitees, en representación de España, Wenceslao Castañares, Miguel Á. Garrido Gallardo, José Manuel Pérez Tornero, José Romera Castillo y Alicia Yllera.

Con estas entregas concluye por el momento el objetivo propuesto. Faltan algunos —muy pocos— trabajos sobre otros países (Cuba, Perú, etc.) para completar el panorama de la semiótica en el ámbito hispánico, que podrán publicarse en el futuro siempre que los lleven a cabo los investigadores a los que he solicitado su colaboración. De ellos depende...

Nuestra revista *Signa* ha acogido en sus páginas esta labor de investigación —y de difusión— con gran complacencia —España e Iberoamérica, ante todo, una vez más unidas muy estrechamente en una tarea común—, con el fin de poner de manifiesto que no cabe la menor duda de que la semiótica goza de una gran pujanza entre los hablantes de la lengua de Cervantes. Lengua española, que como se reconoció por votación mayoritaria en el VI Congreso de AISS, celebrado en Guadalajara (México), del 13 al 18 de julio de 1997, será, junto con el inglés y el francés, otro de los instrumentos de comunicación entre la comunidad semiótica universal. Acuerdo ratificado en la Asamblea General de *VII Congreso de AISS/AIS,* celebrado en Dresden (Alemania) a principios de octubre de 1999. El objetivo está conseguido, finalmente. A ello no había sido ajeno el hecho de que en España, unos días antes, se había celebrado el magno *IV Congreso Internacional de la Federación Latinoamericana de Semiótica: Fin de siglo/de milenio* (A Coruña-Santiago de Compostela, del 27 de septiembre al 2 de octubre de 1999), bajo mi presidencia ejecutiva y la coordinación general de José María Paz Gago.

jromera@flog.uned.es

EN TORNO A LA SEMIÓTICA EN ARGENTINA

Rosa María Ravera

Universidad de Buenos Aires

Dar cuenta de la semiótica en Argentina es referirse a la producción intelectual de estudiosos e investigadores que a lo largo de casi cuatro décadas, operando desde el ámbito de variadas disciplinas vinculadas o no a espacios universitarios e institucionales —según los períodos—, intentó dar respuesta a los problemas de las estructuras y los procesos de la comunicación y de la significación. Búsquedas abiertamente disímiles no susceptibles de proyectos unificantes, labor productiva que, a partir de fines de los cincuenta hasta la fecha, ha ostentado rasgos pluralistas de fértil heterogeneidad. Registrados en diversas etapas y recorridos, y evaluados en perspectiva, significaron un ensanchamiento progresivo de múltiples áreas del saber, un avance a modo de sucesivos oleajes que dejó, a no dudarlo, réditos notables de rápida proyección latinoamericana. Es posible subrayar que esa suerte de ondas expansivas, que hicieron crecer el número y no únicamente la cantidad sino en muchos casos el interés relevante de los aportes, ha estado casi siempre vinculada, directa o indirectamente, a las acciones de la Asociación Argentina de Semiótica (AAS). No siempre, de todos modos.

Y no lo fue, emblemáticamente, con una personalidad que queremos citar de inmediato, no sólo por la dimensión internacional obtenida. Luis E. Prieto contribuyó significativamente al desarrollo de los estudios lingüísticos y semiológicos en la Argentina, antes de continuar tal empresa en Europa. A su producción le es inherente un carácter testimonial muy grande, por el valiosísimo interés científico y por las inacabables tristezas del exilio. Nació en Buenos Aires, cursó estudios en Córdoba y los prolongó luego con André Martinet en París, donde fue investigador del Consejo Nacional de Investigación Científica. De retorno a su patria, Prieto se desempeña en Córdoba como profesor concursado de Lingüística General, hasta 1966. Sufrió el despojamiento de la función universitaria, debió irse a Argel, de allí a París, y finalmente a Ginebra cuando le fue ofrecida la cátedra de lingüística de Saussure que asumió y retuvo hasta su jubilación. Había elaborado entre nosotros la primera fase de su trabajo, la etapa comunicacional que cierra con *Mensajes y señales*, de 1967, procurando delimitar, en el campo específico de las ciencias del hombre, una conceptualización científica renovada, moderna.

En la década del sesenta, Argentina era vanguardia en Latinoamérica. Ya mucho antes había iniciado una modernización eminentemente metropolitana, y tras la caída del segundo gobierno peronista, en 1955, se intenta poner en marcha un proceso tendente a favorecer la investigación actualizada en las universidades nacionales. El lugar de origen de esos conocimientos residía, es sabido, en los países centro. En particular modo, Francia, donde se produjo el *boom* de la lingüística y la semiología. Las de allá eran referencias ineludibles, asumidas, apropiadas y transformadas acá. En el caso de Prieto es notorio su protagonismo en torno a los conceptos de la semiología de la comunicación, de precisos distingos con la semiología de la significación y la lingüística. En relación a su labor, Prieto la simplificó afirmando que era «una generalización y un desarrollo de las teorías de Ferdinand de Saussure y sus continuadores de la Escuela de Praga». También dijo, mucho más tarde, no haber hecho otra cosa que seguir las enseñanzas de su maestro en Punta Alta, «en los confines meridionales de la Pampa argentina»: detectar los rasgos *pertinentes* de los problemas. Tal estudio funda en el carácter arbitrario de la señal la historicidad del sujeto hablante, su capacidad de ser causa sin efecto (la paradoja materialista de estar el hombre biológicamente programado para escapar a tal programación). La posición de Prieto establece claramente que el objeto de conocimiento en las ciencias humanas no es la realidad material, sino la manera de conocer mediante la práctica comunicativa

que transforma los sonidos de la lengua en útiles o instrumentos. La lengua, que es «función», en estos enfoques, implica mediaciones o clases creadas, esto es, construidas por las mismas operaciones que posibilitan. Las prácticas apelan al sujeto y presuponen un «querer decir», intenciones, actitudes, decisiones. Este encuadre valorizaba excepcionalmente la relación dialéctica que vincula el hombre a sus instrumentos, y que articula, a la vez, los problemas del arte, interés siempre latente que se acentúa progresivamente en los escritos últimos. Una dialéctica que arrastraba a dúo el antes y el después, hasta llegar a cierto límite del conocer, en una filosofía o antropología estructural. Al fin, para Prieto, sólo el arte accedería a la conciencia de sí mismo como «uno» frente a lo «otro». «Antes» y «después», «acá» y «allá», una oscilación que marca el tono y el ritmo de la conducta a nivel personal intransferible como asimismo de la productividad intelectual. Una alternancia típica de los argentinos, y en doble medida, de los intelectuales argentinos.

Quizá por las circunstancias anotadas las propuestas de Prieto quedaron despegadas del contexto local. No fue ése el caso de Armando Sercovich, que reelaborando esas reflexiones subraya como auténticamente revolucionario, en la lingüística estructural, el concepto saussureano de valor, pariente cercano de la fuga de los interpretantes de Peirce, perspectiva a la que se dedica en cotejo con la teoría lacaniana, ambas terciarias. En el prólogo al libro de Prieto *Estudios de lingüística y semiología generales*, Sercovich acentúa la trascendencia de la posición del sujeto, y se empeña en esclarecer y defender la peculiar noción del instrumento, separándola de una hipótesis instrumentalista tradicional por la muy diferente perspectiva epistemológica (el útil de Prieto nos parece más bien acercarse al Wittgenstein de «el sentido es el uso»). En la misma dirección, Sercovich pone reparos a ciertos «recaudos antisubjetivistas» que a su juicio impedirían articular las representaciones de los sujetos con los sistemas de significación. Acude a los ejemplos de Frege y Peirce, por cierto no tachados de psicologistas, y subraya, de este último, la noción de interpretante dinámico. Es posible apreciar que ya en los años setenta la teoría de la semiosis se desplazaba en parajes prometedores. Más tarde, en 1987, siempre de Sercovich, el importante prólogo a la edición de la *Obra lógico-semiótica* de Ch. S. Peirce, puntualiza correspondencias entre el pensamiento lacaniano y peirceano. Sin olvidar, por otra parte, que en la apertura estructuralista los mayores esclarecimientos de la teoría saussureana se encuentran en las indagaciones de José Sazbón, de consulta permanente hasta nuestros días.

Ahora bien, hay que aclarar que desde fines de la década de los cincuenta la semiótica argentina ya había logrado posicionarse audazmente, en correlato con Europa, mediante postulaciones del mayor compromiso teórico e ideológico. Es necesario destacar, al respecto, el empuje definitorio del grupo que, al fundar la Asociación Argentina de Semiótica, en 1970, consolida el trabajo previo de más de una década. Un objetivo en la mira: estipular las condiciones de producción de una teoría del discurso. La aventura del estructuralismo y postestructuralismo estaba en marcha.

1. PRIMERA ETAPA DE LA AAS. APERTURA SEMIOLÓGICA EN CAMPOS PLURIDISCIPLINARIOS

La creación de la AAS ejerció una influencia decisiva en la evolución de la semiología en la Argentina. La actividad inaugural, en el mes de octubre de 1970, consistió en la organización del 1er Simposio Argentino de Semiótica, realizándose posteriormente en períodos sucesivos una serie de reuniones y seminarios en el campo de la semiología y ciencias afines. Las posiciones centrales sostenidas por la Asociación quedan registradas en una Revista que aprovecha hábilmente, en el título de la portada, el recurso gráfico: *LENGUAjes* (la hegemonía de la lengua saussureana era atacada desde diversos flancos). Figuran en el Comité Editorial Juan Carlos Indart, Óscar Steimberg, Óscar Traversa, Eliseo Verón. Conviene citar aunque brevemente los cuatro números aparecidos, documento de una labor pionera. La publicación no tarda en especificar su finalidad, esclarecer lo que es producción social de significación. Un punto neurálgico es la relación entre la posibilidad de producción de teoría y la situación económica y política de los países dependientes de América Latina. Es también explícita una característica línea de análisis que habrá de prolongarse hasta hoy. En efecto, la política de la cultura que estaba en juego resultaba estrechamente vinculada a la problemática de los medios de comunicación. Ineludible en América Latina, es la cuestión de los lenguajes masivos, en la que Verón, Steimberg y Traversa obtienen desde entonces logros notabilísimos.

El número inicial —de 1974—, había focalizado temas clave: ideología, medios masivos, política cultural. El texto de Óscar Steimberg es «Isidoro. De cómo una historieta enseña a su gente a pensar». Cubre

la coyuntura de la región el ensayo de Eliseo Verón, «Acerca de la producción social del conocimiento: el 'estructuralismo' y la semiología en la Argentina y Chile», artículo que se complementa con el de Haroldo do Campos, en el número 3 —abril de 1976—, sobre «Prolegómenos a la actividad estructuralista en Brasil: contexto de una especificidad». Dedicado a la lingüística, dicho número contiene varios escritos en ese momento muy actuales (Antoine Culioli y Georges Vigneaux) que se desentienden de la herencia saussureana y, sin dejar de notar la importancia de Chomsky, se separan de la revolución transformacionalista así como de la orientación semántica generativa y alientan, en la línea de una lingüística transfrástica, la cuestión del sujeto productor del lenguaje. Hay un campo teórico nuevo, el discurso, que para la semiología es determinante.

Especialmente recordable es el número 2 de la Revista, que intentaba dejar sentadas las bases de la joven semiología del cine, con trabajos, entre otros, de Christian Metz y Óscar Traversa en torno a «La ideología de la no-especificidad», problemática que suscitaba vivas discusiones a nivel internacional. La incidencia lacaniana prevalece en el cuarto número, ya de 1980, en el que se destaca un elaborado ensayo de Alicia Páez sobre Austin.

Si bien las actividades eran conjuntas, el trabajo de los componentes del Comité evoluciona según los intereses más personales. Verón, de formación filosófica y especialización en sociología, dueño de una actualización y solidez de estudios poco frecuentes, hace hincapié en la necesidad de elaborar una ciencia general de los sistemas de significación, poniendo énfasis en la construcción de teoría y en la adecuación de los instrumentos técnicos a los modelos teóricos. Su crítica apunta a la refutación del funcionalismo en todas sus facetas, no sólo sociológicas y semiológicas, sino también a sus implicaciones psicologistas. Se trata del rechazo de las «teorías de la acción social» (a la sombra de Weber), que involucra el desarrollismo de las ciencias sociales modernas. Hasta mediados de la década de los sesenta éstas habían surgido en la Argentina en marcos institucionales, en coincidencia con el proceso de modernización de las universidades. Luego, las búsquedas se prolongarían en espacios extraacadémicos. Para Verón son dos las influencias centrales en lo que considera la primera etapa de la semiología argentina (de 1959 a 1969, con el corte de 1966, año del golpe militar que derroca al gobierno del Presidente Illía): el estructuralismo de Lévi-Strauss, de matriz saussureana, y las teorías de la comunicación social norteamericana, de derivación pragmática, en

especial la de Gregory Bateson. Desde su punto de vista, en el plano sociológico se logra la convergencia del estructuralismo con la teoría marxista de la ideología, y en lo psicológico, del estructuralismo con el psicoanálisis. Algunas premisas de base: la significación es producción social, el estudio empírico de los fenómenos discursivos resulta ineludible, y lo ideológico no funciona como cierto tipo de mensaje sino como un nivel de lectura de los discursos sociales.

Muy pronto Verón se convierte en un referente ineludible a nivel nacional e internacional. Su trabajo sobresale en los análisis de los medios de comunicación: prensa escrita, radio, universo televisivo, telenovela, y en particular modo la comunicación política e institucional. Los avances de su reflexión lo inducen a decidir que el pensamiento de Peirce logra efectivamente recuperar el problema de la construcción de lo real. Con el binarismo saussureano, afirma, algo —mucho— se había perdido en el camino. Pérdida doble: «Si el signo perdió el sonido de la palabra y la traza de la escritura, es porque el sujeto ha perdido su cuerpo, y recíprocamente». Los recorridos de un vasto trabajo textual se explayan consecutivamente en muy diversos campos de la significación, con esclarecimientos esenciales derivados del carácter ternario del modelo del sentido, siempre de gran precisión y alto vuelo teórico [1].

La inteligencia y perspicacia de Juan Carlos Indart, otro de los integrantes del Comité de la AAS, se orienta muy pronto a la labor psicoanalítica como tarea excluyente. En cambio Steimberg y Traversa se dedican a intensificar la profundización de la teoría y la crítica de los medios, a los efectos de comprender los juegos del imaginario social contemporáneo.

La singular destreza e indiscutible calidad de pensador que encontramos en Steimberg lo llevan en principio a observar y detectar los ras-

[1] Verón fue Profesor Asociado en el Departamento de Sociología de la Universidad de Buenos Aires hasta 1966 y miembro de la Carrera de Investigador Científico hasta 1971. Fue Director del Centro de Investigaciones Sociales del Instituto Torcuato Di Tella. Ha enseñado en la Sorbona (en París I y en París VIII) y ha obtenido el Doctorado de Estado en Lingüística en la Universidad de París. Actualmente es director de postgrado en la Universidad Hebrea Argentina Bar Ilán. Entre sus numerosos escritos recordamos un texto de sobresaliente interés no sólo teórico y político, *Perón o muerte*, en colaboración con Silvia Sigal: una excelente introducción a la teoría de la enunciación que intenta penetrar en la lógica subyacente de las estrategias enunciativas en un período crucial de nuestra historia contemporánea, de 1943 a 1973, con la catástrofe final del enfrentamiento sangriento entre la burocracia sindical y la juventud peronista de izquierda.

gos de la historieta, un arte socialmente menor —«menesterosa feria de maravillas»—. El estudio de las transposiciones entre soportes y medios, entre relatos cinematográficos, radio y géneros televisivos gana cada vez más espacio en los análisis: «Qué cambia y qué queda, cuando un relato— o un sermón, o una noticia, o una adivinanza —viaja de un medio o lenguaje a otro? La transposición, ese resbaladizo y característico tema de la cultura contemporánea...». La introducción de efectos intertextuales y las convocaciones múltiples de los discursos actúan en el nivel mismo de constitución del «género», una cuestión presentada como tema nuclear. Al ampliar el momento mediático, las indagaciones se centran en la recuperación de aquellas tradiciones textuales que se detectan emplazadas en territorios disciplinares diferentes —ya sea de las artes plásticas, literarias u otras— procurando a la vez esclarecer los cambios y permanencias del género, las irrupciones y retornos, así como las relaciones entre historia y discurso, entre diacronía y sincronía. Preocupaciones recurrentes son la exploración de los efectos retóricos en su largo y espléndido intertexto, y el sagaz reposicionamiento de las poéticas artísticas a partir del Romanticismo. Steimberg entiende, al respecto, que los comienzos de la modernidad contemporánea fueron el preanuncio de lo que saldría a luz con la emergencia de la semiótica, el estudio de los lenguajes. Preciso es decir que el constante trabajo sobre géneros, estilo y registros mediáticos, en su producción, no abandona nunca el cotejo empírico de la teoría, en una sociedad que el autor intenta encaminar hacia una nueva elocuencia.

La inspiración psicoanalítica y la insistencia del significante se hacen notar en la producción de Óscar Traversa. Una pista lúcida nos parecen proporcionarla los títulos de varios de sus escritos. *El cine de animación: cuerpo y relato*, de 1976. Otro es el de su tesis de doctorado recientemente publicada, *Cuerpos de papel*. Y en el arco de una investigación de extrema coherencia, el puntual *intermezzo* de *El significante negado*, de 1984. Es interesante recordar el primer ensayo, testimonio de la complementariedad de los análisis semiológicos y psicoanalíticos. Los populares *Popeye* y *El Gato y El Ratón* resultan ser dos máquinas narrativas cuyo efecto transformador es evitar el horror moviendo a risa. Sufriendo laceraciones corporales como estigmas transitorios, el primero instala un modelo ternario (con Brutus y Olivia) que introduce relaciones asimétricas y variaciones, mientras que la estructura binaria de los segundos, víctimas de una agresión sin fin, no admite conflictos. Todo un programa de investigación. El cine, en *El significante negado*, justamente en la época de su gran expansión en la vida social, es llevado a una estrechez terri-

torial que lo identifica con la pura ficción (que por otra parte «degluta a la novela, a la historieta, a la ópera» —y no sólo a éstas—). El rescate de las cualidades sensoriales que eliminaría una notoria borradura del significante podría provenir, a juicio de Traversa, de la semiología naciente. O aún por nacer, según palabras de Christian Metz, que evidentemente Traversa asume: «Hay que hacer la semiología del cine». En el citado texto de tesis, el período de entreguerra que va de 1918 a 1940 permite constatar los cambios de la figuración del cuerpo en la gráfica publicitaria, con amplio despliegue de ejemplos que exhiben el pasaje de lo patético al cuerpo sonriente. El trabajo del autor comparte con Steimberg, a través de años, el análisis de las transposiciones, la búsqueda de rupturas y la aceptación (no su apocalíptico rechazo) de la diversidad cambiante del desorden mediático contemporáneo.

Corresponde indicar que Steimberg y Traversa supieron nuclear y formar grupos de colaboradores que sumaron contribuciones enriquecedoras para la problemática de los medios. (Fundarán con ellos, en los noventa, el «Círculo Buenos Aires para el estudio de los lenguajes contemporáneos», del que participan Marita Soto, José L. Fernández, Mario Carlón, José Luis Petris, Gustavo Aprea y José Baños Orellana, entre otros. La «Colección del Círculo» editará los resultados de las investigaciones. En homenaje a la valiosa meditación filosófica de Alicia Páez, aparece una obra póstuma, *Políticas del lenguaje. Derrida - Habermas - Rorty - Davidson.*)

Los integrantes de la AAS no desplegaron una actividad aislada, ni la única, en Buenos Aires y fuera de la capital, pero sí la más significativa y de mayores proyecciones. Se debe puntualizar el interés que ofrecían, en ese período, los «grupos de estudio». Entre éstos, el del Comité de la AAS y los de Óscar Masotta fueron los más destacados, aunque los nucleamientos eran numerosos. Contribuían a una puesta en cuestión de numerosos presupuestos solapadamente ideológicos circulantes en la cultura oficial de las élites. Esa crítica de aguda polémica a las tradiciones académicas tuvo resonancias intelectuales, políticas e ideológicas que hicieron época. Aquí y en otras partes del mundo. Eran los años sesenta. Entre nosotros, apartándose tanto del cientificismo presuntamente neutral, como de la enseñanza universitaria anquilosada (no lo era siempre, si entre los filósofos recordamos a Eugenio Pucciarelli y Andrés Mercado Vera, por citar sólo dos), la dinámica grupal incorporaba prontamente las innovaciones de la teoría y de la metodología.

El hecho es que ese inquieto accionar conjunto logró promover en Buenos Aires, en la citada década, un escenario de vitalidad sorprendente. El trabajo de categorización favoreció la apertura de un abanico de orientaciones cuyo desarrollo aún hoy se prolonga. Se anticiparon los principales asuntos en discusión, con frecuencia no pacífica: el estructuralismo, la comunicación, la significación, la producción o construcción de sentido, la posición del sujeto, de la escritura, del texto, de la imagen (*mass-mediática* o específicamente artística). Resta seguramente completar las áreas en que esos problemas de base se dirimían. No sólo en la teoría de la comunicación y el estructuralismo, no únicamente en la lingüística, filosofía, sociología, antropología, psicoanálisis —con las que la semiología argentina reveló siempre una estrecha simbiosis—, sino también en la crítica literaria, la arquitectura, el diseño, *marketing,* artes figurativas, estética. Apuntaremos algunos nombres sin dejar de advertir que la efervescencia de los tiempos implicó la intervención de muchos más, un listado aquí imposible de retener.

Hay actualmente opinión unánime en reconocer que Óscar Masotta incursionó en muchos de esos territorios textuales con inteligencia y honestidad inusuales. Su trayectoria intelectual fue en extremo representativa de los avatares filosóficos y científicos de esos años cruciales. Introdujo el pensamiento lacaniano en la Argentina. Una fuerte impronta de existencialismo, marxismo y compromiso político deja huella en *Sexo y traición en Roberto Artl,* libro que concitó una atención inmediata. Si muchas ideas provenían del imaginario sartreano, marcas de estilo inconfundibles descubrían afinidades merleaupontyanas. La sucesiva aceptación de incompatibilidades entre la filosofía de la conciencia y el marxismo conduce a Masotta a tematizar las ciencias del lenguaje (Cf. *Conciencia y estructura*). Llega a pensar que una revisión de la cuestión de la conciencia no podía provenir de la fenomenología y tampoco de la lingüística estructural; vendría de la mano de Lacan, junto con la recuperación de Merleau Ponty, gesto que reunía fenomenología y psicoanálisis (anticipo del actual reconocimiento de la semiótica europea al filósofo, a su fundamental concepción de la corporalidad).

La escritura estética de Masotta y su colaboración con el Centro Experimental deI Instituto Torcuato Di Tella son relevantes. Es notorio que los sesenta marcaron a fuego la labor de los plásticos porteños. La ciudad se había convertido en un escenario con frecuencia desopilante, donde la provocación de los artistas irrumpía con desenfado ira-

cundo quebrando los límites tradicionalmente impuestos a los géneros, creando producciones nuevas, mixtas, híbridas. El Di Tella catalizaba las iniciativas más transgresoras. Eran tiempos en que el crítico Pierre Restany consideraba a Buenos Aires una de las pocas capitales mundiales de la vanguardia contemporánea. En tal contexto, Masotta escribió sobre el arte *pop*, el *happening*, la historieta [2]. Sus ideas sobre esta última, así como penetrantes conceptos sobre ese «arte menor», hicieron historia en la semiótica argentina, como lo demuestra Steimberg. ¿Qué se había demostrado? La posibilidad, la oportunidad de aplicar los análisis semiológicos al campo estético, y también, por qué no, quizá la conciencia de que esas indagaciones plantearían más de una interrogante.

Otra de las importantes áreas que confirmaba la eficacia del intrumental semiológico era, sin duda, la crítica literaria. Masotta estaba en conexión con el grupo «Contorno», que nucleaba a los hermanos David e Ismael Viñas, Noé Jitrik, Ramón Alcalde, León Rozitchner y Adolfo Prieto, entre otros. Jitrik, uno de los más calificados referentes de la crítica argentina, intervendrá sucesivamente en actividades semiológicas a nivel nacional y latinoamericano. A principios del 70, mientras tanto, Masotta presenta el primer libro de Nicolás Rosa, *Crítica y significación*. En ese período Rosa asociaba intereses de la fenomenología, el marxismo y el existencialismo, destacándose entre los emergentes de una práctica concebida como campo fértil para las nuevas metodologías, tanto en Buenos Aires como en Rosario (de cuya universidad provenía). Su libro desnudaba el equívoco inicial de la literatura: sustentar una visión de la realidad. Omitir la complicidad con lo irreal, ese «aire de falsedad de la escritura», era desconocer las palabras en cuyo silencio anida el vacío del lenguaje. El silencio de ese resto que es literatura se torna punzante en el capítulo final del volumen, dedicado a *Tres tristes tigres*. El dinamismo aleatorio, la estructura abierta y móvil del texto de Cabrera Infante eran particularmente aptos para reflejar el juego especular en otras obras, en otros persona-

[2] El *pop* le sugiere la idea del sujeto descentrado, y de la «máscara al revés», corroborada por los impresionantes Segal, en cuyos yesos parece incrustarse el código como ausencia (códigos colectivos de funciones sociales), desaparecida toda caracterización individual. Otras reflexiones sobre el *happening*, quizá un arte de síntesis, en realidad un *anti-happening* —no eran eventos sino citaciones con intención desmitificadora— ponían al descubierto la decisiva incidencia de los medios. Una experiencia intelectual más emparentada con el arte conceptual que con las actuales instalaciones, ya preludio, en aquel entonces, del famoso concepto de la desmaterialización del arte luego aprovechado en países *centrales*. La organización de una bienal mundial de la historieta es aún hoy recordada.

jes, sin que la contaminación de la ficción y sus reenvíos permitiesen la prefiguración de lo real. La literatura, pura representación imaginaria, sellaba la presencia simultánea del narrador—lector— autor. Producción, desciframiento e interpretación de textos como restos ya están planteados. Otros desarrollos de Rosa, con fuerte incidencia de una hermenéutica psicoanalítica, vendrán más tarde, no sin reminiscencias foucaultianas y kristevianas, en la línea de una sociocrítica que transformaría la intertextualidad en interdiscursividad. (No corresponde omitir, en 1978, una publicación de lectura básica imprescindible, el *Léxico de lingüística y semiología*, que incorporaba las tendencias y los cambios de la producción semiótica mundial.) Interesarán luego las formulaciones personales en torno a lo escribible, un imposible. Una inexistencia. Las solicitaciones de una semiótica poco frecuentada como la de Marc Angenod, acompañarían recorridos fantasmáticos capaces de suscitar una marca, una huella, un surco, «el oscuro vestigio de una pasión extinguida».

Hicimos alusión a diferentes áreas en las que efectivamente logró insertarse aquella primera etapa de la semiología argentina. El campo arquitectónico era una de ellas. Demostró sobradamente no ser insensible a las innovaciones. A mediados del 60, en efecto, Masotta, y el arquitecto César Iannello comienzan a trabajar juntos en intercambio activo. La UBA inaugura un Centro de Altos Estudios de Arte, bajo la dirección de Jannello y la incorporación de Masotta, pero lamentablemente por un período breve, como lo fue su trabajo institucional en la Escuela de Arquitectura —luego Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo—, donde dirigió seminarios de los que participaron arquitectos, diseñadores gráficos, el músico Francisco Kröpfl y Alicia Páez. En 1968 Jannello inaugura la cátedra de Semiótica de la Arquitectura (primera en el país y asimismo en el ámbito mundial). Ese mismo año funda el Instituto de Arquitectura, del que es director, teniendo a su cargo la cátedra de «Sistemas visuales» —luego «Morfología», a fines de la década—. En el Instituto se formaron numerosos investigadores como Mario Gandelsonas, Roberto Doberti, Roberto Bonifacio, Diana Agrest, Dora Giordano. Jannello articuló sus ideas en el marco de una original Teoría de la Delimitación (TDE), una sistematización de las formas espaciales aplicable al diseño y a la arquitectura. Ese sistema de notación gráfica resultaba apto para producir operaciones de diseño puro, esto es, de significaciones limitadas a determinaciones exclusivamente formales, y a sus aspectos relacionales. Janello creó escuela, y ha sido reconocidamente señalado como el iniciador de la investigación semiológica en arqui-

tectura. Con él estudió Claudio Guerri, que prolongará sus enfoques varios años más tarde tras el fallecimiento de quien fuera su maestro (en 1984). Al heredar la cátedra, ya como Director del Programa de Investigación «Semiótica del Espacio–Teoría del diseño», con un numeroso equipo proveniente de distintas cátedras en varias Carreras de diseño, Guerri realizará ulteriores investigaciones acentuando una línea definitivamente peirceana en la orientación de la semiótica arquitectónica. Irá a aplicar ese empeño a las siguientes temáticas: la modelización de un uso de la propuesta peirceana aplicable a la investigación, producción y análisis de textos críticos en el campo de la arquitectura y el diseño. Asimismo, el estudio de los sistemas gráficos en general, considerados como lenguajes que ponen límites a las categorías de la terminología lingüística, en razón de la propia capacidad diferencial específica para la descripción y creación de un espacio arquitectónico y gráfico. Y, como consecuencia, la sistematización y desarrollos del DTE. La maduración de esas iniciativas lo lleva a entablar relación con un especialista de la lógica peirceana, Magariños de Morentín.

Fue justamente en el ámbito del Instituto de Arquitectura donde desplegó algunas de sus actividades otro de los iniciadores de una ciencia semiótica en la Argentina, Juan A. Magariños de Morentín. Primero, como Profesor Asociado de Semiótica y después, como Asesor de Proyectos, trabajo que realizó en diferentes espacios académicos desde más de dos décadas. De influyente desempeño en la labor docente y de investigación, Magariños se caracteriza por emprender muy variadas direcciones de búsqueda. Funda en 1972 el Instituto y Laboratorio de Análisis Estructural (ILAE), entidad que complementa el dictado de seminarios asumido por especialistas en diversas disciplinas, con «servicios de consulta semiótica a diferentes Instituciones, investigadores y profesionales en antropología, psicología, arquitectura, sociología, comunicaciones sociales, entre otros». Por circunstancias y presiones políticas y económicas, el ILAE es cerrado en 1977. Esto no impide que Magariños continúe la coordinación de su planeamiento intelectual con Guerri, en la Facultad de Arquitectura, y en la Facultad de Filosofía y Letras con la antropóloga Martha Blache, titular de cátedra en el Departamento de Estudios Antropológicos, dedicada a los enfoques semióticos del folklore, con la colaboración de Ana María Dupey. La perspectiva semiótica es también aplicada con rigor metodológico en el área arqueológica, a través del empeño de Ana María Llamazares y Giovanna Winchler. El intento básico es explícito: llevar a cabo una imprescindible fundamentación teórica y desplegar metodologías

adecuadas para su aplicación a las ciencias humanas. En un importante texto sobre el signo, Magariños observa: «El mejor fruto que puede obtenerse de Saussure, Peirce y Morris consiste en la formulación de un programa de investigación». En cada uno de ellos encuentra elementos teóricos que sería posible homogeneizar y sistematizar para la fundamentación teórica requerida. De todos modos, la perspectiva peirceana es central, y al respecto se le conocen complejas y profundas elaboraciones interpretativas [3].

Ahora bien, para calibrar adecuadamente el horizonte de la investigación a nivel nacional, hay que tener presente que en la década de los sesenta existían búsquedas estructuralistas y semiológicas que excedían el ámbito porteño. Universidades que sin duda desplegaron valiosa producción y circulación de conocimientos semióticos fueron Córdoba, Rosario y La Plata. En la primera de estas ciudades hemos recordado el trabajo de Prieto, que será retomado, a mediados de los ochenta, en coordinación con otras orientaciones de relieve inter y transdisciplinar. Pero ya antes, en la Universidad Nacional de Rosario varios graduados de la Facultad de Filosofía y Letras —luego Humanidades y Artes—, habían llevado a cabo un trabajo que en ocasiones amalgamaba intereses científicos, filosóficos y artísticos. Rosario era campo fértil, por otra parte. Las artes plásticas exhibían antecedentes notabilísimos que remontaban a los años treinta. Antonio Berni, uno de los padres (junto a Xul Solar) de la pintura moderna en nuestro país, llegando de París funda en Rosario, junto a Gambartes y Grela, entre otros, una Asociación de artistas plásticos y estudiantes. El grupo postulaba que lo artístico es portador de elaboraciones mentales a nivel de estética, de política, de ideología. En la década siguiente, Lucio Fontana formulaba el famoso concepto espacial que lo haría célebre en el mundo entero. Nicolás Rosa en determinado período se ocupa de las vanguardias plásticas rosarinas explorando, con enfoque estructuralista, relaciones metafóricas y metonímicas (1967). En 1968 colabora con los exponentes del arte político «Tucumán arde», una experiencia que culmina en la CGT de los Argentinos y que intenta desequilibrar el 'sistema del arte', con-

[3] Magariños ocupa actualmente la cátedra de Fundamentación Semiótica y Lingüística en la Escuela Superior de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata. Allí dirige el Instituto de Investigación de la Comunicación, que cuenta con la colaboración de Nancy Fernández, y la Colección «Investigación». Con su equipo se ha dedicado al estudio del *marketing* —tema de uno de sus libros—, y al discurso político, entre otros tópicos, dictando numerosos cursos en el país y el exterior, y participando periódicamente en congresos internacionales.

tribuyendo en cierto modo a la caída y cierre definitivo del Di Tella, jaqueado desde dentro por la misma praxis artística y desde fuera por el gobierno militar.

La Facultad de Filosofía y Letras no era ajena a los cambios. En el área lingüística y antropológica alguien operaba en silencioso diálogo con Chomsky: un graduado en Filosofía, Germán Fernández Guizzetti. A principios de la década de los sesenta llega a desempeñarse como profesor en la Facultad, provisto de un Máster en antropología, en la Universidad de Indiana (1957), y luego de un Doctorado en Etnolingüística en la Universidad de San Pablo (1972). Sobre la base de descripciones lingüísticas que incluían el mapuche, toba y guaraní, intenta compatibilizar su modelo deductivo axiomatizado —que acerca al transformacionalismo—, con elementos de la teoría antropológica de David Budney. Desde la Dirección del Instituto de Antropología y la cátedra de Etnolingüística expone una semántica pensada desde el ámbito de la cultura, y una noción de signo vinculado a un «inconsciente culturado» de universalidad histórica.

En la misma Universidad de Rosario, una prolongada actividad de difusión se realizó con los auspicios del Colegio de Graduados en Filosofía y Letras y el Departamento de Extensión Universitaria. Desde mediados de 1960 y durante diez años, con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes y los mencionados auspicios, Rosa María Ravera organiza Cursos de actualización sobre el lenguaje del arte, el surrealismo, los vaivenes del experimentalismo, sus utopías e ideologías, en intercambio periódico con el accionar de las artes plásticas porteñas, colaborando con la Asociación Argentina de Críticos de Arte, y a partir de los setenta, con el CAYC. Graduada en Filosofía y en Bellas Artes, sus estudios de estética integraban diversos encuadres de la investigación contemporánea, la línea semiológica y la rebelión anti-signo del grupo *Tel Quel*, junto a la deconstrucción derridana, así como relevantes orientaciones de la reflexión italiana, en particular la de Luigi Pareyson, que introduce en Italia la apertura hermenéutica, luego transformada, en diferentes direcciones, por Umberto Eco y Gianni Vattimo. En los cursos que organiza intervienen el Director del di Tella, Jorge Romero Brest, Samuel Paz, Hugo Parpagnoli, Aldo Pellegrini, Basilio Uribe; artistas como Antonio Berni, Gyula Kosice, Kenneth Kemble. También teóricos y filósofos, Eugenio Pucciarelli, Emilio Estiú, Masotta en dos oportunidades se refiere a «La historieta» y a «El arte de los medios de comunicación de masas». Ya en 1974 Eliseo Verón dicta dos conferencias sobre

«Balance de la semiología» y «Lenguaje, ideología y producción de sentido». En el Ciclo «Arte 70» se escucha a Umberto Eco, en su primera visita a la Argentina. Invitado por el Instituto Interuniversitario de Historia de la Arquitectura, de Córdoba, pronuncia conferencias en Buenos Aires —con los auspicios de Verón en el Di Tella—, Córdoba y Rosario. En esta ciudad numeroso público se congrega en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía para apreciar sus enfoques en torno a «El lenguaje de la historieta» y «La concepción del lenguaje en las poéticas de las vanguardias contemporáneas».

La venida de Eco consolida vínculos que ya existían entre argentinos y europeos. Verón, muy reconocido en el plano internacional, representaba a la Argentina en el Comité Directivo de la Asociación Internacional de Semiótica (IASS/AIS). Como resultado de la fundación de esa Asociación, en 1969, Eco organiza en Milán, cinco años más tarde, su Primer Congreso Internacional. En uno de los Plenarios Luis Prieto aborda el tema «Pertinence et idéologie». Verón entrega «Dix remarques sur la sémiotique de l'idéologie». Alejandro Russovich se refiere a «Le signe dans la théorie de la connaissance». Ravera presenta su comunicación sobre «Semiotic Relevance of the Pictorial Sign».

Pocos argentinos en ese primer Congreso Internacional, histórico. El número se incrementa algo más en el segundo evento, en Viena, en 1979. Entre los europeos nadie deja de notar a Julia Kristeva, la estrella búlgara que refulgía no sólo en París. Se sabe que la Argentina fue siempre muy receptiva de la cultura francesa y mucho menos en relación a la italiana o la española, situación que estaría cambiando últimamente. En el congreso de Viena se escucha a Eco instalar la historia de la semiótica en la historia de la filosofía. Ese mismo año se conocería su *Lector in fabula*, que avanza la fundamentación peirceana de su práctica interpretativa.

Con eventualidades muy otras y un complejo intertexto propio, la semiótica argentina producía lentamente cierto progresivo acercamiento a Peirce, que los tiempos acentuarían, en algunos casos. Quizá favoreció esa tendencia, entre nosotros, la oportunidad de sintonizar con el psicoanális (al estructuralismo y postestructuralismo les fue siempre inherente esa posibilidad), un nivel de análisis en el que nuestro país sobresalió y dictó cátedra, no sólo en Latinoamérica.

El año 1979 cierra el primer período de la AAS. Eran años plagados de eventos trágicos. Muchos argentinos se fueron, algunos para no vol-

ver, otros se quedaron trabajando día a día con una labor por lo general de puertas adentro, escasamente pública. Una nueva etapa se reiniciaría poco más tarde, obviamente no sólo para la semiótica sino para el país. En relación con los estudios semióticos, las grandes cuestiones habían sido puestas sobre el tapete, discutidas, controvertidas, no sólo estructuralismo, postestructuralismo, producción y construcción del sentido, su descentramiento, la ardua posición del sujeto, la teoría del discurso, de la enunciación, de la recepción e interpretación. ¿Binarismo o triadicidad del signo? sin exclusión de otras propuestas, por supuesto. Se ha dicho que entre nosotros, por lo menos en determinada etapa, prevalecieron las prácticas sobre la producción de una teoría general. La especificidad de las prácticas preocupaba, seguramente. Pero no había que descuidarse. Los análisis discursivos arrastraban concepciones de la escritura y del texto explícita o implícitamente dispares, jugadas en los lenguajes masivos, la inscripción literaria, pictórica, arquitectónica, gráfica, publicitaria...

Negaciones, recuperaciones, borraduras. Era cuestión de desarrollar y avanzar.

2. PRIMERA REORGANIZACIÓN DE LA AAS. OTRA VUELTA DE TUERCA EN LA MIRADA LATINOAMERICANA

En 1983, la restitución de la democracia en la Argentina cambia muchas cosas en la compleja red de relaciones cotidianas, culturales y específicamente académicas y universitarias. Comienza un período institucional cuya trascendencia no podía dejar de transformar la vida nacional en múltiples aspectos. La búsqueda semiótica, que había sufrido el éxodo de muchos operadores, cobra auge inédito en la mayoría de las universidades, en concordancia con la extensión y difusión de los estudios que llegan a ser (algo vagamente) sinónimo de rigor y conceptualización ajustada. Con el apoyo de una actividad editorial intensificada, el renovado prestigio de la investigación despierta más que nunca expectativas plurales. Se perciben en el ambiente universitario intenciones organizativas. La oportunidad de reflotar la AAS se torna evidente.

Sin duda algo agregó a esta atmósfera la realización del III Congreso Internacional de la IASS-AIS, en 1984. Esta vez un encuentro

internacional lograba marcar cierto rumbo en la semiótica argentina. Llegará a ser una constante y habría que analizarla. Responde a factores múltiples. Por lo pronto, es un hecho la decidida ampliación de la participación argentina en el Congreso de Palermo. Allí Jannello presenta la más precisa exposición de su teoría. Lucrecia Escudero, que ya había estado en Viena, acude y elabora una contribución al DTE a modo de homenaje, habiendo trabajado en la cátedra de Janello. Asimismo Claudio Guerri. Se reinicia el contacto con los brasileros, en particular con Maria Lucia Santaella. Hay también novedades en el plano institucional. A raíz del establecimiento de Verón en París, Jannello y Ravera son elegidos para representar a la Argentina en el Comité Ejecutivo de la IASS. Jannello además integra el Comité Científico del IV Congreso Internacional, si bien no llegará a estar presente.

Intensa actividad editorial. Nueva Visión, Punto de Vista y la *Revista de Estética* son sólo tres ejemplos entre muchos otros. Nota: A partir de 1983 Jorge Glusberg, director del CAYC, un Centro experimental conocido dentro y fuera del país, que luego del cierre del Di Tella enarbola por más de dos décadas la bandera de las vanguardias, edita y codirige —con López Anaya, Pucciarelli y Ravera— una *Revista de Estética* de orientación estético-semiótica, que en años sucesivos publicará textos de Eco, del grupo μ, Louis Marin, Philippe Minguet, Emilio Garroni, Posner, Sebeok, y asimismo de pensadores como Lyotard, Derrida y Baudrillard, etc.

Mientras tanto la relación con Europa fluye. Se intensifica la presencia argentina en Urbino y la vinculación con Brasil, luego de aquellos primeros intercambios de la AAS en los setenta. En 1986 Escudero va a Bahía... En 1985 y 1986 Ravera participa de plenarios en San Pablo, que desarrolla un muy competente postgrado, en Porto Alegre, y en un Seminario Internacional en Aguas de San Pedro. Varias Universidades Nacionales incorporan en nuestro país la renovación de los estudios. No sólo Buenos Aires, La Plata, Santa Fe, Misiones, Rosario. Esta ciudad cuenta con una actividad semiótica cada vez más notoria.

Finalmente, en el primer semestre de 1986, en respuesta a prolongados acercamientos y contactos, un grupo de semióticos acuerda en Buenos Aires dar amplia publicidad a un comunicado donde se cita a una reunión de trabajo, a nivel nacional, para los días 14 y 15 de junio en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. El título de la circular no da lugar a dudas: «Reorganización de la Asociación Argentina de Semiótica».

Al hacer referencia al primer período de la AAS, así como a otras líneas de estudio que se habían desarrollado simultánea y paralelamente, el comunicado convocante afirmaba:

> *En el lapso que oscureció la vida y la cultura de nuestra patria, sostuvieron de modo diverso el pensamiento y la actividad investigadora de la semiótica. No obstante estos diversos caminos han confluido hoy, por lo menos en un punto: han logrado que la reflexión semiótica ocupe un lugar de importancia en la vida universitaria y en la investigación social.*
>
> *Este aspecto está presente en los estudios literarios y lingüísticos, en la filosofía, en las ciencias sociales, en la arquitectura y el diseño, como asimismo en la reflexión estética en general, y en todo lo referente a la comunicación masiva y sus especializaciones. Es posible encontrar una prueba de esta afirmación en la multiplicación de cátedras de la especialidad y en la bibliografía de cátedras afines en la Universidad e Institutos de Enseñanza Superior. Abundan también tanto en el ámbito privado como público los estudios técnicos que incluyen el instrumental semiótico, ya sea de manera autónoma o como auxiliar de otras disciplinas de la investigación social o la práctica proyectual.*

Los firmantes fueron tres miembros de la primera Asociación: Alicia Páez, Óscar Traversa y Óscar Steimberg, además de Lucrecia Escudero, Nicolás Rosa y Rosa María Ravera como representante de la IASS. Las Jornadas, que reúnen alrededor de cincuenta docentes e investigadores de todo el país, incluyen exposiciones individuales, resumen y síntesis para un diagnóstico del estado actual de los estudios, el diseño de variados esquemas de organización, con el fin de obtener mayores conexiones e intercambio de experiencias, así como la creación de un organismo nacional y la discusión sobre sus formas de trabajo y actuación.

Se constituye un Comité Ejecutivo Provisorio para la organización del Primer Congreso Nacional, planeado para el mes de noviembre en la Universidad Nacional de la Plata. Lo integran Raúl Barreiros, Lucrecia Escudero, Salvio Martín Ménéndez, Rosa M. Ravera, Nicolás Rosa, Óscar Steimberg, Óscar Traversa. Otro de los objetivos precisados es la promoción y coordinación de las actividades regionales, con participantes provenientes de distintas zonas del país.

Fue, en realidad, un disparador, preludio de una multiplicidad de eventos que apenas se iniciaban. A partir de 1986, en efecto, se producirían concitadamente en varias universidades del país, a través de iniciativas diversas, un conjunto de jornadas, congresos y semina-

rios cuya confluencia redundaría, a la larga, en beneficios muy visibles. Eran así particularmente activas la Facultad de Humanidades y Artes, como se dijo, pero también la Facultad de Ciencias Políticas. Sin ser las únicas, desplegaron en esos años una actividad semiótica muy intensa, especialmente la segunda. La Facultad de Humanidades y Artes por su cuenta volvía a ser centro de intercambios. Nicolás Rosa, tras un período de varios años en Italia —dictando seminarios en Parma, Universidad de Reggio Emilia—, retorna y asume la cátedra de Teoría Literaria en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, y en Rosario las cátedras de Teoría y Crítica II, colaborando con la profunda renovación de los planes de estudio. En la misma Facultad, esta vez con los auspicios de la Revista *Gritex* —Grupo de Investigación Textual integrado por Graciela Barranco, Laura Milano, López Anaya, Fernando Silberstein, Eleonora Traficante y Ravera, que dirige la publicación—, se realizan en 1986 y 1987 una serie de cursos y seminarios que cuentan con la presencia de investigadores del país y del exterior [4]. Ravera alternaba el trabajo teórico con el análisis textual en la esfera de las artes plásticas. A partir de las insuficiencias de la semiolingüística intentaba la confluencia de los estudios semióticos y filosóficos en una teoría de la interpretación con líneas de herencia hermenéutica y de una semiótica ya no binaria. Concepciones pragmáticas como la de Wittgenstein y progresivamente la de Peirce le proporcionan encuadres más que válidos para la perspectiva estética. La heterogeneidad wittgensteiniana de juegos lingüísticos tornaba comprensible la diversidad de los lenguajes estéticos contemporáneos, con rupturas de género y experiencias híbridas (requiriendo un juego de juegos). También las profusas disquisiciones sobre la postmodernidad y luego el neobarroco encontraban renovada coherencia en la dimensión de una semiosis ilimitada que valoriza la privilegiada area icónica. Sin duda el *feeling* de la primeridad ofrecería a la investigación estética ancho

[4] Uno de los encuentros, en septiembre de 1986, reúne a profesores locales con lingüistas de Roma, Calabria y Amsterdam —respectivamente: Wanda D'Addio, Nora Galli y Vicenzo Lo Cascio—. En un coloquio internacional de octubre de 1988 se escuchan las propuestas de Luigi Russo (Italia), Nelly Richard (Chile), Abraham Moles (Francia) y Joseph Margolis (USA). Pero el ciclo más importante se había realizado en 1987, paralelamente en Rosario y en Buenos Aires. Un Seminario intensivo de 18 conferencias sobre «Pensamiento Italiano Contemporáneo», en el que intervienen conocidos intérpretes de la semiótica y la hermenéutica europeas: Emilio Garroni, Gianni Vattimo, Carlo Sini (uno de los introductores de Peirce en Italia), Mario Perniola, Maurizio Ferraris y Filiberto Menna (Cf. Ravera, *Pensamiento italiano contemporáneo).*

campo de investigación. Ésta se reflejaba en la organización de cursos y seminarios.

Pero es en la Facultad de Ciencias Políticas donde se produce el mayor impacto y difusión de novedades, con ocasión de las iniciativas de Lucrecia Escudero. Había vuelto al país en 1985, tras su estadía en México y previamente en Italia donde estudió con Eco y Fabbri. Provista de un rico bagaje de experiencias y una precisa formación académica, se incorpora a la docencia en la Escuela de Comunicación Social de la Facultad de Ciencias Políticas. Escudero iba y venía, retornaba a Europa pero volvía. Algunos años más tarde, Eco le dirigiría su tesis —de planteos semióticos impecables— sobre las Malvinas, prologando la edición de la misma. También ganaría por concurso su cátedra en Lille, Francia. Con el tiempo se reconocería no sólo su capacidad organizativa, sino sus aportes al género de la telenovela, como excepcional espacio de debate en doble mirada, regional y semiótica. Pero a mediados de los ochenta su anclaje estaba en Rosario, en Ciencias Políticas. El apoyo de las autoridades a su impulso entusiasta, junto a la solidaridad de Susana Frutos, directora de la Escuela y de Olga Corna, determina que esa unidad académica se aprestara a asumir un protagonismo singularísimo. En junio de 1986 comienza un Seminario Internacional con carácter de cursos de Postgrado en el que participan, con amplio criterio interdisciplinario, relevantes personalidades extranjeras. Un argentino inaugura las actividades, Eliseo Verón. No tardan en llegar Noé Jitrik, Paolo Fabbri, Paul Buissac, Christian Metz, Lamberto Pignotti, Roberto Grandi, Per Aage Brandt, Herman Parret, Adrián Gimate Welsh y José Pascual Buxó. El seminario se prolonga en 1987. Ese año es también la fecha de un evento aún más ambicioso, de proyecciones imprevisibles, el Segundo Congreso Internacional Latinoamericano de Semiótica. Había sido precedido por dos encuentros previos, el Primer Congreso Latinoamericano de Estudios Semióticos, realizado en México y Puebla, en 1985, y el Primer Coloquio Internacional Latinoamericano de Semiótica, en París, enero de 1986. La unificación de ambos encuentros se obtiene en Rosario con ese Segundo Congreso Internacional que Escudero preside. (Una amplia información puede verse en Lucrecia Escudero en *Signa*, n.° 7, 1998, 17-36.) No sólo un acontecimiento que reunió a la semiótica mundial, sino la fundación de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS).

Para entonces, la AAS ya había procedido a su anunciada reactivación efectuando dos de sus Congresos Nacionales. Se advierte de qué

manera, tras la apertura del gobierno democrático, se habían prácticamente superpuesto las programaciones de la AAS, un Seminario Internacional, el Congreso latinoamericano de la FELS, y demás actividades de interés semiótico tanto en Buenos Aires como en diversos puntos del país. Casi simultáneamente las actividades organizativas se entrecruzaron en varias direcciones. La eficacia de esas convergencias se apreciaría mucho mejor a la distancia. Fue el transitar, realmente excepcional, de numerosos estudiosos europeos y americanos que invitaron a la apertura de fronteras. Fue otro enérgico arranque en la relación de los estudios argentinos con el contexto latinoamericano. Fue también la evidencia de un rico crecimiento interno, llevado a cabo con la decisión de una sostenida evolución de la investigación en nuestras universidades nacionales, aspiración que indudablemente potenció la reorganización de la AAS.

En todos los casos se trató de respuestas a un contexto histórico, a un nuevo orden en el que se depositaban las esperanzas de los ochenta.

El Primer Congreso Nacional de la Asociación Argentina de Semiótica se realizó en la Facultad de Bellas Artes de la Plata, del 3 al 5 de noviembre de 1986. Tampoco aquí fue casual la elección del lugar. Varios conocidos semióticos se desempeñaban en esa Universidad. Magariños de Morentín, según se anticipó, en la Escuela Superior de Periodismo. En la misma unidad académica Ana María Nethol, titular de cátedra de Teoría de la Comunicación Social, desempeñándose asimismo en la Facultad de Arquitectura de la UBA. Siempre en la Facultad de Bellas Artes de La Plata, Traversa tenía a su cargo Historia de los Sistemas de Comunicación de los Medios masivos (y de Teoría de la Comunicación en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA), Steimberg era titular de Historiografía de las Artes Visuales (y de Semiótica de los Medios Masivos en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA). Ravera era titular de Estética y Metodología de las Ciencias del Arte y sería llamada a la Facultad de Arquitectura al año siguiente.

A la bienvenida del Decano, Roberto Rollié, siguen palabras de Óscar Traversa, en nombre del Comité Provisorio. La temática de las ocho Comisiones es demostrativa de los intereses de un buen número de nuevos asociados a la AAS: «Filosofía del lenguaje», «Lógica y Lingüística», «Arquitectura y Diseño», «Discurso político y política de los discursos», «Teoría y Prácticas Artísticas», «Medios masivos», «Literatura y poéticas de la escritura», «Textos y Discursos del psicoanálisis». Dos Paneles centrales: el primero, «Problemática de la inclu-

sión de la semiótica en los actuales planes de estudio de la enseñanza superior en la Argentina», preveía las intervenciones de Raúl Barreiros, Elvira Arnoux, Susana Frutos, Ana M. Nethol, Roberto Rollié, Óscar Traversa, María Isabel Barranco; y el segundo, «Estética y cultura de masas» incluía a Silvia Malbran, Rosa M. Ravera, Jorge Rivera, Luis Rubio, Beatriz Sarlo, Héctor Schmucler y Óscar Steimberg.

El Segundo Congreso Nacional de la AAS, del 27 al 29 de agosto de 1987, se efectúa en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de San Juan. Integraban el Comité Ejecutivo de la AAS, Raúl Barreiros, Ana Camblon, Amira Cano, Lucrecia Escudero, Eduardo Grüner, Claudio Guerri, Salvio Martín Menéndez, Teresa Mozejko de Costa, Rosa M. Ravera, Óscar Steimberg, Óscar Traversa. La temática del Congreso se centra en «La problemática de los géneros en la cultura contemporánea». Fundamental el dúo «Géneros de la palabra y géneros de la imagen». El programa esclarece ideas: «El intento de definir los modos en que ciertas entidades (los géneros) se producen y circulan en la sociedad acompaña la historia toda de las 'artes' y 'medios' en general. También recorren esa historia las impugnaciones analíticas así como, más contemporáneamente, la postulación de la muerte de los géneros. En este encuentro se debatirán cuestiones derivadas de estos problemas que competen tanto a la literatura como a los medios masivos y tanto al diseño, a la publicidad o a la historieta como al discurso científico mismo».

El Congreso cuenta con la organización de la AAS, el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la U.N.S.J. y el Centro Regional San Juan de la AAS. Numerosos auspicios revelan los esfuerzos del Comité local, presidido por una respetada docente de la facultad, Amira Cano.

La Vicerrectora de la Universidad local abre las sesiones y Óscar Steimberg, que preside el Comité Ejecutivo, se refiere a «Género/estilo/ género». En los Plenarios O.Traversa aborda «Los géneros en los medios de comunicación masivos»; M. Menéndez, «El problema de la especificidad del discurso»; N. Rosa, «La autobiografía o la escritura del nombre»; E. Gruner, «El género autobiográfico»; A. Páez, «La conversación como género»; R.M. Ravera, «Los géneros y la estética». Un intenso trabajo de Comisiones abarca la «Teoría e Historia de los géneros», «Los géneros de la palabra», «Los géneros ante la imagen y el espacio» y «Los géneros en los medios de comunicación masiva». Una Mesa Redonda propone una pesquisa no desprovista de ingenio, «Los Congresos científicos como género», y la con-

ferencia de C. Guerri sobre «La semiótica del espacio» cierra el evento. Un congreso que anota 388 inscriptos y 70 ponencias. En la Asamblea General, el Comité ejecutivo incluye a representantes de las Asociaciones locales de San Juan, Misiones y Córdoba.

La Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora acoge el Tercer Congreso Nacional de la AAS, del 4 al 6 de noviembre de 1988. Se trata de reflexionar sobre «Los discursos de la utopía». La elección no era arbitraria. A esta altura la coherencia de los tres encuentros saltaba a la vista. Revelaba preocupaciones precisas y estrechamente conexas. Si el objetivo del primero había tendido a esclarecer la cuestión de la enseñanza de la disciplina y la delimitación de su objeto y métodos, el segundo hacía hincapié en la investigación de los géneros de la cultura de nuestro tiempo, mientras que el tercero se proponía como meta analizar el pensamiento utópico —especialmente en sus facetas artísticas y políticas (temáticas recurrentes en la semiótica argentina)—. La Comisión organizadora estaba constituida por miembros del Comité de la AAS y de la Facultad anfitriona, con la coordinación general de José L. Fernández, un investigador experimentado.

En la circular leemos: «El discurso político, la comunicación en el área de la salud, la arquitectura, el diseño, la educación en general, la publicidad, y también la difusión religiosa, los proyectos artísticos y literarios o el discurso científico en su conjunto, son algunos de los espacios en los que se juega una dimensión utópica que impulsa la práctica, a la vez que entra en colisión con ella. También aparece, cada tanto, un discurso antiutópico, apoyado en un realismo o un racionalismo a los que finalmente resulta difícil no adjudicar, también, un componente de utopía». El *afiche* reproducía un dibujo de Duchamp, donde un esforzado ciclista se empeña en subir quién sabe qué cuesta imaginaria.

Acompañando las palabras de apertura del Decano de la Facultad, Miguel De Luca, habla Alicia Páez en nombre del Comité Ejecutivo. Como en las anteriores reuniones, el listado de las comisiones es prometedor. Incluye: «Las utopías del discurso político», «Utopías y contrautopías de los medios masivos», «La utopía en la literatura», «La utopía en el arte», «Las utopías de la arquitectura, el diseño, la tecnología», «La utopía en los discursos sobre la vida cotidiana». Las Mesas Redondas se refieren a «Arte y utopía en la Argentina», «La utopía política en la Argentina de los últimos veinte años» y «Diseño local y diseño transnacional: proyecto y utopía».

Tres congresos anuales al hilo, sin pausas, de 1986 a 1988. Convocaron, reunieron, convirtieron a la AAS en una agrupación que se contactó directamente y contribuyó a fomentar el desarrollo de la semiótica en no pocas universidades del país. Junto a las ya mencionadas, Córdoba, Santa Fe y Misiones ostentaban un renovado dinamismo que con historia y tradiciones propias acompañaba activamente el avance de los estudios.

En Córdoba, tras el retiro de Prieto y un prolongado silencio, el retorno a la producción específica se hace notar a mediados de los ochenta. María Teresa Dalmasso, que trabaja en análisis del discurso y de la comunicación de los medios masivos, enseña Semiótica en las Facultades de Ciencias de la Información y Ciencias de la Comunicación. M. Teresa Mozejko de Costa, de larga trayectoria dentro y fuera del país, vinculada a las enseñanzas de Algirdas Greimas, imparte semiótica literaria en cursos de Postgrado en la Escuela de Literatura de la Facultad de Filosofía y Humanidades, así como en el Instituto de Investigaciones Menéndez Pidal. Sin duda incrementa las posibilidades de consolidar esfuerzos la fundación de una Maestría en Sociosemiótica, por el Centro de Estudios Avanzados (CEA), que funciona con la dirección de Silvia Tabachnik y la vicedirección de Teresa Dalmasso. Es oportuno tomar nota de que a través de sugerencias y contactos de Nicolás Rosa viajaron a Córdoba conocidos estudiosos radicados en Canadá (Vladimir Krysinski, Marc Angenod y Regine Robin), que ejercieron influencia en la decantación de los conocimientos. La fuerte conexión con la Universidad de Montréal se debió al cumplimiento de la tesis de doctorado que Rosa realizó allí, promoviendo una reciprocidad de intercambios indudablemente fértil. En el CEA se recuerda, ya en los noventa, una mesa redonda «Sobre semiologías y semióticas», en homenaje a Luis Prieto, que logró contar con la presencia del semiólogo junto a la de Graciela Busaniche y Nicolás Rosa.

En Santa Fe, Graciela Barranco de Busaniche, egresada en filosofía (UNR), se distingue en el área lógica y epistemológica de la Universidad del Litoral, perteneciendo también a la de Rosario. Esta investigadora comienza a profundizar sus estudios peirceanos en la década de los ochenta, y desde entonces dirige varios Proyectos, entre ellos: «Ch. S. Peirce: epistemología, lógica y teoría del significado» (1980-84) y «La lógica modal en Peirce» (1985-86). En la ciudad de Santa Fe nucleó un grupo de estudio proveniente del área de Humanidades, produciendo un trabajo continuado sobre temas de

semiótica y filosofía del lenguaje. Ha dictado también varios seminarios sobre Peirce en el CEA, en la Universidad Nacional de Córdoba. Por su parte, Carlos Alberto Caudana, siempre en la Universidad del Litoral, en estrecha vinculación con la enseñanza se desempeña en la Facultad de Formación Docente donde despliega una amplia actividad en la dirección de proyectos. Desde 1987 hasta el presente inicia un proceso de investigación en varias etapas sobre semiótica y pedagogía del espectáculo. Siguiendo una doble orientación teórica y aplicada, se interesa desde el inicio en la problemática transpositiva, para luego verificar los procesos de producción y recepción a los fines de delimitar un «texto espectacular». Sin perder nunca de vista la proyección de los temas elegidos en el área pedagógica, y sin dejar asimismo de visualizar las relaciones interdisciplinares, la labor de este investigador, con la participación de numerosos colaboradores —entre ellos Gabriela Alonso, Claudia Casabella, Sergio Fasanello, Carlos Iglesias, Celina Vallejos—, procura detectar y desbrozar las intersecciones más pertinentes entre lo semiótico, lo pedagógico y lo espectacular.

La Universidad Nacional de Misiones es otro foco de estudios semióticos desarrollados especialmente en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, en la ciudad de Posadas. Titular de Semiótica, Ana Camblong aplica la teoría teniendo muy presente las características culturales y lingüísticas de la provincia, de acentuada heterogeneización. En virtud de esos intereses ha orientado los análisis en dirección a los problemas de comunicación que —encarados desde una perspectiva dialógica— se observan en niños perteneciente a grupos socioculturales diferentes. La Secretaría de Investigación y Posgrado de la citada Facultad actualmente integra diversos proyectos encomendados a un nutrido equipo de investigadores. A cargo de Liliana Daviña, «Políticas Lingüísticas en la Provincia de Misiones»; de María Carratini, «La implementación del portugués en las escuelas de la frontera argentino-brasileña» y de Ana Camblong, «Misiones-Mercosur: políticas lingüísticas de los '90». La especialización en Crítica literaria incluye: de Carmen Schiavo, «Marcial Toledo: proyecto literario intelectual de la provincia»; de Camblong, «Macedonio Fernández: política y retórica de los discursos paradógicos» y «Narrativa argentina actual: Rodrigo Fresán», de Pedro O. Silva. Todavía un proyecto de Semiótica y Educación es investigado por Marcelino García, en torno a «La narración de la Historia Argentina en los manuales escolares de la Escuela Primaria: 1995-1997».

Paralelamente a la notable intensificación de la investigación en los centros académicos, se incrementa el ya permanente intercambio e interacción con el exterior. La relación con Europa fluye. Se acentúa la presencia argentina en Urbino, en Brasil, mientras se reciben continuamente visitas de conocidas personalidades. Entre muchos otros, Thomas Sebeok se hace presente en 1987, dictando una serie de conferencias, y luego en 1990, con ocasión del otorgamiento del Doctorado Honoris Causa en Rosario, por iniciativa de la Facultad de Humanidades y Artes. En directa relación con Sebeok, el arquitecto José Luis Caivano, titular en la Facultad de Arquitectura —formado en la escuela de Janello— implementa una modelización que extrae líneas de Morris, de Peirce y de la biosemiótica de Sebeok, a los efectos de profundizar líneas de estudio en torno a la semiótica del color. Sobre esa temática, organiza, desde 1992, congresos bienales que congregan a un alto número de participantes. También, en conexión con la Universidad de Indiana, en la que ha obtenido su doctorado, Ana Marostica, especializada en Peirce, se dedica a la semiótica cognitiva y a las inteligencias artificiales, en su calidad de investigadora de la UBA.

Mientras tanto, a principios de los noventa hay algunas novedades en la AAS. Alicia Páez, Óscar Steimberg y Óscar Traversa presentaban la renuncia al Comité Directivo, no sin fundamentar la decisión. Se consideraba cumplido un ciclo, con logros e inevitables deficiencias. Respecto a lo primero, se apunta el creciente nivel de actividad de personas y grupos orientados a la investigación semiótica en distintas regiones del país, la ampliación del contexto de trabajo, así como el abordaje de temas de trascendencia en los congresos realizados. Como falla visible se alude a la limitación de las tareas emprendidas, dedicadas con exclusividad a la preparación de sucesivos encuentros sin que se hubiese podido hilvanar, adecuadamente, otro tipo de actividad. Las que importan en mayor grado: de producción, de enseñanza y de intercambio, de generación de discursos a partir de la discusión y el debate, que habían resultado postergados. Se reconocen los intentos de subsanar inconvenientes diversos, entre ellos el de evitar reiteraciones mediante un sistema de representación y elección de autoridades con lista abierta. Pero a pesar de las iniciativas y los esfuerzos, dada la existencia de espacios diversos y aún opuestos de investigación, sin mayor interacción y conexiones, lo conveniente parecía dedicarse a las respectivas postulaciones y especificidades. O sea, luego de lo hecho, una pausa.

La crítica y autocrítica invitaba a un balance. Mucho de lo expresado era justo. En pocas palabras, que cada cual siguiera con lo suyo y demostrara cuánto valían esas especificidades. Lo real es que nos habíamos esforzado mucho en la preparación de los sucesivos congresos. Y las diferencias teóricas, en lugar de invitar al diálogo y la réplica, subsistían en un espacio institucional algo anodino, sin discusión. Discusiones eran las de los setenta, se puede afirmar sin temor de parecer nostálgicos. Otros tiempos en estas últimas décadas «postmodernas». En los años que estamos viviendo nadie podría negar que el nuestro es un país de litigantes, cosa muy distinta al debate de ideas. La democracia garantiza que a uno no le entren en la casa y lo secuestren, no puede garantizar polémicas productivas. Las posiciones encontradas coexistían en forma aparentemente pacífica. Pero en el fondo nadie podía asegurar que *in mente* no se pensase: no te conozco, no me gustas. En fin, había llegado la hora de que cada uno hiciese por su cuenta lo que quería o podía. Se verían los resultados. En 1989, en Perpignan, Eco abría la sesión inaugural del IV Congreso Internacional de la IASS afirmando que la semiótica, sin tener de ningún modo un corpus de doctrina consolidado, exhibe más bien una confederación de teorías y de métodos.

Dato institucional: tras el lamentado fallecimiento de Jannello, Guerri y Ravera quedan a cargo de la representatividad de nuestro país en el Comité Ejecutivo de la IASS. Cabe señalar que Guerri había participado desde 1986 en la refundación de la AAS, siendo desde entonces miembro de la Comisión Directiva, y a partir de mediados de la década desarrollando una intensa actividad en Asociaciones nacionales e internacionales [5].

3. HACIA LA SEGUNDA REORGANIZACIÓN DE LA AAS

Junio de 1994. Algo pasó en Berkeley. En la famosa Universidad de California, USA, se realizó el V Congreso Internacional de la IASS, «Semiotics Around th World: Synthesis in Diversity» (del 12 al 18). Los

[5] En 1988 es cofundandor del ISI, International Institute of Semiotics en Imatra, Finlandia, miembro del Comité Ejecutivo de la FELS y Secretario General de SEMA, una Sociedad de Estudios Morfológicos que agrupa, en la Argentina, a estudiosos de la forma visual en el contexto de las numerosas disciplinas que la abordan. Recientemente integra el Comité Directivo de ISIS –Symmetry International Society for the Interdisciplinary Study of Symmetry–, con enfoque interdisciplinario.

organizadores habían decidido otorgar, entre siete plenarios previstos, dos a la semiótica sudamericana. Lisa Bloch de Behar, por Uruguay, aborda el tema: «Reuniendo diferentes palabras: símbolos y búsqueda de unidad». Ravera se refiere a: «Semiótica y hermenéutica: hacia una posible complementariedad.» Esta vez un número nutrido de argentinos responde a la convocatoria. Los múltiples títulos de las Secciones revelan deseos de ampliar audiencias. Lo confirma la elección de las lenguas admitidas, puesto que si bien los *abstracts* y el texto definitivo se atienen al clásico francés e inglés, los *papers* podían presentarse en español, alemán, ruso o japonés. Es visible la necesidad de captar adeptos para una 'disciplina' cuya especificidad y cientificidad era cuestionada por doquier, y a nadie se le escapaba la importancia de la elección de las lenguas oficiales.

Ahora bien, más allá del valor intrínseco de los trabajos y de los encuentros personales —uno de los aspectos vitales de los congresos que sería ingenuo pasar por alto—, desde un ángulo estratégico político fue fundamental el resultado de varias asambleas. En la Asamblea general de la IASS, del 15 de junio, la amplia mayoría de miembros latinoamericanos decide la votación a favor de la propuesta de Adrián Gimate-Welsh en torno a la elección de México como sede del VI Congreso Internacional de la IASS, en Guadalajara, en 1996. (Amplios detalles se pueden encontrar en el citado artículo de Escudero.)

El resultado enfervorizó los ánimos. Se debe decir algo al respecto. Hay en la semiótica de nuestros países americanos algo que la distingue. No se trata sólo de un *métier*, de vocación, de profesionalismo, de dedicación a estudios que se eligen y corresponde llevar adelante con competencias y saberes. Había una búsqueda de eso que se llama «identidad». Una cuestión que para los argentinos es sustancial. No lo es menos para países como México, Perú, Bolivia, que tienen sin embargo un subsuelo étnico muy fuerte, y eso hace una diferencia. Entre nosotros, la búsqueda de lo otro o del otro que arrastra esa relación tan estrecha con Europa —como es notorio, los argentinos en su gran mayoría somos hijos o descendientes de italianos y españoles— se complementa con la conciencia, cada día más fuerte y motivada, de una pertenencia —a elaborarse y preservarse— al continente americano.

Otras asambleas decisivas, en Berkeley. En la reunión de la AAS del 16 de junio los participantes argentinos, al expresar el común deseo de superar los *impasses* de la Asociación proponemos su reactivación y al mismo tiempo la postulación de Córdoba para el Quinto Congreso Nacional, en 1995. La reunión se complementa, el día siguiente, con la de la FELS. Queda reafirmada asimismo la voluntad de reiniciar las

actividades —habían quedado interrumpidas en 1987—, y Maria Lucia Santaella propone San Pablo como sede, en 1996, del Tercer Congreso Internacional Latinoamericano de Semiótica.

4. NUEVA SEDE, NUEVAS EXPECTATIVAS. LA INSISTENCIA LATINOAMERICANA

En la Argentina los acontecimientos de Berkeley no pasaron inadvertidos. Se activan renovados contactos. Sin dejar pasar mucho tiempo la AAS difunde un comunicado. Firmado por Guerri, Ravera, Rosa, Steimberg y Traversa informa sobre las novedades y cita a una primera reunión de trabajo en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, el 27 de agosto. Se imponía la elección de miembros de un Comité Ejecutivo y de un Comité Organizador del próximo Congreso en Córdoba. La respuesta es, una vez más, especialmente alentadora. De parte de las universidades hay disponibilidad solidaria. Teóricos e intelectuales que hasta el momento no habían participado se sienten invitados a colaborar. Otra novedad en esta nueva etapa de la AAS es la elección de una sede con fuerte vínculo institucional, el Instituto de Lingüística de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, dirigido por Elvira Arnoux, titular de la cátedra de Semiología del Ciclo Básico de la UBA (por donde transitan, en el año, más de 3.000 alumnos). Arnoux, Directora de la Maestría en Análisis del Discurso y de *Signo y Seña*, Revista del Instituto, entre sus múltiples actividades tiene a su cargo la Colección *Enciclopedia Semiológica*, de Eudeba, y la Colección *Indical*, de Hachette. Comienza a sesionar en el Instituto el nuevo Comité Ejecutivo, constituido por Leonor Arfuch, Elvira Arnoux, Graciela Barranco de Busaniche, Amira Cano, M. Teresa Dalmasso, Claudio Guerri, Noé Jitrik, M.Teresa Mozejko de Costa, Rosa M. Ravera, Nicolás Rosa, Alejandro Russovich, Óscar Steimberg, Silvia Tabachnik, Eleonora Traficante, Óscar Traversa. La incorporación de nuevos miembros es altamente positiva. Por su prestigio, en primer término la de Jitrik, referente indiscutido de la crítica argentina que colaboró en diversas épocas con los vaivenes de la producción semiótica aportando experiencia y familiaridad con escuelas y orientaciones disímiles, de las que no dejaba de hacer oportunos balances. En México fue director y creador de la revista *Discursos,* de la UNAM. En Buenos Aires funda y dirige la revista *Syc*

(Semiótica y comunicación), acompañando el sostenido trabajo académico de la UBA con el cumplimiento de seminarios y cursos impartidos dentro y fuera del país. Se incorpora también al Comité Leonor Arfuch, titular en Arquitectura y Ciencias Sociales, con una importante producción textual. Especialista en análisis de la cultura contemporánea, invitada en diversas ocasiones por universidades extranjeras, venía trabajando en la problemática de la configuración de identidades, con acento en el espacio autobiográfico, y asimismo en la historia y sistematización del diseño gráfico (con Norberto Chaves y María Ledesma, otra valiosa investigadora y docente). Por su cuenta Eleonora Traficante realizaba en Rosario, en la Facultad de Humanidades y Artes, un sostenido trabajo docente en cátedras de Semiótica y de Crítica, alternando sus investigaciones sobre la imagen y la escritura narrativa con la dirección de la *Revista Ayre*. Russovich, constante lector de Peirce desde décadas, era una presencia permanente. La representación de las tres reconocidas investigadoras de Córdoba, Tabachnik, Mosejko y Dalmasso, apuntalaba la nada simple tarea de la organización del Congreso Nacional.

El Quinto Congreso de la AAS se realiza en Córdoba, del 20 al 23 de septiembre de 1995, en torno a un eje: «Discursividades: entre lo visible y lo enunciable». Intervienen en la organización varias entidades institucionales: por lo pronto, la AAS, y por la Universidad Nacional de Córdoba, la Maestría en sociosemiótica (CEA), la Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía y Humanidades y la Escuela de Ciencias de la Información de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. La circular dada a conocer expresamente: «La palabra y la mirada siempre determinadas por móviles y fluctuantes contextos históricos que establecen entre sí una relación de interpenetración y, al mismo tiempo, de mutua irreductibilidad. Es el espacio abierto entre estos dos órdenes donde esta convocatoria propone instalar su interrogante: ¿cómo pensar los nuevos objetos, sus cruces, sus desplazamientos? El temario que se propone intenta dar cuenta de algunas entradas posibles a esta problemática».

El congreso incluyó conferencias, mesas redondas y paneles, además de seis importantes áreas temáticas, que fueron las siguientes: «Discursividades: entre lo visible y lo enunciable», «Políticas del discurso y discurso político», «Construcciones, ficciones y representaciones en el discurso social», «Cultura mediática: hegemonías, cruces e interferencias», «Continuidades y discontinuidades en el imaginario urbano» y «Estética, diseño y transformaciones culturales». Eliseo Verón, designado Presidente Honorario del congreso, lo inaugura con

un discurso clarificatorio de esas fundamentales discursividades. A su vez el Presidente, Nicolás Rosa, diserta sobre «El Vestigio». El número de participantes es alto. Entre los extranjeros —Eric Landowki, Ana C. de Oliveira, Luisa Ruiz Moreno, Lincoln Guimaraes Dias— son pocos nombres de un largo listado de estudiosos que alterna con la investigación local, nunca tan numerosa. También asisten como invitados Beatriz Sarlo, Fernando Andacht, Raúl Dorra, Jorge Schmucler, Jorge Panesi. Un congreso multitudinario que recogía los frutos de las anteriores experiencias en una ciudad prestigiosa, sin olvidar una figura más que prestigiosa, Prieto. La próxima cita sería en casa de los amigos brasileros, en San Pablo.

Vale la pena detenerse para evaluar esta continuidad de eventos, algo más que un simple y oportuno planeamiento cultural y político. Importa destacar que los sucesivos encuentros propuestos en Berkeley fueron pensados en forma orgánica, ni aislada ni independientemente. El Congreso de Córdoba se presentaba como preparatorio para el Congreso de San Pablo, en 1996, a su vez preludio del de México, en 1997, siempre en territorio americano. Quedaba asegurada, en años sucesivos, una actividad programada y coherente. No fue una mera estrategia de supervivencia (por lo demás, válida). Era aunar esfuerzos y comprometer voluntades que individual y colectivamente respondían a intereses «nuestros», involucrando a todos los que quisiesen participar en acontecimientos que podían quizá contribuir, finalmente, a reafirmar esfuerzos, eliminar fronteras y vencer el aislamiento. La marginalidad periférica latinoamericana también depende de los latinoamericanos.

¿Y la AAS? Como el ave fénix, con ritmos de nacimiento, declinaciones, decaimiento y resurrección. La reorganización que estaba en acto cobra aliento, sin que eso fuese casual, en eventos internacionales, cuando los argentinos en lugar de reiterar esfuerzos para tratar de entenderse entre sí —con éxito variable—, producen sus encuentros y desencuentros frente a un tercero externo. Por lo menos en estos años lo que vigoriza no ya la investigación (que proseguía individual o grupalmente, por cierto) sino las fuerzas para el accionar colectivo fue el hecho de encontrar una inspiración geopolítica. No es un misterio que la labor pensante es tanto más rica si ahonda en vivencias ligadas a un espacio de «origen» (o a su ausencia). En todo caso a experiencias de pertenencia, vitales, no fríamente intelectuales. Sólo así se escapaba al desgaste y la repetición, enemigos número uno de la AAS.

En 1996 se realizan en San Pablo, en estrecha contigüidad, el IV Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica Visual (IAVS/

AISV) y el III Congreso Internacional Latinoamericano de Semiótica (FELS). Muchos argentinos participan en ambos. En el primero (del 26 al 30 de agosto), importante y prestigioso, vinculado a la investigación de la Escuela de París, en la elección de autoridades de la IAVS los argentinos apoyamos, para la presidencia, la candidatura de Brasil en la persona de Ana C. de Oliveira. Una de las vicepresidencias recae en Óscar Steimberg (El Congreso siguiente en Siena, en el 98, aprobó la presidencia de un antiguo amigo de Latinoamérica, Paolo Fabbri, a la vez que Steimberg fue reelegido). El III Congreso Internacional Latinoamericano de Semiótica (del 31 de agosto al 3 de septiembre) involucraba a los argentinos más directamente. Se realizó bajo la consigna «Caos y orden. Un abordaje semiótico», organizado por la conocida eficacia de M. Lucia Santaella. Acudieron el presidente de la IASS, Roland Posner, la plana mayor del Bureau, y gran número de semióticos brasileños y extranjeros. Un congreso espléndido en varios sentidos. Más de trescientas comunicaciones en sesiones especiales se completaron con Conferencias plenarias de Haroldo do Campos, Solomon Marcus, Winfried Noth, Floyd Merrell, Thomas Sebeok, Eliseo Verón, Roland Posner. Se programaron tres Mesas Redondas plenarias, una de ellas sobre «Orden y caos a la luz de la semiosis social», con la participación de Richard Lannigan, Juan Magariños de Morentin, Boris Schnaiderman, Eduardo Peñuela Cañizal y Norval Baitello. Otra sobre «Caos y orden a la luz de la literatura y el arte», reunió a José Romera Castillo, Claudio Guerri, Rosa María Ravera y Norma Tasca. «Caos y orden a la luz de la semiosis filosófica» contó con la presencia de Gérard Delledalle, John Deely, Jerzy Pelc e Ivo Assad Ibri. La Asamblea de latinoamericanos, habitualmente portadora de novedades, elige por primera vez a las autoridades de la FELS: Nicolás Rosa en la presidencia y Lucrecia Escudero y M. Lucia Santaella en las respectivas viceprecidencias, con representantes de los diversos países del continente. Se acepta de muy buen grado el ofrecimiento de José Romera Castillo de realizar en La Coruña, en 1999, el IV Congreso Internacional Latinoamericano. A fin de facilitar la participación de los latinoamericanos en el Congreso Internacional de Dresden, organizado por la IASS, se acuerdan fechas muy cercanas entre ambos eventos.

Lo demás es historia reciente. La oportunidad de conocer suelo mexicano, para algunos de nosotros por vez primera, se dio en Guadalajara, en 1997, con ocasión del VI Congreso Internacional de la IASS, organizado por Adrián Gimate-Welsh. Una organización a prueba de infarto, superando las imprevisibles dificultades del amenazante

«tequila», formidable cimbronazo económico de 1997 que hizo trastabillar el equilibrio mundial. Quedaron unas cuantas satisfacciones. Encontrar y reencontrar amigos, el gusto de escucharnos, y el halago de ver reconocida la lengua hispánica como una de las lenguas oficiales de los Congresos Internacionales de la IASS.

5. ¿UNA SEMIÓTICA? VARIAS, POR SUERTE

Se ha dicho muchas veces. Lo repetimos todavía. Hoy menos que nunca la apertura de los discursos permite circunscribir una especificidad disciplinar autónoma. Discursos semióticos, filosóficos, hermenéuticos, deconstructivos se separan, se contradicen o alían; dialogan sin límites precisos, desconfiando de las totalizaciones y los compartimentos estancos en vistas a la posibilidad de comprensión del universo de las comunicaciones. Comprender e interpretar, mucho más que pretender explicar, intento vano. El objeto textual es el desafío que enfrenta la aspiración semiótica, empeñada en desentrañar las condiciones y los mecanismos de la producción de sentido. La matriz textual se ha constituido en lugar de tránsito, área de cruces e interferencias que fluyen y confluyen en un centro descentrado. Aparentemente congelado. La semiosis está allí, detenida, de alguna manera reificada pero disponible, apta para desperezarse y poner en marcha la máquina de la fabulación, siempre y cuando la mirada logre atrapar las diferencias, el espacio híbrido pletórico de alianzas, de pactos y conflictos. La mezcla. Nuestro patrimonio, el mestizaje.

Leemos en un libro-homenaje: «Alicia Páez se contaba entre quienes entienden que leer filosofía no debería ser una tarea de filósofos. Que el proyecto mismo de la filosofía es el de un saber que se integre, descentrándola, en la práctica de los actores sociales». No se podría estar más de acuerdo porque estamos pensando lo mismo de la semiótica, esto es, de determinada semiótica, de determinada filosofía, las que operan a través del aislamiento y la clausura. Las que sueñan con privilegios monopólicos. Desaparecidas esas arrogancias, lo que parece haberle importado a la semiótica argentina es una investigación *ad hoc*. En precisos y específicos territorios textuales interesa la singularidad de los textos. Es el tema de las semióticas específicas. Tenía razón Eco al distinguirlas de una semiótica general. Ésta era el objetivo de la empresa de los años sesenta, tendente a lograr la fundamenta-

ción de una ciencia general de los signos. ¿Desapareció esa búsqueda? Se ha atenuado. Lo cierto es que ahora denuncia su impronta filosófica. También es cierto que nuestras diversas direcciones semióticas revelan, como señalamos, la necesidad de elegir las modelizaciones de acuerdo con los propios objetos de análisis. Se corren riesgos, seguramente. Si no existe la autoridad de una disciplina unitaria que legitime *a priori* la teoría y la metodología, ¿cuál es la garantía del esfuerzo interpretativo? ¿El éxito, la «calidad» de los análisis? Más vale dejar en suspenso ese término y acogerse a Nietzsche: no hay sino interpretaciones. Con un agregado: algunas son mejores que otras.

En nuestro país es una evidencia, y no nos parece sorprendente. Orientaciones semióticas diferentes, a veces sin vasos comunicantes, por lo menos en apariencia. Al fin de cuentas es posible apelar al mejor Wittgenstein, el de la heterogeneidad de juegos de lenguaje; cada juego con sus reglas, reglas internas al juego. En este punto algo conviene agregar en torno a la noción de texto como lugar de tránsito y de préstamos, disponible para la mirada que sepa descubrir ese contrabando privilegiado, y lo calibre. Discursividades, visualidades... Todavía Wittgenstein: «ver y decir lo que uno ve, uno de los juegos fundamentales». Uno entre otros. Es decir, la matriz textual, espacio de límites imprecisos y desflecados, zona fronteriza de movilidad fluctuante, de tráfico a medias desoculto, es continuamente traspasada por múltiples discursos que, esto no puede olvidarse, están provistos de los propios protocolos. Confluyen en dicha área delimitada, de alguna manera limitada: el texto, del que se busca, justamente, la regla interna, un sistema de sistemas. En semejante territorio de cohesión aglutinante las tradiciones textuales foráneas son puestas en juego y en jaque; invitadas a coordinarse, a limar diferencias, a entablar ensambles sin que —es lo probable— los conflictos desaparezcan (conflictos discursivos, que para la modernidad kantiana eran conflictos de facultades en ocasión de lo «sublime»).

Nada se produce, al parecer, sin la mirada y el discurso. ¿De quién, de quiénes? De eso hemos estado hablando. De operadores que han investigado, en Argentina, una semiótica de los medios, la literatura, la arquitectura, las artes visuales, el diseño, la publicidad, la gráfica, etc. La diversidad de encuadres con que esos estudios fueron y son abordados no hace olvidar el carácter eminentemente construido del andamiaje conceptual, siempre en dirección a su aplicatividad a un objeto preciso, concreto. ¿Sano empirismo? Por qué no, hasta fascinó a Aristóteles. Pero el 'punto de vista' que se escoge ya no es el del ser,

sino el del lenguaje. Dijo claramente Gadamer lo que no dijo tan claramente Heidegger: el ser que puede ser comprendido es lenguaje. Y esa conciencia fue, entre nosotros, el despegue de múltiples travesías en el espacio lógico del signo. Ejercicio de producción de sentido como construcción de significaciones, la atención alerta al resquicio, al intersticio, al «entre», con solvencia para habilitar los mecanismos pertinentes que permiten bosquejar, en un espacio de cohesión discursiva, el sistema que autorregula los equilibrios, a veces precarios, del complejo entramado textual denso de transformaciones. Un dinamismo que pone a prueba la sagacidad de los análisis y la aptitud para madurar hipótesis inventivas, teniendo bien presente el ineludible punto de vista que limita la soberbia del conocimiento, con la postulación de su carácter falible, su condición interpretante y la irremediable carencia de completud de un proceso sígnico sin término. En tal sentido la lección de Peirce es insuperable. Lejos de ser un aporte decimonónico, como declaró imprudentemente un conocido semiótico europeo, pone un pensamiento para el futuro, el mejor antídoto contra el dogmatismo.

Es posible afirmar que la semiótica argentina se tomó en serio muchas tareas. Protagonizó una operación retorno, al filtrar categorías y fecundar áreas disciplinares de las que había procedido, creando nuevos territorios del saber propensos a las mezclas, compartidos (semiótica y hermenéutica en esto coinciden). Preservó la dignidad y seriedad de una investigación respetada en nuestro país y fuera de él. Avanzó la diferencia de búsquedas autónomas y pluralistas con independencia de criterios, diversidad de intereses y heterogeneidad de posiciones. Supo llevar adelante durante décadas, no sin notorias dificultades de vario tipo que sería inútil reseñar, una labor difícil, a veces desgastante, en un país difícil, pero querible y querido. El nuestro. Argentina.

Referencias bibliográficas

ARFUCH, Leonor (1986). «Titulares de prensa: tematización y estrategias enunciativas». *Revista Tropiques*. Buenos Aires.

— (1987). «Dos variantes del juego de la política en el discurso electoral de 1983». En Verón, Eliseo *et al., El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. Buenos Aires: Hachette.

— (1989). «El primer relato público del horror». *La ciudad futura 19*. Buenos Aires: Primavera.

— (1990). «Hablen libremente». En *Cárcel y democracia. Un debate necesario,* Leis, H. y Laferrere, M. (comps). Buenos Aires: CEAL.

— (1992a). *La interioridad pública. La entrevista como género.* Buenos Aires: Cuadernos 11, Instituto de Investigaciones, Facultad de C. Sociales, UBA.
— (1992b). «Escenarios políticos. Atisbando la interioridad». En Maffia, D. y Kurchnir, C. (comps.), *Actas de las Jornadas Interdisciplinarias de Estudios del Género.* CEA, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
— (1993a). «Mujeres en el escenario político». Revista *La ciudad futura* 37. Buenos Aires: Primavera.
— (1993b). «Biografía y política». *Punto de Vista* 47. Buenos Aires.
— (1994a). «Medios, mujer y política. Las máscaras de la representación». En Panaia, M. y Kenecher, L. (comps.), *La mitad del país. La mujer en la sociedad argentina.* Buenos Aires: CEAL/Instituto de Ciencias Sociales.
— (1994b). «Memorias de la calle Pasteur». *Punto de Vista* 50. Buenos Aires.
— (1994c). «Memorie e ritorni. Traversie dell' identitá». En Blengino V. Franzina E. y Pepe A, (comps.), *La Riscoperta delle Americhe. Atti del Convegno Internazionale di Studi Lavoratori e Sindacato nell' Emigrazione Italiana in America Latina.* Milano: Teti Ed.
— (1995a). *La entrevista, una invención dialógica.* Barcelona: Paidós.
— (1996a). «Reality shows, cynisme et politique». *Revista Discours Social,* vol 8: 1-2. Primavera. Montréal, CIADEST (Univ. Québec, Mc. Gill, UQAM).
— (1996b). «Figuras del desplazamiento: Migrantes, viajeros, turistas». Revista *Sociedad* 9. Fac. de Ciencias Sociales. UBA.
— (1996c). Prefacio y organización de ROBIN, Regine. *Identidad, Memoria y Relato. La imposible narración de sí mismo.* Buenos Aires: Edit. CBC-UBA, Secretaría de Postgrado, Fac. C. Sociales.
— (1997). *Diseño y comunicación. Teorías y enfoques críticos.* Buenos Aires: Paidós (co-autoría con CHAVES, Norberto y LEDESMA M. de los Á.).

BARRANCO, Graciela de Busaniche (1988). «La retórica de los interpretantes en Ch. S. Peirce». *Cuadernos Gritex* 1. Dirección de Publicaciones Universidad Nacional de Rosario.
— (1989). «Los límites del mundo». En Trapani, D.; Ravera, R. M.; Barranco G., Salvatori y M. Wittgenstein. *Decir y mostrar.* Rosario: Ed. de los Autores.
— (1993a). «La vigencia semiótica de Peirce». Córdoba.
— (1993b). «El excepticismo de Ch. S. Peirce». *Cuadernos Gritex* 5-6. Dirección de Publicaciones Universidad Nacional de Rosario.
— (1997). «Political ways in Argentina: a view from peircean categories». En Rauch, I. y Carry, G. (eds.). *Semiotics Aronund the World: Synthesis in Diversity. Proceeding of the Fifth Congress of the IASS-AIS.* Berlin— New York: Mouton de Gruyter.

CAIVANO, José Luis (1990). «Visual texture as a semiotic system». *Semiotica* 80 (3/4).

— (1991). «Cesia: A System of Visual Signs Complementing Color». En *Color Research and Aplication*, John Wiley (ed.). Nueva York, 16 (4).
— (1993). «Semiotics and Reality». *Semiotica* 97 (3/4). Versión castellana «Semiótica y realidad». *Revue de la SAPFESU* 11.
— (1995a). *Guía para realizar, escribir y publicar trabajos de investigación.* Buenos Aires: Arquim.
— (1995b). *Sistemas de orden del color.* Buenos Aires: Secretaría de Investigaciones FADU-UBA. Serie Difusión 12.

CAUDANA, Carlos (1991). «Semiótica y pedagogía del espectáculo» y «Escritura del texto y textualidad de la imagen». En Caudana (dir.) y otros, *Literatura y espectáculo. La transposición.* Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Centro de Publicaciones /Producción de Investigación.
— (1994a). «Paradigmas de producción y reconocimiento de los textos: relaciones entre teorías y prácticas». En Caudana, C.; Ghio, E. (dirs.) y otros, *Lenguajes y prácticas educativas.* Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Centro de Publicaciones.
— (1994b). «Algunas reflexiones sobre semiótica y campo cultural». Revista *Enlace Universitario* 3. Ecuador: Universidad Estatal de Bolívar.
— (1997). «El discurso de las prácticas educativas: perspectivas de análisis» y «Sobre semiótica y educación. Saberes y dominios de un campo (espectacular) de interacciones». Caudana, C; Ghio, E. (dirs.) y otros, *Decir, hacer, enseñar. Semiótica y pragmática discursiva.* Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Centro de Publicaciones/Colección Ciencia y Técnica.

DALMASSO, María Teresa (1992a). «De la palabra al gesto. ¿La recuperación del cuerpo?». *Hoy la Universidad* 19. Córdoba.
— (1992b). «La imagen y el sentido. Las paradojas de lo verosímil». En *Teoría y Crítica de la Manipulación II.* Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.
— (1993). «El noticiero televisivo: Un simulacro de diálogo». *Ponencias y Comunicaciones* 7. Río Cuarto: Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Río Cuarto.
— (1994). *¿Qué imagen? ¿Qué mundo?* Córdoba: Dirección General de Publicaciones, UNC.
— (1995-6). «Las fieles traiciones. De lo diferente y de lo mismo». *Estudios* 6. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados (CEA).
— (1996). «Visiones subyugantes de un mundo subyugado». Córdoba: *E.T.C.* 7.
— (1998a). «Algunas reflexiones en torno al análisis del discurso social contemporáneo». En AA.VV., *Discursos de tradición y de contemporaneidad. Revista Umbrales* 8. Córdoba (CEA).
— (1998b). «Prólogo». ANGENOT, M. *Interdiscursividades, de hegemonías y disidencias.* Córdoba: Ed. Universidad Nacional de Córdoba.

ESCUDERO, Lucrecia (1983). «Remarques pour une pragmatique du discours politique». En *Semiotics Unfolding. Proceedings of the II Con-*

gress of the IASS / AIS. Viena, Berlín, New York, Amsterdam: Mouton de Gruyter.

— (1987). «Semiotics in Latin America». En *The Semiotic Web*, Th. A. Sebeok y Umiker-Sebeok (comps.). Berlín: Mouton de Gruyter.

— (1988). «The Concept of Isotopy in the Spatial Delimitation». En *Semiotic Theory and Practice. Proceedings of the III International Congress of the IASS/AIS,* M. Herzfeld y M. Melazzo (eds.). Palermo, Berlín: Mouton de Gruyter.

— (1994). «Aids on Television». En Rauch I., Carry, G. (eds.), *Semiotics Around the World: Synthesis in Diversity. Proceedings of the V Congress of the IASS/AIS*. Berlín-New York: Mouton de Gruyter.

— (1995). «Il segreto como motore narrativo». En AA.VV., *Il teleromanzo: analisi semiotiche, Documenti di Lavoro*, n.° 246-7-8. Urbino: Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica.

— (1996). «Deconstruction of media Thruth». *Versus*, 75. Milano.

— (1997a). «¿Quién es el autor de las noticias?». *Sociedad* 11. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

— (1997b). «The Media Contact». En *Semiotics of the Media: state of the Art, Projects and Pespectives,* Nöth, W. (ed.). Berlín: Mouton de Gruyter.

— (1997c). «Umberto Eco. The Sixties and Cultural Studies». *Sites. Universidad de Connecticut,* vol. 1, 1. Reproducido en versión portuguesa en *Das Margem,* San Pablo, n.° 7, y en versión española en Revista *Telos,* Madrid, n.° 46.

— (1998a). «Puente del alma: la emergencia de la subjetividad en la superficie de los medios». *Análises do discurso*, Machado, M. L. (ed.). Belo Horizonte: U.F.M. n.° 6.

— (1998b). «La Federación Latinoamericana de Semiótica ¿Existen los semiólogos latinoamericanos?». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 7, 17-36. Madrid: UNED.

— (1999). «The Media Thruth». *Toronto Semiotics Series*, 18. Toronto University Press.

FERNÁNDEZ, José Luis (1994). *Los lenguajes de la radio.* Buenos Aires: Atuel, Colección del Círculo.

GUERRI, Claudio (1984). «Semiotic characteristics of the architectural design based on the model by Charles S. Peirce». *Semiotic Theory and Practice. Proceedings of the III Congress of the IASS-AIS*, M. Herzfeld y L. Melazzo (eds). Palermo, Berlín: Mouton de Gruyter.

— (1985) «Aportes Sistemáticos a una Teoría del Diseño». *Actas. XI Conferencia Latinoamericana de Escuelas y Facultades de Arquitectura —CLEFA—*, vol. 2. Morón: Universidad de Morón.

— (1986). «Lo inefable». *Artinf* 60-61. Buenos Aires.

— (1988). «Architectural Design, and Space Semiotic in Argentina». Sebeok, T.A. y Umiker-Sebeok (comps.), *The Semiotic Web 1987*. Berlín: Mouton de Gruyter.

— (1994a). «Utopías y dimensión utópica en arquitectura: de Tommaso Campanella a Peter Eisenman». *Utopías,* Fotrunati, V.; Steimberg, Ó. y Volta, L. (eds.). Buenos Aires: Corregidor.
— (1994b). «De los orígenes de la Arquitectura». *Artinf* 87. Buenos Aires.
— (1994c). «La estructura espacial del cuadro: una lectura semiótica de *Las Meninas*». *D´Art* 20. Barcelona.
— (1995a). «Deep structure and design configurations in paintings». *Semiotics of the Media; state of the Art, Projects and Perspectives,* Noth, Winfried (ed.). Berlín: Mouton de Gruyter.
— (1995b). «El arte después del diluvio». *Artinf* 92. Buenos Aires.
— (1995c). «Arquitectura...¿dominio del espacio o de la visión?». *Visualidade. Urbanidade. Intertextualidade,* Oliveira, A. C. de y Fechine (ed.). San Pablo: Hacker.
— (1996a). «Arte y poder: Europa bajo los dictadores. 1930-1945». *Artinf* 93. Buenos Aires.
— (1996b). «Momentos de simetría». *Artinf* 95. Buenos Aires.
— (1997a). «De la percepción». *Artinf* 97. Buenos Aires.
— (1997b). «Morfología y Semiótica. La deconstrucción del objeto gráfico». *Cuadernos de la Forma* 1. Buenos Aires: Sociedad de los Estudios Morfológicos de la Argentina-SEMA.
— (1997c) «Signo gráfico e imagen analógica». *Artinf* 98-99. Buenos Aires.
— (1998). «De la simetría y el diseño». *Artinf* 102. Buenos Aires.

INDART, Juan C. (1974). «Mecanismos ideológicos en la comunicación de masas: la anécdota en el género informativo». *Lenguajes* 1. Buenos Aires: Nueva Visión.

JANELLO, César (1973). *Modelo cuantizado de color.* Buenos Aires: Facultad de Arquitectura.
— (1984a). *Diseño, Lenguaje y Arquitectura.* Buenos Aires: Ed. de Cátedra, FADU-UBA (mimeo).
— (1984b). «Fondements pour une sémiotique de la conformation delimitante des objects du monde naturel». En Herzfeld, M. y Melazzo, L. (comps.), *Semiotic Theory and Practice. Proceedings of the III Congress of the IASS-AIS.* Palermo, Berlín: Mouton de Gruyter.

JITRIK, Noé (1988). *El balcón barroco.* México: UNAM.
— (1992). «Literatura y política en el imaginario social», «Discursividad, discurso, análisis», «El tema de la lectura: leer mucho y leer bien». En Escudero, L. y Corna, Ó. (comps.), Actas del *Seminario Internacional. Comunicación, Discursos, Semióticas.* Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
— (1997). «La operación de la escritura. El concepto central de la corrección». *Revista Syc (Semiótica y comunicación)* 8. Buenos Aires.

LEDESMA, María (1997). «Diseño gráfico, ¿un orden necesario?». En *Diseño y comunicación. Teorías y enfoques críticos.* Buenos Aires: Paidós.

MAGARIÑOS DE MORENTÍN, Juan A. (1981). *El cuadro como texto. Aportes a una semiología de la pintura.* Buenos Aires: Ed. Tres Tiempos.

— (1983a). *Guía sobre delimitación.* Buenos Aires: Facultad de Arquitectura.

— (1983b). *El signo. Las fuentes teóricas de la semiología: Saussure, Peirce, Morris.* Buenos Aires: Hachette.

— (1983c). *Del caos al lenguaje*. Buenos Aires: Ed. Tres Tiempos.

— (1986). «Logical Foundations of Semiotics». *Semiotische Beriche* 10 (1/2).

MAGARIÑOS DE MORENTÍN, Juan A. y GUERRI, Claudio (1986). «Semiótica y arquitectura». *Replanteo* 4 (7).

MAGARIÑOS DE MORENTÍN (1987a). «Semiotic diagnosis of marketin culture», *Marketing and Semiotics: New Direction in the study for Sale*, Jean Umiker-Sebeok (ed.). Berlín: Mouton de Gruyter.

— (1987b). «Semiotics in Argentina». En *The Semiotic Web. An International Yearbook,* Sebeok, T. y Umiker-Sebeok, J. (eds). Berlín: Mouton de Gruyter.

MAGARIÑOS DE MORENTÍN y colaboradores (1992). «Esbozo semiótico para una metodología de base en ciencias sociales». La Plata: *Colección Investigación* 6. Escuela Superior de Periodismo.

MAGARIÑOS DE MORENTÍN; FERNÁNDEZ, Nancy; MONTEIRO, Ana y SOSA, Ramiro (1993a). «Introducción a la semiótica de los enunciados». La Plata: *Colección Investigación* 7. Escuela Superior de Periodismo.

MAGARIÑOS DE MORENTÍN y otros colaboradores (1993b). «Análisis semiótico del discurso político». La Plata: *Colección Investigación* 8. Escuela Superior de Periodismo.

MAGARIÑOS DE MORENTÍN (1996). *Los fundamentos lógicos de la semiótica.* Buenos Aires: Ed. Edicial.

MAROSTICA, Ana (1992). «Ars Combinatoria and Time: Llull, Leibniz and Peirce». *En Studia lulliana.* Palma de Mallorca: Maioricencis Schola lullustica.

— (1993). «Abduction: the Creative Process». *Signs, Search and Communications: Semiotic Aspects of Artificial Intelligent.* Berlín: Walter de Gruyter.

MASOTTA, Óscar (1965). *Sexo y traición en Roberto Arlt.* Buenos Aires: Jorge Álvarez.

— (1967a). *El «pop art».* Buenos Aires: Columba.

MASOTTA y otros (1967). *Happenings.* Buenos Aires: Jorge Álvarez.

MASOTTA, Óscar (1968). *Conciencia y estructura.* Buenos Aires: Jorge Álvarez.

— (1970a). *La historieta en el mundo moderno.* Buenos Aires: Paidós.

— (1970b). «Aclaraciones en torno a Jacques Lacan». *Los libros* 10. Buenos Aires.

— (1970c). *Introducción a la lectura de Jacques Lacan.* Buenos Aires: Edit. Proteo.

—(1971a). «Consideraciones sobre el padre en 'El hombre de las ratas'». *Cuadernos Sigmund Freud* 2-3. Buenos Aires.

— (1971b). «Hombre de los lobos: regalos dobles, padres dobles». *Cuadernos Sigmund Freud* 2-3.

MOZEJKO DE COSTA, Teresa (1978). «Los caudillos en *Oficio de tinieblas* (1962) de Rosario Castellanos». En Verdevoye, Paul, *«Caudillos», «caciques» et dictateurs dans le roman hispanoaméricain.* París: Editions Hispaniques, Centre National de la Recherche Scientifique de la Universidad de la Sorbona.

— (1978-79). «La circulación de dones en *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias». *Acta Semiotica et Linguistica* 1, vol. 2. São Paulo.

— (1984). «Enoncé et énonciation». *Actes Sémiotiques. Documents* VI, 52. París: Centre National de la Recherche Scientifique.

— (1985). «Enoncé et enontiation. A propos d'un texte d' Octavio Paz». *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d´ hommages pour Algirdas Julien Greimas.* Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, vol II.

— (1988). «La posición del enunciador con respecto al enunciado: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* e *Historia de las Indias*». *Estudios Semióticos* 15. Barcelona.

— (1989). «La manipulación en *Redoble por Rancas* de Manuel Scorza». *Boletín* 4. Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.

— (1990a). *La mímesis: estrategia de manipulación.* Córdoba: Escuela de Letras y Fundación Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.

— (1990b). «La intertextualidad como estrategia de verosimilización». *Encuentro de la Literatura con la Ciencia y el Arte. VI Simposio Internacional de Literatura.* Buenos Aires: Juana Arancibia Edit.

— (1991). «El contrato enunciativo en dos relatos románticos sobre el indio». Córdoba: Escuela de Letras y Fundación Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.

— (1992a). «Variaciones en las relaciones intertextuales como estrategias de verosomilización». *Signo y Seña* 1. Buenos Aires: Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

— (1992b). «Comentario del libro de Durán Lazio, *Juan Bartolomé de Las Casas ante la Conquista de América. Las voces del historiador*». *Revista de Historia* 26, Costa Rica: EUNA, Heredia, Escuela de Historia (Universidad Nacional) y Centro de Investigaciones Históricas (Universidad de Costa Rica).

— (1995-96). «La construcción de los héroes nacionales». *Estudios* 6. Córdoba: CEA, UNC.

— (1996). «Historia de las Indias: la hipérbole como estrategia de manipulación». *E.T.C.* 7. Córdoba: Alción Edit.

— (1998). «Las definiciones de lo nacional como modelos de inclusión/exclusión: la figura heroica de San Martín». En *Actas. III Jornadas Nacionales de Literatura Comparada.* Córdoba.

NARVAJA, E. de A. (1997a). «La valoración de Amado Alonso de la variedad rioplantense del español», en colaboración con Roberto Bein. Revista *Cauce*, Universidad de Sevilla.

— (1997b). «Repercusiones glotopolíticas de los procesos de integración regional: el caso argentino», en colaboración con Roberto Bein. En *Actas del Congreso Europeo sobre Planificación Lingüística*. Barcelona: Dirección de Política Lingüística de la Generalitat de Catalunya.
— (1997c). «Gramática nacional y pensamiento ilustrado: huellas de una travesía intelectual». *Letterature d'América*, Anno XV, 59. Bulzoni Editore, Universidad de Roma «La Sapienza».
— (1997d). «La escritura en la lectura. Apuntes y subrayado como huellas de representaciones de textos», en colaboración con Maite Alvarado. En *Los procesos de la Lectura y la Escritura* (María Cristina Martínez, comp.). Cali: Universidad del Valle.
— (1997e). «Aportes del análisis del discurso al estudio de las patologías del lenguaje». En *Actas de las Jornadas «El lenguaje y sus alteraciones»*. Facultad de Medicina.
— (1997f). «El quiebre del discurso como acceso al conocimiento de funcionamientos psíquicos diferenciados. El caso (o la casa) de las muñecas», en colaboración con Félix Shuster y Augusto Picollo. En *Lo Interdisciplinario: Memoria, Historia, Narrativa, Actas del 1.° Coloquio Interinstitucional de la Asociación Argentina de Epistemiología del Psicoanálisis*. Buenos Aires: ADEP.
— (1997g). «Posiciones de Jorge Luis Borges acerca del idioma nacional», en colaboración con Roberto Bein. En *Borges, Homenaje de la Biblioteca del Congreso de la Nación.*
— (1997h). «El campo de la argumentación desde la perspectiva lingüística». *SAPFI*, Publicación de la Asociación Argentina de Profesores de Filosofía, IV-7.
— (1997i). «Hacia una pedagogía de la lectura y la escritura en el Nivel Polimodal». *Aula Hoy*, Año III, Número VIII, Homo Sapiens Ediciones.
— (1997j). «Los contenidos básicos comunes en el área de Lengua». *Voces de un campo problemático*. La Plata: UNLP.
— (1998a). «Consideraciones acerca de la formación docente en el área de lengua». En *Conferencias plenarias del Primer Congreso Internacional de Formación de Profesores*. Edición electrónica, Facultad de Formación Docente en Ciencias, Universidad del Litoral.
— (1998b). «El registro de las modalidades en los apuntes de un texto fuente argumentativo», en colaboración con Maite Alvarado. *Signo y Seña* 8.
— (1998c). «El ejemplo como ilustración y como norma en las gramáticas escolares de Andrés Bello». En *Linguas e instrumentos lingüísticos*. Campinas: Ed. Pontes e Projeto História das Ideas Lingüísticas no Brasil.
— (1998d). «Contacto lingüístico y mestizaje cultural en la construcción del pueblo nuevo latinoamericano». En *Actas de las Terceras Jornadas de Lingüística aborigen*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
— (1998e). «Problemas político-lingüísticos en la Argentina contemporánea», en colaboración con Roberto Bein. *Quo vadis Romania?* Institut für Romanistik, Universidad de Viena.

— (1998f). «Retórica del discurso polémico y constitución de la identidad nacional (a propósito de derivaciones polémicas de la reforma ortográfica propuesta por Sarmiento en Chile)», en colaboración con Elida Lois. En *América. Polémiques et Manifestes*. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
— (1998g). «El discurso normativo en los textos gramaticales de Andrés Bello». En *Las representaciones de la lengua*, vol. 1 de la *Historia de las políticas e ideas sobre el lenguaje en América Latina*. Buenos Aires: EUDEBA.
— (1998h). «Las representaciones del medio gráfico y de la lengua en los manuales de estilo», en colaboración con I. Blanco y M. Di Stefano. En *Las representaciones de la lengua*, vol. I de la *Historia de las políticas e ideas sobre el lenguaje en América Latina*. Buenos Aires: EUDEBA.

OLIVEIRAS E. de B. (1980). «Imagen y discurso». En Bertola E. O. de; Glusberg, J.; López Anaya, J. y Ravera, R. M., *Semiótica de las artes visuales*. Buenos Aires: CAYC.

OLIVERAS, Elena (1994). *La metáfora en el arte*. Buenos Aires: Almagesto.

PÁEZ, Alicia (1967). «El concepto de *happening* y las teorías». En Masotta, Ó. *et al., Happenings*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
— (1980). «El lugar de la verdad». *LENGUAjes* 4. Buenos Aires: Ed. Tierra Baldía.
— (1995). *Políticas del lenguaje. Derrida, Habermas. Rorty. Davidson*. Buenos Aires: Atuel, Colección del Círculo.

PETRIS, José Luis (1996). «Telenovela, paradoja de su metadiscurso teórico. Despreciada por simple, respetada por compleja». En Soto, M. (coordinadora), *Telenovela/ Telenovelas*. Buenos Aires: Atuel, Colección del Círculo.

PRIETO, Luis J. (1969). «Lengua y connotación». En Verón, Eliseo (comp.), *Lenguaje y comunicación social*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión.
— *(1964). Principes de Noologie. Fondements de la Théorie fonctionnelle du signifié*. The Hague: Mouton de Gruyter.
— (1967). *Mensajes y señales*. Barcelona: Seix Barral.
— (1975). *Pertinence et pratique. Essai de sémiologie*. París: Ed. De Minuit.
— (1977). *Estudios de lingüística y semiología generales*. México, D. F.: Ed. Nueva Imagen.
— (1973). «La semiología». En Martinet, André (comp.), *Tratado del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión.
— (1989). *Saggi di semiotica I. Sulla conoscenza*. Parma: Pratiche Editrice.
— (1991). *Saggi di semiotica II. Sull' arte e sul soggetto*. Parma: Pratiche Editrice.
— (1991). «Introduzione. Colloquio con Tullio De Mauro sulle prospettive della semiologia».
— (1993). «Una semiología: problemas y resultados». En AA.VV., *Estudios*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados (C.E.A.).

RAVERA, R. M. (1972). *En torno a la sociología del arte*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.

— (1974). «Estética y lingüística». *Cuadernos de Filosofía* 21. Buenos Aires: Ed. Universidad de Buenos Aires.
— (1976). «La especificidad del signo pictórico». *Cuadernos de Filosofía* 24-25. Buenos Aires. Ed. Universidad de Buenos Aires.
— (1978) «El arte como lenguaje». *Escritos de Filosofía.* Buenos Aires. Ed. Academia Nacional de Ciencias.
— (1978b). «Plástica e ideología». *Escritos de Filosofía.* Buenos Aires: Ed. Academia Nacional de Ciencias.
— (1979a). *Cuestiones de Estética.* Buenos Aires. Ed. Correo de Arte.
— (1979b). *Berni.* Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, Serie Pintores Argentinos del siglo XX, n.° 23.
— (1979c). «Semiotic Relevance of the Pictorial Sign». En Chatman, S., Eco, U. y Klimberg, J.M. (eds.), *A Semiotic Landscape. Proceedings of the First Congress of the IASS.* The Hague, París, New York: Mouton Publishers.
— (1980a). «Algunos problemas de la semiótica de las artes visuales». En Bertola de, E.; Gluserg, J.; López Anaya, J.; Ravera, R. M, *Semiótica de las artes visuales.* Buenos Aires: CAYC.
— (1980b). «The Creation of Images and the Semiotic Proyect: Towards a Multidisciplinary Opening». *Kodikas / Code. An International Journal of Semiotics.* Tübingen: Gunter Narr Verlag.
— (1981). *Comunicación y mensaje.* Buenos Aires: Museo de Telecomunicaciones, Serie Arte y Comunicación.
— (1982a). «Para una estética semiótica». *Rivista di Estetica* 11. Torino: Ed. Rosemberg Sellier.
— (1982b) «¿Arte y violencia?». *Escritos de Filosofía* 9. Buenos Aires: Academia Nacional de Ciencias.
— (1983). «Le double origine du signe pictural». *Semiotics Unfoldin.* Berlín, New York, Amsterdam: Mouton de Gruyter.
— (1985a). «Les rébelions du significant et les transformations de la filosophie». *The Reasons of Art.* Ottawa: University of Ottawa Press.
— (1985b). «En torno al texto: ¿qué texto?». *Revista de Estética* 4. Buenos Aires: CAYC.
— (1987). «Pintura e interpretación». *Revista de Estética* 5-6. Buenos Aires: CAYC. En versión portuguesa, *Semiótica da cultura, arte e arquitectura,* San Pablo: Cuadernos PUC-Educ.
— (1988a). «Note per una teoria del testo pittorico». En *Semiotic Theory and Practice. Proceedings of the Third International Congress of the IASS.* Palermo, Berlín: Mouton de Gruyter.
— (1988b). *Estética y semiótica.* Rosario: Fundación Ross.
— (1988c). Ravera, Rosa M. (comp.). AA.VV., *Pensamiento italiano contemporáneo.* Rosario: Fantini Gráfica.
— (1989a). «Lo estético en el cruce y en el límite». En Trapani, D.; Ravera. R.M.; Barranco, G.; Salvatori, M. y Wittgenstein, *Decir y mostrar.* Rosario: Ed. de los Autores.

— (1989b). «Perspectivas estético semióticas del objeto de diseño». En *Creatividad-Arquitectura-Interdisciplina.* Buenos Aires-Lausanne: Facultad de Arquitectura, UBA, École Polytechnique Féderal.
— (1993). Milano L. y Ravera, R.M. «El Péndulo de Eco: La máquina de la fabulación». *Cuadernos GRITEX* 5-6. Rosario: Imprenta UNR.
— (1994a). «Wittgenstein et Heidegger. Correspondances entre deux topologies». En *Figures Architecturales. Formes urbaines.* Genève: Anthropos.
— (1994b). «Eco, Umberto». En *Breve Diccionario de Pensadores Contemporáneos.* Buenos Aires: Emecé. Reeditado en Madrid: Alianza.
— (1995a). «Semiotica, ermeneutica e pensiero critico». En Eco, U.; Prieto L.; De Mauro, T. y otros, *Senso e storia dell' estetica.* Vol. *Homenaje a Emilio Garroni,* al cuidado de P. Montani. Parma: Pratiche Editrice.
— (1995b). «La constante barroca en la plástica argentina». En AA.VV., *Historia Crítica del Arte Argentino.* Buenos Aires: Telecom.
— (1996). «El artista como mediador». En Adolfo Nigro (ed.), *Objetos y Collages.* Buenos Aires: Fundación Banco Patricios.
— (1997a). «Sémiotique et herméneutique: vers une complémentarité possible». *Semiotics Around the Word: Synthesis in Diversity. Proceedings of the Fifth Congress of the IASS-AIS,* RAUCH, J. Gerald (ed.). Berlín-New York: Mouton de Gruyter.
— (1997b). «Proyecto y memoria en torno al eje moderno/ postmoderno». En *Postmodernidad y Postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica.* Frankfurt am Main, Madrid: Vervuert Verlag, Iberoamericana.
— (1998a). «La fascinación de la imagen en la filosofía de Wittgenstein». AA.VV., *Semiótica Da Arte. Teorizacões, análises e ensino.* São Paulo: Hackers. OLIVEIRA DE, Ana Claudia y FECHINE, Yvana (eds.).
— (1998b). «De la genèse du sujet à l'espace de la ville». *The Man and the city: Spaces, Forms, Meanings.* Ekaterinburg, Russia: Architecton V.I
— (1998c). Garroni, E.; Vattimo, G.; Jiménez J., Escobar, T. y otros, «Orden y caos. Para una filosofía del barroco, hoy». En *Estética y Crítica,* Ravera, R. M. (comp.) Buenos Aires: Eudeba.
ROSA, Nicolás (1963). «Faulkner: una metafísica del mal». *Crítica* 62.
— (1967). «La realidad del arte». *Pintura Actual Rosario.* Rosario: Gráfica Martín Fierro.
— (1969a). «Nueva novela latinoamericana, ¿nueva crítica? Buenos Aires, Revista *Los libros* 1.
— (1969b). «La crítica como metáfora». Buenos Aires, Revista *Los libros* 2.
— (1970). *Crítica y significación.* Buenos Aires: Edit. Galerna.
— (1972). «Borges y la crítica». Buenos Aires: Revista Los *Libros* 26.
— (1974). «Borges y la ficción laberíntica». *Nueva Novela Latinoamericana III.* Buenos Aires: Paidós.
— (1978). *Léxico de Lingüística y Semiología.* Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

— (1979). «La literatura bajo el rigor de la ciencia: Julia Kristeva». *Opinión Cultural.* Buenos Aires.
— (1981a). «Julio Cortázar», Antología y Prólogo. En *Historia de la Literatura Argentina*, cap. 100. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
— (1981b). «La crítica literaria contemporánea». En *Historia de la Literatura Argentina*, capítulos 113 y 114. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
— (1981c). Antología y prólogo: «*El perseguidor* y otros cuentos de Julio Cortázar». En *Antología de la crítica literaria argentina contemporánea.* Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 2 vols.
— (1983). «Adivina adivinador, ¿quién es el gran señor? Análisis microtextual, la adivinanza, sobre el modelo freudiano del chiste». En *Actas. II Congreso Metropolitano de Psicología.* Buenos Aires.
— (1984). «Arte facto. Sobre el neo-barroco y la poesía». Buenos Aires: *Revista de Poesía,* 1.
— (1985). «A partir de la fotografía». En *Ensayo semiológico.* Rosario: Ministerio de Cultura.
— (1987). *Los fulgores del simulacro.* Santa Fe: Universidad del Litoral.
— (1988). «Hacia una lecturología». Revista *Discurso.* México: Universidad Autónoma de México.
— (1989). «L'Écriture et la réference du sujet». En *Social Discourse. Research Paper in Comparative Literature*, vol II. Canadá: Mc Gill University.
— (1991). *El arte del olvido.* Buenos Aires: Punto Sur.
— (1992). *Artefacto.* Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
— (1993). «Roland Barthes, exorcista de signos». *Estudios* 2. Centro de Estudios Avanzados de Córdoba.
— (1995a). AA.VV., con Herman Parret, Mario Perniola y Per Aage Brandt, «De monstruos y pasiones». En *Pasiones del siglo XX.* Rosario: Homo Sapiens.
— (1995b). «Texto-palimpsesto: memoria y olvido textual». En Bluher, K. y A. de Toro (eds.), *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas.* Frankurft an Main, Madrid: Vervuert Verlag, Iberoamericana.
— (1996a). «Sade ou le texte foux». En *Sade. Lectures plurielles.* Ottawa: *Carrefour, Revue de la Société de Philosophie*, Ed. Legas.
— (1996b). «L' écriture de l' impossible». En AA.VV., con Marc Angenot, Jean Béssiere, Jacques Dubois, Robert Mayor, *Écrire la pauverté.* Toronto: Ed. du Greef.
— (1996c). «Una orofonía abyecta». En *Lúmpenes peregrinaciones (sobre Néstor Pérlongher).* Rosario: Beatriz Viterbo.
— (1997a). *La lengua del ausente.* Buenos Aires: Biblos.
— (1997b). «La incondición transmoderna». En *Postmodernidad y Postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica.* Frankufrt am Main, Madrid: Vervuert Verlag, Iberoamericana.

— (1997c). *Tratado sobre Néstor Pérlongher*. Buenos Aires: Ed. Ars.
— (1998a).«Manual de uso». *Signa* 7, Revista de la Asociación Española de Semiótica. Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
— (1998b). «Luis Prieto: Theorie de l´esthétique? Identité et différence d´un quasi-object: L´oeuvre d´art». *Revue de l´Association Internationale de Sémiotique*. Buenos Aires: Nueva Visión.

SAZBÓN, J. (1969a). «A partir de Saussure». En *Introducción al estructuralismo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
— (1969b). «Historia y sistemas en Claude Lévi-Strauss». En *Estructuralismo e historia*. Buenos Aires: Nueva Visión.

SERCOVICH, Armando (1977a). *El discurso, el psiquismo y el registro imaginario. Ensayos semióticos*. Buenos Aires: Nueva Visión, Col. Semiótica y epistemología.
— (1977b). «Prólogo a la edición castellana» de Prieto, L. *Estudios de lingüística y semiología generales*. México, D.F.: Ed. Nueva Imagen.
— (1979). «Notes pour une recherche sur l' image». Chatman, S.; Eco, U. y Klinkenberg, J.-M. (eds.), *A Semiotic Landscape. Proceedings of the First Congress of the IASS, 1974*. The Hague-París-New York: Mouton Publishers.
— (1987). «Introducción» a Peirce, Charles S., *Obra lógico-semiótica*. Madrid: Taurus.

SOTO, Marita (1996). «Prefacio». Soto, M. (coordinadora), *Telenovela/Telenovelas*. Buenos Aires: Atuel, Colección del Círculo.

SOTO KIRCHHEIMER, M. (1996). «Telenovelas. Los cuerpos de Antonella». En Soto, M. (coordinadora), *Telenovela/Telenovelas*. Buenos Aires: Atuel, Colección del Círculo.

STEIMBERG, Óscar (1969). «Historieta e ideología en la Argentina: 1936-1937 en la vida de Patoruzú». En Masotta, Ó., *La historieta en el mundo moderno*. Buenos Aires: Paidós.
— (1971a). «La publicidad en el mundo actual», en colaboración con R. Fogwill. Buenos Aires, Serie Transformaciones: Centro Editor de América Latina.
— (1971b). «La metáfora en Ella Sharpe y Jacques Lacan». *Cuadernos Sigmund Freud* 1. Buenos Aires.
— (1974). «Comunicación masiva y educación», en colaboración con Ó. Traversa. *Cuadernos de Comunicación*. Ministerio de Educación y Justicia de la Nación, Buenos Aires.
— (1976a). «La incorporación de la semiología a la investigación de los lenguajes masivos», en colaboración con Ó. Traversa. *Actualidad Psicológica*. Buenos Aires.
— (1976b). «Semiótica». En *Enciclopedia de Psiquiatría y Ciencias Afines*. Buenos Aires: Edit. Ateneo.
— (1979a). «Dibujo, humor, relato». *Revista Artes Visuales*. México: Edit. del Museo de Arte Moderno de Chapultepec.

— (1979b). «Sobre la cabal novedad de la historieta norteamericana». En *Primera Bienal Mundial de la Historieta.* Catálogo-libro, Córdoba.
— (1980). «El *cartoon:* un caso de procesamiento del humor». En AA.VV., *Memoración de Sigmund Freud.* Buenos Aires: Ed. Trieb.
— (1982a). «¿Se leerá alguna vez a Leónidas Lamborghini?». Revista *Puchero.* Buenos Aires.
— (1982b). «Sobre la pintura de Molina Campos». *Artinf.* Buenos Aires.
— (1983). «La historieta argentina desde 1960». En AA.VV., *Historia de los comics.* Barcelona: Toutain Editor.
— (1984a). «Dos producciones desviantes de historieta negra. Marc y Husmeante». Revista *Zona* 84. Barcelona.
— (1984b). «Proposición: la historieta es una cosa que se oye». En *Quinta Bienal Argentina del Humor y la Historieta.* Catálogo-libro, Córdoba.
— (1985). «Comunicación: la democracia difícil» (en colaboración). Buenos Aires: Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales (ILET), Folios Ediciones.
— (1987). «Prensa amarilla, prensa blanca: sobre una conocida y no definida oposición de géneros». En Rivera, J. y Romano, E. (comps.), *Claves del periodismo argentino actual.* Buenos Aires: Edit. Tarso.
— (1988). *La recepción del género. Una investigación sobre los juicios de calidad acerca de los medios.* Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora.
— (1991). «Paisajes de historieta». En AA.VV., *Ciudad y campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica.* Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte e Instituto de Teoría e Historia del Arte J. E. Payró, UBA.
— (1992). «La historieta argentina de aventuras como paisaje privado». En AA.VV., *El viaje y la aventura*, L. Volta (comp.). Buenos Aires: Edit. del Instituto Italiano de Cultura y Corregidor.
— (1993). *Semiótica de los medios masivos.* Buenos Aires: Atuel.
— (1994). «El fanzine anarcojuvenil: una utopía del estilo». En AA.VV., *Utopías,* Fortunati, V.; Steimberg, Ó. y Volta, L. (comps.). Buenos Aires: Corregidor.
— (1996). «El suplemento cultural en los tiempos de la parodia». Revista *Continente Sul / Sur* 2. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro.
— (1997a). *Estilo de época y comunicación mediática,* en coautoría con Ó. Traversa. Buenos Aires: Atuel.
— (1997b). «Géneros mediáticos y estilos de época». En Mario Margulis (comp.), *La cultura en la Argentina de fin de siglo.* Buenos Aires: FCS y Oficina de Publicaciones del CBC, UBA.
— (1997c). «Proposiciones acerca de la cuestión de los géneros discursivos en los estudios llamados de comunicación». En Entel, A. (comp.), *Periodistas, entre el protagonismo y el riesgo.* Buenos Aires: Paidós.
— (1997d). «Estilo contemporáneo y desarticulación narrativa: nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela». En Eliseo Verón y Lucrecia Escudero (comps.), *Telenovela: Ficción popular y mutaciones culturales.* Barcelona: Gedisa.

— (1998a). «Periodización y deshistorización en las historias de los géneros de la imagen». En Ana Claudia de Oliveira e Yvana Fechine (eds.), *Semiótica da Arte-Teorizações, análises e ensino*. São Pablo: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, PUC-USP-CNRS.
— (1998b). «Romanticismo y vanguardia en la era de las culturas regionales y la posmodernidad». *Travessia* 32. Brasil: Universidad Federal de Santa Catarina.
TABACHNIK, Silvia (1985). *Código y símbolo en la canción romántica.* México: INAH.
— (1988). «Lo nuestro es imposible (biutopías teatrales)». *Fin de siglo* 18. Buenos Aires.
— (1989). «Voces anónimas. La palabra testimonial en la escena mediática». *Voces y Cultura. Revista de Comunicación* 13. Barcelona.
— (1992). «La anfitriona». En Schmucler, Mata, M.C. (comps.), *Política y comunicación: ¿Hay un lugar para la política en la cultura mediática?* Buenos Aires: UNC - Edit. Catálogos.
— (1995a). «Identidad y anonimato en la escena mediática. Una aproximación a los rituales de testimonio». *Estudios. Revista del Centro de Estudios Avanzados* 5. UNC.
— (1995b). «Confesiones en la plaza pública». En *Causas y azares. Los lenguajes de la comunicación y la cultura en (la) crisis* 2. Buenos Aires.
— (1996a). «Escándalo, verdad e identidad. Notas para un archivo de la falsa infamia». *Estudios* 6. CEA, UNC.
— (1996b). «Escándalo y escena mediática: la novela negra de la actualidad». En *Causas y azares. Los lenguajes de la comunicación y la cultura en (la) crisis* 6. Buenos Aires: Primavera.
— (1997). *Voces sin nombre. Confesión y testimonio en la Escena mediática.* Universidad Nacional de Córdoba, Dir. Gral. de Publicaciones.
— (1998). «Del escándalo». En Antelo, R. *et al., Declinio da arte / Ascensão da Cultura.* Florianápolis: Letras Contemporáneas.
TRAVERSA, Óscar (1970). «Umberto Eco: ¿cultura de masas?». *Los libros* 10. Buenos Aires.
— (1974). «Cine: la ideología de la no-especificidad». *LENGUAjes* 2. Buenos Aires: Nueva Visión.
— (1975). «Especificidad del cine, especificidad de la crítica». *C A cinema* 7/8.
— (1980). «El cine de animación: cuerpo y relato». *LENGUAjes* 4. Buenos Aires: Edic. Tierra Baldía.
— (1981). «Cuerpo y relato: a los cirujanos se les va la mano». *Video Forum* 12. Caracas.
— (1982). «El género y su memoria». *Arte y comunicación* 2. Buenos Aires.
— (1984). *El significante negado.* Buenos Aires: Hachette.
— (1990a). «La publicidad de las lecturas secretas: el caso, *Unisex Magic Line*». *Medios, Comunicación y Cultura* 22. Buenos Aires.

— (1990b). «Me gusta / no me gusta». *Contraluz* 2. Buenos Aires.
— (1990c). «Comentarios en torno a la construcción del espacio en *El Ángel Azul* de Von Stemberg». *Contraluz* 1. Buenos Aires.
— (1992a). «Carmen, la de las transposiciones». *La piel de la obra* 1. Buenos Aires.
— (1992b). «Cuerpo de campo / cuerpo de ciudad». *Actas. 3ras Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires.
— (1992c). «Acerca del libro, los medios y el cuerpo». *Espejos* 2. Buenos Aires.
— (1992d). «La mirada reconstructiva». En *Clic! El sonido de la muerte*. Buenos Aires: La Marca Editora.
— (1993a). «Prólogo». En Steimberg, Ó., *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel.
— (1993b). «De la cintura de avispa a la 'ligne normale': acerca de la figuración del cuerpo en los medios de prensa». En *Los cuerpos dóciles*. Buenos Aires: La Marca Editora.
— (1994a). «Prólogo». En Carlon, M., *Imagen de prensa, imagen de información*. Buenos Aires: Atuel.
— (1994b). «Mixtopías: utopías de las sociedades mediáticas». En AA.VV. (comps.) Fortunati, Steimberg y Volta. *Utopías*. Buenos Aires: Corregidor.
— (1995a). «Prólogo». En Páez, A., *Políticas del lenguaje*. Buenos Aires: Atuel.
— (1995b). «El fin de las noticias». En *Télam, medio siglo de noticias*. Buenos Aires.
— (1997a). *Cuerpos de papel: figuraciones del cuerpo en la prensa 1818-1940*. Barcelona: Gedisa.
— (1997b). *Estilo de época y comunicación mediática*. Tomo 1. Buenos Aires: Autel (co-autor junto a Ó. Steimberg).
— (1997c). «Cuando la telenovela mira hacia el pasado». *En Telenovela ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona: Gedisa.
— (1998). «Borges lector de imágenes». En Ravera, Rosa María (comp.), *Estética y crítica. Los signos del arte*. Buenos Aires: Eudeba.

ROMANO-SUED, Susana (1996a). «Espacios de ficcionalidad». *E.T.C.* 6. Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC, Alción Edit.
— (1996b). «Interpretar el Grodek de Georg Trakl». *E.T.C.* 7. Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC, Alción Editora.

VERÓN, Eliseo (1962) «La antropología, hoy: una entrevista a Claude Lévi-Strauss». *Cuestiones de Filosofía* 2/3. Buenos Aires.
— (1963). *Conducta, estructura y comunicación*. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor.
— (1967). «Un *happening* de los medios masivos: notas para un análisis semántico». En Masotta, Óscar *et al.*, *Happenings*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
— (1968). «Prólogo de la edición española». Lévi-Strauss, Claude, *Antropología estructural*. Buenos Aires: Eudeba.

— (1969). «Hacia una ciencia de la comunicación social». En Verón, Eliseo (comp.), *Lenguaje y comunicación social.* Buenos Aires: Nueva Visión.

VERÓN, Eliseo y SLUZKI, Carlos (1970a). *Comunicación y neurosis.* Buenos Aires: Editorial del Instituto.

VERÓN, Eliseo (1970b). «L'analogique et le contigu». *En L' analyse des images. Communications* 15. París: Seuil.

— (1971). «Condiciones de producción, modelos generativos y manifestación ideológica». En Verón, Eliseo (comp.), *El proceso ideológico.* Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

— (1973). «Pour une sémiologie des operationes translinguistiques». *Versus. Quaderni di Studi Semiotici.* Milano: Bompiani.

— (1974a). «Acerca de la producción social del conocimiento: el 'estructuralismo' y la semiología en la Argentina y Chile». *LENGUAjes1.* Buenos Aires: Nueva Visión.

— (1974b). «Para una semiología de las operaciones translingüísticas». *LENGUAjes* 2. Buenos Aires. Nueva Visión.

— (1974c). «Lingüística y sociología. Hacia una lógica natural de los mundos sociales». *Lingüística y sociología.* Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

— (1974d). «Dix remarques sur la semiotique de l'idéologie». En *A Semiotic Landscape.* The Hague-París-New York: Mouton Publishers. Chatman, Eco y Klinkenberg (eds.).

— (1980). «Relato televisivo e imaginario social». *LENGUAjes* 4. Buenos Aires: Ed. Tierra Baldía.

— (1983). *Construir el acontecimiento. Los medios de comunicación masiva y el accidente en la central nuclear de Three Mile Island.* Buenos Aires: Gedisa.

— (1986a). *La mediatización.* Buenos Aires: F. Filosofía y Letras, UBA.

— (1986b). Sigal, Silvia y Verón, Eliseo, *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista.* Buenos Aires: Legasa.

VERÓN, Eliseo *et al.* (1987). *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos.* Buenos Aires: Hachette.

— (1993a). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad.* Buenos Aires: Gedisa.

— (1993b). «Post-modernidad y teorías del lenguaje: el fin de los funcionalismos». En Escudero, Lucrecia y Corna, Olga (eds.), *Seminario Internacional. Comunicación, Discursos, Semióticas.* Rosario: Dirección de Publicaciones, UNR.

— (1993c). «Relato televisivo e imaginario social». En Mazziotti, Nora (comp.), *El espectáculo de la pasión.* Buenos Aires: Colihue.

VERÓN, Eliseo (1994). *Semiosis de lo ideológico y del poder. La mediatización.* Cursos y Conferencias 4. Buenos Aires: Ciclo Básico Común, UBA.

VERÓN, Eliseo y ESCUDERO, Lucrecia (comps.) (1997). *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales.* Buenos Aires: Gedisa.

DIRECCIONES DE LA SEMIÓTICA EN COLOMBIA

Armando Silva *

Universidad Nacional de Colombia

Es interesante reconocer el renovado interés de la semiótica en Colombia al igual que en varios países de América Latina. Se puede decir que de la moda de los años setenta, donde muchos aficionados en Colombia se ocuparon de la semiología, amándola con la misma incomprensión y emoción furtiva con que hoy la reniegan, pasamos a otro momento profesional en el cual la dirección semiótica se constituye no sólo en una materia de estudio dentro de distintas disciplinas o carreras, sino en un verdadero problema teórico y paradigma epistemológico de las ciencias sociales, sobre el cual hay que reflexionar y, diría, no sólo pretender.

No obstante sigue siendo cierto que no podemos hablar de un gran avance de estos estudios en nuestro país, pero sí encontramos otra manera de encauzar sus análisis de modo más competente, con menos esperanzas inauditas y con mucho más ajuste a lo que de ella se pueda

* El autor de este artículo agradece al profesor Fabio Jurado de la Universidad Nacional de Colombia sus varios aportes en la actualización de la información que contiene este escrito.

esperar. Al respecto, se podrían enumerar dos motivos que han impulsado su interés nacional. En 1987 se funda la Asociación Colombiana de Semiótica (ACSE) que agrupa a sus estudiosos a nivel nacional y cuya junta directiva se rota por ciudades, según la importancia que tenga en cada una de ellas, brindando así estímulo a su desarrollo regional. ACSE ha organizado simposios nacionales y ha generado algunas publicaciones que se enumerarán más adelante. De otro lado, cabe agregar que la evolución misma de la semiótica, a nivel de la disciplina misma, ha brindado otras posibilidades que encuadran mejor con las aspiraciones culturales de varios de nuestros científicos sociales, que ahora pueden ver en este campo de estudios un instrumento de ayuda metodológica y conceptual, además de principios necesarios de formalización, dentro de los objetos propios a su materia de investigación.

Una manera de registrar y dimensionar sus direcciones e intereses es consultar lo que se hace en las universidades donde existe como materia, lo cual también nos muestra ciertas tendencias por escuelas de pensamiento —incluso hasta por ciudades donde se estudia—, debido a que se concentran ciertos docentes o investigadores con preocupaciones afines. De acuerdo con lo anterior, podría presentar el siguiente panorama, que responde sólo a un primer intento por sistematizar esta práctica profesional en nuestro país. Propongo seguir las mismas subdivisiones ya previstas en un ensayo que publiqué sobre la «Semiótica en América Latina» (Silva, 1993: 269-286). Hago el recorrido según una división tripartita que atiende sus usos disciplinarios escuetos de la siguiente manera: lo relacionado con los estudios discursivos, con los espacios o bien con las interacciones sociales. O sea me refiero a una semiótica dicursiva, otra visual y la última socio-cultural. En el interior de esta clasificación se explicará lo relativo a centros de estudio o a tendencias un tanto más particulares de algunos docentes o investigadores. Al final presento un anexo sobre publicaciones y lugares de estudio.

1. DISCURSOS Y ANÁLISIS TEXTUALES

— *Estudios Narratológicos*. Precisamente vale la pena destacar al respecto el «Segundo Congreso Latinoamericano de Semiótica», al cual tuve la oportunidad de asistir en representación de Colombia, que tuvo lugar en Rosario, Argentina en 1987, donde fue claro el dominio y las preferencias de los colegas del continente por esta semiótica narrativa, con relevante demostración de interés por la obra de A.J. Greimas.

De la misma manera esta dirección corresponde a una de las de mayor interés en Colombia, si tenemos en cuenta que en ella participan varios centros. Es el caso de la Universidad del Valle en Cali, donde existe un seminario permanente, dirigido por Eduardo Serrano (por ejemplo, sus análisis de la obra de García Márquez: Serrano, 1991), adscrito al Departamento de Letras y que toma como centro de reflexión la obra de A.J. Greimas y G. Genette, en cuanto análisis discursivo de la obra literaria.

En la Universidad Nacional de Bogotá, en el Departamento de Lingüística, desde 1986 se abrió, de la misma manera, el Seminario de semiótica a cargo de Juan Gómez con la participación de un grupo de ex alumnos con quienes se creó el Grupo de «Investigación Narratológica» de la Universidad Nacional, el cual ha conseguido sacar una revista *Narratológicas* (véase apéndice para información de ésta y otras publicaciones periódicas en Colombia), dedicada a un tema especializado en cada publicación, como la Focalización o el Relato. De donde han salido estudiantes con sinceros intereses investigativos, dentro de los cuales cito a Felipe Ardila, interesado en semiótica literaria, y a Rodrigo Argüello (1998) con interés por la semiótica del relato fílmico y urbano. A este grupo se unió Fabio Jurado, que, después de permanecer varios años en México, se vinculó a la Universidad Nacional en 1990 como profesor de semiótica en el Departamento de Literatura, adelanta varios trabajos de aplicación de isotópicas y los modelos actanciales sobre todo referidos a la obra de Juan Rulfo (1989). En esta línea trabajan jóvenes ex alumnos ya con algunas publicaciones de artículos en semiótica y literatura como son Luis Noriega y Miguel Manrique.

En las universidades Tecnológica de Tunja, con Benigno Ávila y Guillermo Bustamante, y la de Nariño, en la ciudad de Pasto, se consolida, de la misma manera, una tendencia hacia la semiótica literaria. Los objetos de estudios corresponden preferencialmente a análisis de obras literarias latinoamericanas y los enfoques de estudio se refieren a problemas de focalización, procesos de narración en la novelística, relaciones narrador-lector, hermenéutica textual y análisis isotópicos.

— *Lingüística Textual.* Precisamente con este título el profesor Jaime Bernal publicó una interesante antología (Bernal, 1986), en la cual recogió ensayos de estudiosos colombianos, además de otros investigadores extranjeros, poniendo en evidencia los presupuestos y las direcciones de trabajo de esta tendencia en el país. En esta dirección de lingüística textual se orienta el seminario de semiótica del

Instituto Caro y Cuervo, a cargo de Alfonso Ramírez (1986), con publicaciones al respecto y quien junto con el lingüística Felipe Pardo fundó hace unos años el Círculo Lingüístico de Bogotá.

— *Teoría del signo.* En esta dirección más emparentada con la filosofía que las anteriores, se trabaja, dentro del Departamento de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Bogotá, sobre todo a través de las investigaciones del profesor Alfonso Rincón, especialista en semiótica medieval y con tesis doctoral sobre San Agustín (1992). También el tema es de interés de la seccional de Medellín en el Departamento de Humanidades, con la orientación de Juan Gonzalo Moreno hasta 1990 y del psicoanalista Hermes Pradilla a partir de entonces. Este Departamento organiza desde 1990, el Posgrado en Semiótica y Hermenéutica del Arte y ha incluido el área de semiótica narrativa y visual, lo cual viene estimulando nuevos objetos de análisis histórico, con aplicaciones de la teoría del signo a la moda, la fotografía, la publicidad y la ciudad, entre otros temas. Desde 1998 se ha creado la Maestría en Estudios Estéticos en la misma Universidad Nacional de Medellín, la cual ha tenido interesantes repercusiones en otras ciudades por su alta capacidad convocatoria al proponer seminarios sobre temas atractivos al público y a los académicos, como ciudad y ecología o ciudad y desechos. Sobre tales tópicos pueden citarse trabajos de ex alumnos que ya han publicado interesantes ensayos como es el caso de Jorge Echavarría, profesor de la Pontificia Bolivariana, sobre análisis iconográficos, de Raúl Domínguez sobre publicidad e historiografía o de Tarzicio Valencia en poesía.

En la Universidad Javeriana de Bogotá, se han interesado, igualmente, por los estudios filosóficos y hermenéuticos y sus cruces con la semiótica. Allí, adscritos a los departamentos de Filosofía y Comunicación Social, están vinculados los profesores Jaime Rubio, con varias publicaciones sobre P. Ricoeur (Rubio, 1987) y que ha liderado un seminario de reflexión permanente sobre semiótica y hermenéutica, y Mariluz Restrepo, que terminó su maestría en filosofía con una tesis (1989) sobre la obra completa de Peirce, llamando así de nuevo la atención sobre este fundador contemporáneo de la semiótica y presentando una investigación rigurosa y muy bien documentada.

— *Pragmática y teorías de la enunciación.* En este sentido se presentan dos enfoques que recogen diversas propuestas con énfasis en el

aspecto pragmático de la comunicación. Podríamos decir que el interés en este aspecto crece y se encuentra muy ligado a estudios literarios y teatrales. Bajo una dimensión pragmática se orienta el posgrado en Lingüística de la Universidad del Valle, en la ciudad de Cali, que fue dirigido por Luis Baena. Dentro de los mismos intereses trabajan otros docentes del Departamento de Letras de la misma Universidad, como son Carlos Vásquez, con varios ensayos sobre literatura y teatro y Carlos Restrepo, coordinador de un nuevo proyecto de Maestría en Literatura con énfasis en análisis semióticos.

En la Universidad de los Andes, en Bogotá, pueden considerarse como próximas a esta tendencia algunas publicaciones de Monserrat Ordóñez aplicadas a textos literarios como la *Vorágine* de E. Rivera. En la Universidad Industrial de Santander también se perfila en esta dirección Serafín Martínez, con su trabajo literario aplicando análisis textuales y enunciativos a la novelística del santandereano recientemente fallecido Pedro Gómez. En la Universidad Nacional en Medellín, debo citar escritos de Jairo Montoya, con doctorado en la materia de la Universidad de Puerto Rico, para quien «si entre las palabras y los objetos se teje es un complejo campo de fuerzas y de entrecruzamientos la posibilidad de una semio-pragmática del discurso queda al mismo fundamentada» (1992: 55).

— *Estudios literarios.* La profesora Ángela Betancur lidera el grupo de estudios semióticos en el área de literatura, de la Facultad de Comunicaciones, de la Universidad de Antioquia. Este grupo aborda el análisis del texto literario a partir de la semiótica narrativa de Greimas y Fontanille, con algunos apoyos en la teoría narratológica de Genette. El libro *Estudio semiótico de «En la diestra de Dios padre»*, cuyos autores son Ángela Betancur y José Decio Londoño, constituye un referente bibliográfico en los horizontes investigativos del grupo. Diversos artículos publicados en la revista *Lingüística y Literatura,* de la Universidad de Antioquia, sustentan el trabajo del grupo, con una influencia académica en la carrera de Lingüística y en la Maestría en Literatura Colombiana de esta universidad.

— *Semiótica y Pedagogía.* Durante la década del 90 en Colombia se consolidaron grupos que venían reflexionando en torno a los procesos de aprendizaje de la lectura y la escritura. Entre estos grupos se destacan, por el enfoque semiótico que orientaron sus investigaciones, el liderado por Gloria Rincón en la Universidad del Valle; el grupo

liderado por Julio Escamilla en la Universidad del Atlántico; el grupo liderado por Blanca Bojacá en la Universidad Distrital y el grupo liderado por Fabio Jurado en la Universidad Nacional. Cada uno de estos grupos ha realizado publicaciones, entre las que sobresalen: la revista *Enunciación*, de la Universidad Distrital; los libros *Los procesos de la lectura*, *Los procesos de la escritura* y *Entre la lectura y la escritura* (compilaciones realizadas por Guillermo Bustamante y Fabio Jurado); *Fundamentos semiolingüísticos de la actividad discursiva*, de Julio Escamilla; *Investigación, escritura y educación,* de Fabio Jurado; *Lenguaje y mundos posibles*, de Gladiz Jaimes y María Elvira Rodríguez; *El texto explicativo*, de Blanca Bojacá y Raquel Pinilla; *Etnoeducación: proyectos literatura* y *Embrujos de amor,* de James Cortés. El efecto académico e investigador de estos grupos se encuentra en el libro que señala los lineamientos curriculares para abordar el área de lenguaje en los distintos grados y ciclos de la escolaridad, pues el Ministerio de Educación Nacional convocó a miembros de estos grupos para que definieran y sustentaran los enfoques más pertinentes para el aprendizaje escolar de la lectura y la escritura y en las reflexiones sobre el lenguaje y la literatura. Se puede considerar que el enfoque dominante que se acoge en este texto está sustentado desde las semióticas de Greimas, Barthes, Eco y Peirce.

2. ANÁLISIS SOBRE IMÁGENES Y ESPACIOS

— *Espacio Urbano y la Ciudad.* Tendencia de estudio en la que se toma como objeto específico la ciudad. En la Facultad de Artes de la Universidad Nacional en Bogotá, dentro del Departamento de Arquitectura, existe la materia de semiótica y distintas publicaciones especializadas como *A/U* (Asuntos Urbanos) a cargo del arquitecto argentino Juan Carlos Pérgolis (1986), con trabajos sobre teoría arquitectónica; tal revista se preocupa por estudiar la ciudad bajo criterios semióticos. También la ciudad es motivo de estudios semióticos en la Universidad Nacional, con sede en Medellín, dentro de la misma Facultad de Arquitectura, como las investigaciones del catalán Jaime Xibillé (1990), que realizó su tesis doctoral en la Universidad de Barcelona sobre el arte en la ciudad posmoderna, y Darío Ruiz quien, sin interesarse específicamente por una orientación semiótica, trabaja sobre varios supuestos del lenguaje y la de-construcción urba-

na. Uno de los principales aportes prácticos conseguidos por este grupo de Medellín ha sido llamar la atención sobre los barrios con profundo sentido popular (como el Manrique) que, con motivo de la instalación de las vías del Metro, ha sido lesionado en su arquitectura y modo de vida. Uno de los medios más utilizados para la divulgación de sus propuestas de los estudiosos de Medellín ha sido el video y la fotografía.

— *Comunicación visual.* Dentro de la Facultad citada, pero en el Departamento de Bellas Artes, se fundó, por parte del autor de este artículo, en 1978, el área de Comunicación Visual, con cuatro distintos niveles de estudio en semiótica, referidos al Arte y Diseño Gráfico. De la Universidad Nacional han salido publicaciones dedicadas al estudio de iconografía y diseño popular de nuestras ciudades (A. Silva, 1986).

— *Figuración y Arte.* En la búsqueda de alternativas distintas a la crítica de arte, aparece un nuevo interés por esta materia. Hoy ya está en funcionamiento la Maestría en Hermenéutica y Semiótica del Arte en la Universidad Nacional de Medellín, bajo la coordinación inicial de Juan Gonzalo Moreno, Jairo Montoya, Jaime Xibillé, Aníbal Córdoba y el historiador Antonio Restrepo, orientada en la perspectiva de la Estética Semiótica (J. Montoya, ed., 1987). Ésta es la primera escuela de posgrado que hace énfasis definido en los acercamientos al arte desde una teoría del símbolo, lo cual va a generar nuevos estudiosos del arte, que estén en condiciones de relevar a los tradicionales críticos de arte en Colombia, poseedores más bien de una abusiva retórica para producir efectos periodísticos y de mercado y donde brillan por su ausencia los análisis más juiciosos y profundos dentro de las nuevas ciencias del lenguaje y sus vínculos con las otras ciencias sociales. El desarrollo actual del interés en la semiótica en Colombia debe reconocer lo que sucede en Medellín con el posgrado mencionado; además de los «Encuentros Semiológicos», auspiciados desde hace ya algunos años por la Secretaría de Educación del Departamento, con relevante demostración de acogida académica y el «Círculo Lingüístico de Medellín» (Jaime Rojas, Víctor Villa, Manuel Morales, J. Mario Cardona, Ramón Vázquez, Amando Correa, Consuelo Restrepo, Rogelio Tobón y Omar Gómez en su junta directiva); así como las actividades de otros grupos muy activos en conferencias, publicacio-

nes y traducciones: como las realizadas por Luis Alfonso Palau en el Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional con Sede en Medellín.

Con un sentido un tanto más sociológico, pero utilizando argumentos semióticos puedo citar una investigación embrionaria sobre el teatro en Santander, al nor-oriente de Colombia, a cargo del profesor Álvaro Góngora (1991). A esta investigación se han unido algunos de los estudiantes del posgrado de Estudios Semiológicos de la Universidad Industrial de Santander, otro grupo de trabajo en semiótica en Colombia, que viene evolucionando hacia estudios sobre teatralidad en la vida cotidiana, además de la línea de investigación narratológica. Sobre el mismo tema del teatro, pero más como teoría, puesta en escena y dramaturgia, está la orientación de Consuelo Restrepo en la Universidad de Antioquia. También consignaría en esta tendencia figurativa los trabajos de Eduardo Domínguez, de la Facultad de Diseño de la Pontificia Bolivariana de Medellín, pues si bien su trabajo es de orden historiográfico (1990) su objeto inmediato son los periódicos colombianos de distintas épocas concebidos como imagen, o sea, cómo sus diseños y diagramas generan estructuras aislables de significación.

— *Cine y análisis de Medios de Comunicación.* Bajo una orientación semiótica se dan cursos de cine en la Javeriana de Bogotá, a cargo de los docentes Germán Muñoz, especialista en tecno-imágenes y sus sistemas expresivos (además de traductor de trabajos de Ch. Metz), Gilberto Bello, con mayor énfasis sociológico, y Fernando Vásquez. No obstante ha sido la Universidad del Valle, en la Facultad de Comunicación Social, fundada en la década de los 70 por el profesor Jesús Martín-Barbero, donde han tenido un mayor desarrollo los análisis de medios (M-Barbero, 1987). En las Universidad Tecnológicas de Pereira y Armenia, se han incrementado los estudios en medios y ya existen estudios de posgrado que enfatizan el problema de la televisión o el cine, dentro de programas de educación.

— *Arte y semiótica.* En el Departamento de Literatura, de la Universidad Nacional, la profesora checa, Jarmila Jandova adelantó la traducción, directa del checo, de una parte de la obra de Jan Mukarovski, en la que se destacan artículos relacionados con las teo-

rías sobre el signo y sus convergencias en la estética y en los procesos interpretativos de los textos de la cultura: el cine, el folclore, la poesía, el teatro, etc. Dicha traducción se encuentra en prensa para el año 2000.

3. ANÁLISIS SEMIÓTICOS BAJO LA INTERACCIÓN SOCIAL

— *Estudios dialectológicos.* Aquí deben destacarse los estudios del Instituto Caro y Cuervo, de Bogotá, uno de los centros de mayor prestigio en filología clásica de la lengua castellana que acaba de ser destacado con el premio Príncipe de Asturias (1999). Cabe mencionar el extraordinario trabajo que concluyó en el *Atlas Lingüístico* y *Etnográfico*, dirigido por el profesor Luis Flórez y publicado en varios volúmenes por la Imprenta Patriótica del mismo Instituto, el cual ha servido de modelo en otros países para levantar mapas sobre usos locales del idioma y de las costumbres de cada región. Esta obra se propuso recoger material lingüístico según áreas geográficas colombianas dejando abiertas las puertas para posteriores interpretaciones, como afirma el grupo de investigadores. Por supuesto que, como recuerda Rubén Arboleda (1987: 33), con el *Atlas* tenemos la posibilidad de abordar temas como tabúes y eufemismo, etimología popular, comparación del habla campesina, urbana y semiurbana y otros aspectos más.

— *Estudios sociolingüísticos.* En este sentido se vienen haciendo distintas publicaciones y estudios. Bajo los estudios actuales, el énfasis se coloca en los mismos hablantes como sujetos sociales de comunicación, quienes desprenden distintas características en el uso de la lengua. Es el caso de la tendencia predominante de la Universidad de Antioquia, en Medellín, con investigaciones sobre fenómenos musicales populares o de ciertos usos urbanos del lenguaje a cargo de los docentes Rito Llerena (1985) y Víctor Villa, o bien teoría lógica y sociosemiótica, como algunos estudios sobre semiótica del silencio de Rogelio Tobón (1989), obra que obtuvo el premio departamental de 1991, que adjudica el Departamento de Antioquia a una obra inédita de valor investigativo. También puede citarse a la francesa Helen

Puliquen, de la Universidad Nacional de Bogotá, quien viene adelantando un trabajo literario basado en la sociocrítica, basándose en Goldmann y Bajtín.

— *Estudios etnológicos*. En este caso me refiero a trabajos sobre el uso del lenguaje en comunidades, en especial en los sectores indígenas. Habría que citar en especial a las Facultades de Antropología, de las Universidades Nacional y Andes de Bogotá, en una mezcla de opciones investigativas dentro de las cuales lo semiótico, a pesar de no ser siempre fundante, es tenido en cuenta por algunos investigadores. En los Andes debe destacarse el interés por problemas simbólicos de la profesora Elizabeth Reichel, quien se acerca así a una concepción semiótica en las culturas indígenas que analiza, especialmente en la amazonía colombiana. En la Universidad Nacional, con mayor disposición al trabajo textual, cabe mencionar los trabajos de Genoveva Iriarte (1991), orientados a tradición oral y desarrollados según criterios de indexicalidad prescriptiva y de performatividad narrativa.

En este aparte quisiera mencionar los últimos artículos del profesor Guillermo Páramo de la Universidad Nacional, quien dentro de una sólida formación en lógica y antropología intenta formalizar las bases de una lógica «paracosistente» que entregue los presupuestos para una lógica de lo simbólico. Sin duda, este esfuerzo formalizador (Páramo, 1989) para la antropología puede seguirse con interés para los problemas propios de las interacciones de los que se ocupa últimamente la semiótica.

— *Estudios semiolingüísticos*. En esta dirección se trata de comprender lo discursivo hacia los procesos sociales de producción, trabajando en un límite texto-extratexto y por tanto sus investigadores lo hacen, bien en nivel de modelos teóricos, o bien diseñando estrategias para trabajo propiamente de campo. Aquí es de anotar el grupo CADIS —Círculo de Análisis del Discurso—, fundado por Julio Escamilla (1987: 49-50) y adscrito a la Universidad del Atlántico en Barranquilla, ciudad caribeña situada al norte del país que cuenta con estudios en Filología e Idiomas. Este grupo tiene a su cargo adelantar estudios sobre el uso específico del habla costeña en la zona norte de Colombia y su orientación se ubica en el análisis socio-semiológico del discurso.

— *Estudios sobre procesos de comunicación social.* Corresponde a una tendencia «culturalista» que tiene amplia difusión en varias escuelas de Comunicación Social, estimulada por la misma FELAFACS (Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación), dentro de la cual se plantea el estudio de los receptores de mensajes (ver Silva, 1988), tomando diversas posiciones conceptuales y teóricas. La semiótica encuentra allí plena justificación y así se han realizado reuniones donde se examinan los aportes que puedan encontrarse para los estudios de comunicación. En realidad se trata de un momento de encuentro de dos disciplinas que, de distintos modos, han llegado a formularse preguntas similares y que en el aspecto cultural coinciden con un nuevo interés en el análisis desde los sujetos sociales, enfrentando así, en el estudio de la comunicación, un proceso de producción a uno de interpretación, tanto a nivel de las estrategias del texto (estudio sobre narratarios), como de las prácticas sociales (estudio sobre y desde los destinatarios y receptores-destinatarios).

4. ALGUNOS PROGRAMAS O PROYECTOS CONCRETOS DE POSGRADO EN COLOMBIA, DONDE EXISTE UN INTERÉS EN EL ANÁLISIS DESDE PERSPECTIVAS SEMIÓTICAS

En la actualidad conocemos los siguientes programas de posgrado, en distintas universidades colombianas:

— Doctorado en Educación con énfasis en pensamiento visual, en la Universidad Nacional de Colombia, con sede en Bogotá, para el año 2000. Este proyecto ha sido concebido en especial por dos docentes con formación semiótica, Fabio Jurado y Armando Silva. Se abrirán tres líneas para el estudio de la relación educacion-comunicación: imagen-cognición, imagen-imaginarios e imagen y medios.

— Posgrado en Estudios Semiológicos de la Universidad Industrial de Santander, dentro de tres líneas de trabajo institucional: la Semiótica Narrativa, Literatura y Teatralidad. Su énfasis está previsto en la investigación. Lo funda el profesor Álvaro Góngora; lo dirige hoy la profesora Cecilia Ogeda.

— Posgrado en Semiótica y Hermenéutica del Arte, del Depto. de Humanidades de la Universidad Nacional de Medellín, bajo la dirección inicial del profesor Hermes Padilla y la actual de Jairo Montoya. Este posgrado viene intensificando una formación filosófica y crítica de la semiótica y se ha interesado por varias temáticas, en especial las relacionadas con deconstruccionismo, Semiótica Visual y posmodernidad urbana.

— Maestría en Estudios Estéticos de la Universidad Nacional de Medellín. Se encuentra concentrado allí el grupo de Medellín: Jairo Montoya, Jaime Xibille, Gonzalo Moreno, Aníbal Córdoba, Antonio Restrepo y los españoles Manuel Delgado y Pere Salaber. Trabajan sobre el pensamiento estético contemporáneo.

— Programa de Maestría en Comunicación de la Universidad Javeriana, bajo la dirección del padre Gabriel Jaime Pérez. Pone énfasis en investigación cultural y la semiótica está prevista dentro de una de las áreas denominadas como enfoques básicos.

— Programa de Maestría en Comunicación Educativa de la Universidad Tecnológica de Pereira, a cargo de la profesora Amanda Castiblanco. Funciona desde hace tres años y la semiótica es una de las materias fundamentales dentro del área de metodología y materias teóricas.

— Proyecto de posgrado en Literatura de la Universidad del Valle, a cargo del profesor Carlos Restrepo, con alguna participación de la semiótica en aspectos metodológicos.

— En la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Tunja el profesor Benigno Ávila ha impulsado una especialización en Literatura y Semiótica, de la cual han egresado aproximadamente 50 profesores, cuyas monografías se han orientado desde la semiótica, con mucho énfasis en las teorías narratológicas y en las perspectivas del pensamiento de Eco y Greimas.

— El Instituto Caro y Cuervo, en Bogotá, fundó una línea de trabajo en sociocrítica, dentro del programa de Maestría en Lingüística y Literatura. En esta línea se aborda el pensamiento de Bajtín y la propuesta de Edmund Cros para el análisis del texto literario; cabe destacar que en la obra de Cros ocupa un lugar importante la semiótica de Greimas. Entre quienes han profundizado en el análisis semiótico-textual se destacan las profesoras Neyla Pardo y Helene Pouliquen, así como el profe-

sor Diógenes Fajardo, cuyos artículos publicados en la revista *Thesaurus,* muestran la relevancia de la mirada semiótica en análisis de obras como las de García Márquez y Germán Espinoza.

5. ALGUNAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS EN COLOMBIA QUE SE OCUPAN DE ESTUDIOS DESDE PERSPECTIVAS SEMIÓTICAS

Sobre Semiótica. Boletín informativo de la Asociación Colombiana de Semiótica. Bogotá. Edita Fabio Jurado. Dirección: Ciudad Universitaria. Unidad Camilo Torres, Bloque C, Módulo 4, oficinas 601 y 604 de Bogotá.

Thesaurus. Revista de publicaciones especializadas en filología y lenguaje, del Instituto Caro y Cuervo de Bogotá. Dirección: Apartado Aéreo 51.502, Bogotá, Colombia.

Signo y Pensamiento. Revista de la Facultad de Comunicación Social de la Universidad Javeriana. Dirección: Cra 7 n.° 43-82, Bogotá.

Texto y Contexto. Revista de la Universidad de los Andes de Bogotá. Dirección: Cra. 1 Este n.° 18.ª, 10, Bogotá.

Narratológicas. Del grupo de investigaciones narratológicas del Seminario de Semiótica de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Dirección: A.A. 41.804, Bogotá.

A/U-Asuntos Urbanos, de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia. Dirección: Universidad Nacional, Bogotá.

Revista Universidad del Valle. Dirección: Universidad del Valle, Cali, Colombia.

Lingüística y Literatura. Revista del Departamento de Lingüística y Literatura de la Universidad de Antioquia. Dirección: Apartado Aéreo 1226, Medellín.

Contextos. Revista de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Medellín. Dirección: Apartado Aéreo 1983, Medellín.

Coloquios Lingüísticos. Revista del Círculo Lingüístico de Medellín. Dirección: Apartado Aéreo 56.068, Medellín, Colombia.

Ciencias Humanas. Revista de la Universidad Nacional de Medellín. Dirección: Universidad Nacional de Medellín, Medellín.

Alegoría. De la Universidad de Tunja en donde se publican capítulos de monografías sobre semiótica de estudiantes de esa ciudad y avances de investigación de los profesores de la misma

Forma y Función. Del Departamento de Lingüística, de la Universidad Nacional. Ha publicado artículos en torno a la semiótica discursiva y los análisis textuales de poesía, relato literario y narrativas en lenguas indígenas, así como acercamientos semióticos a tópicos relacionados con la educación y la ciencia.

Literatura. Del Departamento del mismo nombre en la Universidad Nacional de Colombia, en Bogotá. Se publican allí artículos sobre análisis semiótico de textos literarios, como los artículos de los profesores Fabio Jurado y Diógenes Fajardo.

Enunciación. Esta revista tiene como énfasis la semiótica del discurso en relación con tópicos y problemas de la educación y de la pedagogía. La revista está financiada por la Universidad Distrital, de Bogotá, a través de su Facultad de Ciencias y Educación, con aportes de la línea de investigación «Mejoramiento de la calidad de la enseñanza de la lengua materna». En esta línea de investigación se inscribe el proyecto «Conocimiento del mundo, conocimiento lingüístico y entorno socio cultural en la adquisición de la lengua materna: una propuesta para la educación pre-escolar», y el proyecto «Análisis de textos escritos por niños en contexto de evaluación», financiados por Colciencias, entre 1997-1999. La revista está estructurada en 5 secciones: Ponencias, Avances de investigación, Artículos, Traducciones y Reseñas. La Dirección de la revista está a cargo de Gladiz Jaimes y María Elvira Rodríguez. La sección de traducciones constituye un aporte significativo de la revista, en tanto da cuenta de investigaciones que en semiótica y análisis del discurso se adelantan en Europa y en Norteamérica. Autores como Marcellessi y Charadeau, han sido traducidos en la revista por las profesoras Blanca Bojacá, Raquel Pinilla y María Elvira Rodríguez. La revista es semestral y recibe colaboraciones en el apartado aéreo 3062, de Bogotá.

Forma y Función. Publica trabajos en lingüística, sociolingüística, etnolingüística, análisis del discurso y semiótica; su ámbito está centrado en las ciencias del lenguaje. La revista está financiada por la Facultad de Ciencias Humanas y coordinada por el Departamento de Lingüística. En relación con la semiótica, la revista ha publicado ar-

tículos sobre la interpretación, la escritura y la lectura, análisis semióticos de poesía y de relato literario, semiótica textual. Se han publicado traducciones de artículos sobre semiótica discursiva, de autores como Greimas. La revista es semestral y en la actualidad está dirigida por Ruth Pappenheim. Recibe colaboraciones en el correo electrónico: rppapenh@bacata.usc.unal.edu.co.

Literatura. Teoría, Historia, Crítica. Esta revista está orientada hacia los estudios literarios, ya sean historiográficos o analítico-textuales. En cada número se publica al menos un artículo sobre semiótica literaria; las tendencias de la semiótica literaria provienen de Greimas, Eco, Bajtín y Mukarovsky. La revista está financiada por la Facultad de Ciencias Humanas, de la Universidad Nacional de Colombia, y está coordinada por el Departamento de Literatura. Tiene como directora a la traductora de Mukarovsky, Jarmila Jandova. Se publica anualmente y pueden enviarse colaboraciones al correo: revdlite@bacata.usc.unal.ecu.co.

Lenguaje. Surgió en la década del 70 en la Universidad del Valle, Cali, como un medio para divulgar los trabajos de investigación en el área del lenguaje; si bien sus propósitos apuntaban hacia lo propiamente lingüístico, con el tiempo la revista fue incorporando análisis sobre argumentación y sobre la semiótica del discurso. A través de esta revista se divulgó paulatinamente el enfoque semántico comunicativo, cuyos fundamentos se sustentan en una teoría sobre la significación, entendida como dimensión semiótica de la cultura. Luis Ángel Baena lideró el enfoque y coordinó la revista en las décadas de mayor productividad como lo fueron las décadas del 80 y del 90.

Lingüística y Literatura. Ésta es otra revista que ha mantenido su regularidad en las ediciones. Está editada por el Departamento de Lingüística y Literatura, de la Universidad Antioquia, de Medellín. Semejante a la revista *Lenguaje*, ha combinado la publicación de artículos específicos sobre lingüística y artículos sobre semiótica narrativa, con análisis de textos literarios, latinoamericanos y colombianos, desde la perspectiva de Greimas, Genette, Bajtín y Eco, así como análisis semióticos sobre otros diversos significantes de la cultura, como la canción popular, el *grafitti* y el discurso publicitario. Hasta 1999 se habían editado 30 números. Las colaboraciones para esta revista se pueden enviar al apartado aéreo 1226, de Medellín.

Alegoría. Esta revista constituye un medio para la divulgación de los trabajos de investigación que adelantan los estudiantes y los profesores de la especialización en Literatura y Semiótica, de la Universidad

Pedagógica y Tecnológica de Tunja, Boyacá. Los análisis semióticos del texto literario son abordados desde la perspectiva de Greimas, Barthes y Eco. La revista está dirigida por Benigno Ávila.

Polifonía. Se trata también de una revista que se ubica en los ámbitos de los estudios lingüísticos y literarios, considerando las aproximaciones semióticas a los textos como una franja de la misma, pues también aparecen artículos de crítica literaria y de profundización en análisis textual. La revista está adscrita al Departamento de Lenguas Modernas, de la Universidad del Atlántico, Barranquilla.

A las anteriores puede agregarse el «Banco de Información Semiótica» que adelanta el posgrado de Estudios Semiológicos de la Universidad Industrial de Santander y que ya ha ofrecido a las instituciones colombianas con intereses en el área. La biblioteca en semiótica de tal centro puede considerarse la de mayor registro en publicaciones periódicas extranjeras en Colombia. Dirección: Universidad Industrial de Santander. Centro de Estudios Semiológicos, profesor Álvaro Góngora, Director. Bucaramanga.

Proyecto Cultura Urbanas en América Latina y España desde sus imaginarios sociales. Dirigido por el profesor Armando Silva, prevé un enfoque cultural sobre la base de una metodología semiótica. Es el primer estudio que compara culturas urbanas de América desde una misma metodología y sobre presupuestos comunes. Recibe apoyo internacional de varias instituciones culturales, como el Convenio Andrés Bello del pacto Andino, la UNESCO, la ONU y distintas oficinas locales como la alcaldía de las ciudades de Buenos Aires y Bogotá o las universidades públicas como Universidad Autónoma de México y la Universidad de São Paulo en Brasil. Para el año 2001 saldrá una enciclopedia que reunirá los distintos trabajos por cada ciudad investigada.

Referencias bibliográficas

ALMEIDA, I. (1986). «Sémiotique et interpretation». *Pré-publications*, 153-54. Urbino: Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica.

ALEMÁN, J. y LABRERA, S. (1981). «Unaridad del significante». *Boletín de Psicoanálisis*, n.° 1. Madrid.

ARBOLEDA, R. (1987). «EI ALEC y algunas obras conexas». *Glotta*, v. 2, n.° 3. Bogotá.

ARGÜELLO, R. (1998). *Ciudad Gótica, Esperpéntica y Mediática.* Bogotá: Educativa Net.

BENVENISTE, E. (1966). *Problemas de Lingüística General.* Traducción de Juan Almela. México: Siglo XXI.

BERNAL, J. (1986). *Antología de Lingüística Textual.* Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

CASTAÑARES, W. (1987). «Ch. Peirce. Historia de una marginación». *Revista de Occidente,* n.° 71. Madrid.

CHARAUDEAU, P. (1983). *Langage et Discours. Eléments de sémiolinguistique.* París: Hachette Université.

DASCAL, M. (1978). *La Semiología de Leibniz.* Trad. de Luis Alfonso Palau. Universidad Nacional de Medellín, 1990.

DERRIDA, J. (1967). *De la Gramatología.* Trad. de Óscar del Barco. Argentina: Siglo XXI.

DOMÍNGUEZ, E. (1990). «La crítica interdisciplinaria en la historiografía y el periodismo». *Cuadernos del CIDI,* n.° 15. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.

DUCROT, O. (1986). *Le dire et le dit.* París: Minuit.

DUCROT, O. y TODOROV, T. (1972). *Dicionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje.* Trad. de Enrique Pezzoni. México: Siglo XXI.

ECO, U. (1976). *Tratado de Semiótica general.* Trad. de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.

ELKANA, Y. (1977). *La culture scientifique dans le monde contemporaine.* Trad. de José Granés. Bogotá: Sociedad Colombiana de Epistemología.

ESCAMILLA, J. (1987). «El Círculo de Análisis del Discurso». *Glotta,* vol. 2, Bogotá.

GARRONI, E. (1977). *Ricognizione della Semiótica.* Roma: Officina Edizioni.

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

GÓNGORA, A. (1991). *Mapa del teatro en Santander* (en mimeo). Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander.

GREIMAS, A. J. (1966). *Eléments pour une théorie de l'interprétation du récit mytique.* París: Points.

— (1986). *Sémiotique. Dictionare raisonné de la théorie du langage,* T.2. París: Hachette Université.

GOMBRICH, E. (1959). *Art and Ilusion.* London: Phaidon Press.

GUMPERZ, J. (1974). «The Sociolinguistics of Interpersonal Communication». n.° 33, Serie C. Urbino: Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica.

IRIARTE, G. (1991). *Semiótica narrativa de la tradición oral* (en Mimeo). Bogotá: Universidad Nacional.

JURADO, F. (1989). «Correlato religioso y roles actanciales en Talpa». *Revista de Lingüística y Literatura.* Medellín: Universidad de Antioquia.

KRISTEVA, J. (1972). *Semiótica.* Trad. de José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos.

KUHN, T. (1962). «The Structure of Scientific Revolutions». Trad. en México: F.C.E. En *Encyclopedia of Unified Science.* University of Chicago.

LACAN, J. (1966). *Escritos.* Trad. de Tomás Segovia. México: Siglo XXI.
LADRIERE, J. (1973).«Vie sociale et destinée». *Cit.* por Almeida (1986). Gembloux: Duculot.
LÉVI-STRAUSS, (1958). *Antropología estructural.* Trad. de Eliseo Verón. Buenos Aires: Eudeba.
— (1964). *Lo crudo y lo cocido.* Buenos Aires: Eudeba.
LLERENA, R. (1985). *Memoria cultural en el vallenato.* Medellín: Centro de Investigaciones Universidad de Antioquia.
LORENZANO, C. (1982). *La estructura psicosocial del arte.* Buenos Aires: Siglo XXI.
LOTMAN, J. (1977). «La cultura come mente colletiva e i problemi della intelligenza artificiale», n.° 66, Serie A. Urbino: Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica.
LYOTARD, J. F. (1984). *La condición posmoderna.* Madrid: Cátedra.
MARTÍN-BARBERO, J. (1987). *De los medios a las mediaciones.* México: Gustavo Gili.
MARTINET, A. (1965). *Elementos de Lingüística General.* Madrid: Gredos.
MERTZ, E. (1985). *Semiotic Mediation: Sociocultural and Psychological Perspectives.* Florida: Academic Press, USA.
METZ, C. (1977). *El significante imaginario.* Trad. de Josep Elías. Barcelona: Gustavo Gili.
MONTOYA, J.; MORENO, J.G. y XIBILLE, J. «Teoría del Arte». *Revista de Ciencias Humanas,* n.° 10. Medellín.
MONTOYA, J. (1991). «En torno a una semio-pragmática del discurso». *Revista Universidad Nacional.* Extensión cultural n.° 29-30. Medellín.
MORENO, J. G. (1991). «*Peirce.* Ponencia presentada en el Encuentro de Semiótica de la Universidad del Cauca». Popayán.
PARAMO, G. (1989). «Lógica de los mitos». *Revista Ideas y Valores,* n.° 79. Bogotá: Universidad Nacional.
PEIRCE, C. (1965). *The Collectet Papers*, C. Hartschorme, P. Weiss y A. Burks (eds.), vol. 8. Cambridge, Mass., U. S. A.
PERGOLIS, J. C. (1986). *Sobre lo clásico en la arquitectura.* Bogotá: Fondo Ed. Universidad Nacional.
RAMÍREZ, A. (1986). «La lingüística del texto en la literatura». En *Antología de la lingüística textual.* Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
RESTREPO, M. (1992). *Ser signo interpretante.* Bogotá: Significante de Papel.
REYES, L. y PARDO, G. (1991). *Un modelo lingüístico para el análisis integral del discurso.* Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
RICOEUR, P. (1971). «La communication». *Actas du XV Congres de la Societé de Philosophie de Langue Française.* Université de Montréal.
RINCÓN, A. (1992). *Signo y lenguaje en San Agustín.* Bogotá: Universidad Nacional.
RUBIO, J. (1987). *Explicar y comprender: Hermeneútica y Ciencias Sociales-Problemas metodológicos* (en mimeo). Bogotá.

SEBEOK, T. y UMIKER, J. (1979). *Sherlock Holmes y Charles S. Peirce: el método en la investigación.* Barcelona: Paidós.

SERRANO, E. (1991). *La manipulación enunciativa del saber en «Crónica de una muerte anunciada»* (en mimeo). Cali.

SILVA, A. (1986). *Graffiti: una ciudad imaginada.* Bogotá: Universidad Nacional.

— (1988). «La Semiótica y la Comunicación Social en Colombia». *Revista Diálogos,* n.° 22. Lima, Perú: Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social.

— (1993). «La Semiótica en América Latina: entre el ejercicio académico y su popularización». *Revista de Ciencias de la Información,* n.° 8. Madrid, España: Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid.

TOBÓN, R. (1989). «Semiótica del silencio». *Revista Coloquios Lingüísticos,* n.° 2. Medellín.

VAN DIJK, T. (1978). *La ciencia del texto.* Buenos Aires: Paidós.

VERÓN, E. (1977). «La semiosis social». *Pre-publications,* n.° 64. Urbino: Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

2. SOBRE TEATRO DE LOS AÑOS NOVENTA

José Romera Castillo (ed.)

PRESENTACIÓN

José Romera Castillo

Director de *Signa*

En este apartado se recogen algunas de las conferencias impartidas en el curso *El teatro en España en la década de los noventa,* celebrado en Ávila (del 12 al 16 de julio de 1999), inserto en los X Cursos de Verano de la UNED, bajo la dirección de José Romera Castillo. En el citado curso intervinieron, además, Andrés Amorós (Catedrático de la Universidad Complutense), Eduardo Galán (Dramaturgo y Subdirector General de Teatro), Rafael Pérez Sierra (Director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico), Luciano García Lorenzo (Director del Festival de Almagro) y Yolanda Pallín (Dramaturga).

Se añaden dos nuevos textos: el panorama de Xosé Manuel Fernando Castro (sobre el teatro gallego de los noventa) y el texto de Juan Mayorga, *Cartas de amor a Stalin.*

Juan Mayorga (nacido en Madrid, en 1965), —doctor en Filosofía con una tesis sobre el pensador alemán Walter Benjamin (en 1997), profesor de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid y fundador del colectivo teatral El Astillero— ha estrenado y publicado diferentes textos teatrales *(Siete hombres buenos, Más ceniza, El tra-*

ductor de Blumemberg, El sueño de Ginebra, Concierto fatal de la viuda Kolakowski, El hombre de oro, La mala imagen, El jardín quemado, Legión, La piel, Amarillo, El crack, Ángelus Novus...). Y ahora, *Cartas de amor a Stalin,* estrenada en el Teatro María Guerrero de Madrid, el 8 de septiembre de 1999, bajo la dirección de Guillermo Heras; Escenografía y Vestuario de Rafael Garrigós; Iluminación de Juan Gómez-Cornejo; Música de P. I. Tchaikovsky e Interpretación de Magüi Mira (Bulgákova), Helio Pedregal (Bulgákov) y Eusebio Lázaro (Stalin).

La revista *Signa* acoge en sus páginas, por vez primera, un texto de creación. ¿Qué mejor complemento puede tener un panorama de estudios que una nueva pieza, de un autor destacado del teatro español actual?

jromera@flog.uned.es

EL AUTOR ESPAÑOL EN EL FIN DE SIGLO

José Luis Alonso de Santos

Dramaturgo

Ante el fin del siglo, y la llegada del nuevo milenio, surgen en el autor dramático actual una serie de interrogantes sobre la orientación y el sentido de su trabajo, las líneas estilísticas y los contenidos básicos más apropiados en que desarrollar el mismo. El escritor trata de dar respuesta a las necesidades que gravitan sobre sus procesos imaginativos y creadores. En la busca de esa posible respuesta, bucea en sus experiencias personales, vivencias y situaciones y las confronta con el nuevo entorno que le rodea. Las preguntas básicas que se hacen en este fin de siglo son: ¿Qué teatro escribir hoy? ¿Cómo hacerlo? ¿Para qué y para quién escribir?

Las respuestas a esas preguntas son, lógicamente, tantas como escritores hay, y las diferentes etapas vitales que atraviesa cada uno de ellos. Múltiples variables van a incidir, pues, a la hora de producirse esa reacción que es escribir una obra de teatro. Pero sin duda habrá unas líneas generales que definan nuestra vivencia de escritores de hoy frente a creadores de otras épocas. De ellas vamos a tratar de hablar en esta breve reflexión sobre este tiempo que termina, y el nuevo que comienza.

Como seres vulnerables que somos respondemos con nuestra escritura a nuestro entorno y a nosotros mismos. En ese proceso de acción-reacción entre la vida y el arte, van a surgir (al igual que surgen dentro de una acción dramática sobre el escenario) conflictos encadenados en un proceso causal puesto en marcha por la búsqueda de soluciones del autor (y, en sus obras, de sus personajes). Y en las situaciones dramáticas que aporta un autor se esconden las proyecciones que hace el espectador de hoy de su propia búsqueda de metas y de resolución de sus propios conflictos.

¿Cómo incidir, pues, aquí y ahora en nuestra contemporaneidad, en nuestros conflictos y metas vitales como protagonistas de esta época de transición entre siglos —y milenios— que nos ha tocado vivir? Como autor que soy, puedo al menos hablar de cómo trato de responder yo a esa pregunta: el escritor teatral intenta, de una u otra forma, como un espía, comunicar los secretos por él descubiertos en el comportamiento humano, sorprendiéndose y sorprendiendo a los demás con lo extraño de nuestra conducta y de nuestro ser, tratando de transformar sus descubrimientos en un acto artístico sobre el escenario. Todo ello dentro de la complejísima tarea que supone intentar unificar, en la breve aparición del personaje durante el tiempo de su vida escénica la dispersión de actos, gustos, criterios, placeres y conflictos del ser humano en toda su vida.

Los autores tratamos, pues, de conseguir que el acto individual de la creación, que emprendemos al principio como una aventura íntima y solitaria, tenga posteriormente una carga de necesidad y sentido en dos direcciones:

1) Necesidad en cuanto al propio desarrollo teatral: la trama, los personajes, la estructura y la organización estética diferenciadora de la obra en sí.

2) Necesidad de aportar al espectador algo más allá del hecho teatral en sí mismo. Algo personal, válido y globalizador que el hecho dramático ha de provocar en él.

De alguna manera es como si cada espectador que va al teatro y paga su butaca para ver una obra nuestra, dedicándonos dos horas de su vida, nos hubiera hecho el encargo mucho tiempo antes, cuando iniciamos el proceso de creación: «Escribe una obra para que yo vaya a

verla dentro de un tiempo y me aporte lo que yo necesite en ese momento». Luego, transcurrido ese tiempo, irá a recibir lo que encargó —como una comida especialmente preparada para saciar un hambre interna, difícil de definir y fácil de comprender por compartida—. Por eso se sentirá defraudado si no encuentra lo que necesitaba. Cuando el teatro no responde a las necesidades reales del espectador, a ese encargo no formulado directamente, éste siente que no está ganando su tiempo, sino perdiéndolo.

Es importante intentar conectar con el espectador de nuestra época, adivinando ese encargo íntimo, hablándole con lenguaje de hoy, de problemas de hoy, tratando de aportar vitalidad, energía, unidad y estilo a nuestro trabajo, para poder tener así un diálogo sincero y real con el público, dentro de esa convención creíble que es el teatro, metiendo las manos en el barro de nuestro tiempo para crear con él personajes, situaciones y conflictos.

Frente a los medios de comunicación masivos, los grandes poderes de las multinacionales, los bloques de poder, la información mundial instantánea, etc. (en los que el hombre se siente como un mero y lejano espectador), surge hoy en nuestro teatro una nueva subjetividad, un refugiarse en lo interior y cuestionarse desde allí el ser humano preguntas íntimas sobre su conciencia de existir. El papel del autor en nuestros días es el de bucear en el terreno de lo personal, lo corporal y lo biológico, intentando llegar así a un nuevo lenguaje escénico acorde con nuestro tiempo y nuestras necesidades.

La cercanía del fin de siglo, y cierto desencanto ante las expectativas generadas en los diferentes cambios habidos en nuestro país, así como un cierto desengaño sobre las soluciones colectivas y utópicas que formulaban otros horizontes años atrás, crean una cierta melancolía y un cierto pesimismo poético: hacer de la fragilidad y limitación humana belleza, se convierte así en otro de los objetivos del escritor actual.

Se proponen hoy como temas de nuestro tiempo aquéllos que afectan más a la realización personal del hombre: el amor, la desesperanza, el dinero, el sexo, la violencia, la agresión, el derecho al «no» y a la razón individual, el descubrimiento de que las cosas no son como parecen, la conciencia de extranjeros en un mundo que no es «nuestro», la búsqueda de unos pilares éticos diferentes, la elaboración de una nueva esperanza, el sentido de la utilidad y la busca del hueco humano y social, el diálogo con nosotros mismos, el derecho al viaje

iniciático de cada ser... y el debate, social, por un lado, e íntimo, por otro, entre nuestra realidad y nuestro deseo. Temas, como se ve, que van desde lo más elemental y primario hasta lo más abstracto, y que, en el fondo, forman parte del teatro de todos los tiempos, pero enfocados ahora con un lenguaje y una actitud más directa y cercana a nuestra sensibilidad.

El teatro, terreno ideal para la crisis y el cuestionamiento, ya que se alimenta de ellos, recoge toda esa problemática de esta época, esos conflictos, construyendo con ellos un material dramático básico. Sube así el hombre corriente de hoy al escenario, lugar ocupado durante mucho tiempo por las aventuras y desventuras del príncipe, del jefe, del señor, del amo. El personaje de hoy, por tanto, tiene hoy algo de «común» con el espectador. El autor tratará de hacerle, a su vez, «peculiar» para que, sin dejar de ser reconocible, nos sea interesante. Y le hará vivir un papel, es decir, un recorrido hacia sus metas, dándonos al final, con el desenlace, un punto de vista sobre el aquí y el ahora, lo más significativo y clarificador posible.

El hombre y sus conflictos por tener una vida más plena han sido, pues, el primer material dramático de este periodo histórico. Líneas, tendencias, estilos y diferentes formas nos han servido para ayudar a lograr, mediante lenguajes teatrales acordes con el sentido de la obra, que la historia de ese ser humano sobre el escenario, y sobre el mundo, siga adelante.

UN BALANCE GENERAL

Cuando nos quedan apenas unos meses para terminar este agitado siglo XX, si tratamos de hacer una valoración del panorama teatral de nuestro país podemos caer fácilmente en una de las dos posturas extremas existentes en este momento sobre la salud del arte escénico: una más pesimista y otra más optimista, ambas generalmente de tipo subjetivo y que suelen depender de la situación personal de cada autor, director o creador teatral consultado. No hay datos reales de la asistencia de espectadores (los únicos son los de la Sociedad General de Autores y Editores sobre el control de los derechos de autor, y sólo recogen la asistencia a los teatros de las grandes ciudades con taquilla abierta). En cuanto a la calidad de lo representado en los últimos años

hay opiniones para todos los gustos: desde los que afirman que la crisis del teatro actual es total, tanto en cantidad como en calidad, a los que opinan que vivimos dentro de un gran momento creativo.

Si tuviera que definirme al respecto, me quedaría en un término medio. Soy un asiduo espectador de teatro (de todas las formas y estilos) y veo una media de un par de obras a la semana, lo que da un resultado de unas cien obras al año. Entre ellas hay siempre buenas y malas representaciones, espectáculos innovadores y otros apoyados en la tradición y la historia teatral, autores clásicos y de esta época, etc.

Puesto a concretar este balance en el terreno específico del autor español actual, creo que se han dado en estas últimas temporadas una docena de obras estimables al año, entre la media de unas doscientas que se han estrenado cada temporada en nuestro teatro público y privado, y en las salas alternativas donde tienen acogida muchos de nuestros autores más jóvenes.

Por otro lado, en los nuevos planes de estudio de las Escuelas e Institutos Superiores de Arte Dramático, se ha creado la especialidad de Dramaturgia, de donde cada año sale, desde 1996, una nueva generación de escritores teatrales, lo que dará, sin duda, en el futuro, unos resultados positivos en la creación de nuevos textos.

Es muy delicado para un autor teatral como yo citar a sus compañeros que considera más importantes y representativos en este momento, ya que inevitablemente tendría que postergar a otros. Los libros de historia del teatro de esta época, por un lado, y la cartelera teatral por otro, son un termómetro estimable para situar la validez de la obra de unos y otros, teniendo en cuenta, claro está, que sobre gustos es difícil opinar, y que no ha pasado el tiempo suficiente para que se instalen nuestras obras en la historicidad de este periodo, quedando unas como significativas y desapareciendo otras con el paso de los tiempos, como ha pasado en cualquier otro momento de la historia. No obstante creo necesario dar alguna referencia, si no de calidad al menos de cantidad, de los autores más representados.

Según la lista de autores publicados en la colección de la Sociedad General de Autores y Editores en los últimos seis años (que selecciona las obras de autor español estrenadas que han tenido una mayor repercusión de crítica y público), en una lista de cerca de cien títulos encontraríamos que los autores que hemos estrenado mayor número de obras en este periodo somos: Francisco Nieva, Juan José Alonso Millán, Santiago Moncada, Jaime Salón, Albert Boadella, José

Sanchis Sinisterra y el autor que estas líneas escribe. Habría que añadir otros autores que no publican en esta colección pero que estrenan con normalidad, como Antonio Buero Vallejo o Antonio Gala. La enumeración de autores con mayor número de estrenos y representaciones estos últimos años del siglo, se completaría con nombres como Sergi Belbel, Rafael Mendizábal, Ernesto Caballero, Paloma Pedrero, Benet y Jornet...

DECÁLOGO ORIENTADOR

Trataré a continuación de dar unas breves referencias orientativas de lo que para mí ha caracterizado los últimos años de nuestro teatro. Notas siempre inevitablemente generalizadoras y personales, que tienen muchos matices y sus excepciones lógicas:

1. Deja de influir con la fuerza que lo había hecho en años anteriores el teatro llegado del resto del mundo en los festivales internacionales de teatro, y cobra más importancia la producción nacional. Es significativo también a este respecto la desaparición de algunos de estos festivales, como el Festival Internacional de Teatro que se celebraba en Madrid, etc.

2. Mientras se mantienen los altos presupuestos de los teatros oficiales y estatales de producción pública, los apoyos económicos de las distintas Administraciones al resto del teatro baja de forma notable. El teatro de producción privada sufre una crisis económica considerable de la que sólo se salvan los éxitos reconocidos de cada temporada.

3. Estrenan sus obras muchos autores jóvenes, aunque normalmente en circuitos alternativos de bajo presupuesto y con un público minoritario. Esta generación de jóvenes autores encabeza en la actualidad en las salas alternativas un importante movimiento de renovación teatral.

4. Ha crecido la asistencia al teatro en muchos puntos del Estado español, sobre todo a partir de la creación de la red de teatros públicos, mientras que ha disminuido el número de espectadores en Madrid, aunque últimamente se ha compensado con la asistencia a espectáculos musicales de gran éxito. Es importante reseñar que el espectador

teatral sigue siendo muy minoritario en nuestro país, en comparación con entretenimientos o actos de comunicación masiva como fútbol, televisión, etc.

5. Sigue habiendo, y cada vez de forma más evidente, un choque entre el precio que deben tener las localidades para cubrir los altos costes de un espectáculo actual y lo que el espectador está dispuesto a pagar para ver teatro, en competencia con la televisión, que es gratuita. La gran pregunta en política cultural de la época es hasta que punto los organismos de cultura de las diferentes Administraciones deben asumir parte de esos costes. Sigue en pie, pues, el debate sobre la necesidad o no de las subvenciones, y, de ser necesarias, cómo y con qué criterios se han de conceder. Dados los altos impuestos que ha de soportar el teatro en la actualidad, sus altos costes y la tarea de dinamización cultural y defensa del patrimonio artístico que realiza, es indudable que debe tener apoyo económico, y con la misma valoración e importancia que lo hay para el cine, la ópera, la música, etc.

6. La aceptación de cierto eclepticismo en cuanto a las formas teatrales es otra de las características de esta época. Vanguardia y tradición, comedia y tragedia, teatro de entretenimiento o con gran ambición artística, teatro formal y teatro de contenido, teatro clásico y moderno, etc. conviven en estos años en relativa armonía entre nosotros, rebajando la tensión de las fuertes batallas estéticas entre creadores de otros tiempos. Ver, por ejemplo, la programación de estos años de la *Muestra de Teatro de Autores Españoles* de Alicante, donde están incluidas diversas formas y tendencias de nuestro teatro, nos da una idea aproximada de esta tregua entre las gentes de teatro de diferentes estilos y tendencias, frente a los poderosos enemigos exteriores que nos acechan.

7. La Asociación de Autores de Teatro cuenta actualmente con más de ciento cincuenta socios. A los concursos de obras teatrales de nuestro país se presentan una media de cien obras, y cada año se estrenan o reponen unas doscientas obras de autores españoles vivos. Estos espectáculos tienen diferente repercusión y valoración, como es natural, pero cada año suele haber entre ellos dos o tres, al menos, que consiguen gran éxito de crítica y público.

8. Los grupos catalanes se han situado en este periodo en la punta de lanza del movimiento teatral por la importancia de sus espectáculos, cantidad de espectadores, presupuestos económicos en que se han movido, etc. (La Cubana, Els Joglars, La Fura dels Baus, Comedians, Dagoll Dagoll, Teatre Lliure, Tricicle, etc.).

9. En los últimos años se ha consolidado la Compañía Nacional de Teatro Clásico. El conjunto de sus producciones ha sido uno de los elementos más significativos e importantes teatralmente de toda esta época.

10. Después de un tiempo en que el autor estaba postergado por corrientes y estéticas dominantes anti-textuales, surge de nuevo con gran fuerza la defensa de un teatro de texto. No se trata de la recuperación del teatro literario de otros tiempos, sino del reconocimiento de una necesaria síntesis entre los lenguajes escénicos y la escritura dramática.

UNA MIRADA HACIA EL FUTURO

El futuro del teatro, y más aún el teatro de autor español actual, es incierto. La protección, apoyo y fomento de nuestras autoridades que ocupan cargos en los departamentos de cultura, será decisivo en los próximos años. El debate sobre si el teatro debe someterse exclusivamente a las leyes del mercado y a las de la oferta y la demanda, o si se debe ejercer sobre él una tutela y protección, está abierto en este momento en nuestro país.

Mi postura ya la he expresado anteriormente: el equilibrio entre lo público y lo privado, entre la protección y la dependencia, entre la búsqueda del éxito y la búsqueda de nuevas vías para la creación, entre nuestros autores de otra época y los nuevos creadores, entre el teatro concebido como una industria del ocio y el teatro como un servicio público cultural y educativo, con fines artísticos, sería el mejor camino para permitir que el nuevo siglo no fuera para nuestro arte escénico un tiempo agónico y oscuro, sino el comienzo de una nueva época, llena de vitalidad y energía creadora.

Asimismo es importante que los creadores asumamos la necesidad de abrimos a nuevas experiencias escénicas, a nuevas formas de comunicación con el espectador, y a organizar nuestro trabajo en formas de producción alternativas a la empresa teatral de tiempos pasados, que permitan la incorporación de los jóvenes creadores para alimentar así, con todo ello, esa fuerza llena de belleza, verdad y creación del hombre que vive entre nosotros desde hace dos mil quinientos años: el teatro.

El cercano siglo XXI nos abre el interrogante de cómo será el teatro de la nueva época. Caminaremos hacia él con la seguridad de que será vivo y radiante, a pesar de la eterna crisis en que vivimos los hombres que lo creamos cada día, desde que nació hasta hoy, dada nuestra naturaleza. La pequeña metáfora de vida que es una obra dramática sobre el escenario, seguirá estando así dispuesta, como bola de cristal de mago, a descubrirnos dimensiones escondidas de nuestra realidad personal e histórica, y a transformar la angustia de existir en reflexión sobre la vida, en acto lúdico y en belleza. Para que la lucha que empezaron nuestros fundadores hace tantos siglos (Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes...) por entablar un diálogo con los dioses, la naturaleza y los otros hombres, siga en pie, tratemos entre todos de que el teatro siga siendo la patria de la convivencia, la alegría de vivir y la esperanza de un futuro mejor, en que las palabras «verdad», «belleza», «dignidad» y «armonía del hombre con el mundo», recobren su sentido más profundo.

RASGOS DE LAS DRAMATURGIAS JÓVENES: DENTRO Y FUERA DEL TEXTO

Antoni Tordera

Universidad de Valencia

Si ya es difícil hablar de un tema tan cercano como de hecho es el teatro de la década de los 90, aún lo es mucho más si nos proponemos considerar las dramaturgias jóvenes, esto es, el teatro emergente, aquello que se ofrece en estado naciente. Pero precisamente por ello ahí radica la única posibilidad de lo apasionante: ante el panorama de escrituras teatrales que circulan durante un tiempo tan inmediato, lo nuevo se erige como llamativo, aunque no siempre lo nuevo es patrimonio de lo joven, biológicamente hablando.

Sin embargo, y por seguir delimitando nuestro objeto, se ha de advertir que nuestra apuesta ha sido desechar el viejo truco de perseguir en los nuevos textos todo aquello que resuene a continuidad en la tradición, con la reconfortante intención de etiquetar influencias, detectar fuentes y, en fin, aposentarse en la esterilizadora convicción de que nada nuevo hay bajo el sol.

En lugar de todo ese atrincheramiento, válido para otros menesteres, hemos optado por el camino más estimulante de dejarse interpelar por la sangre joven, con la esperanza de encontrarse, junto a las obvias influencias, con los atisbos de lo nuevo, aspiración lícita, y aún obligatoria, para todo aquél que cree en la Historia. Y más aún si se trata de teatro, arte efímero, esto es, hijo de su época, sea a través del modo de afrontar los temas de siempre desde el acto puntual de la representación: ¿puede el verdadero teatro no hablar de su entorno? Si el modo como vivimos el cuerpo, las emociones, o la manera, por descender a un aspecto concreto, cómo se desarrolla la entonación, si todo eso va variando constantemente más allá de nuestra propia capacidad de teorización, la respuesta es que el teatro, en tanto que arte, sólo se ofrece cuando es resonancia de su rabioso presente.

Para afinar la piel ante esas escrituras es útil ubicarse previamente en cuadros generales de la situación. En este sentido las instancias más atentas son, precisamente, las revistas de teatro, ante la dificultad de asistir a todos los debates o de leer todo. Piénsese por ejemplo que uno de los estudios más recientes y más lúcidos sobre este tema (*vid.* Pérez-Rasilla, 1996) actualiza y clasifica, para los últimos 25 años (1972-1996), un censo de 260 autores [1].

Remitimos pues al lector a ese estudio, mejorable como es lógico, pero inmejorable en su empresa clasificatoria. Y sobre ese telón de fondo elegimos tres autores: Rodrigo García (nacido en 1964), Paco Zarzoso (1966) y Carles Pons (1955-1999).

La opción tiene algo de gratuito: ante la abundancia de textos y autores, uno acaba por elegir lo que le gusta, estimula, dentro de lo que ha llegado a leer. Pero la selección no es caprichosa: de los tres, dos son autores que tenderían a escaparse a «un crítico que ve y lee teatro fundamentalmente en Madrid» [2]. Pero sobre todo, el criterio y atractivo reside, y éste será nuestro eje, en el modo en el que, en los tres textos seleccionados, se plantea la relación ficción/realidad.

De hecho nuestro interés se centra no en todos los posibles aspectos de estas tres obras, sino en ese tema común, tema no secundario, sino

[1] El Catálogo de Autores Vivos de la Librería La Avispa es aún más abrumador: en junio de 1998 ofrece 380 autores vivos con 1.450 obras de teatro publicadas en castellano. Es decir, sin recoger el teatro de las otras lenguas del Estado español, y por no hablar de los textos escritos para colectivos o que aún esperan en el cajón su acceso a la publicación.

[2] Pérez-Rasilla (1996: 150) así lo reconoce, aún con falsa modestia: su catálogo evita el centralismo. Cf. además Ragué-Arias (1997), Centeno (1996), etc.

fundante, en sí mismo y como generador de novedad: «Si el teatro es capaz de producir un avance epistemológico, un progreso de la crítica del conocimiento, del modo de ver o del modo de ocultarse la realidad, será capaz de ubicar sus nuevas fronteras en la dialéctica realidad-ficción que es su principio y fundamento» [3].

En efecto, desaparecidos los rasgos que en otras épocas podían servir como hitos de los períodos, por ejemplo el tipo de espacio escénico predominante o el teatro como un proyecto común, en tanto que cultura e ideología de una sociedad, la dramaturgia, que aquí entenderemos como manipulación de las dosis de ficción inscritas en la realidad, viene a ser un elemento diferenciador que adquiere, reiteramos, valor irrenunciable en tanto que fundante del hecho teatral.

Por eso, las generaciones más jóvenes (por ejemplo, Yolanda Pallín, Itziar Pascual, Borja Ortiz de Gondra, Ignacio García May y muchos más) reivindican el realismo, no la estética relacionada con el realismo, sino la conexión con la realidad a través de referentes casi inmediatos [4], lo que implica el intento de hablar de la realidad de hoy.

El problema reside, precisamente, en saber de qué realidad estamos hablando cuando hablamos de la realidad de hoy, o por decirlo con mayor precisión, de qué realidad podemos hablar hoy en tanto que realidad percibida. Los tres textos elegidos dan una triple respuesta, dentro de un mismo cromatismo, tal y como intentaremos concluir en este breve análisis.

TRES TEXTOS, TRES VARIACIONES SOBRE LO REAL

Los tres textos elegidos son *Notas de cocina*, *Cocodrilo* y *Chapao*, respectivamente de R. García, P. Zarzoso y C. Pons (*vid.* Bibliografía final).

A pesar de nuestra decisión de no entrar en todos los detalles, es necesario detenerse, persiguiendo nuestro tema, en cada obra.

[3] Luis de Tavira, «El teatro en una sociedad multicultural», *ADE*, n.° 56-57, enero-marzo, 1997, p. 126.

[4] *Vid.* «Los dramaturgos jóvenes del panorama madrileño», Mesa redonda coordinada por E. Pérez-Rasilla, *ADE* n.° 60-61, julio-septiembre, 1997, p. 88.

A) *Notas de cocina* (1996)

Posee una estructura dramática aparentemente caótica o arbitraria, sin embargo una somera aproximación muestra una voluntad de arquitectura teatral: 14 diálogos/15 monólogos/14 recetas de cocina (incluimos aquí dos textos provistos de la misma frialdad/objetividad de las recetas: la transcripción literal de un *blues* en inglés y del texto de una carátula de un disco, el de una versión de *La flauta mágica*).

Esta simetría cuantitativa sólo es un indicio, no pretende ser, por nuestra parte, algo definitorio. La articulación de todos estos materiales se produce, a pesar de la teórica equivalencia distributiva, en una voluntad de *opera aperta,* al menos en un doble sentido. En primer lugar, reivindicando su ambigüedad/libertad significativa. Aquí merece la pena detenerse un instante para, al menos, señalar un hecho no poco curioso: a lo largo del siglo XX las artes plásticas o la música han gozado de una libertad experimentadora que parece haberle sido vedada (o por la autocensura) al teatro. Todo el arte del siglo XX, desde las vanguardias históricas hasta hoy (y probablemente mañana), una y otra vez han reflexionado activamente, con la producción de obras, sobre su propio lenguaje, su estatuto social y su relación con la realidad. En cambio el teatro, si se lo ha permitido (tal sería el caso del teatro Dada, por ejemplo), ha sido aventura minoritaria, efímera, nada que ver con la expansión, continuidad y reconocimiento de, por ejemplo, la pintura abstracta, cubista, etc., o con la música dodecafónica, contemporánea, etc. Prisionero el teatro de la semántica y de las leyes impuestas por el mercado de la distribución (y también debido a la dificultad del teatro para crear plusvalía), al arte teatral le ha sido difícil, en grado sumo, practicar la misma libertad expresiva, el mismo embate a la contemporaneidad.

En segundo lugar, Rodrigo García extiende a otros directores la libertad que él se toma: «Para otro que quiera poner en escena esta obra los nombres serán indicativos de quien dice cada parte aunque no descarto que encuentre una mejor distribución de las frases o prefiera trabajar con más o menos actores».

Pero obviamente la «apertura» de su obra no se limita a esa especie de generosidad. Lo radical no reside en ese ingenio, sino en la materialidad del texto: lo contradictorio, fragmentario y complejo que caracteriza a la percepción contemporánea de la realidad se localiza en el diálogo (más allá de las acotaciones que se han borrado o de la distribución de las

réplicas). Un diálogo donde se renuncia a la pretensión de connotar: en un mundo con un lenguaje cada vez más plano, más, diríamos, digital, lo connotado, lo analógico no ha lugar. Se puede esto entender como rechazo del psicologismo, pero no me parece lo más significativo. Sí, en cambio, la materialidad de las palabras, que de tan materiales devienen poesía, espacio vacío donde el espectador, si así lo desea, puede volcar sus experiencias, pero esto no es problema del autor.

Ahí retoma fuerza el sentido de las recetas gastronómicas, se cocinen o no en el escenario, sean reales o fantaseadas. Pues con una manipulación, no exenta de humor (que siempre ha acompañado a la vanguardia teatral, desde Jarry e Ionesco a Carles Santos o Brossa), todo el texto, en tanto que simulacro de comunicación, resulta ser una perfecta guía para el diálogo cotidiano, o para la implantación del significado por la gastronomía.

Rodrigo García plantea, se nos antoja, una lucha contra la metafísica, con la herramienta metafísica de lo cotidiano, de lo hiperreal. Ya sé que así estoy cayendo en lo que me había propuesto evitar, el etiquetado, pero, como diría García, «si los entendedores aceptaran nuevos lenguajes no sacarían tajada» [5].

B) *Cocodrilo* (1997)

El argumento es sencillo, incluso convencional, ofreciendo un «esquema» de intriga, que podríamos resumir a modo de reconstrucción por la que empezar [6], aunque en Zarzoso el argumento no sea lo principal. En los parques de una gran ciudad, dos jefes «mafiosos» (Cocodrilo y Cerdo) controlan sus respectivos territorios urbanos. El primero de ellos, Cocodrilo, movido, cuando se inicia la acción y hasta el final, por la nostalgia de su amigo muerto (Caimán), mientras que el segundo, Cerdo, tiene su propia problemática en las relaciones con su amante, La Zapatera, cuyo objetivo es que aquél ceda en testamento la Zapatería al hijo de ambos, Búho, personaje desquiciado, con un discurso obsesivo de taxonomía botánica y que identifica a los personajes

[5] *Vid.* «Manifiesto los cretinos de Velázquez». *Escena*, septiembre, 1995, p. 56.

[6] «Hay que iniciar el análisis por el primer nubarrón de los sentidos, la primera imagen de los contenidos» (Cf. R. Barthes, *¿Por dónde empezar?* Barcelona: Tusquets, 1974, p. 70).

según la marca de tabaco que fuman. Al fondo, en la penumbra, los coches, un emblema reiterativo en Zarzoso, a modo de personajes de la inquietud de la gran ciudad, especie frecuente de *deus ex machina* en sus obras.

Así descrito, aún con independencia de la exactitud de esta reconstrucción (los textos de Zarzoso siempre marcan un umbral de indefinición), *Cocodrilo* es una obra que parece cumplir las reglas de la dramática stanislavskiana, pues todos los personajes pretenden un objetivo específico al que se oponen unos determinados obstáculos.

Si apuramos esta primera aproximación podríamos aventurar la idea de que nos encontramos ante una pieza costumbrista con un sabor a sainete. Ya he expuesto esta interpretación en otro lugar [7], pero volveremos sobre esta lectura en el apartado final de síntesis; ahora avancemos la impresión de que estamos leyendo una historia de barrio.

La introducción de Sanchis Sinisterra al volumen que nos ocupa [8], envuelve, acertadamente, este costumbrismo de base que proponemos con la constatación de que la escritura de Zarzoso se da en términos borrosos, imprecisos. En efecto, las situaciones dramáticas no son abstractas sino indeterminadas, no hay realidad-realismo sino «migajas» de realidad. No hay continuidad causa-efecto, sino contigüidad (en *Nocturnos*, con siete escenas independientes, todo esto se cumple más radicalmente).

Ambas observaciones, la nuestra y la propuesta por Sanchis Sinisterra, nos permiten volver sobre el tema articulador que nos hemos propuesto, la relación ficción/realidad. Si Rodrigo García pensamos que persigue un realismo grado cero (con todas las matizaciones expuestas), Zarzoso resuelve aquella relación mediante mecanismos de irrealización. Para ello «saca» la acción del texto para situarlo en su plano de irrealidad, podríamos decir de virtualidad, pero en el sentido de suplantar la realidad inmediata por la vivencia de la realidad a través de una delegación. En efecto, bien mirado los personajes

[7] *Vid.* A. Tordera, «Realismo. Sainete: ¿nuevo teatro español?», *Actas III Congreso Iberoamericano de Teatro: Las miradas del 98*, Cádiz, 21-23 de octubre, 1998, Universidad de Cádiz (en prensa).

[8] Es ocasión ahora de reseñar la importancia de la «escuela» de escritura teatral que ha supuesto para autores como Zarzoso, Cunillé, Peyró, etc., la Sala Beckett (Barcelona) y en especial J. Sanchis Sinisterra, con un magisterio similar, aunque con diversa estética, al aglutinado en torno a la Sala Pradillo (Madrid) y, en última instancia Esteve Grasset, para autores como R. García, C. Marquerie, etc. *Vid.* Pérez-Rasilla (1996: 156-158).

de *Cocodrilo* viven el nivel de irrealidad que el género fílmico del *thriller* les proporciona: los personajes no son ellos sino la fantasmagoría del universo fílmico, su realidad está «fuera», en esa materia de los sueños que es la cinematografía. El barrio del tradicional costumbrismo ahora es un barrio global, en la misma dimensión de la ya aceptada aldea global.

Llegados a este punto de irrealidad, en el que los ciudadanos viven de las migajas de ese otro *continuum* que son los circuitos de lo audiovisual global, una lectura añadida se impone por lo sugerente, en la medida que supera la simplista aplicación del universo de los «media»: ¿no es, en el fondo, *Cocodrilo* una parodia del cine, en este caso del género *thriller*? Pues el texto nos plantea un espacio escénico en el que los personajes arriman (por aplicar el sentido literal de parodia) sus miserias al deslumbrante escenario de la industria cinematográfica, con la idea devaluada del *glamour* que unos tipos marginados puedan llegar a tener.

Como toda parodia, el sarcasmo o lo grotesco no está ausente. Baste como ejemplo la escena final, en la que Cocodrilo, que al inicio ha narrado una secuencia fílmica (el asesinato del amigo del protagonista), desvela que esa historia es la suya, y tras haber recuperado el cadáver de su amigo Caimán, en un final lírico, al alba (como mandan los cánones del teatro más tradicional) le explica, introduciendo el rasgo paródico, un sueño como proyecto: montarán una cadena de restaurantes de pollos *al ast*, que se llamará Kirikirí.

En resumen o conclusión, y sin olvidar esa dimensión paródica, querida o no por el autor, lo que nos queda es una ficción dada como realidad fuera de la realidad, como unas migajas, entre lo obvio y lo inverosímil, entre el efecto realidad y la fábrica minimalista de sueños, la vida, en una palabra, vaciada por la delegación.

C) *Chapao* (1996)

La aventura dramatúrgica de *Chapao* también se interna en la relación ficción y realidad, pero esta vez por el extremo opuesto. De hecho supone una experiencia no sólo excepcional, dentro de la obra de Carles Pons, sino producida dentro de un proyecto conjunto, cuya primera e irrenunciable apuesta es la de la realidad en estado bruto.

Todo empezó cuando el Kolectivo de Jóvenes de La Coma, uno de los barrios marginales más conflictivos de los alrededores de Valencia [9] aceptaron la propuesta de la Universidad de Valencia de hacer una obra de teatro a partir de su mundo, propuesta que surgió como argumento a una iniciativa de dicho Kolectivo.

La fórmula no es nueva, lo insólito es que se produzca en tiempos de un teatro tan des-ideologizado o, al menos, tan ajeno al hecho social en su rostro más degradado. Por eso la hemos seleccionado, para completar un panorama que podría pecar de exceso de intelectualidad y porque, digámoslo todo, participamos directamente y, sobre todo, porque la aventura cuajó: en cualquier plaza, cárcel o barrio de la Red Europea de la Pobreza un día cualquiera el lector podría encontrarse con una representación de *Chapao* [10].

Para su escritura Carles Pons adoptó el papel de dramaturgo, puliendo las escenas propuestas por los «actores» de La Coma, reescribiendo otras o aportando escenas de su propia cosecha.

Las primeras improvisaciones todas giraban en torno a encuentros, encontronazos, con la policía. Poco a poco, por abreviar esta descripción, la realidad marginada empezó a aceptar otros temas de ese microcosmos, como amor, felicidad, leyendas e incluso el humor o capacidad para mostrar la vitalidad punzante de esa realidad.

No es cuestión de mitificar ingenuamente, por otro lado no es la aventura social lo que aquí queremos exponer, sino el resultado, tanto de escritura como de representación, en la que, en esta ocasión, la ficción es sólo realidad servida por unos actores, los del barrio que nunca han hecho teatro (y sin embargo el espectáculo jamás renunció a su condición de espectáculo artístico, de arte teatral), y que llevan hasta sus últimas consecuencias la memoria afectiva: no personajes, no tipos, sino experiencias brutales en clave teatral. Llamar ficción a todo eso, o al azaroso itinerario de las giras, interrumpidas por deserciones, detenciones o la droga, sería además de un insulto, volver a reproducir el viejo truco del esteticismo o la convención, según la cual para que la realidad suba al escenario debe despojarse, en aras a la ficción, de la condición de lo real [11]. Pero aquí la ficción está «chapada», cerrada, clausurada.

---

[9] Para más información sobre ese trabajo, su contexto y sus procedimientos puede consultarse el vídeo *Crónica de un reto* (Ver bibliografía final).

[10] La función continúa, en este caso más que nunca concretada, por diversas razones, en funciones irrepetibles, diferentes.

[11] Utilizamos *lo real* en el sentido lacaniano de lo concreto irrenunciable e insustituible frente a la realidad como generalización de un estado de cosas.

BALANCE PROVISIONAL, PARA EL DESPENSERO

Tratándose de obras tan recientes que avasallan al que pretende ser entendedor [12], la única posibilidad es renunciar a una perspectiva imposible, y asumir, en su lugar, la implicación, con todos los riesgos que ello supone, empezando por la misma selección de textos.

De esa única posible estrategia procede también el carácter de anotación breve, de cosecha inmediata, de apuntamiento no forense sino para la despensa de lo que está pasando, a modo de apuesta.

En ese tono sugerimos algunas conclusiones. La primera de ellas viene estimulada por una cuestión colateral, como es la del estatuto de las culturas minoritarias, —por respeto a esa futura construcción que tal vez llegue a ser Europa y, por supuesto, al modelo dominante, el anglosajón—, y en esos espacios, sean naciones, regiones o ciudades, la posibilidad de detectar modos distintos de hacer teatro. Añadido ahora al colonialismo político y económico, ni mucho menos superados, el colonialismo mediático, lo que resulta difícil es detectar las diferencias: «el problema no consiste en suprimir o intentar negar las diferencias, sino en saber qué harán los hombres con sus diferencias» [13].

De hecho, los panoramas realizados sobre el teatro actual tienden a confirmar la ausencia de diferencias [14]. Por tanto, la cuestión que queda abierta es cómo se pueda articular, a través del lenguaje teatral, parámetros de orden global o generalista, con lo específico diferenciador, aquello que ancla el teatro a una realidad concreta. Y ahí la única vía que se me ocurre se halla potencialmente en la Historia, en un doble sentido. Por un lado, la escritura teatral como insertada, para continuar, innovar o romper, en la tradición teatral (géneros y lenguaje) y por otro, el teatro como respuesta a la interpelación que suponen las circunstancias históricas de cada momento.

En este sentido es en el que hay que abordar el realismo que es reivindicado por casi todos los autores jóvenes del ahora. No es casual, por citar un ejemplo reconocido, que al teatro de José Luis Alonso de los Santos se le haya definido como nuevo sainete, sin que los críticos

[12] Recuérdese que la escritura de las tres es posterior a 1996.
[13] Cf. Luis de Tavira, *op. cit.*, p. 125.
[14] Cf. Vieites (1998: 151), que remite, junto a su estudio de la nueva dramaturgia gallega, a similares estudios sobre la castellana y catalana.

utilicen esa denominación con intención peyorativa, por la misma razón que para Alfonso Sastre es necesario reivindicar el parentesco estético entre el Naturalismo y la Vanguardia, es decir, por la filiación, en ambos casos, aún con todas las obvias diferencias, que supone entroncar el nuevo teatro español con su propia tradición. En ese marco apuntábamos en otra ocasión [15] la propuesta, no exenta de cierto aire polémico, de hablar de «sainete del presente» para caracterizar (manías del estudioso) el joven teatro de los 90. De hecho, por abreviar lo expuesto en la ocasión citada, la historia del teatro español abunda en ejemplos de reformulación de la tradición del sainete con intenciones más ambiciosas —tal sería el caso de los «ensayos dramáticos», que es como Ruiz Ramón define las piezas en un acto de Max Aub—, o bien con manipulaciones de fuerte ímpetu estético, y tal sería el caso de Nieva, relector desde su escritura de la tradición más castiza, por no hablar de Valle-Inclán.

De lo que estamos hablando es del costumbrismo, aunque despojado de nostalgia del pasado y empeñado en hablar de las costumbres del presente. Y para hablar de eso, el joven teatro de esta década se arma de realismo, aunque éste se dé como transformado, con audacia de lenguaje, ajeno al garbancerismo repudiado, por ejemplo, por Yolanda Pallín.

Los tres textos elegidos [16], aún no excluyendo otros autores de hoy, ni mucho menos, suponen tres variaciones sobre esta cuestión. Los tres, con sus diferencias, tienen en común dos circunstancias: un desencanto-rechazo frente a la política teatral que hoy las instituciones practican, y la voluntad decidida, se entenderá después de todo lo dicho hasta aquí, por sacar al teatro fuera del teatro, bien sea por la intención de construir teatralidad con materiales que no pertenecen al mundo del teatro (R. García), por vaciar los personajes y su lógica ubicándolos en una realidad inmaterial (P. Zarzoso) o por agredir el teatro con la brutalidad de lo real (C. Pons).

¿Qué queda del teatro entonces? ¿Se le puede llamar a eso teatro? Lo que queda es la pura acción (R. García), la acción de individuos (C. Pons) o todo es teatral si es imprevisible, como dice Sanchis Sinisterra de Zarzoso.

---

[15] Cf. A. Tordera, *op. cit.* (en prensa).

[16] Preferimos hablar de textos y no autores, porque no siempre toda su escritura va en esa línea, como acontece en Carles Pons, autor que aceptó el encargo de *Chapao*, aunque el resto de sus obras responda a otro tipo de encargos.

Sólo resta, llegados a este punto, agradecer al lector que haya compartido este viaje por tres textos, a través de una lectura cuyo único fin ha sido la respuesta a lo que hay de *punctum*, en la acepción de Barthes de atisbos estimulantes para el crítico y, ojalá, desde la convicción de que, en tiempos de crisis, el teatro, como se suele decir, «se busca la vida» o, como diría Oscar Wilde: «La Humanidad ha encontrado su camino porque nunca ha sabido hacia dónde iba».

Referencias bibliográficas

a) Estudios

CENTENO, Enrique (1996). *La escena española actual*. Madrid: SGAE.

PÉREZ-RASILLA, Eduardo (1996). «Veinticinco años de escritura teatral en España: 1972-1996». *ADE* 54/55, 149-166.

RAGUÉ-ARIAS, María José (1997). *El teatro de fin de milenio en España (De 1974 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel.

VIEITES, Manuel F. (1998). *La nueva dramaturgia gallega. Estudio y antología*. Madrid: *ADE*.

b) Textos dramáticos

GARCÍA, Rodrigo (1996). *Notas de cocina. Carnicero español*. Madrid: J. García Verdugo.

PONS, Carles. *Chapao*. Texto inédito. Se puede contactar con el Kolectivo de Jovénes La Coma (Tfno. 96-3631516). Existe un vídeo-docudrama, *Crónica de un reto*, que se puede localizar en el tfno. 900-500100.

ZARZOSO, Francisco (1997). *Cocodrilo. Nocturnos. Valencia*. Valencia: Servei de Publicacions, Colección Teatro Siglo XX.

PUESTAS EN ESCENA FIN DE SIGLO *

Margarita Almela

Universidad Nacional de Educación a Distancia

I

PUESTA EN ESCENA. EL CONCEPTO Y SU HISTORIA

La puesta en escena es la realización concreta, sobre el escenario, de una obra dramática, según un proyecto particular de dirección, con una escenografía, una iluminación, un sonido, un movimiento escénico, una gestualidad, interpretación y figurines, diseñados específicamente para ella en un momento dado.

* Este texto es la adaptación de la conferencia del curso de verano de la UNED, durante la cual se mostraron y comentaron imágenes grabadas de diecinueve puestas en escena. Al desaparecer las imágenes ha sido necesario suplir con descripciones parte de la información, pero aún así es innegable que tales descripciones nunca podrán ser tan eficaces como las imágenes, único medio para hacer evidente parte de lo que se expone.

De manera que, en ocasiones, el espectador tiene la posibilidad de elegir entre dos espectáculos teatrales con el mismo título, las mismas escenas, el mismo texto, los mismos personajes y, sin embargo, lo suficientemente distintos como para satisfacer demandas muy diferentes y provocar resultados diversos (piénsese en los diferentes montajes de una misma obra de García Lorca que el 98 nos ofreció).

El autor literario maneja palabras e ideas, sugiere espacios, estados de ánimo, estaciones del año, pero alguien ha de interpretar todo esto, hacerlo realidad, una realidad ficticia e irrepetible.

Max Herman[1], ya en 1914 estableció la diferencia entre «drama» y «teatro», considerando que el primero es un «género literario que utiliza la conjunción de diálogos y didascalias y una específica articulación de espacios y tiempos. En tanto que literatura, su expresión y difusión se realiza a través de medios impresos (...) que garantizan tanto su existencia como conservación. Existe un autor definido, individual o colectivo de estos textos, con personalidad jurídica propia.» Mientras que por *teatro* se entiende «una forma de expresión artística autónoma que articula una compleja gama de sistemas y medios de significación: verbales, gestuales, rítmico-dinámicos, espacio-visuales, sonoros, luminosos, etc., relacionados e interdependientes entre sí. La producción y difusión del hecho teatral se realizan en un espacio y tiempo concretos en el que coinciden quienes crean y quienes reciben».

A partir de Herman fue separándose la historia de la literatura dramática de la historia del hecho teatral, aunque en España haya costado mucho más tiempo llegar, incluso, a plantearlo, y no me atrevería a decir que el tema está zanjado.

A esta diferenciación o separación contribuyeron el nacimiento y desarrollo de «nuevas» disciplinas, como la Estética del Teatro, la Teatrología, la Dramaturgia y la Semiótica, que aportaron unas metodologías específicas de estudio y cambiaron criterios y elementos valorativos del teatro.

Pero así como la figura del autor dramático es tan antigua como la historia de la literatura dramática, hasta finales del siglo XIX no comienza a definirse la figura del director de escena tal como hoy la

[1] *Estudios sobre historia del teatro alemán de la Edad Media y el Renacimiento*, 1914.

entendemos, como un profesional que coordina las distintas instancias creadoras que confluyen en el espectáculo.

Es el reconocimiento de esta profesión lo que propicia la aparición de un nuevo concepto ligado a ella, el de «puesta en escena» (del francés *mise en scène*), entendida como una organización de los materiales escénicos, en un espacio y tiempo concretos, y con una intencionalidad ideológica y estética definidas.

En los primeros 25 años del siglo XX, la obra de teóricos como Stanislavski, Meyerhold, Reinhardt, Copeau, Jouvet, Jesner, Piscator, Dullin, Tairov, Craig, Appia, etc., acaban por imponer una realidad que hoy nos parece un hecho natural.

Fue en 1913 cuando se reunieron por primera vez, en Berlín, los cuatrocientos directores teatrales que componían la primera Asociación de Directores Artísticos de Escena y plantearon un tema insólito entonces: la autoría de la puesta en escena y, por tanto, la exigencia de los derechos de autor de la misma.

A mitad del siglo XX se reconoció en Europa el derecho legal de la puesta en escena, pero 75 años después de aquel primer congreso de Berlín, en 1988, se reunió en el Teatro Principal de Palma de Mallorca el Primer Congreso de la Asociación de Directores de Escena de España, cuya ponencia marco volvía a plantear (bien que por primera vez en España) la problemática de la autoría de la puesta en escena, reivindicada por los directores de teatro.

La larga historia del enfrentamiento entre autores dramáticos y directores de escena ha llevado, en algunos casos, a la radicalización de las posturas conduciendo, por un lado, a los primeros, a proclamarse autores y dueños absolutos de la obra, y a los segundos a considerar a aquéllos como meros «libretistas».

Ángel Facio llegó a decir en este Primer Congreso de la ADE [2]:

> *El teatro no se escribe, el teatro se hace. Lo que se escribe es la literatura (...). Los que escriben se las tienen que ver con la palabra, los que hacemos teatro con la conducta. (...) [Lo que hace el director de escena es] inventar un lenguaje escénico, manejar la propuesta literaria, como el ceramista maneja el caolín, el pintor el óleo o la acuarela, o el músico las notas de la escala.*

[2] Ángel Facio, «Autoría, condición social y problemática laboral», en Hormigón (1989: 34-38).

Pero dejando a un lado radicalismos, es lo cierto que los directores con quienes he tenido ocasión de tratar siempre consideran el texto dramático como «un elemento más y no único en el hecho teatral»; un elemento, además, perfectamente manipulable porque permite una lectura personal en la que se potencian unos compentes u otros en función de cada lector, es decir, de cada director [3].

La labor del director de escena consiste, por tanto, en *comprender y traducir* la literatura dramática: leer palabras y soñar imágenes, «hacer que los demás creen en público (siempre en público, ante un público), imágenes que él mismo ha soñado» [4], y que, a veces, coinciden con las del autor de las palabras.

LA PUESTA EN ESCENA HOY

En este siglo que acaba los avances tecnológicos, los cambios estéticos, los hábitos creados en el espectador por el mensaje publicitario, etc., han hecho cambiar radicalmente la puesta en escena. «Trabajar como antaño es condenarse al anacronismo, ignorar la tecnología es dormir en la ignorancia, y confiar en un teatro exclusivamente discursivo es hacer el ridículo», decía hace once años Agustín Iglesias [5], pero aún hay directores anclados en el pasado y autores que se resisten a las propuestas de los directores.

Los autores dramáticos —como les ocurre también a los novelistas cuando una obra suya es llevada al cine—, consideran habitualmente, en el caso de estar disconformes con una puesta en escena, que les han destrozado la obra, porque no la han respetado, porque la han tergiversado, etc. Y es cierto que en muchos casos todos hemos sido de esta opinión ante un determinado montaje teatral. Pero no siempre el autor tiene razón. Porque una puesta en escena, como hemos sugerido ya, es una de las lecturas posibles de la obra. Lo que ocurre es que en una lectura silenciosa e individual, cada uno de nosotros crea en la mente unas imágenes a partir de las palabras, que a menudo no comunicamos y

[3] Consuelo Recio, directora teatral, en el debate de la ponencia de A. Facio. Ver Hormigón (1989: 46).
[4] Jaume Melendres, «Técnica y estética de la escenificación», en Hormigón (1989: 54).
[5] Agustín Iglesias, «Ética y simulacro de la puesta en escena», en Hormigón (1989: 56).

casi nunca conoce el autor o, de lo contrario, protestaría en gran parte de los casos.

Si el acto de leer supone necesariamente una *actualización* —al establecerse el diálogo entre la obra y el lector—, en el caso del teatro una lectura no puede limitarse a «reproducir las relaciones entre el texto y sus condiciones históricas concretas de representación», porque entonces sólo sería posible innovar en las puestas en escena de muy contadas obras de autores vivos que incorporaran a su texto las últimas tendencias estéticas y las más avanzadas tecnologías. Si esto hubiera sido así, el desarrollo del arte escénico se habría limitado considerablemente y gran parte de la literatura dramática sería irrepresentable porque resultaría ajena para el espectador actual [6].

La puesta en escena, hoy, de una obra dramática, por tanto, comienza por la lectura y análisis del texto, teniendo en cuenta a los espectadores destinatarios. En segundo lugar, la explicitación de *la lectura selectiva* que de la obra ha hecho el director de escena y su equipo, ha de subrayar las analogías entre el texto y la actualidad contemporánea del espectador, hecho necesario siempre, pero sobre todo cuando el texto no es de absoluta contemporaneidad o pertenece a un autor de distinta nacionalidad. Y este trabajo previo supone ya, necesariamente, una «adaptación», aunque se respete el texto original en su integridad.

Explicaba Juan Antonio Hormigón [7] que, cuando un director elige una obra del pasado, no lo hace habitualmente sólo por la belleza del texto, sino, y sobre todo, por su vigencia, patente en una lectura «contemporánea», en la que muchas veces, desde la perspectiva actual, cobran protagonismo significados que quedaban más o menos velados en lecturas realizadas en otros momentos de la historia. Otras veces ocurre que un aspecto que no ha sido relevante durante siglos, se valora de pronto de manera distinta y ofrece posibilidades de una puesta en escena que confiera actualidad a la obra, como hacen Laila Ripoll y Miguel Seabra cuando sitúan la historia de *Macbeth* en un mundo actual de lumpen y mafias [8]; o como hizo María Ruiz cuando llevó de nuevo a los escenarios en 1996 *María Estuardo*, de Schiller, resaltando

[6] Véase Juan Antonio Hormigón, «Del texto al espectáculo. Apuntes para una metodología del trabajo dramatúrgico», en Hormigón (1990: 57-64).
[7] Ibid.
[8] Puesta en escena de *Macbeth*, de W. Shakespeare, por Teatro Meridional (Compañía hispano-portuguesa) y Micomicón, bajo la dirección de Laila Ripoll y Miguel Seabra, sobre la traducción y adaptación de Julio Salvatierra, 1999.

la razón de estado como salvaguarda de la impunidad del poder y el enfrentamiento de dos concepciones del mundo y de la moral encarnadas en dos personajes femeninos [9].

Una vez hecha y fijada la *lectura selectiva* del texto comienza el trabajo material de la puesta en escena, trabando todos los segmentos de significación, desde escenografía, luz, sonido y vestuario..., hasta la interpretación, en una estructura coherente que dé soporte a un universo expresivo.

Pepe Sanchis decía con cierta irritación en un debate del Segundo Congreso de la ADE que hay gente que cree que, por una práctica «aditiva», de añadir focos y millones a una puesta en escena, puede suplirse la absoluta carencia de pensamiento, de reflexión seria y profunda. Y, efectivamente, la experiencia nos demuestra que algunas puestas en escena muy costosas apenas pueden enmascarar la vacuidad de un espectáculo sólo capaz de satisfacer a un público poco crítico, capaz de dejarse seducir por la apariencia formal, pero nunca a un público mejor preparado para entender el teatro.

LA POSTMODERNIDAD

Hoy nos encontramos en lo que ha dado en llamarse, en todas las instancias culturales, *Postmodernidad*, y esto afecta, naturalmente, al teatro.

Este concepto ha sido duramente criticado por algunos teóricos en función de una serie de características que le son propias, pero no puede ser negado ni ignorado, y explica algunas tendencias de la puesta en escena de este fin de siglo.

Patrice Pavis, en un trabajo titulado *¿Hacia una puesta en escena posmoderna?* [10], al tiempo que criticaba duramente algunas de sus

[9] Puesta en escena de *María Estuardo*, de Schiller, por el Teatro del Olivar, bajo la dirección de María Ruiz, estrenada en el Festival de Cáceres en el verano de 1996. Véanse, sobre esta obra, Margarita Almela, «El distanciamiento histórico y la crítica del poder. Reflexiones acerca de dos obras teatrales», en José Romera Castillo y F. Gutiérrez (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, Madrid: Visor Libros, 1999, 377-388; y Ronald Brouwer, «*María Estuardo*. Schiller: ¿Clásico, romántico o las dos cosas ?», *Primer Acto* 265, 1996, 48-50.

[10] Publicado por primera vez en España en *Boletín ADE* 13-14, y recogido en *Actas del Segundo Congreso ADE*, 1990, 243-50.

características, las definía con suficiente claridad explicando que lo postmoderno, borra, ignora la historia, porque hemos salido de ella y estamos instalados en la «post-historia»; y que una puesta en escena postmoderna impide una lectura en profundidad, es decir, una lectura histórica de un texto, lo que contrasta absolutamente con lo que acabo de explicar.

> *Con frecuencia* —decía Pavis—, *la puesta en escena postmoderna rechaza (...) un texto escrito expresamente para la escena,* porque *El texto no es ya el sistema tutor primero, ni tampoco el sistema de referencia para juzgar todos los signos de la representación, sino que se convierte en un sistema entre otros.*
>
> Mientras que las vanguardias se oponían a la tradición, lo postmoderno *no intenta levantarse contra algo u oponerse a algo,* simplemente lo ignora y convive con ello. *Todo lo que se muestra en escena es sólo un simulacro, es lo falso y la falsa apariencia. No se remite a un signo profundo.*
>
> *Muy a menudo aparece el empleo de materiales brillantes, superficiales, donde nada rima, de suerte que pudiéramos llamar a esto el fin de la radicalidad, el fin de la negación, la oposición y la polémica.*
>
> *La idea* —continúa Pavis—, *es hacer una suerte de eclecticismo, de sincretismo de lenguajes, lo que conduce a una especie de indiferenciación.*
>
> *Para el postmodernismo ya no existen diferencias entre una obra de Calderón y un canto o una consigna publicitaria porque están tomadas en el mismo plano cultural.*

Según las ideas de Pavis, el hombre postmoderno ha perdido la creencia en que el arte, y, por tanto, el teatro, pueda «hablar de la realidad y mucho menos cambiarla». El arte, pues, habría «perdido toda combatividad, toda efectividad». El postmoderno sería, por tanto, «un síntoma de una dificultad de la sociedad occidental de pensar en sí misma, de pensarse a sí misma y de pensar lo que va a ocurrir después y teorizar lo social.»

Otro crítico, Lyotard, en 1987, escribía también sobre el postmodernismo de una manera crítica e irónica [11], y concluía que «esta ruptura [con el tiempo, con la historia, que supone lo postmoderno] es más bien *una forma de olvidar y de reprimir el pasado, es decir, de repetirlo*, en vez de una forma de trascenderlo» [12].

[11] En el *Magacín Literario* de marzo de 1987. *Apud* Pavis, op. cit.
[12] El subrayado es mío.

No todas estas características pueden observarse en la programación teatral española actual, y en muy pocas puestas en escena confluyen todas. Al contrario, vengo observando en los dos últimos años una tendencia renovada a la crítica del presente, en todas sus facetas, aunque con una fuerte carga irónica, lo que, para algunos críticos, es un signo de postmodernidad. Aunque, bien mirado, la crítica mediante la ironía ha sido siempre una característica de las épocas de crisis y ha prosperado siempre bajo regímenes totalitarios junto con la alegoría.

Es bien sabido que los estudios teatrales, hoy, no pueden dividirse en campos excluyentes, sino que deben abarcar todos los medios, códigos, lenguajes y cuantas unidades de significación pueda contener el hecho teatral. No obstante, dado lo limitado del espacio de que disponemos, y aun partiendo de la idea de que no puede haber espectáculo dramático si no existe antes una obra, una historia, una idea o guión dramático concebido por un autor —o autores—, que motive la puesta en marcha de un montaje teatral, yo quiero centrar la atención sobre todo en los elementos extratextuales de las puestas en escena que voy a mostrar [13], porque son lo que no se puede ver ni estudiar en los textos dramáticos y son, además, lo que hacen de cada puesta en escena una obra dramática única y singular.

EL ESTUDIO DEL TEATRO. LA MIRADA DEL ESPECTADOR

Para el estudio del hecho teatral es preciso tener en cuenta una serie de factores «externos» que influyen en la recepción tanto como otros relativos a la puesta en escena propiamente dicha. Así, por ejemplo, la planta de un teatro, su arquitectura, puede influir en la recepción de la obra, porque puede determinar las relaciones que se establecen entre actor y espectador, dependiendo de si el escenario está muy alejado o no de la platea, si tiene o no escalera que los una, si la embocadura es muy pequeña, etc. Se debe observar también si la escenografía subraya o no aspectos insólitos, si la iluminación es plana, cenital, o lateral,

[13] Naturalmente esto, aquí, es imposible, y, aunque se han suprimido numerosas referencias y se ha tratado de suplir con la descripción algunos aspectos, el lector que desconozca las puestas en escena aludidas se verá obligado a hacer un esfuerzo adicional.

y qué efectos produce; si ilumina todo el escenario o deja zonas en sombra... Es a veces muy importante ver si el vestuario corresponde o no al tiempo en que se supone ubicada la obra, si destaca o no la ampulosidad de los gestos del actor... Y en cuanto a la interpretación, independientemente de reconocer o no una determinada escuela interpretativa (método Stanislavsky, Meyerhold, Artaud, Grotowski, etc), resulta muy significativo observar la gestualidad de los actores: si realizan movimientos provocadores del cuerpo, si acompañan la dicción con gestos abiertos o cerrados, si su discurso es articulado o no, etc. Se debe atender también al ritmo y a los elementos coreográficos, porque todo en una representación contribuye al efecto global.

En cuanto al andamiaje conceptual de la puesta en escena, hay que tener en cuenta, en primer lugar, si se trata de una obra de tipo tradicional, con texto preexistente a la puesta en escena; si es una creación individual o colectiva de adaptación de un texto dramático preexistente; o si se trata de una creación sobre una idea o guión de estructura dramática, en la que el texto es creado al mismo tiempo que el resto de lenguajes o elementos.

Y con esto entramos en el análisis de la dirección escénica, donde, como ya vimos, el primer aspecto que habría que tener en cuenta es *el enfoque que el director hace de la obra*, organizándola según su visión (que puede ser social, política, histórica, etc.), privilegiando siempre algún aspecto (un personaje, un conflicto, una circunstancia), y construyendo, por tanto, una idea que se convierte en eje generador de la puesta en escena. Porque tanto los «contenidos» de las historias dramáticas como el conjunto del hecho teatral, han cumplido a lo largo de la historia unos objetivos sociales: bien sirviendo de apoyo y de propaganda del poder establecido, celebrando sus valores; bien ejerciendo una función de subversión, transgresión y protesta; bien como vehículo de evasión y de diversión, o simplemente cumpliendo unos objetivos de animación social y cultural [14].

En segundo lugar, habría que atender al estilo artístico predominante: realismo, naturalismo, superrealismo, simbolismo, expresionismo, teatro épico (brechtiano), del absurdo, teatro pánico, etc., en donde interviene poderosamente la labor creadora del equipo artístico, con la escenografía, iluminación, música, coreografía y utillería mayor y menor.

[14] *Vid.* Marco de Marinis (1997: 74-75).

En el momento actual, una puesta en escena no puede limitarse a «ilustrar» el texto, siguiendo paso a paso las meras necesidades de la acción por él dictada, sino que ha de construir todo un universo de signos en relación dialéctica con dicho texto, capaces de expresar todo su sentido más allá del conflicto de la historia dramática, como apuntaba Francisco Javier [15]. Porque la importancia de la puesta en escena es tal, que en algunos casos puede enriquecer y actualizar una obra clásica sin alterar una sola letra de su texto, cuyo sentido, por la forma en que esté interpretado, puede ser también subrayado o contradicho.

De la dirección escénica depende en última instancia el conjunto de la puesta en escena y, por tanto, la interpretación actoral. Me detendré un momento en un aspecto fundamental de la interpretación en el teatro actual.

LA GESTUALIDAD

La gestualidad, como cualquier lenguaje, está en gran medida codificada, y el espectador no tiene dificultad, habitualmente, en descodificar este lenguaje plástico, sobre todo cuando el actor recrea la realidad cotidiana con sus gestos, actitudes y movimientos, como ha venido ocurriendo, al menos, desde la comedia burguesa del siglo XVIII. Pero cuando esta gestualidad deja de ser una copia más o menos fiel de la observada y practicada en esa realidad cotidiana, para convertirse en una «re-creación» de la misma y constituirse en un lenguaje metafórico, el espectador puede llegar a sentirse incapaz de reconocer la relación entre los gestos y su significado. Entonces la comunicación puede romperse o no ser plena.

Esto comenzó a ocurrir a principios del siglo XX, cuando un director como Meyerhold, por ejemplo, comenzó a enfatizar los gestos, marcando a los actores actitudes estatuarias, con líneas y formas que se conjugaban con la escenografía. O cuando Antonin Artaud alejó al actor de la realidad cotidiana occidental para hacerlo volver a la etapa primitiva del hombre y expresar así visceralmente sus sensaciones, despojándolas de la ritualidad social reconocible. Y, finalmente, cuando Erwin Piscator y Bertold Brecht, cradores del teatro épico, hacen

[15] Cf. Francisco Javier (1984: 61).

que los gestos del personaje no se correspondan con la situación que vive, sino con la narración que hace de los hechos que ocurren —no que le ocurren— y con la opinión que estos le merecen [16]. Se trata entonces de crear el «gestus social», que sería el resumen de los gestos que cualquier hombre, de cualquier lugar y en cualquier momento realizaría en un mismo contexto y en circunstancias similares.

La gestualidad moderna parte, con pocas excepciones, de estas tres propuestas.

No debo entretenerme en explicar los métodos de Grotowski, Bob Wilson o William Layton, por ejemplo, sólo quiero recordar que en la interpretación actual muchas veces los gestos deben ser comprendidos con un nuevo código, pero éste no tiene univocidad, sino que es la propia obra quien lo debe mostrar, pues los gestos están en función del contexto y el director juega con la intuición del espectador, al cual se invita a penetrar por la vía sensorial más que por la intelectiva, dejándose llevar por lo que ve más que por lo que comprende.

Pero en última instancia, los gestos deben servir para suministrar *información.* Información que en un teatro de texto debe ser complementaria, aunque a la vez pueda ser *contradictoria* o entrar en colisión con la información que proporciona el discurso, o el vestido, por ejemplo. En una buena interpretación no puede existir un gesto neutro, ya que un rostro impasible debe significar frialdad, resignación, aburrimiento, etc., en consonancia o contraste con el discurso que se emite.

BREVE APUNTE SOBRE TENDENCIAS ESCENOGRÁFICAS

Si el barroco del siglo XVII y gran parte de la primera mitad del siglo XVIII potenció la tramoya hasta el extremo de ahogar el texto, algo parecido ha llegado a ocurrir en el siglo XX con algunas escuelas o tendencias teatrales que, poniendo todo el acento en la escenografía, han ofrecido representaciones en que el texto era una mera excusa; o no se sentía ningún respeto por él o desaparecía.

Por contra, huyendo de las grandes tramoyas y las escenografías grandilocuentes, otra tendencia teatral ha intentado ir hacia el extremo con-

[16] Cf. Francisco Javier (1984: 44).

trario, desnudando escenarios y actores para acentuar el sentido de convención del teatro y rompiendo el juego realista con propuestas basadas únicamente en la expresividad de los actores apoyada por las luces.

Del solo texto a su ausencia, de los rudimentos de la puesta en escena más elemental al barroquismo o la representación ultrarrealista, —y, de nuevo, a la desnudez del escenario cubierto por la caja negra donde la expresividad actoral es el único elemento dramático—, el teatro se ha debatido a lo largo del siglo XX en una búsqueda constante del equilibrio entre texto, actor y espacio escénico, y, en líneas generales, observamos que lo mejor y más representativo del teatro español de este final de siglo ha hecho un esfuerzo por conseguirlo.

II

La segunda parte de mi exposición está dedicada a comentar una serie de aspectos extratextuales de la puesta en escena, para lo cual he utilizado la programación del Teatro Auditorio Adolfo Marsillach, de San Sebastián de los Reyes, formada por cincuenta y cinco obras, desde junio de 1995 a junio de 1999.

He elegido la programación del Teatro Auditorio Adolfo Marsillach por varias razones. La primera, porque sabía que en él se realizaban grabaciones totales o parciales de las representaciones. En segundo lugar, por haber vivido muy de cerca su arranque y desarrollo; y, por último, por tratarse de un teatro público de gestión municipal, que había nacido como un espacio de exhibición y participación teatral, y, por tanto, ofrecía una programación amplia y representativa, lo que resultaba esencial para mi estudio [17].

EL TAM

El Teatro Auditorio Adolfo Marsillach, familiarmente llamado TAM, comienza su andadura el 12 de mayo de 1995, y, desde el principio, se incardinó en la vida cultural del municipio. Sus instalaciones no se

[17] Agradezco desde aquí a todas las personas responsables del mismo su ayuda y colaboración.

limitan a la gran sala de exhibición con su escenario y camerinos, sino que dispone en sus bajos de una pequeña sala con capacidad para cien espectadores, además de una serie de aulas en las que se ubican la Escuela Municipal de Música y el Laboratorio y Taller de la Escuela de Teatro William Layton. Ligada a la primera están la «Joven Orquesta» y la Compañía Infantil de Ópera, y a la segunda la Escuela Municipal de Teatro, donde se imparten clases de interpretación desde los 4 años.

El TAM forma parte tanto de la Red de teatros de la Comunidad de Madrid como de la Red Española de Teatros y Auditorios, pero su programación no se ha limitado a las ofertas de estas redes, sino que, por el contrario, ha ofrecido una muestra muy representativa del teatro más significativo realizado en España durante estos cinco años.

Así pues, este teatro ha sido el lugar de estreno en la Comunidad de Madrid de puestas en escena tan importantes, desde el punto de vista de la calidad artística y la estética, como la obra de La Zaranda *Cuando la vida eterna se acabe* (14 de febrero de 1998), que no volvió a los escenarios madrileños hasta el otoño siguiente; o el caso de *El Vestidor* interpretada por Federico Luppi y Julio Chávez, que hizo su estreno de la gira por España en el TAM (12-2-99) [18]. Otro tanto ocurrió con *Salvajes*, de José Luis Alonso de Santos, que hizo su pre-estreno en la Comunidad de Madrid en el TAM el 13 de diciembre de 1997, muchos meses antes de que se «estrenase» oficialmente en un escenario madrileño; o *Píntame en la eternidad*, cuyo autor, Alberto Miralles, eligió este teatro para sus ensayos y estreno absoluto el 18 de abril de 1998, dolido con la actitud de otros teatros madrileños. Y más recientemente, también Ignacio Amestoy eligió el mismo teatro para el trabajo de puesta en escena, ensayos, pre-estreno y estreno de su última obra, *Violetas para un Borbón* (24-1-99).

En otros casos el TAM ha ido más lejos, entrando a formar parte de la coproducción de obras, como ha sido el caso de la puesta en escena de *La tragedia del Rey Ricardo III*, de Shakespeare, llevada a cabo por John Strasberg, o *Los Enamorados* de Goldoni, bajo la dirección de Miguel Narros [19].

[18] Sólo este teatro y el Cervantes de Alcalá de Henares, de entre todos los teatros de la Comunidad de Madrid, quisieron contratar esta obra, perdiéndose así una oportunidad irrepetible para muchos madrileños.

[19] Como aquí lo que nos ocupa es el teatro, nada diremos de la danza contemporánea, la cenicienta de nuestros escenarios, excepto que bailarines y coreógrafos como Xevi Muraday, Juan Carlos Santamaría o Teresa Nieto han podido ensayar, montar y estrenar sus espectáculos en la temporada 1998-99.

Para terminar esta breve presentación del TAM, sólo quiero indicar que, al albergar la Escuela de Teatro William Layton, es un punto de encuentro y de trabajo habitual de gentes de teatro muy representativas, ligadas a esta escuela, como Francisco Vidal, Gerardo Malla, Andrea D'Odorico, José Pedro Carrión, Miguel Narros, Antonio Llopis, Begoña Valle, Alicia Hermida, José Carlos Plaza (quien, por cierto, también montó y ensayó el espectáculo sobre textos de Pessoa que representó a España en la Expo de Lisboa) y tantos otros.

Todo esto hace del TAM un teatro muy especial, y su programación, como puede observarse en la relación que se acompaña como anexo de este trabajo, muestra los criterios de calidad que la han presidido, combinando clásicos y vanguardias, lo más tradicional con lo más innovador, pero apuntando siempre hacia un cierto riesgo que acompaña inevitablemente a lo nuevo.

ALGUNOS ELEMENTOS FUNDAMENTALES DE LA PUESTA EN ESCENA

El espacio escénico

En primer lugar hemos de referirnos al espacio dramático, que comprende tanto el lugar desde el que el espectador asiste al acontecimiento teatral, es decir, la platea o patio de butacas, como los dispositivos escénicos, es decir, el escenario, al cual también llamamos *espacio escénico.*

Esto constituye la arquitectura teatral con la que ha de contar necesariamente el director.

Por mucho que haya evolucionado su concepción y construcción, en todo teatro se dan estas dos partes, correspondientes al mundo de los espectadores y al mundo de la ficción de la obra dramática.

El realismo del siglo XIX es, como todo el mundo sabe, el inspirador de un escenario concebido como una habitación a la que le falta la cuarta pared, por donde los espectadores contemplan, como privilegiados y secretos *voyeurs* la *realidad* de unos personajes que tiene

lugar en esa habitación que reproduce, ilusoriamente, la de la vida real, mediante una escenografía más o menos realista.

Estos dos mundos están, o pueden estar, separados por un telón. La existencia o no de un telón corrido cuando el espectador accede a la sala repercute en el grado de ficcionalidad que el director quiere mantener y de la propuesta que hace al público. Por ejemplo, en *Violetas para un Borbón*, de Ignacio Amestoy, con dirección de Francisco Vidal, el espectador se encontraba al entrar a la sala con un telón descorrido que mostraba un decorado realista en el que una serie de elementos discordantes, como los focos que formaban parte del decorado, rompían el efecto de realismo y proponían el juego explícito de la convención teatral que había de ser aceptada con todas sus consecuencias. Esta propuesta escenográfica de Andrea D'Odorico se avenía perfectamente con la aparición de un personaje como Francesillo de Zúñiga, bufón de Carlos V, en un mundo histórico ubicado en el último tercio del s. XIX.

En cuanto al *espacio escénico*, diremos, siguiendo a Spang, que puede ser *neutro*, *estilizado* o *concretado*, en función de los tres tipos básicos de decorado: neutro, estilizado y documental o realista.

El espacio neutro es el del escenario vacío, con tan sólo el telón de fondo y los bastidores lisos, para delimitar el espacio escénico, y donde se ponen o quitan objetos de utillería en ocasiones. Esta falta de decorado exige del espectador su colaboración para crear imaginariamente el espacio que sugiere el texto a través del discurso de los actores.

Otra funcionalidad distinta es la que tenía la propuesta de Miguel Narros y D'Odorico en sus *Seis personajes en busca de autor*, de 1995, donde sí existían decorados sobre un escenario desnudo de telón de fondo y bastidores que permitían al espectador contemplar toda la tramoya y los fondos del escenario al tiempo que el decorado de la obra.

Pero ésa es una propuesta que nos hace D'Odorico habitualmente, que nada tiene que ver con el espacio neutro.

Me explicaba él mismo que en aquella puesta en escena, además de mostrar lo que el espectador no ve nunca en un teatro, se trataba de conseguir la verosimilitud de la acción mediante la utilización de unos elementos antirrealistas. Por ejemplo, el decorado que se monta en escena para que los seis personajes *re-presenten* su historia está formado por elementos muy elementales, de muy poca altura, inscritos en

un marco de dimensiones enormes, para conseguir el efecto de que se trata de un ensayo, realmente. En este simulacro de decorado hay una fuente falsa, que, sin embargo, cobra vida, se convierte en real en el momento del suicidio de la niña. Aunque Pirandello no lo explicita, Narros y D'Odorico materializan la presencia del agua que mana porque, si el tiro del niño es real, y produce sangre, el ahogamiento de la niña debía ser «real».

El espacio estilizado supone, naturalmente, un ejercicio de estudio muy minucioso para reducir al mínimo imprescindible los signos teatrales, pues presenta detalles orientativos de la ubicación de la historia, pero sin afán de mímesis realista o naturalista. Los elementos y accesorios son sólo los necesarios para sugerir el espacio o el ambiente en que se desarrolla la acción. Así, en este tipo de escenegrafía, un trono puede representar un palacio real, una mesa de despacho una oficina, una puerta de hierro una cárcel, un banco puede sugerir un parque, un árbol sin hojas que es invierno, etc.

En algún caso, un decorado estilizado puede ser, al mismo tiempo muy complejo. Así, por ejemplo, Rafael Ponce y Gerardo Esteve presentaban en *Los hermanos Pirracas en Nemequitepá*, sobre el fondo de la caja negra, un decorado con paredes de tela metálica, una gran silla pupitre donde los dos adultos sentados parezcan diminutos, camastros de acero y un gran número de objetos aparentemente superfluos pero funcionales en la acción, cuyo conjunto ofrece una estilización muy desrealizada de cárcel; una cárcel que se asemeja a cualquier ambiente aséptico de arquitectura postmoderna.

Este tipo de decorados estilizados es también el que utiliza una directora como María Ruiz, en cuya *María Estuardo* la luz y las sombras creaban la ilusión del espacio abierto o cerrado, y una tarima podía ser el trono real o un banco en el jardín, según las escenas. Y lo mismo podemos decir de la escenografía creada por John Strasberg para su *Ricardo III*, donde una plataforma giratoria con un cofre hace de túmulo funerario, trono real, bodega, cárcel y lo que la escena requiera.

Es evidente que el público ha de colaborar en estas puestas en escena supliendo con la imaginación los elementos omitidos. Y a veces, los directores hacen de la necesidad virtud, haciendo subrayar, mediante la interpretación, el mensaje verbal del drama, y haciendo cobrar a los escasos objetos un valor semántico que perderían en un decorado más prolijo.

Estas propuestas escenográficas el espectador las percibe como modernas, pero no deben ser muy diferentes de las que usaba el teatro inglés de tiempos de Shakespeare o el español de Lope, donde una silla era un trono y una cruz una iglesia.

Por contra, el espacio concretado utiliza un decorado *documental o realista*, y pone en juego cuantos elementos y accesorios sirvan para conseguir un grado lo suficientemente alto de verosimilitud o fidelidad a la realidad que trata de reproducir, desde arquitectura hasta vestuario, maquillaje y objetos, con todo lo cual se crea una «ilusión» de realidad. Este tipo de espacio es propio del drama realista del siglo XIX, y del drama burgués del XX, y actualmente sigue siendo muy utilizado por los directores del llamado teatro «comercial»: el que se dirige a un público que normalmente no sería capaz de aceptar la convención explícitamente expresada del juego teatral que ofrecen puestas en escena estilizadas o simbólicas.

Éste es el caso que podemos observar en obras como *La heredera*, de Ruth y Augustus Goetz, dirigida por Gerardo Malla, con escenografía de Félix Murcia y Rafael Palomero, cuyo lujo de decorado y de detalles realistas, como lámparas, puertas, bastidores para el bordado, muebles, paredes enteladas, etc., reproduce un rico salón americano del XIX; todo ello acompañado de un vestuario suntuoso de época, diseñado por Javier Artiñano. Asimismo, el escenario de *Magnolias de acero*, obra de Josep Massagué, reproduce fielmente un salón de peluquería, con profusión de detalles y elementos «veraces».

Estas dos obras, producidas por Pentación, han sido dos éxitos comerciales, a lo que ha contribuido, junto a lo conocido de las historias y la elección de los actores, esta escenografía, muy bien recibida por el público. Otra cosa es que estas puestas en escena no supongan ninguna aportación de novedad al teatro español de fin de siglo, ya que se trata de dos adaptaciones de obras cuya popularidad se debe a haber sido llevadas al cine con gran éxito y no aportan ninguna innovación desde el punto de vista escenográfico.

Hay que tener en cuenta también que este tipo de escenografía es generalmente muy costosa, y cuando no se tienen posibilidades de realizarla en unos niveles aceptables de verosimilitud, es preferible renunciar a ella. Y con esto quiero referirme al caso de *Mariana Pineda*, de Lorca, dirigida por Joaquín Vida, en la que los telones y bastidores pintados simulando muebles, zócalos, ventanas y vigas, si bien podríamos interpretarlos como un deseo de evocar los decorados de la época en

que la obra se escribió y estrenó, no llegan a conseguir este efecto y, por el contrario, acaban pareciendo una muestra del «quiero y no puedo».

La escenografía documental o realista, puesto que facilita la identificación con la realidad a la que remite, no requiere grandes esfuerzos de interpretación por parte del espectador, como tampoco requiere esfuerzo por parte del escenógrafo y del director para *seleccionar* elementos significativos de una realidad que se quiere evocar, sino sólo para reproducir esta, es decir, *re-presentarla.*

No obstante todo lo dicho, un tipo u otro de espacio escénico, independientemente de lo que por sí mismos comuniquen cada uno, pueden ser utilizados para comunicar otro tipo de mensajes, según el conjunto de la puesta en escena, del texto y de la interpretación. Así pues, una escenografía tremendamente realista y documental la encontramos en una obra cuyo autor es lo más alejado de lo que entendemos por comercial y cuyo texto es tremendamente crítico con la realidad del presente. Me refiero a *Un día cualquiera*, de Darío Fo, en la que su director, Fernando Colomo, con el subrayado de la escenografía de Gabriel Carrascal y de los efectos de la iluminación de Juan Gómez Cornejo, parece buscar una identificación del espectador que haga más eficaz la crítica de ciertos aspectos del mundo contemporáneo que ofrece el texto.

Podríamos decir que existen dos concepciones teatrales opuestas, entre las que se sitúan varios puntos intermedios. Estas concepciones son, la que Spang [20] llama «ilusionista», que pretende crear un efecto de realidad que consiga la identificación con lo representado, y la «antiilusionista», que intenta conseguir el distanciamiento consciente de la obra dramática, poniendo de manifiesto el carácter de «juego», de convención, de la representación dramática. A la primera correspondería un espacio documental-realista, mientras que la segunda utilizaría unos espacios neutros o estilizados. No obstante el último ejemplo nos demuestra que esto no tiene por qué ser así necesariamente, y que otros elementos contribuyen también a crear el efecto final.

De la correcta utilización de la escenografía depende en muchas ocasiones la recepción de una puesta en escena, pues como conjunto de medios expresivos que comunican, si no están bien utilizados pueden hacer tambalearse la comunicación, es decir, el mensaje que se emite desde el escenario y que el espectador debe descodificar.

[20] Kurt Spang (1991).

Se ha venido diciendo también que existe una fuerte oposición entre espacio único y espacio múltiple, y que, en general, el decorado único suele dar idea de inmovilidad, abulia, rutina y soledad, frente a la multiplicidad de espacios, en la cual puede presentarse, por ejemplo, la oposición dentro/fuera, que ofrece la posibilidad de jugar con las sensaciones de protección, seguridad, orden, paz —de dentro—, en contraposición con el desasosiego, violencia, etc. —de fuera—. O, por el contrario, las sensaciones de opresión y enclaustramiento de dentro se opondrán a la idea de libertad asociada con lo de fuera. No obstante, hoy, razones económicas y de funcionalidad hacen preferibles los decorados únicos, sin que éstos produzcan tales efectos necesariamente.

Un mago de la creación de espacios como es, en mi opinión, Andrea D'Odorico suele utilizar un escenario único, capaz, sin embargo, de representar diversos espacios. Recordemos si no la configuración del espacio creado por él para *Violetas para un Borbón*, que permite al personaje de la reina M.ª Cristina figurar que está sentada en el palco del teatro Real contemplando un espectáculo cara al público, mientras que en el mismo escenario, ante ella, separadas las figuras por una balaustrada que parece también delimitar el coro de la capilla, su marido Alfonso XII hace el amor con su amante: la semantización que adquiere el decorado en esos momentos posibilita la doble significación de la escena, pues M.ª Cristina contempla a los espectadores contemplando la escena de amor de su marido con su rival, y los espectadores ven a M.ª Cristina asistiendo a un espectáculo aludido, que no es otro que un correlato de esa escena de amor, vista por nosotros e imaginada por ella: *La favorita* de Donizzetti, es decir, la historia de Alfonso XI y su amante Leonor de Guzmán.

El órgano que preside toda la escena es un eje de poder, el de la Iglesia que domina a la monarquía española. Y cuando el decorado se abre, haciendo presente una puerta, se descubre un juego de espejos que revela una realidad compleja: Alfonso XII dominado por las imágenes multiplicadas de las mujeres que rigen su vida.

Este mismo escenógrafo nos ofrecía, en *La discreta enamorada,* de Lope de Vega, dirigida por Miguel Narros, otro escenario único, cuyos dos niveles espaciales (arriba y abajo), propios de la tradición escénica a la que pertenece el texto, enriquecían enormemente los planos de la acción, marcando las esferas de lo público y lo privado; al tiempo que una sabia utilización de los colores, —como el almagre, acorde así mismo con esa tradición de los corrales de comedia— y un acertado empleo de la luz —de Juan Gómez Cornejo—, multiplicaban los

ambientes al compás del movimiento escénico de los actores, magistralmente orquestado por Narros.

Hemos de tener presente también que tanto el autor como el director cuentan con el espacio visible del escenario y el espacio aludido y referido de detrás de los telones de fondo, los bastidores y cajas. Este espacio no visible adquiere en algunas obras una expresividad dramática notable.

Un ejemplo muy particular de utilización de este espacio lo ofrece el *Ricardo III* de Strasberg, en donde existe un espacio intermedio entre el visible y el aludido, ya que algunos personajes hablan entre bastidores, pero no es sólo su voz en *off* lo que percibimos, sino que, siendo estos bastidores transparentes, al iluminarse permiten ver a las figuras al tiempo que hablan, aunque veladas, como en un sueño. Su presencia es sólo presentida, puesto que no ocupan propiamente el espacio real del escenario.

En *Los enamorados* de Goldoni, dirigida por Miguel Narros [21], D'Odorico vuelve a ofrecernos una propuesta de espacio escénico muy particular. En esta obra se ha suprimido gran parte de los bastidores; una plataforma metálica dorada delimita el espacio escénico propiamente dicho, evocador de la *comedia dell'arte*, pero ésta no ocupa la totalidad del escenario, dejando a su alrededor un espacio intermedio. Además, a la vista del espectador queda, por arriba, parte de la tramoya con los focos, y, a los lados, los fondos del escenario, con su típico desorden. Así pues, puede contemplarse en algunos momentos a un actor sentado a la espera de intervenir en la escena; fuera de ella, por tanto, pero visible para el espectador. Esto tiene especial relevancia en el caso del criado, al cual ven los espectadores contemplar y oír la escena desde fuera. A este criado que, como «todos los criados» que representa, todo lo ve y todo lo oye, lo vemos sonreír irónicamente ante el espectáculo que ofrecen los señores.

Si, como dicen algunos críticos, «el espacio puede ser el reflejo de una determinada ideología o de una actitud psicológica» [22], éste sería un buen ejemplo.

La idea primigenia de este espacio era la de un escenario vacío, con telón de fondo arquitectónico, como el de algunos teatros venecianos

[21] Obra estrenada en el TAM el 19-XII-1998.
[22] Spang (1991).

del siglo XVIII que aún conservan los frescos primitivos. Esta idea de escenario aparentemente desnudo es la que motiva la supuesta visión entre cajas. Los bocetos originales eran de dimensiones aún mayores, acordes con esta estética veneciana, acentuada por el color desvaído, con la pátina del tiempo, de los decorados arquitectónicos. No obstante, la majestuosidad de los decorados definitivos aún hace parecer insignificantes a los seres humanos y sus acciones.

El conflicto actualizado del texto de Goldoni tiene lugar encima de la tarima construida con un material «moderno», contra un fondo desvaído, en ruinas, de la historia pasada que representan los decorados del fondo, que contemplan cómo los efímeros seres humanos repiten incansablemente los mismos conflictos.

En esta tarima hay un constante desplazamiento de las sillas, que actúan como elementos demarcadores del espacio de las escenas, y son los personajes quienes las mueven, llegando a convertirse en un elemento recurrente.

Cuando esta obra se presentó en el Festival de Almagro, el 11-7-99, lo hizo con una escenografía distinta, creada expresamente para el marco arquitectónico que la albergaba, convirtiéndose entonces los decorados teatrales en una prolongación de la arquitectura renacentista del claustro de los dominicos. El ambiente escénico cerrado de la puesta en escena primitiva se abría ahora a un espacio infinito mediante un diorama contra el que se recortaban los arcos, y cuyos matices de iluminación marcaban el paso de las horas del día.

En otras ocasiones, el espacio escénico sale del escenario y se prolongo hacia la platea. Puede ocurrir que las figuras del escenario se dirijan en diálogo directo al público, o que comiencen la actuación entrando en la sala por el patio de butacas. En este caso cuando los espectadores acceden a la sala verán generalmente que una escalera comunica escenario y platea, lo que ya indica que esa comunicación va a producirse.

Tres ejemplos de ampliación del espacio escénico lo ofrecen el *Volpone* [23], de Ben Jonson, dirigida por Francisco Portes, con escenografía de Lorenzo Collado; *Mucho ruido y pocas nueces*, de Shakespeare, dirigida por Juan Carlos Coraza, con escenografía de Gerardo Trotti; y *666*, de Yllana, dirigida por David Ottone. En el *Volpone* vemos al personaje de

[23] En versión de Enrique Llovet.

Mosca recorrer a oscuras todo el pasillo central del patio de butacas y ascender por la escalera al escenario, a oscuras también, pero habitado y con el telón descorrido. De lo que ocurre entonces hablaremos luego.

En *666*, de Yllana, en un momento dado un personaje escapa del escenario y busca refugio entre el público. La platea se convierte en escenario y los espectadores, en figurantes a su pesar. La provocación del teatro de Yllana coge aquí desprevenido al público, que reacciona, como era de esperar, de forma «pasiva», permitiendo que atrapen al huido y se lleven a cabo la acción que se proponían —ajusticiar al preso—, con la complicidad del público.

Este espectáculo puede considerarse como una muestra del llamado teatro alternativo [24], donde la gestualidad de los actores, muy expresiva, y los sonidos inarticulados pero muy matizados, crean la comunicación del mensaje actoral. Mínimos elementos decorativos y unos pocos accesorios, junto con la luz, crean el ambiente espacial, opresivo y agresivo, contra la caja negra.

Y, por último, la ampliación del espacio escénico abarca tanto el patio de butacas como el vestíbulo del teatro en la puesta en escena de *Mucho ruido y pocas nueces*. En este caso, el público que iba llegando al teatro era recibido en el vestíbulo por los actores, ya maquillados y ataviados, y era invitado a permanecer allí sin poder acceder al interior de la sala. Cuando el número de espectadores empezó a ser numeroso, los actores comenzaron a desarrollar diversas acciones y diálogos, entre sí y con el público. Los espectadores entraron en la sala ya «entregados»; para asistir al prólogo de la representación.

La iluminación

La primera función de la luz es la de hacer visible la acción que se desarrolla en el escenario, pero también tiene una segunda función muy importante como indicador del paso del tiempo, tanto de las horas del

[24] El antiguo teatro independiente, tan importante durante la dictadura, se convierte en la democracia —por la moda de cambiar los nombres con la esperanza de cambiar los conceptos que designan—, en teatro alternativo. Este teatro alternativo, como hizo también el independiente, busca nuevas formas expresivas, pero también, como es lógico, reducir los costes de producción, ofreciendo en muchos casos espectáculos de gran calidad sin competir en medios con las grandes producciones.

día, mediante gradaciones de intensidad y combinación de tonalidades, como de las estaciones del año, pues una luz gris y fría indicaría el invierno y una luz brillante y dorada nos puede indicar que es verano.

En tercer lugar, la luz cumple en la puesta en escena actual una función fundamental: crear espacio. Oscurecer o iluminar una parte del escenario es ya un modo de disminuir o ampliar el espacio escénico. Dejar en las sombras a unos personajes que permanecen en escena es retirarlos de la acción que se desarrolla. Iluminar una parte de un decorado compartimentado es convertirlo en el lugar de la acción. E iluminar el patio de butacas es convertirlo en escenario.

En las puestas en escena actuales la iluminación es un elemento esencial ya que, manejada desde ordenadores y programada, puede ofrecer una gran expresividad, cambiar incluso los colores de las ropas y objetos y crear ambientes sin necesidad de accesorios.

La proyección de la sombra de una cruz sobre el suelo de un escenario puede indicarnos que nos hallamos en el interior de una iglesia, así como la sombra de unas rejas que nos encontramos en una prisión.

En *El derribo* de Gerardo Malla [25] vemos cómo la luz y la sombra [26] proyectadas nos indican el abrirse y cerrarse de una puerta y la entrada de un personaje antes de que aparezca en escena, así como nos descubren la presencia huidiza del fantasma de Hamlet tras un telón del decorado mucho antes de que se muestre a los personajes «reales».

En *La vida que te di*, de Pirandello, dirigida por Narros, la iluminación de Juan Gómez Cornejo contribuye a la caracterización de los personajes, pues el hijo muerto se hace visible en un ambiente desrealizador creado por la luz a través de un bastidor iluminado y transparente, así como la luz que sale de una puerta situada a la izquierda del espectador marca el espacio aludido, y presentido, de la muerte. En esta obra, la silueta de la luna, producida también por un efecto de iluminación, ubicada dentro del espacio de la casa, de paredes elevadísimas y sin techo, crea la ambigüedad entre el espacio exterior y el interior. En esta escena se enfrentan la madre tierra y la luna, evocando, además, el mito de Yocasta y Edipo, presente en toda la obra. El ser humano en medio de un decorado de dimensiones grandiosas evoca la impotencia de unos seres que nacen y mueren en un macrocosmos que no controlan.

[25] Dirigida por él mismo.
[26] Iluminación diseñada por Josep Solbes.

En *Ricardo III* se utiliza la luz, diseñada por Rafael Echeverz, para otorgar a las figuras un carácter siniestro, a lo que contribuye también el color oscuro de todo el decorado, de John Strasberg, y los contrastes del vestuario de Sonia Grande. Al tiempo, como ya indiqué, al iluminar los espacios entre cajas transparentes, crea un nuevo espacio escénico intermedio altamente significativo.

Por su parte, Lluís Pasqual, en *Como canta una ciudad de noviembre a noviembre*, diseña una puesta en escena aparentemente muy sencilla, pero de una perfección muy bien estudiada, donde la iluminación es el elemento principal que concurre a sostener la ilusión de realidad creada por la interpretación de Juan Echanove. En el escenario un piano, una banqueta, unas partituras, una pantalla blanca con una iluminación tenue y amarillenta, a contraluz, un maquillaje caracterizador, no perceptible a simple vista a causa de esa misma iluminación y la gestualidad y voz de un actor crean en el espectador la sensación de estar oyendo y entreviendo a Federico.

Finalmente quiero llamar la atención sobre la utilización de la luz en la primera escena del *Volpone*. Veremos allí cómo «se hace la luz» obedeciendo a la orden del demiurgo, es decir, Mosca, y con la luz nacerá el escenario, y las figuras, y el movimiento, es decir: el mundo. Aunque sea un mundo de ficción. Este comienzo cuasi bíblico es en mi opinión, uno de los mayores aciertos de esta puesta en escena.

El color

Y con la luz, el color. Si entre las obras de la programación que me han servido para este estudio hay una que se caracterice por la oscuridad ésta es, sin duda, *Ricardo III*. El color es un elemento primario de caracterización, y Strasberg ha elegido los tonos oscuros y fríos, con la excepción de los vestidos de las tres mujeres jóvenes. Oscuro es todo el decorado único, oscuro es el entierro del primer acto, y la prisión de la torre de Londres, pero también es oscuro el interior del palacio, y el campo abierto. Todos los personajes masculinos llevan ropas oscuras, pues todos son oscuros, tenebrosos, siniestros y crueles, contra un decorado oscuro. Y ya sabemos que «la figura que siempre se

[27] Spang (1991: 172).

nos presenta en un decorado oscuro y lóbrego acaba "contagiándose", la vemos lucífuga, oculta y retraída»[27]

Los colores vivos, acompañados de una luz brillante nos transportarán a un mundo muy diferente y nos liberarán de la opresión de la oscuridad, en comedias; pero que no nos engañe Yllana con sus trajes naranja en *666*, porque se destacan sobre un fondo uniformemente negro.

El sonido y otros elementos

El sonido es otro elemento cuyas posibilidades han aumentado enormemente en los últimos años, potenciando la expresividad de las puestas en escena.

Las músicas de fondo tienen por lo general como cometido crear una atmósfera acorde con el desarrollo de la acción, pero la presencia de músicos en la escena es ya una llamada de atención hacia un elemento que se quiere destacar y cuya capacidad de comunicación influirá decisivamente en la recepción.

En cuanto a los efectos sonoros, éstos sí son también, y por sí mismos, creadores de espacio. En un escenario vacío o estilizado, los ruidos pueden ofrecer al espectador la información que el decorado no le proporciona, indicándole si se encuentra en campo abierto, en mitad de una calle, etc.

Existen otros muchos elementos expresivos y de caracterización sobre los que no me puedo detener, pero quisiera recordar también que la situación de las figuras en el espacio del escenario lo pueblan, cargándolo de significado, o, retirándose, lo deshabitan, convirtiéndolo en un espacio inoperante. Una figura yendo y viniendo nerviosa por el decorado que figura una celda contribuye a dar sensación de estrechez y enclaustramiento, aunque su espacio ocupe todo el escenario.

Una obra con pocos personajes habitualmente se trata de un drama intimista o de problemática individual, mientras que muchos personajes suelen corresponder a obras que se hacen eco de conflictos sociales y públicos, pero no siempre se da esta regla. Y además un reparto reducido de actores no tiene por qué corresponder a una lista corta de *dramatis personae*. Cuando Strasberg decide montar *Ricardo III* con un número reducido de actores que asumen distintos papeles de personajes secundarios, está, por una parte, reduciendo presupuestos, pero

también acercándose al modo de hacer teatro en la época de Shakespeare. El efecto que consigue con esto, cuando además no hay cambio de vestuario en los personajes secundarios, está motivado por su lectura de esta obra, por su intención de convertirla en un espejo de la violencia del poder. Así, el espectador llega a perder la noción de quiénes son los que realizan las acciones sangrientas, ya no sabe si son los de un bando o los de otro, produciéndose así uno de los efectos buscados: crear en el espectador la idea de que no importa saber quiénes son los personajes, porque el poder, lo ostente quien lo ostente, ejerce la violencia por mano de otros, que siempre son los mismos.

Estos personajes secundarios imponen su presencia al espectador en casi todas las escenas, y siempre son los mismos: los verdugos del poder.

Quisiera también referirme rápidamente a la relación entre objetos y tiempo. Un teléfono de un tipo u otro de diseño, un robot, un microondas en el escenario sitúan la acción en un tiempo más o menos cercano al del espectador, como ocurre, por ejemplo, en *Un día cualquiera*; mientras un quinqué, una plancha de carbón, una espada o un pergamino lo alejan. Cuando un objeto colocado intencionadamente en un decorado disuena del conjunto produciendo un anacronismo, nos encontramos con varias posibilidades de interpretación: O es un error —que entonces no será el único—, y puede destruir el efecto buscado por la puesta en escena, o se trata de un procedimiento humorístico de distanciamiento o ha sido introducido con una intencionalidad expresiva que puede indicar la vigencia de los conflictos o las soluciones presentados en el drama, y aquí entran, por ejemplo, las gafas de sol que luce Xavier Elorriaga en *Ricardo III*.

No quisiera terminar sin hacer un breve comentario de la puesta en escena de *Bodas de Sangre*, de Federico García Lorca, realizada por Francisco Suárez, con escenografía de Jon Berrondo, Iluminación de Juan Gómez Cornejo, vestuario de Maite Álvarez y música de Juan Antonio Suárez.

Esta obra la concibió Paco Suárez como un auto sacramental, con una utilización sistemática de símbolos y alegorías. Tiene el añadido de la música original y en directo y el baile de la Luna, interpretado por la bailarina Merche Esmeralda, además de un prólogo. En ella, la sobriedad de los cuadros realistas contrasta con la exuberancia del cuadro primero del tercer acto, donde el vestuario, el maquillaje, la gestualidad y el baile se conjugan con unos elementos de decorado sumamente ricos y simbólicos, de una belleza fría, que hiere como el

cuchillo. En un escenario a telón descorrido, presidido por una gran tela blanca, ante la que se sitúan los actores tiene lugar el prólogo, con el recitado de los versos finales de la obra de Lorca, dándole así a ésta un sentido circular. Acaba el prólogo y comienza la acción de la obra con el sonido de un trueno al tiempo que cae al suelo la gran tela blanca, convertida en lluvia por efecto de la luz, presagio de la muerte anunciada en los versos precedentes. Después, la misma tela será la sábana y sudario en una primera escena nuevamente premonitoria, en la que una coreografía que acerca la interpretación actoral a la danza y la música, sumergen al espectador en el universo lorquiano.

Comienzan luego a cobrar vida los decorados, primero estilizados, elementales, y poco a poco cargándose de detalles para pasar gradualmente a una escenografía más realista y concreta, que volverá a romperse en el tercer acto, como ya dije. El juego de estos dos estilos se adapta con singular armonía al texto, que también bascula entre el realismo del drama rural y el surrealismo lírico.

III

ANEXO

Programación teatral del *Teatro Auditorio Adolfo Marsillach* (no incluido teatro infantil, ni danza ni música)

Por orden cronológico:

* El asterisco indica las obras de las que se ofrecieron imágenes grabadas.

Woyzech. Autor: G. Büchner. Compañía: A trancas y Barrancas. 17-6-96.

Yo me bajo en la próxima... ¿y usted ? Compañía de Adolfo Marsillach. 20-6-95.

* *Seis personajes en busca de autor.* Autor: L. Pirandello. Dirección: Miguel Narros. Escenografía: Andrea D'Odorico. Iluminación: Juan Gómez Cornejo. Diseño de vestuario: Miguel Narros. Ayudante dirección: Begoña Valle. Ayudante vestuario: Sonia Grande. Actores: Helio Pedregal, Nuria Galindo, Chema Muñoz, Claudia Gravi, etc. 24 y 25-6-95.

El Chalet de Madame Renard, Compañía de Elisa Ramírez. 26-8-95.

* *La discreta enamorada.* Autor: Lope de Vega. Dirección: Miguel Narros. Escenografía: Andrea D'Odorico. Iluminación: Juan Gómez Cornejo. Diseño de vestuario: Miguel Narros. Ayudante de dirección: Begoña Valle. Ayudante de vestuario: Sonia Grande. 8, 9 y 10-9-95.

Los domingos matan más hombres que las bombas. 25-11-95.

Trío de dos. Por el Laboratorio Teatral William Layton. 19 y 20-1-96.

Los dioses y los cuernos. Autor: Alfonso Sastre. Producciones «Ñ». 17-2-96.

El local de Bernardetta A. Autor: Lourdes Ortiz. Compañía: Fin de Siglo. 9-3-96.

Un celoso extremeño. Autor: Miguel de Cervantes. Compañía: Zascandil Teatro. 30-3-96.

Aspirina para dos (Adaptación de la obra de Woody Allen, *Sueños de un seductor*). Compañía de Ángel Zorita. 13-4-96

Duelos. Autor: Francisco Prada. Compañía: Fin de Siglo. 25-5-96.

Algo en común. Autor: Harvey Fierstein. Producciones Teatrales Contemporáneas. Dirección: Paco Pino. Escenografía (Realización): Trotti y Asociados. Vestuario: Javier Artiñano. Iluminación: Ana Miguel. Actores: José Coronado, Laura Cepeda, Lola Casamayor, Alejandro Martínez. 8-3-97.

La secretaria. Compañía: Desatino Teatro. 22-3-97.

La profesión de la Sra. Warren. Autor: Bernard Shaw. Traducción: Vicente Molina Foix. Compañía de Julieta Serrano. Director: Calixto Bieito. Escenografía: Mónica Quintana. Vestuario: Mercé Paloma. Iluminación: Javier Clot. Eléctrico: Eduardo Martínez. Actores: Julieta Serrano, Ana Torrent, Miguel Arribas, Alberto Alonso, Andoni Gracia y Francisco Merino. 5-4-97.

Yonkis y Yankis. Autor: José Luis Alonso de Santos. 19-4-97.

* *Mucho ruido y pocas nueces.* Autor: W. Shakespeare. Traducción original: John Sanderson. Texto Final: Lorena García, Ana Gracia y Alicia Borrachero. Adaptación: Juan Carlos Coraza. Dirección: Juan Carlos Coraza. Coreografía: Denise Perdikidis. Escenografía: Gerardo Trotti. Iluminación: Josep Solbes. Vestuario: Rosa García. Actores: Emilio Línder, Roberto Enríquez, Toni Cantó, Ana Gracia, Paco Olmo, Manuel Morón, Nacho Medina, Antonio Naharro, Paz Gómez, Alicia Borrachero y Mercedes Castro. 17-5-97.

Una noche con los clásicos. Dirección: Adolfo Marsillach. Músicos: Daniel Carranza y Juan Carlos de Mulder. Dir. de Producción: Jesús Cimarro. Actores: Adolfo Marsillach, Amparo Rivelles y M.ª Jesús Valdés. 31-5-97.

Fankie &Johnny en el Clair de Lune. Autor: Terrence McNally. Traducción: Roger Peña. Dirección: Mario Gas. Escenografía: Jon Berrondo. Banda sonora y diseño de sonido: José Antonio Gutiérrez. Iluminación: Quico Gutiérrez. Actores: Anabel Alonso y Adolfo Fernández. 28-6-97.

Nuestro querido Chejov. Teatro del Laboratorio William Layton. 25-8-97.

Entremeses. Autor: Miguel de Cervantes. Compañía: Teatro de la Abadía. Dirección: José Luis Gómez y Rosario Ruiz. Escenografía: José Hernández. Espacio Escénico: Rosario Ruiz. Maestría de Movimiento: M.ª del Mar Navarro. Iluminación: Juan Gómez Cornejo. Vestuario: M.ª Luisa Ángel. 31-10-97.

* *Bazar*. Autor: Daniel Planell. Dirección: Francisco Vidal. Escenografía: Ana Garay. Iluminación: Josep Solbes. Música: Radio Tarifa. Actores: Saturnino García, Alfonso Lara, Gonzalo Gonzalo, Ramos López y Eugenio Vidal. 8-11-97.

Aquellas colinas azules. Autor: Dennis Potter. Dirección: Pilar Massa. Dramaturgia: Ronald Brouwer. Movimiento: Marta Scinca. Escenografía y Vestuario: Ana Llorente. Iluminación: Sergio Oteggui. Música: Gonzalo Alonso. Actores: Borja Elgea, José Luis Patiño, Pedro Miguel Martínez, Jorge Calvo, Ana Otero, Carola Manzanares Gabriel Moreno y la voz de Juan José Otegui. 15-11-97.

Con el amor no se juega. Autor: Alfred de Musset. Versión para la escena: María Ruiz y Ronald Brouwer. Compañía: Teatro del Olivar. Dirección: María Ruiz. Espacio Escénico: María Ruiz. Iluminación: Tom Donnellan. Vestuario: Pepe Rubio. Entrenamiento de actores: César Saratxu. 29-11-97.

Salvajes. Autor: José Luis Alonso de Santos. Dirección: Gerardo Malla. Escenografía: Toni Cortés. Iluminación: Josep Solbes. Composición Musical: Bernardo Bonezzi. Actores: Amparo Soler Leal, Germán Cobos, Beatriz Bergamín, Marcial Álvarez, Aitor Beltrán, Adolfo Pastor, Pablo Rivero y Eduardo Antuña. 13-12-97

Barcelona, París, Caracas. Chicos Mambo Show. Autores: Chicos Mambo Show. Vestuario: Chicos Mambo Show. Iluminación: Peni Barratxina y Amadeu Solernou. Banda Sonora: Chicos Mambo Show. Actores: Chicos Mambo Show: Martí Boada, Xavier Estrada y Philippe Lafeuille, Xevi Dorca y la voz de Toni Martínez. Producciones Teatrales Contemporáneas (Ana Jelín). 17-1-98.

* *La dama boba.* Autor: Lope de Vega. Versión de Daniel Pérez Fernández. Compañía de Teatro Nuevo «Replika». Director: Jaroslaw Bielki. Escenografía y Vestuario: Agatha Ruiz de la Prada. Iluminación: Camilo Gutiérrez. Actores: Soledad Mallol, Elena Martín, Fernando Huesca, Julio César Rodríguez, Emilio Ureta, Antonio Duque, Manuel Fadón, M.ª José Alvarez, Paca Mencía. etc. 31-1-98.

Cuando la vida eterna se acabe. Autor: Eusebio Calonge. Compañía: La Zaranda. Teatro Inestable de Andalucía la Baja. Dirección: Paco de la Zaranda. Escenografía: Paco de la Zaranda. Iluminación: Eusebio Calonge. Vestuario: Teatro La Zaranda. Sonido: Eusebio Calonge. Actores: Francisco Sánchez, Gaspar Campuzano, Enrique Bustos y Fernando Hernández. El Foro Espectáculos (Ramón Remesal). 14-2-98

* *La Heredera.* Autor: Ruth y Augustus Goetz. Versión: Enrique Llovet. Dirección: Gerardo Malla. Escenografía: Félix Murcia y Rafael Palomero. Iluminación: Josep Solbes. Vestuario: Javier Artiñano. Música: Bernardo Bonezzi. Producción: Pentación. Jesús Cimarro. Actores: Sandra Toral, Carmen de la Maza, Víctor Valverde, Antoni Ferreño, etc. 28-2-98.

* *La vida que te di.* Autor: L. Pirandello. Compañía de Andrea D'Odorico. Director: Miguel Narros. Escenografía: Andrea D'Odorico. Iluminación: Juan Gómez Cornejo. Vestuario: Miguel Narros. Actores: Margarita Lozano, Fabio León, M.ª Alfonsa Rosso, Margarita Mas, Paco Torres, Claudia Gravi, etc. 21-3-98.

* *Píntame en la eternidad.* Autor: Alberto Miralles. Director: Gerardo Malla. Escenografía y vestuario: Ana Garay. Iluminación: Rafael Echeverz. Actores: Gerardo Malla, Manuel Galiana, Cipriano Lodosa, Carmen Martínez. Obra ensayada en el Teatro Auditorio Adolfo Marsillach y estrenada en el mismo: 18-4-98.

La balada de los tres inocentes. Autor: Pedro M.ª Herrero. Compañía: Respira Teatro. Director: José Luis Saiz. Escenografía: Alfonso Barajas. Iluminación: Josep Solbes. Actores: Fernando Guillén, María Asquerino, José Luis Sáiz. 25-4-98.

* *Magnolias de acero.* Autor: Robert Harling. Versión: Diana Laffond Yges. Dirección: Ricard Reguant. Escenografía: Josep Massagué. Iluminación: José Manuel Guerra. Producción: Jesús Cimarro. Actores: Beatriz Carvajal, Cristina Higueras, Charo Soriano, Eva Santa, Mabel Karr y Xana. 30-5-98.

* *Lobas y zorras. Historias para enrojecer.* Autor: Francisco Nieva. Compañía Geografías Teatro. Dirección: Juanjo Granda. Escenografía: Gerardo

Trotti. Vestuario: Sonia Grande. Música: Javier Balboa. Coreografía: Blanca Calvo. Actores: Isabela Ayúcar, Janine Mestre, José Olmo, Vicky Lagos, etc. 6-6-98.

* *Un día cualquiera*. Autores: Franca Rame y Darío Fo. Traducción-adaptación: Carla Matteini. Dirección: Fernando Colomo. Escenografía y vestuario: Gabriel Carrascal. Iluminación: Juan Gómez Cornejo. Vestuario: Gerardo Trotti. Producciones Teatrales Contemporáneas. Actores: Anabel Alonso y la voz de Julieta Serrano. 13-6-98.

Meli-Melo. Chicos Mambo Show. Idea-Guión: Chicos Mambo Show. Director: Oscar Molina. Iluminación: Sam Lee. Vestuario: Ramón Ivars, Marco y Alex, Alex Tarragüell. Banda Sonora: Chicos Mambo Show. Coreografía: Chicos Mambo Show. Actores: Martí Boada, Xevi Dorca, Xavi Estrada, Philippe Lafeuille. 29-8-98.

* *La tragedia del rey Ricardo III*. Autor: W. Shakespeare. Traducción: John Sanderson. Versión: John Sanderson. Dirección: John Strasberg. Escenografía: John Strasberg. Iluminación: Rafael Echeverz. Vestuario: Sonia Grande. Música: Mariano Díaz. Actores: José Pedro Carrión, M.ª Luisa San José, Cristina Marcos, Xavier Elorriaga, Maruja Boldoba, Alfredo Alba, Julio César Rodríguez, Gonzalo Gonzalo y Carlos Moreno. Obra coproducida por el Teatro Auditorio Adolfo Marsillach, ensayada y estrenada en el mismo teatro: 26-9-98.

* *Yllana 666*. Autor: Yllana. Dirección: David Ottone. Iluminación: Juanla Martín. Vestuario: Teresa Rodrigo y Jesús Povedano. Sonido: Yllana y Pelayo Gutiérrez. Actores: Juan F. Ramos, Joe O'Curneen, Raúl Cano y Fidel Fernández. Estreno en la Comunidad de Madrid: 9-10-98.

* *Mariana Pineda*. Autor: F. García Lorca. Dirección: Joaquín Vida. Escenografía: Juan Vida. Iluminación: Carlos Moreno y Joaquín Vida. Vestuario: Joaquín Vida. Música: Manuel Balboa. Actores: Carmen Conesa, Manuel Bandera, José María Hinojosa, M.ª Paz Ballesteros... Estreno en la Comunidad de Madrid: 30-10-98.

* *Como canta una ciudad de noviembre a noviembre*. Autor: F. García Lorca. Director: Lluis Pasqual. Escenografía: Teatre Lliure. Iluminación: Lluis Pasqual. Vestuario: Teatre Lliure. Música: Josep Maria Arrizabalaga. Actor: Juan Echanove. 7-11-98.

* *Volpone*. Autor: Ben Jonson. Versión: Enrique Llovet. Compañía: Francisco Portes. Dirección: Francisco Portes. Escenografía: Lorenzo Collado. Actores: Francisco Portes, Francisco Vidal,, Alejandra Torray, Alfredo Alba, Servando Caballar, Pablo Isasi, Marisa de Leza... 13-11-98.

* *Bodas de Sangre*. Autor: F. García Lorca. Director: Francisco Suárez. Escenografía: Jon Berrondo. Iluminación: Juan Gómez Cornejo. Vestuario: Maite Álvarez. Música: Juan Antonio Suárez. Actores: Lola Cardona, Alicia Hermida, Paulina Gálvez, Roberto Enríquez, José V. Moirón, Alicia Sánchez y Merche Esmeralda. 21-11-98.

* *El derribo*. Autor: Gerardo Malla. Director: Gerardo Malla. Escenografía: José Luis Raymond. Iluminación: Josep Solbes. Música: Miguel Malla. Actores: Francisco Casares, Luisa Martínez Pazos, Manuel de Blas, Ana M.ª Barbany, Pepe Martín. 12-12-98.

* *Los enamorados*. Autor: Carlo Goldoni. Dirección: Miguel Narros. Ayudante de Dirección: Begoña Valle. Escenografía: Andrea D'Odorico. Iluminación: Juan Gómez Cornejo. Vestuario: Miguel Narros. Asesor Musical: Víctor Pagán. Obra Coproducida por el Teatro Auditorio Adolfo Marsillach, ensayada y estrenada en el mismo: 19-12-98.

Violetas para un Borbón (La Reina Austriaca de Alfonso XII). Autor: Ignacio Amestoy. Director: Francisco Vidal. Escenografía: Andrea D'Odorico. Iluminación: Rafael Echeverz. Vestuario: Sonia Grande. Actores: Francisco Merino, Teresa J. Berganza, Juan Gea, Ana Frau, Claudia Gravi. Estreno Nacional: 24-1-99.

El Vestidor. Autor: Ronald Harwood. Director: Miguel Cavia. Escenografía y vestuario: Andrés Díaz Mendoza. Iluminación: Gabriel Cavia. Actores: Federico Luppi, Julio Chávez, Beatriz Spelzini, Elvira Onetto, Jorge Ochoa y Mariel Ortiz. Estreno en España: 12-2-99.

Klowns. Idea y Guión: Joan Montanyès y Josep M.ª Mestres. Director: Josep M.ª Mestres. Actores: Mónica Alsina, Oriol Boixader, Andreu Bresca, Esteve Ferrer, Jordi Martínez, Joan Montanyès y Borja Sagasti. 27-2-99.

Las presidentas. Autor: Werner Schwab. Dirección: Carme Portacelli. Escenografía y vestuario: Gina Cubelles. Iluminación: María Doménech. Actrices: Lourdes Barba, Mercé Aranega, Lina Lambert. 6-3-99.

Clasyclos (Comando Incontrolado de Teatro). Autor: Juan Margallo. Director: Juan Margallo. Escenografía: UROC Teatro. Iluminación: Rafael Catalina. Vestuario cedido por el Centro Dramático Nacional de Teatro Clásico. Música original: Theodora Carla. Actores: Vicente Cuesta, Juan Margallo, Petra Martínez y Theodora Carla. 13-3-99.

El sueño de una noche de verano. Autor: W. Shakespeare. Dirección y Adaptación: Eva del Palacio. Escenografía: Eva del Palacio y Fernando Aguado. Iluminación: Guillermo Erice. Vestuario: Eva del Palacio y Fernando

Aguado. Maquillaje, máscaras y caracterización: Álvaro Aguado y Fernando Aguado. Música original: Carlos Pérez Mántaras. Magia: Willy Monroe. Actores: Fernando Aguado, Marina Andina, Álvaro Aguado, Carol Garrigues, Carmen Godiy, Miguel Armayor, Pedro Olivera y Javier Botella. 26-3-99.

Los Hermanos Pirracas en Nemequitepá. Autor: Rafael Ponce. Director: Esteve y Ponce. Escenografía: Carles Alfaro. Iluminación: Carles Alfaro y Ximo Díaz. Vestuario: La compañía. Actores: Gerardo Esteve y Rafael Ponce. 17-4-99.

Las últimas lunas. Autor: Furio Bordon. Adaptación: Rafael Azcona. Director: José Luis García Sánchez. Escenografía y vestuario: Ana Garay. Iluminación: José Manuel Guerra. Actores: Juan Luis Galiardo, Carmen Conesa, Luis Perezagua. 24-4-99.

Macbeth. Autor: W. Shakespeare. Adaptación y traducción: Julio Salvatierra. Teatro Meridional (Compañía hispano-portuguesa) y Micomicón. Dirección: Laila Ripoll y Miguel Seabra. Escenografía e Iluminación: Laila Ripoll y Miguel Seabra. Vestuario: Elisa Sanz. Música original: Juan Carlos Torres. Actores: Filipe Duarte, Álvaro Lavín, Mariano Llorente, Inma Nieto, Óscar Sánchez Zafra, José Luis Patiño y Manuela Pedroso. 8-5-99.

La opinión de Amy. Autor: David Hare. Adaptación: Juan José de Arteche. Director: Ángel García Moreno. Escenografía: Toni Cortés. Iluminación: José Luis Rodríguez. Actores: Ángeles Martín, Amparo Baró, Miguel Pérez Meca, Elvira Travesí, Fernando Delgado y Miguel Such. 23-5-99.

La vida es sueño. Autor: Pedro Calderón de la Barca. Teatro Fin de Siglo. Versión y dirección: Javier Garcimartín. Actores: Miguel Hermoso, Lorena Piorno, Janfri Topera, Gloria Aboy, Celia Fernández, Francisco Maestre, Javier Urquidi, Jesús Laguía, Álvaro Moyano y Daniel Monterroso. 6-6-99.

Referencias bibliográficas

Libros

ARIAS DE COSSÍO, Ana M.ª. (1991). *Dos siglos de escenografía en Madrid.* Madrid: Mondadori.

BALLÚS, Carme (1993). *La renovació teatral al segle XX.* Barcelona: Barcanova.

BATISTE, Jaume (1991). *La escenografía: esquemas del autor*. Barcelona: La Galera.

BERENGUER, Ángel (1991). *Teoría y crítica del teatro: Estudios sobre teoría y crítica teatral*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad.

BROOK, Peter (1986). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.

CANFIELD, Curtis (1991). *El arte de la dirección escénica*. Madrid: Publicaciones ADE, 2.ª ed. 1995.

CENTENO, Enrique (1996). *La escena española actual (Crónica de una década: 1984-1994)*. Madrid: SGAE.

CLURMAN, Harold (1990). *La dirección teatral: Notas sobre la puesta en escena*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.

FITÉ, Salvador (1992). *La dirección escénica*. Barcelona: La Galera.

GROTOWSKI, Jerzy (1992). *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI.

GUTIÉRREZ, Fabián (1993). *Teoría y praxis de semiótica teatral*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad.

HELBO, André (1983). *Les mots et les gestes. Essai sur le théâtre*. Lille: Presses Universitaires de Lille.

— (1987). *Théâtre. Modes d'approche*. Bruxelles: Labor.

— (1989). *Teoría del espectáculo. El paradigma espectacular*. Buenos Aires: Galerna.

HORMIGÓN, Juan Antonio (ed.) (1989). *Primer Congreso de la Asociación de Directores de Escena*. Madrid: Publicaciones ADE.

— (ed.) (1990). *Segundo Congreso de la Asociación de Directores de Escena*. Madrid: Publicaciones ADE.

— (1991). *Trabajo dramatúrgico y puesta en escena*. Madrid: Publicaciones ADE.

— (ed.) (1992). *V. S. Meyerhold: Textos teóricos*. Madrid: Publicaciones ADE.

JAVIER, Francisco (1984). *Notas para la historia científica de la puesta en escena*. Buenos Aires: Leviatán.

KOWZAN, Tadeusz (1992). *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus.

MARINIS, Marco de (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna.

OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco (1990). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.

PAVIS, Patrice (1990). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Comunicación.

— (1994). *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo*. La Habana: UNEAC-Casa de las Américas.

SPANG, Kurt (1991). *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: EUNSA.

STANISLAVSKI, Constantin (1990). *El arte escénico*. Madrid: Siglo XXI.

TEIXIDOR, Jordi (1989). *El drama, espectacle i transgressió: elements de dramatúrgia teórica*. Barcelona: Institut del Teatre.

TRAPERO LLOBERA, Patricia (1989). *Introducción a la semiótica teatral.* Palma de Mallorca: Prensa Universitaria.
UBERSFELD, Anne (1990). *Semiótica teatral.* Madrid: Cátedra.
— (1997). *La escuela del espectador.* Madrid: Publicaciones ADE.
VV.AA. (1988). *Elementos para una semiótica del texto artístico.* Madrid: Cátedra.

Revistas

— *ADE. Teatro.*
— *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea.*
— *Cuadernos de Teatro Clásico*, n.° 8, 1995, «La puesta en escena del teatro clásico».
— *Escena.*
— *Gestos.*
— *Primer Acto.*
— *Teatro.*

EL CUTRE-CASPOSISMO DEL TEATRO ACTUAL EN ESPAÑA

Íñigo Ramírez de Haro

Dramaturgo

«Te mean encima y dices que está lloviendo». O si se prefieren formas más cultas, nada como acudir a *El Retablo de las maravillas* de Cervantes. El rey está vestido, repiten todos. «La fuerza del teatro», titulaba recientemente un prestigioso académico un artículo sobre el gran momento que vive el teatro español. Otro estudioso, director de un teatro público, no parece mostrar ironía alguna al titular su conferencia «El teatro va bien». Desde los Ministerios, Consejerías o Concejalías, nuestras autoridades públicas, siempre bien informadas, no cejan en recordar la impresionante recuperación de público que viven los escenarios. Los medios de comunicación nos inundan con reportajes y programas de exaltación teatral pasando revista a los «excelentes» montajes que inundan las carteleras españolas, y de paso, en remedos imperiales, se multiplican convocatorias, actos y premios para homenajear a sus estrellas.

Yo, con perdón, no. Creo que nos están meando encima, que el rey está desnudo y que el teatro vive una marginación social sin parangón histórica; creo que interesa a muy poca gente y cada vez menos; creo que ha perdido todo su referente social; y creo que quien ocupa actualmente el fervor del

público, es la televisión. Entonces llegamos a la escisión patética: el teatro decide imitar a la televisión y nos encontramos con el «teatro comercial», donde va el 95% de ese público renovado al que tanto aplauden autoridades, periodistas y teatreros (realmente no acabo de entender por qué no se quedan tranquilamente en casa y siguen con la televisión: no sólo es más cómodo y más relajado con todas las ventajas adicionales del zapeo y los cortes de publicidad, sino hasta igual de malo); el resto del 5% tiene el placer de asistir al llamado «teatro alternativo» con también otro beneficio paralelo: en la mayoría de los casos, no repite.

Me propongo tronchar un rato este cadáver llamado teatro para hacerle la autopsia.

1. LA TETA PÚBLICA AGUDIZA EL INGENIO

Recomiendo el ejercicio siempre saludable de comparar realidades teatrales de, por ejemplo, tres ciudades: Madrid, Buenos Aires y Nueva York, con 31 teatros (8 públicos, 18 comerciales y 13 alternativos), 56 (4 públicos y 52 comerciales —no está oficializado el concepto alternativo aunque muchas salas lo serían— y 135 (35 Broadway, 54 OFF Broadway y 46 OFF-OFF Broadway), respectivamente.

Cojo una cartelera reciente: en Madrid se representan 22 autores españoles frente a 20 extranjeros (ningún latinoamericano de lengua española) en proporciones muy dispares según los modos de producción: 6 españoles a 2 extranjeros en los públicos, 2 a 16 en las salas comerciales, 15 a 9 en las alternativas. En Argentina, en cambio, tanto las salas públicas como las privadas programan más o menos la mitad de autores argentinos y extranjeros (ninguno de lengua española no argentino); y en Nueva York de unas 210 obras en cartel, probablemente más de 200 son de autores anglosajones (sin contar unos pocos clásicos) con el resto de 6 autores en español y otros 4 de otras lenguas.

En el eterno debate cultura-censura-basura, Madrid, como casi todo el sur de Europa, y a diferencia de las otras dos ciudades, imita el modelo francés de omnipresencia pública en el control tanto directo de los teatros con más recursos y prestigio como indirecto de los comerciales y alternativos a través de prebendas y subvenciones. La mayor parte de la profesión mama de la teta pública y, desgraciadamente, el ingenio no suele estar puesto en la excelencia artística, sino en la picaresca de cómo seguir cobrando un año más.

Casi todos los grandes nombres del teatro español actual (las «estrellas» a las que se «homenajean» cada poco) murieron artísticamente hace ya años, pero el capítulo «Artes Escénicas» de los erarios públicos seguirán amamantándoles hasta su muerte física, jubilación incluida, con pingües teatros, producciones, compañías, y papeles, en fin, subvenciones, lo que ciertamente no redundará en la calidad de la escena española.

La dependencia pública es tan grave, tan contagiosa, que ya no sólo se trata de empresarios y productores exigiendo apoyos, o que nos encontremos ante los cacareados control-censura-uniformidad, de por sí alarmantes, sino que se ha llegado a una auténtica burocratización de las mentes: apenas nadie arriesga lo suyo ante una idea nueva, original, y no digamos, revolucionaria o solidaria; todo se calcula para que el proyecto sea lo suficientemente bien visto por las autoridades para recibir subvenciones. Echo de menos un espíritu artístico de riesgo basado en la calidad e innovación como se encuentra en Buenos Aires o en Nueva York donde el beneficio económico es una resultante del éxito artístico y de un público interesado.

Debe haber justamente una presencia pública fuerte —Estado-Comunidades Autónomas, Ayuntamientos— pero debe servir no para competir desigualmente con el mercado sino para apoyar, dar a conocer, abrir lo que carece de mercado: autores españoles nuevos, teatro clásico, nuevas tendencias de vanguardia, exportación al mundo, autores de lengua/s española/s, creación del intercambio iberoamericano, etc.

2. TEATRO ALTERNATIVO: ¿NADA O ALTERNATIVA DE LA NADA?

Una característica aterradora del teatro en Madrid consiste en el abismo infranqueable entre el teatro comercial y el alternativo. A diferencia de Buenos Aires o Nueva York donde existe un flujo permanente entre ambos, con actores, directores, autores, obras enteras pasando de la innovación del segundo a la comercialización a mayor escala del primero, en Madrid un éxito en el teatro alternativo no tiene más futuro que su defunción y plantearse la próxima producción. Así, sus creadores o abandonan la profesión por agotamiento o erigen su pequeño feudito a imitación de los feudos del teatro comercial para terminar alimentándose permanentemente de los mismos nombres. Esta incomunicación aborta cualquier renovación. Madrid puede así alardear de tener el teatro comercial más antiguo, rancio, apolilla-

do y envejecido de Europa en perfecta consonancia con las estrategias de algunos de sus teatros públicos.

En este panorama desolador considerar el teatro alternativo como el fenómeno más llamativo en el panorama teatral de los últimos años (entre 1980 y 1999 se ha pasado de 2 a más de 30 salas) desgraciadamente no implica más que el cadáver no se pudre tan rápidamente, sino que se abrigan esperanzas de que se convierta en momia. Porque esta tendencia de las vanguardias de principios o mediados del siglo, del teatro independiente de la Dictadura, que ya goza de una Coordinadora Estatal y de Festivales de distinto calado, se enfrenta a la cuestión clave: ¿Es realmente una alternativa estética? O mejor, en plural, ¿son las salas alternativas estéticas alrededor de creadores individuales o grupos con afán de originalidad y renovación o más bien deben verse como la continuación del teatro comercial pero con menos recursos?

De nuevo, en una comparación con Buenos Aires donde me vienen a la mente inmediatamente 5 ó 6 núcleos de directores, autores, actores o Compañías que han creado sus espacios de investigación con estéticas muy definidas, en las alternativas de Madrid, y puedo generalizar al resto de España, se encuentra un *popurrí* de programación, gentes, escuelas y espectáculos con tremendas oscilaciones de resultados y calidades.

Es cierto que muchos directores (o gestores) de esas salas sobreviven por su pericia en la mamadera pública; es cierto que la mayor parte de las obras que se ven defraudan por propuestas y alcances sospechosamente tradicionales, tanto en las autorías como en las direcciones o actuaciones (soy de los que consideran que lo peor en el teatro español de ahora y de siempre son los actores que, en general, desde que empiezan a hablar «suenan a texto» y carecen de una verdad básica; problema que no sólo se debe a la formación tradicional de sus habilidades sino a la impericia de los directores dirigiendo actores).

Es cierto que fácilmente se confunde innovación con aburrimiento condenando al público a tostones imperdonables; es cierto que adolece de los mismos vicios de una formación provinciana escasamente abierta al mundo; pero no es menos cierto que las alternativas representan el único teatro en España con un poco más de ilusión, energía y vitalidad. Y, de vez en cuando, son de paso las únicas obras interesantes de la cartelera española. Porque finalmente, aunque en España por ahora no se pueda calificar la alternativa con marcas distintivas de gran originalidad, ya sólo por ser las alternativas de la nada comercial y de la casi nada pública, me parecen importantes.

3. LA OBESIDAD DEL TEATRO-ESPECTÁCULO ESTÁ QUE EXPLOTA

En su afán de competir con el cine y la televisión, la renovación de la puesta en escena de los años 60-70 (el desprecio del autor —el texto, cuando lo hay, como mero pretexto—, la exaltación del director, etc.) con tan buenos resultados en el mundo entero (incluido España) se ha convertido en los noventa en el teatro burgués por excelencia. Como la tecnología está de moda, el teatro-espectáculo se ha vuelto multimedia, ecléctico y emblemático; es decir, sorprendente, epatante, caro.

Es el teatro que fomenta (y financia) el sector público con sus directores-estrella (los grandes defensores de los cachés millonarios y sus cortes celestiales); es el teatro de las compañías estables españolas que más exportan al extranjero; es el orgullo de la profesión y cada nuevo estreno, fácilmente aliñado con algún escándalo, puede por fin llenar páginas enteras de periódicos y televisiones.

Curiosamente, salvo escasas excepciones, el teatro-espectáculo está muerto. No pasa nada. El insoportable aburguesamiento del arte, de los artistas y de los teatreros, es un problema mental y vital que no se resuelve con dinero. Obra tras obra, me da pena ese derroche de medios para que el espectador pase un buen rato, para (siento el grosor de la palabrota) «entretener». «Lo hemos pasado bien», se oye a la salida.

¡Qué tristemente reaccionario y qué perversamente capitalista el hacerse cómplice de ese mecanismo de erigirse en campeones de la lucha contra el aburrimiento, aburrimiento que el sistema previamente ha construido! ¡Qué lejos de lo que yo considero función principal del teatro: hacer temblar, remover, mover el piso, inquietar, indignar, exaltar, cagarse en su puta madre, amar, tal vez, vivir!

4. NO ES TEXTO TODO LO QUE RELUCE: LA DISCRETA ESPERANZA DEL TEATRO DE TEXTO

Cambian las tornas: la dramaturgia acorralada, acomplejada de los setenta u ochenta frente al teatro-espectáculo y a sus primos, la prosa y la poesía en apogeo tras la fuerte innovación de las décadas anteriores, experimenta en los noventa una renovación sorprendente: mientras los primos regresan a lo tradicional —novela y poesía actuales—, el texto dramático revoluciona

estructuras, temáticas y lenguajes que contrastan con la dirección y actuación estancadas. Sin duda resulta lo más llamativo del teatro actual, ya que, independientemente de los resultados, el mero hecho de proponérselo sorprende frente a lo acomodaticio y conservador de directores y otros teatreros que, por supuesto, vociferan en sus declaraciones: «no hay autores»; «los autores actuales no venden».

Y cuando no se vende, todos se echan las culpas. Surge la polémica pregunta: ¿Quién ha expulsado al público en las últimas décadas hasta convertir el teatro en algo marginal: el realismo, las vanguardias o el teatro-espectáculo? La respuesta parece obvia: el mal teatro. ¿Pero qué significa malo o bueno? ¿Ahí donde va el público? Ya Artaud recordaba que para que haya público primero tiene que haber teatro. Si las recetas habituales no funcionan habrá que buscar unas nuevas. Volvemos al principio.

La polémica resulta apasionante porque todas las soluciones son igualmente válidas: los realistas machacan con la necesidad de recuperar los referentes reales, claros, cercanos a los espectadores (como el social o el político del antifranquismo) y recuerdan que la construcción aristotélica (conflicto, personaje, desarrollo-nudo-desenlace, etc.) es un universal de la psique humana para que el público se interese.

Por su parte, la llamada «nueva dramaturgia» considera obsoletos estos textos realistas que en general además se hacen mucho mejor en cine y televisión. La vida sigue; originalidad e innovación son un valor constituyente de Occidente; la evolución del arte y del pensamiento de las últimas décadas no podía dejar inmune a la dramaturgia: renuncia a la predicación y a la historia; reducción de la narratividad; rotura del concepto de estructura; amenaza de la causalidad frente al caos; descrédito del lenguaje; crisis del relato, de los géneros, de la figuratividad; dificultad de las totalizaciones y construcciones, fragmentación, incertidumbre, interrogación; exigencia de un espectador inteligente, receptivo, de un espectador coautor, que trabaje con los nuevos códigos desconocidos... No son más que cuestiones básicas que debe manejar un creador para estar con su tiempo como ya se plantearon muchos otros antes. Ni siquiera es novedoso.

Pero no es el caso, y menos en España, porque la mayoría del público como la de los teatreros y autores parece dar la razón a los realistas y desde luego al teatro —espectáculo para quien casi todo el teatro de texto aburre y sobre todo el actual—. Lo peor es que incluso los nuevos autores, jóvenes o no, se han creído la retahíla: «tenéis éxito de público cuando rectificáis». Así se vuelven tradicionales, realistas. Y es que estamos ante un fenómeno no ya teatral, artístico o creativo, sino sociológico: el público de teatro, en un 95%,

es perezoso y conservador. Va a que le echen más de lo mismo. El nuevo autor se encuentra ante dos ecuaciones: «hacer lo que el público pide», «lo que quiere ver», el teatro comercial de siempre... igual a ser famoso y estrenar; la innovación igual a marginación y desesperación. Ejemplos recientes de gran éxito de nuevos dramaturgos si abandonan la experimentación multiplican el conservadurismo.

Nada importa el argumento histórico tan confirmado en la España del siglo XX donde el único autor incuestionado, Valle Inclán, apenas estrenó nada comparado con los grandes éxitos de su época, hoy olvidados. Al final es una cuestión del talante interno del autor, de seguir por lo trillado o de dejarse fascinar por esta actualidad sin paradigmas, normas o fórmulas en que proliferan las búsquedas (cada vez tengo más claro que quien no se sienta capaz de crear en la incertidumbre haría mucho mejor en dedicarse a otra cosa): nadie se atreve a escribir poéticas con pretensiones totalizantes, el relativismo estético, «el turismo de estéticas» invade los hallazgos y hasta lo nuevo puede ser un valor estético agotado.

Por favor, que nos ahorren la hipocresía de vivirse y teorizarse como vanguardistas y transgresores los que mezclan las recetas de siempre, eso sí, bien empaquetadas, con apariencia de modernidad y un buen equipo de propaganda que se adapta a cualquier registro; que por lo menos vuelvan a la honestidad de Lope: «...escribo por el arte que inventaron los que el vulgar aplauso pretendieron». Y con obras magníficas.

Concluyo con unos simples deseos para los próximos años:

- **Principio de esperanza**: Que desaparezcan casi todos los que hacen teatro comercial, público o alternativo actualmente en España; se vayan a sus casas, traten de vivir de otros sectores de la economía y se conviertan en espectadores de teatro, a poder ser, pagando la entrada. Deben incluirse gestores, periodistas, políticos y demás expertos.

- **Principio de necesidad**: Que los que hacen teatro en cualquiera de sus campos, se formen, conozcan mundo, estén al día de lo que hacen los otros no en la misma ciudad sino en muchos países. Educarse, ya se sabe, implica trabajo, curiosidad, modestia y universalidad. En el sistema feudal y provinciano del teatro español todos lo saben todo y por supuesto no necesitan ver ni aprender nada más.
  Que la educación no sólo atañe a los teatreros sino al público general, desde el jardín de infancia. Los poderes públicos deben gastar en fomentar el teatro en la enseñanza porque pocas formaciones realizan a una persona tan integralmente como las Artes Escénicas.

- **Principio de sentido común**: Que el futuro del teatro en español incluya la América de habla española. Y como ya pasó en la literatura (prosa), tomar la iniciativa de organizar un área lingüística tan extensa redundará en beneficios para todos. Aunque sólo sea por razones geográficas o numéricas: o los españoles se meten en América o nos dejarán de lado. Es triste constatar que en España, hoy, no llegan a los dedos de las manos los teatreros españoles que conocen (o trabajan) el teatro iberoamericano.

- **Principio de realidad**: Que el teatro reinvente su lugar privilegiado en la sociedad frente a la televisión, el cine u otros «espectáculos», al poseer un elemento único frente al celuloide, el cristal o la tecnología: La carne, el cuerpo en directo. (Resulta paradójica la crisis del teatro cuando en el fenómeno capitalista de espectacularización de la cultura tiene tanto que ofrecer.)
  Que en este uso, desuso, abuso confusos de la carne, directores, actores y autores renueven sus sistemas de códigos para recuperar aquel valor esencial del teatro: enseñar a hacerse persona en el mundo actual.

- **Fin de la pesadilla**: Que cuando me pregunten semana tras semana qué puedo recomendar de la cartelera, no tenga que repetir siempre: nada (salvo 2 ó 3 veces al año).

Y una amenaza: la próxima vez pasaré a los nombres propios de cutres y casposos.

VALLE-INCLÁN Y EL TEATRO GALLEGO

Jose María Paz Gago

Universidad de La Coruña

En un excelente y ya viejo trabajo, muestra de lo que deben ser los estudios sobre teatro y los planteamientos comparatistas rigurosos, hacía Felicia Hardison una decepcionada afirmación: *Teóricamenmte Valle-Inclán debería haber sido para la escena española lo que el* Ubu Roi *de Alfred Jarry fue para el teatro francés en 1896; sin embargo, Jarry con el tiempo tuvo seguidores, Valle-Inclán permanece solo* (1967 en 1992: 181).

Esta triste conclusión quizás sea cierta para el caso de la historia del teatro español en la que, efectivamente, pocos dramaturgos fueron capaces de dar continuidad a la revolución teatral llevada a cabo por el arosano, quien se adelantó en un siglo a la evolución estética del teatro, al menos en España [1]. Desde la nueva perspectiva que nos da este movido final de centuria, momento en el que se ha empezado a representar el

[1] Idea expuesta por el dramaturgo Euloxio R. Ruibal en su texto inédito, «Valle-Inclán e o Teatro Galego».

teatro de Valle con los medios y los planteamientos adecuados (Paz Gago, 1998: 51-53), podemos darnos cuenta de la trascendencia de una estética teatral que avanzó las experiencias vanguardistas, inventó el expresionismo e inspiró decisivamente la dramaturgia del absurdo, el movimiento teatral más importante de las décadas centrales del siglo, para aportar su propio sistema dramático, el esperpento.

Junto a este impacto intertextual de gran alcance, Valle creó escuela, y una escuela de enorme trascendencia, entre los dramaturgos de su tierra, en Galicia. Ya los fundadores del teatro gallego contemporáneo, Antón Vilar Ponte o Ramón Cabanillas, Castelao y Otero Pedrayo, tuvieron contacto directo con él, lo trataron con asiduidad en tertulias y conversaciones amistosas e incluso colaboraron con Don Ramón María en proyectos teatrales, recibiendo su influencia y magisterio de forma directísima. Ello hizo posible que la generación siguiente, la de la postguerra, siguiese el camino del esperpento, estética tan ligada a las peculiaridades socioculturales de Galicia y al complejo sistema de creencias y tradiciones de los gallegos. Figuras tan importantes como Álvaro Cunqueiro, Rafael Dieste o Eduardo Blanco Amor sostienen en sus respectivas obras dramáticas un vivo diálogo intertextual con el autor de Las *Comedias Bárbaras*.

Son dos esencialmente las isotopías temático-estilísticas que atraviesan radicalmente los esperpentos valleinclanianos, entrelazándose sorprendente y originalmente: lo cómico y lo macabro. El humor negro de Valle procede en línea directa del perfil sicológico y sociológico del hombre gallego, su peculiar *retranca*, la ambigüedad de su proceder y su pensamiento, que produce irremisiblemente la situación cómica. Al mismo tiempo, la idiosincrasia del noroeste español, íntimamente ligada a la civilización celta anterior a la romanización, tiene como nota característica la familiaridad con el mundo del más allá, el trato cotidiano con las almas de los muertos, tema que se trata con una naturalidad y un sentido del humor poco corrientes en otros contextos culturales.

Quizás entre las mejores definiciones que se han dado del esperpento esté aquella que daba hace más de tres décadas Jean-Paul Borel (1966: 213): una hipertrofia de determinados aspectos de la sociedad que tiene como resultado una visión caricaturizada de cosas alternativamente cómicas y macabras, una combinación inseparable de lo sombrío, lo sangriento y la parodia. Esa fusión de lo cómico y lo macabro que fundamenta la estética del esperpento valleinclaniano es común a los dramaturgos gallegos que convivieron con su inventor o que, en todo caso, se convirtieron en sus verdaderos e inmejorables herederos literarios.

Ya en el primer cuarto de siglo, los intelectuales y escritores que comienzan a forjar la cultura y la literatura del galleguismo, reivindican la figura de Valle-Inclán, a pesar de que éste había optado por escribir en español, abandonando definitivamente la lengua gallega.

Al criticar con dureza a los que montaban obras de dramaturgos españoles, Antón Vilar Ponte los incitará *a representar obras gallegas de Valle-Inclán*, repudiadas por empresarios y actores de Madrid, en castellano o vertidas al gallego. Tanto el regionalismo decimonónico como el galleguismo, desde Murguía hasta muy especialmente Castelao, defendieron y reivindicaron la obra de Valle, que este último *con los ojos del alma* veía escritas en gallego (cf. Cortezón, 1991: 331). Valle llamará a Castelao para hacer los figurines y la escenografía del montaje que Rivas Cherif pretendía realizar con *Divinas Palabras*, y el artista de Rianxo estará presente en 1933, junto a Margarita Xirgú, Enrique Borrás, el propio Rivas Cherif y el dramaturgo, en el Teatro Español de Madrid durante la lectura de la pieza. El propio Castelao pronunciará el histórico discurso *Galicia y Valle-Inclán*, publicado por el profesor Alonso Montero en 1971, reivindicando desde su exilio americano la figura y la obra de un autor gallego genial y universal, en cuyo lecho de muerte lo acompañaría el 6 de febrero de 1936.

No se limitó a la amistad y a las declaraciones la vinculación de las figuras del galleguismo histórico con Valle. Así, alguna de las piezas dramáticas del principal impulsor de las *Irmandades da Fala*, Antonio Villar Ponte, recogen la huella intertextual del teatro esperpéntico. Tanto *Entre dous abismos* (1920) como *Nouturnio de medo e morte* (1935) responden a esa línea estilística y temática. Mientras que la primera lleva el subtítulo genérico de *farsada granguiñolesca* y aborda humorísticamente un velatorio en el que *resucita* el muerto, la segunda contiene una breve y bien sintetizada intriga que evoca el cruento suceso de un triple asesinato expuesto a la manera del esperpentismo tremendista. Definida paratextualmente como *bárbara anécdota* por el propio autor, calificada también de *granguiñolesca* por el profesor Carballo Calero, Pillado y Lourenzo hablan de *ensaio de peza tremebunda*, quedando así confirmada su filiación esperpéntica y el realismo macabro de estirpe valleinclanesca que inspiró la redacción de ambas piezas [2].

[2] Recientemente ha aparecido una cuidada edición de ambas obras: *Entre dous abismos y Nouturnio de medo e morte. Antón Villar Ponte*, Ínsua López, E. X. (ed.), A Coruña: Universidade da Coruña, 1998.

La puesta en escena por el Centro Dramático Galego en 1997, con dirección de Quico Cadaval, venía a confirmar esta caracterización. El montaje exhibía un cuidado trabajo actorial mediante movimientos estilizados y contundentes, especialmente adecuados a la violencia de la acción y a la nueva tradición esperpéntico-guiñolesca en la que el dramaturgo se inscribe.

1. VALLE-INCLÁN Y EL TEATRO *NÓS*: CASTELAO Y OTERO PEDRAYO

En los presupuestos de la farsa esperpéntica se inserta también lo mejor de la producción del llamado Teatro *Nós*, en la terminología de Carballo Calero (1979) que denominaba así a la obra dramática de los componentes de esa importante generación: Alfonso Rodríguez Castelao y Ramón Otero Pedrayo, esencialmente.

En su estancia en París a comienzos de los años veinte, idea Castelao un Teatro de Arte para Galicia, fundamentado en los complejos elementos parateatrales que encierra la tradición folclórica gallega: el carnaval o Antroido, las leyendas sobre el mundo del más allá y los complejos ritos y creencias con él relacionados, los plantos y velatorios, la brujería...

De acuerdo con estés parámetros redacta Castelao su única obra dramática, *Os vellos non deben de namorarse*, editada por primera vez en el año 1953 [3], y a partir de sus sugerencias esboza Otero Pedrayo dieciséis esquemas de otras tantas farsas, más algunas otras posteriores. Como afirma en el *Prólogo*, Castelao recoge en *Os vellos* un argumento tradicional, el enamoramiento tardío de un viejo, dándole la forma de una farsa nueva, de una farsa contada *á maneira galega*, es decir, con el estilo popular del folclore de la Tierra. Otero Pedrayo conecta inmediatamente con las inquietudes de su compañero de tareas políticas y parlamentarias, con el proyecto de su colega de armas literarias en el impulso decidido a las letras nacionales iniciando su propia obra dramática. Bajo el título de *Teatro de Máscaras*, redacta un conjunto de esbozos de piezas dramáticas, publicadas a partir de

[3] Utilizamos la 8.ª edición, Vigo: Galaxia, 1988. Para *Teatro de Máscaras* de Otero Pedrayo, A.I. Boullón y F.R. Tato (eds.), Vigo: Galaxia, 1989.

1934, escribiendo posteriormente algunos diálogos bastante semejantes en concepción a aquéllas.

Tardíamente publicada, los tres *Lances* en que se divide *Os vellos* constituyen una triple farsa de clara estirpe esperpéntica cuya estructura temática y formal no podía proceder exclusivamente del Teatro de Arte ruso, que Castelao conocerá directamente en la Unión Soviética en 1938, cuando acude al teatro oficial de Baku. Como reconoce uno de los mejores conocedores de la obra de Castelao, Valentín Paz-Andrade, estas experiencias «non explican sen mais a concepción trifocal da peza, nin as calidades formales que atesoura». Paz Andrade señala explícitamente la configuración dramatúrgica que exhibe una de las obras más importantes del teatro gallego contemporáneo: *o modelo de farsa esperpéntica a que se axusta, en curiosa sincronía con a macro-aportación de Valle-Inclán ao xénero* (1982: 459).

Tal como declara su autor en el paratexto del prólogo, el tema central de la pieza es doble, el amor y la muerte, eros y tánatos: *artimaña escenográfica onde xogan o amor e a morte de tres vellos imprudentes* (1988: 7). En relación con los temas y motivos del nuevo teatro gallego que quiere iniciar, confiesa en su Correspondencia Castelao que ha tenido varias ideas, pero que todas son macabras (*Grial*, 52, 1976: 276). De hecho, *Os vellos non deben de namorarse* constituye una visión cómica de la consecuencia irreparable que conlleva la insensata aventura amorosa de tres viejos encaprichados con otras tantas jóvenes, una muerte augurada y obsesionante.

En el Lance Primero, una muerte humanizada advierte a Don Saturio sobre el funesto error de enamorarse a destiempo: *non se esquenza de que os vellos que se namoran das mozas novas buscan a morte* (p. 26). En el Tercero, el señor Fuco recibe diversos avisos y augurios de su propia muerte que llega a obsesionarle: *Non tardaredes en ir detrás da miña caixa* (p. 96), *A morte anda conmigo dende fai algúns días* (p. 97)... *a miña vida cóntase por días ou cicáis por horas... non tardarei en comer terra* (p. 98). La escena epilogal de la pieza es un cuadro inigualable del sarcasmo esperpéntico y el humor macabro con los tres viejos enamoradizos contándose sus cuitas en el cementerio. Parece indudable la funcionalidad de la particular estilística dramática de quien había sido su contertulio en el pontevedrés Café Moderno, el creador del esperpento.

Cada uno de los esbozos que conforman el *Teatro de Máscaras*, redactados por Ramón Otero Pedrayo en 1934, siguiendo las consig-

nas estéticas de Castelao, constituyen verdaderos apuntes esperpénticos, al igual que otros textos posteriores, redactados a lo largo de su vida [4]. Personajes, núcleos temáticos, aspectos genéricos y estilísticos de las didascalias, atmósfera o espacios escénicos son literalmente valleinclanianos. La decadente hidalguía gallega, mendigos y truanes, clérigos mundanos y borrachos impenitentes, fantasmas y espectros, transitan por pazos y cementerios, lúgubres capillas o animadas plazas del mercado configurando un bien reconocible mundo escénico en el que se mezclan, en palabras de Manuel Lourenzo y Laura Tato (1997: 778), *mitoloxía, superstición, maxia e relixión; a carlistada e o liberalismo; o realismo máis cru e o lirismo máis sentido; todo isto combinado co humor para crear as farsas máis orixinais do teatro galego.*

El esbozo titulado *A Estadea* (la Santa Compaña), por ejemplo, entabla una íntima relación intertextual con el mundo y los personajes de las *Comedias Bárbaras*: un grupo de clérigos sacrílegos, tras una comilona pantagruélica, intenta profanar la tumba de una hidalga para robar sus joyas, acción que es impedida por la procesión de muertos de la capilla. Para Lourenzo y Tato (1997: 778), la pieza recrea *de forma casi esperpéntica* la brutalidad de la carlistada cuyo expolio es evitado por la Estadea que arrastrará consigo a los sacrílegos clérigos.

Como en ningún otro lugar, en *O fidalgo e a noite* sobresale el humor macabro: cuando el hidalgo deja su casa y se adentra en la noche tenebrosa, recibe negros presagios: *Vaino apañar a tristeira Compaña* (p. 4), hasta que aparece una Santa Compaña simpática y habladora que se queja de su obligada inactividad y reclama su derecho a ser de nuevo la reina escalofriante de la noche gallega (p. 7). Situación grotesca es también la que presenta *O desengano do Prioiro ou O pasamento da alegría, co grande auto epilogal e xusticieiro dos féretros de Floravia,* cuyo contenido consiste en la sorpresa del Prior y su mayordomo cuando realizan una visita a Floravia, capital del Ribeiro: la gozosa y floreciente industria del vino ha sido sustituida por una nueva actividad industrial, la fabricación de féretros. En clave satírica y de humor negro, la pieza termina con la destrucción de tan mortífera industria.

[4] *O desengano do prioiro* (1952), *Traxicomedia da Noite dos Santos* (1960), *O fidalgo e a noite* (1970), *Noite compostelá* (1973). También se incluyen otras piezas en el volumen *Teatro ignorado*, editado por Aurora Marco (1991).

2. EL TEATRO GALLEGO DE LA POSTGUERRA: ÁLVARO CUNQUEIRO

El dramaturgo más importante del teatro gallego contemporáneo, Álvaro Cunqueiro, recibe de forma directísima la brillante lección dramatúrgica de Valle-Inclán, con quien incluso estaba emparentado. Ufanándose de esa familiaridad reconocía y reivindicaba la estrecha relación que en lo literario y en lo teatral sostuvo con su ilustre primo: *En primeiro lugar, teño que manifestar que me satisface ser parente de Valle-Inclán, pero non remoto, senón bastante próximo, pois coñecino e tratámonos familiarmente como curmáns. Por outra parte, e súa obra influíu moito en min, especialmente o Valle do teatro das súas Comedias Bárbaras* [5].

Sus primeras experiencias surrealistas y el conocimiento profundo de la estética deformante del esperpento van a permitir que, en los años cincuenta, Cunqueiro participe en la fundación del gran movimiento teatral de la segunda mitad del siglo, el Teatro del Absurdo (Paz Gago, 1999: 70 y ss.). El escritor gallego, a quien también se debe en narrativa la invención del realismo maravilloso de estirpe genuinamente gallega, tiene el mérito de iniciar una de las líneas más profundas y fecundas de este movimiento, la que recoge el lejano precedente shakesperiano parodiándolo genialmente. En efecto, las dos geniales parodias cunqueirianas del dramaturgo de Avon, *Romeo e Xulieta, famosos namorados* de 1956, y *O incerto señor don Hamlet* de 1959 inician una fecunda serie de versiones paródicas que van desde el *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, de 1965 o *Hamlet's Dogg, Macbeth's Cahoot* finalizada en 1979, ambas de Tom Stoppard, hasta el *Macbett* de Ionesco, de 1972.

La generación de dramaturgos que agrupa a Ionesco, Adamov, Tardieu, Boris Vian o Samuel Beckett surge en los años de la Postguerra Mundial con el empeño de violar las normas convencionales del teatro y en inventar un lenguaje nuevo, que quiebra las reglas de la sintaxis y de la semántica, de la razón y de la convención. Se trata

[5] En *Sahara Semanario*, 29.9.1969. Según testimonio de Dionisio Gamallo Fierros, Valle habló en varias ocasiones de Cunqueiro como firme promesa de las Letras, negando el pretendido parentesco. De todos modos, buena parte de las familias gallegas de alcurnia proceden del tronco de los Montenegro, apellido perteneciente a la madre de Álvaro Cunqueiro.

de un discurso teatral imsólito, desposeído de su función comunicativa, de forma que produce en el espectador un efecto de irrisión y de extrañeza, de comicidad y de absurdez. En 1956 ensaya Ionesco su primera definición de lo que llama *un théâtre de la dérision*; enunciando en respuesta a las críticas brechtianas de Roland Barthes y de Bernard Dort sus principios fundamentales: la parodia, lo grotesco y lo ridículo (cf. Jacquart, 1991: 82), principios idénticos a aquéllos que fundamentan la estética valleinclaniana.

Paul-Louis Mignon describe la nueva dramaturgia del Absurdo como el espectáculo de situaciones, momentos o episodios esenciales de la existencia, representados con un estilo que él define como *naturalismo fantástico o simbólico* (1986: 187). Ninguna fórmula más adecuada para referirse a la obra literaria tanto de Valle como de Cunqueiro que ésta en la que Mignon sintetiza un teatro poético y simbólico, transformado insólitamente por la comicidad, lo grotesco y la parodia, como consecuencia de la introducción de lo fantástico, lo sobrenatural y lo macabro en la vida cotidiana.

Sin duda, la pieza más esperpéntica de Cunqueiro es *A noite vai coma un rio,* redactada en una primeira versión en 1960 y publicada más tarde en la revista *Grial.* Esta pieza editada en 1965 será integrada en castellano en la novela *Un hombre que se parecía a Orestes* (1969), como texto de la autoría del dramaturgo Filón o Mozo, transgresión de las fronteras entre los géneros canónicos, habitual en el escritor gallego.

Versión convexa del mito literario de Don Juan, es su antagonista femenina, Doña Inés, la que busca desesperadamente el amor verdadero, entregándose con indisimulada facilidad a diferentes hombres: un músico, un capitán y un mendigo, que la rechazan irremediablemente. Su actitud exhibe, con humor patético y macabro, la desconfiguración tanto del amor platónico femenino como de los amoríos machistas que representa el donjuanismo romántico. Parodia de la parodia, ironía de la ironía, Doña Inés acaba encontrando el objeto de su pasión insatisfecha en un muerto, el cadáver de un hombre irremisiblemente mujeriego.

El humor absurdo y grotesco constituye la clave de esta pieza interpretada como simbolista por Carballo Calero, comedia poética para Manuel Lourenzo (1991: 37), como síntesis de lirismo y humor, sueño y realidad, decadentismo amable y esperpentismo por Vilavedra (1991: 132). Como siempre en Cunqueiro, el contraste entre idealismo

platónico y sensualidad carnal, atmósfera onírica y realismo descarnado, produce los efectos de extraña y grotesca comicidad que debe percibir tanto el lector como el espectador competentes.

El colmo de lo equívoco y lo paródico se produce en la Segunda Jornada, en la que se dan cita los rasgos absurdos y grotescos más literalmente valleinclanianos: tras un planto tradicional lleno de comicidad hilarante, una Doña Inés inflamada por la pasión se declara, ante la viuda legal y la ilegal, a este muerto demasiado aficionado a las mujeres, sugiriendo un acto de necrofilia.

El estreno en Lugo de la ambiciosa puesta en escena por la Compañía del Centro Dramático Galego, en 1986, suscitó una polémica sobre las claves interpretativas de la pieza. Si el director Xulio Lago ofrecía una lectura escénica del texto en clave de tragicomedia romántica decadentista, incidiendo en los elementos mágicos e idealistas, el crítico y dramaturgo Miguel Anxo Murado echaba de menos los aspectos cómicos, lúdicos y farsescos de la obra [6], esenciales y fundamentales.

También A. Prieto, más incisivo, criticaba la concepción del espectáculo como una tragedia, interpretación que impediría ver la majestuosidad irónica y esperpéntica de la creación cunqueiriana (*El Ideal Gallego,* 19.9.86). El crítico Damián Villalaín (1993: 489) incidía en ese punto de vista al mostrar su desacuerdo con una opción unilateral por la tragedia romántica que descuidaría otros registros menos evidentes. En *A noite vai coma un río*, Álvaro Cunqueiro sigue la lección de su admirado Valle, reinterpretando en clave paródica los mecanismos catárticos de la tragedia para ofrecernos una tragicomedia hilarante, en la que se entrelazan sin solución de continuidad lo cómico y lo macabro, el amor y el engaño, el llanto y la risa.

En la senda de los grandes renovadores de la escena española del XX, Lorca y Valle, también Eduardo Blanco Amor escribe, en las décadas de los treinta y los cuarenta, sus farsas americanas, que él mismo denominará *simples divertimentos escénicos*. Dramaturgo circunstancial, esta colección de *Autos y Farsas para títeres,* escrita originalmente en castellano, constituye una aportación teatral de interés desigual, aunque para Laura Tato su labor es una aportación fundamental a nuestra dramaturgia, en la línea de los valores plásticos y estéticos.

[6] M.A. Murado, «Na estreia de *A noite vai coma un río*», *A Nosa Terra*, 299, 1986. «O Teatro poético de Cunqueiro», *La Voz de Galicia*, 14.9.86. «O estreo de *A noite vai coma un río*», *Cuaderno de Cultura. La Voz de Galicia*, 18.9.86.

Una de las piezas más importantes del conjunto es sin duda *Un refaixo para Celestina,* inteligente parodia de ese texto genéricamente híbrido que constituye, a su vez, una parodia de la novela sentimental española del XV. En ella nos ofrece Eduardo Blanco Amor, definiéndola como fantasmagoría de espectros, una esperpéntica y divertida versión de la Celestina en la que Melibea es todavía mucho menos recatada y Calisto todavía mucho más interesado de lo que lo son en la (supuesta) obra de Rojas.

3. VALLE-INCLÁN Y EL TEATRO GALLEGO ACTUAL

En los años setenta, coincidiendo con la agonía del franquismo y con la reinstauración de la democracia en España, se produce en Galicia un resurgimiento de la actividad dramática, con un primer intento de darle cierta estabilidad y profesionalidad. Este fenómeno teatral está estrechamente vinculado a la *Mostra de Teatro de Ribadavia,* organizada por la Agrupación Cultural Abrente de Ribadavia. Se forman Compañías profesionales, se redactan y se ponen en escena textos de autores gallegos, a la mayoría de los cuales se ha otorgado el Premio Abrente convocado dicha Agrupación, de forma que empiezan a sentarse las bases de una estructura teatral, literaria y editorial, cada vez más acorde con la realidad sociocultural gallega. Dramaturgos como Euloxio R. Ruibal, Manuel Lourenzo, Roberto Vidal Bolaño, Francisco Taxes o Camilo Valdeorras configuran un espontáneo y valioso movimiento teatral que hoy se conoce como Xeración Abrente.

Es en este contexto donde trata de configurarse una Poética teatral acorde con la peculiaridad socio-cultural gallega, recurriendo, como lo había hecho la Generación Nós pero con mayor radicalidad, a las formas parateatrales de los ritos cristianos y precristianos, la ritualidad de la muerte, las prácticas de la magia y el ocultismo, las farsas y combates del Antroido, las mascaradas ancestrales y otros ritos festivos o funerarios como letanías, entierros, Compañas, quemas, sermones, testamentos de Carnaval, hechizos y conjuros. Todos estos materiales reciben un tratamiento no parateatral sino teatral, son recuperados no con un interés etnológico o antropológico sino como elementos escénicos en sí, como ingredientes esenciales en la configuración de una estética dramática específica y original, en perfecta consonancia con la que Valle había logrado elaborar en castellano.

El Carnaval, por ejemplo, es un pretexto literario que se convierte en texto espectacular en el caso del Grupo compostelano Antroido, fundado por Roberto Vidal Bolaño que redacta textos esperpéntico-carnavalescos como *Ledaíñas pola morte do meco* (1978) ou *Touporrotou da lúa e do sol. Farsada choqueira para actores e bonecos, ou viceversa* (1982 e 1994)[7]. La filiación esperpéntica de la Xeración Abrente sigue basándose en esa conciliación grotesca de lo cómico y lo macabro, de rituales festivos y rituales funerarios, conciliados de por sí en la tradición cultural gallega. Al exponer su concepción clásica de lo grotesco, categoría en la que se integraría lo esperpéntico, habla Kayser (1964) de lo macabro como fuerza desconocida que actúa desde el interior de los personajes en connivencia casi siempre con la comicidad (cf. Fernández García, 1993: 12).

Entre la vanguardia y el esperpento, a medio camino entre Artaud y Valle, escribe en 1973 Euloxio R. Ruibal, *A sonada e proveitosa enchenta do Marqués Ruchestinto no derradeiro século da súa vida*[8]. En esta pieza singularmente esperpéntica, Ruibal dramatiza un rito a la vez carnavalesco y macabro: una comilona pantagruélica durante un planto funerario que incluye su letanía jocosa, grotescas animalizaciones del Marqués, cruentas persecuciones y los tradicionales *repartos*.. En una clave sociopolítica hábilmente retorizada, nueva metáfora del dictador inmortal, se trata de la pieza que incorpora al teatro gallego la tradición vanguardista que va de Jarry a Artaud y Arrabal, surrealismo y neoesperpentismo, crueldad y pánico, inspirados en la violencia carnavalesca desencadenada en el período permisivo por excelencia, en la hora de todas las perversiones y de todas las liberaciones. Uno de los mejores conocedores de la obra dramática de Ruibal, Damián Villalaín (1996: 47), definía con precisión el estilo teatral de *A enchenta*: *un texto de poderosa expresividad que reactualiza la figura de Ubú a partir del esperpento y de la teatralidad inherente a ciertos ritos de la religiosidad popular gallega.*

La obra posterior de los *supervivientes* de Abrente (Paz Gago y Vilavedra, 1996: 19), los tres dramaturgos que han continuado activos y han logrado desarrollar una notable obra dramática, no ha ignorado esa constante de la creatividad gallega que aúna lo cómico y lo macabro,

[7] *Laudamuco, señor de ningures. Ledaíñas pola morte do Meco*, Santiago: Pico Sacro, 1977. *Touporroutou da lúa e do sol*, A Coruña: Asociación Socio-Pedagóxica Galega, 1996.

[8] Santiago de Compostela: Pico Sacro, 1975.

permaneciendo fiel a una estética dramática peculiar que la crítica ha consagrado con un nuevo *ismo*: el neoesperpentismo, común a Ruibal, Vidal Bolaño y Manuel Lourenzo.

Los abundantísimos ingredientes rituales de la tradición cultural gallega, los que conforman tanto lo que Risco (1979: 414 y 633) ha llamado una auténtica *Leyenda de la Muerte* como los que configuran un verdadero *Misterio del Antroido* de origen medieval, lo macabro y lo festivo, se convierten en ingredientes constitutivos del discurso escénico de estos dramaturgos. No son simples motivos temáticos de interés folclórico, sino aspectos esenciales de la propuesta espectacular que hacen los miembros de Abrente y de este modo, a partir de la coincidencia de materiales culturales y rituales explotados, su Poética teatral viene a coincidir con la Poética valleinclaniana. Al analizar el lenguaje dramático de *Divinas Palabras*, el dramaturgo Euloxio R. Ruibal (1998: 41) lo caracterizaba precisamente desde este punto de vista: *Unha linguaxe ritualizada (cancións, prantos, conxuros, aturuxos...) reforza o núcleo temático, tan recorrente en Valle, formado pola avaricia, a luxuria e a morte, moi interrelacionadas e enlazadas.*

Uno de sus más legítimos herederos hacía su particular homenaje a Ramón María del Valle-Inclán escribiendo y dirigiendo *Doentes*, un texto en relación quizás demasiado directa con el esperpento mayor de Valle, *Luces de Bohemia*. Roberto Vidal Bolaño ya había sido finalista del Tirso de Molina con *Réquiem*, versión castellana de este magnífico *remake* que mereció el Premio Rafael Dieste de la Diputación coruñesa en 1997. Quizás sea demasiado estrecho el contacto intertextual, quizás sea excesivo o demasiado explícito el tributo estético y temático al autor de *Luces*, pero ese reproche de buena parte de la crítica habla por sí solo del mimetismo, de la identificación entre el dramaturgo compostelano y el de Villanueva de Arousa.

La prosa artificiosa y el discurso sabiamente retorizado de las acotaciones, el dinamismo bien ensayado en *Días sen gloria* (1992) o las técnicas de la narrativa fílmica que llevaron al crítico Manuel Quintáns a caraterizar su estilo como *neoesperpentismo cinematográfico*, son rasgos que Vidal Bolaño imprime naturalmente a todos sus textos. La articulación de las escenas en breves secuencias fílmicas contribuye a provocar la angustiosa idea de movimiento, el dinamismo vertiginoso y la multiplicación del espacio que exhiben *Días sen gloria*, *As actas oscuras* (1993) o *Doentes* haciendo realidad la inquietud de Valle, empeñado en adaptar y superar las técnicas del cinematógrafo al

espectáculo teatral, para garantizar su supervivencia ante la competencia desleal de la pantalla grande.

En otro lugar hemos hablado de la constitución, en la actualidad, de lo que podemos llamar una «Comedia Nacional Gallega» (Paz Gago, 1998b), cuyos ingredientes esenciales serían las tendencias surrealistas, los variados registros del absurdo y el expresionismo, todo ello sintetizado en el neoesperpentismo gallego peculiar. Se inscriben en este género textos de autores gallegos contemporáneos en los que se critican paródicamente aspectos de la sociedad gallega actual, mediante una estética teatral basada en el esperpento y en el absurdo. Miguel Anxo Murado, Gustavo Pernas, Raúl Dans o Xavier Lamas forman este grupo que todavía no asume rasgos generacionales nítidos.

En *Historias Peregrinas*, texto del escritor Miguel Anxo Murado lleno de humor e ironía, se pone en escena una intriga hilarante a partir de la investigación a un actor de una modesta compañía de *cómicos de la legua* escondido tras los bastidores de un carro ambulante. Intriga de la identidad y la alteridad que teje este misterioso personaje, el comediante convertido en hombre anónimo sobre cuya personalidad multiforme organizan sus colegas una delirante pesquisa: de ladrón a príncipe azul, pasando por el mismísimo Apóstol Santiago, el comediante resulta ser un fugitivo de la justicia que se esconde tras los bastidores del teatrillo ambulante infringiendo sistemáticamente las fronteras metafísicas de la ficción escénica y la realidad teatral, la ilusión y la verdad. En un doble gesto paródico y especular, los actores de Teatro do Noroeste Luma Gómez, Belén Constenla y Ernesto Chao daban vida a los torpes actores ambulantes que a su vez encarnan las alegorías de los autos medievales, desmitificándolas con eficaz humor cuasi-expresionista.

También el primer texto dramático de Suso de Toro, *Una rosa é unha rosa,* constituye una comedia efectista que parodia la sociedad actual con todos sus *tics,* desde la teleadicción al hiperconsumismo. Las aportaciones tópicas de la modernidad y la postmodernidad —el teatro dentro del teatro o la invasión de éste por los medios audiovisuales— se añade aquí una fórmula paródica muy original: el telefilme dentro del teatro. Parodia de los excesos cotidianos, la pieza se recrea en la confusión entre realidad escénica y realidad virtual. Puesta en escena postmoderna, muy acorde con el texto y el contexto, escenografía e interpretación se inspiran en el cómic y la marioneta, explotando esperpénticamente los ingredientes estéticos de las diversas tribus urbanas.

Comicidad literalmente esperpéntica utiliza Gustavo Pernas en sus textos: Si *O galego, a mulata e o negro* (1990) exhibía la característica comicidad neoesperpéntica, la trilogía formada por *Ladraremos* (1996), *Fábula. Comedia nun só acto...sexual* (1997) y *Anatomía dun hipocondríaco. Comedia médica* (1998) confirman esa tendencia dramatúrgica que hemos denominado Comedia Nacional Gallega.

Como en otros casos, Gustavo Pernas representa la simbiosis de texto y representación, pues tiene la oportunidad de montar sus textos con su propia Productora, Áncora Produccións. Humor ácido e ironía inteligente se dan cita en estas visiones críticas de las paranoias que produce en el individuo la sociedad actual: hábitos televisivos, incomunicación, sexo, culto al físico, hipocondrismo... Estructurado a la medida de estas piezas cuidadosamente trabajadas en el escritorio, es admirable la labor actorial de los componentes de Áncora en estos espectáculos, en los que se juega con la duplicidad de las personalidades, registros interpretativos múltiples y la expresión gestual que se desplaza vertiginosamente de la risa al llanto, de la comicidad hilarante al dramatismo depresivo.

La animalización, tan propia de Valle, llega a su paroxismo en *Ladraremos*, donde asistimos a un esfuerzo antológico en la dicción de ladridos, difícil ejercicio hábilmente sostenido por un mendigo y una fantasiosa señora algo cursi, los solitarios protagonistas de este drama absurdo que dialoga eficazmente con el mejor teatro europeo, de Valle a Albee. De nuevo la heterología, la pluralidad de discursos y de registros dramáticos, seduce a un espectador que percibe las fronteras borrosas entre la locura y la razón, la realidad y la ilusión. Un tono más intelectualizado muestra el extraordinario texto de *Anatomía*, hábilmente plasmado en el último espectáculo de Áncora Produccións. El minucioso análisis plástico de un cuadro clásico sirve de intertexto lúdico-erudito a la anécdota de dos personajes atormentados por las enfermedades reales o imaginarias que inventa y reinventa la sociedad contemporánea. Como se evidenciaba en *Fábula*, Gustavo Pernas mezcla intencionalmente registros estilísticos y genéricos diversos (cómico, trágico y tragicómico; farsa, parodia y sátira) con el fondo de expresionismo esperpéntico propio de la nueva dramaturgia gallega.

Si la obra dramática de Raúl Dans recoge los rasgos del mundo valleinclaniano, desde *Matalobos* (1993) hasta *Cita co diaño (1998)*, es sin duda Xavier Lama quien representa una verdadera reencarnación literaria del autor de las *Comedias Bárbaras*. Tanto la prosa artificiosa y agriamente retorizada, como los personajes atormentados y

marginales, víctimas de todos los procesos de animalización, cosificación y caricaturización propios del género, las situaciones grotescas y las acciones, la atmósfera paródica y la ambientación, convierten a Xavier Lama en un perfecto trasunto de Valle, un Valle en gallego, trasunto tan perfecto que no hay ni mimetismo ni imitación, sino la misma genialidad, la misma fuerza inspirada del mayor dramaturgo español del siglo. Dos piezas rotundas son suficientes para anunciar este nuevo reinventor del esperpento: *O peregrino errante que cansou ó demo* (1993) y *O serodio remordimento do amor* (1997).

En las *Aclaraciones* con las que el dramaturgo gallego Lauro Olmo abría el Homenaje del Ateneo de Madrid a uno de los más insignes ateneístas, en su condición de director de la cátedra que lleva el nombre del arosano, encontramos estas palabras clarificadoras: *Los que, con mayor o menor fortuna, nos dedicamos al arte de la expresión —pluma en mano— estamos en deuda con don Ramón María del Valle-Inclán. Directa o indirectamente, a todos nos ha llegado su influencia* (1991: 11). Esa influencia es directísima en el caso de los autores gallegos que optaron por escribir en su lengua, porque nadie supo expresar como Valle, aunque en una lengua híbrida, las concepciones del mundo y el mundo del hombre gallego.

Referencias bibliográficas

AA.VV. (1991). *Valle-Inclán. Homenaje del Ateneo de Madrid.* Madrid: Exadra de Ediciones.

ALONSO MONTERO, X. (1971). *Castelao, Galicia y Valle-Inclán.* Lugo: Celta.

AMOR Y VÁZQUEZ, J. (1992). «De regionalismo y literatura: Yeats y Valle-Inclán». En *Suma Valleinclaniana*, Gabriele, J. P. ed., 267-280. Barcelona: Anthropos y Consorcio de Santiago.

BOBES NAVES, M. C. (1987). *Semiología de la obra dramática.* Madrid: Taurus.

BOREL, J. P. (1966). *El teatro de lo imposible.* Madrid: Guadarrama.

CALLEN, A. (1969). «Stoppard's Godot: Some French Influences on Pos-War English Drama». *New Theatre Magazine* 10/1, 22-30.

CARBALLO CALERO, R. (1964). «A temática galega na obra de Valle-Inclán». *Grial*, 3.

— (1981). «Sobre as fontes literarias de *Os vellos* de Castelao». *Colóquio/Letras*, 64. En 1984, 235-240.

— (1982). *Libros e autores galegos. Século XX.* A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

— (1983). «Sobre *Os vellos non deben de namorarse*». *Cadernos da Escola Dramática Galega* 33. En 1984, 227-234.
— (1984). *Letras Galegas*. A Coruña: Agal.
CORTEZÓN, D. (1991). «Castelao y la condición gallega de Valle-Inclán». En *Valle-Inclán. Homenaje del Ateneo de Madrid*, 325-346. Madrid: Exadra de Ediciones.
DUNCAN, J. E. (1981). «Godot Comes: Rosencrantz and Guildenstern are Dead». *Ariel* 12/4, 57-70.
ESSLIN, M. (1969). *The Theatre of the Absurd*. New York: Doubleday & Co.
FERNÁNDEZ GARCÍA, M. N. (1993). *El universo del esperpento en Valle-Inclán*. Valladolid: Aceña.
HARDISSON, F. (1992). «Valle-Inclán y Artaud, hermanos bajo la piel». En *Suma Valleinclaniana*, Gabriele, J. P. ed., 177-196. Barcelona: Anthropos y Consorcio de Santiago.
HUTCHEON, L. (1983). «The Carnivalesque and Contemporary Narrative: Popular Culture and the Erotic». *Revue de l'Université d'Ottawa* 53, 88-94.
JACQUART, E. (1974). *Le Théâtre de dérision. Beckett, Ionesco, Adamov*. París: Gallimard.
JACQUART, E. (ed.) (1991). *Eugène Ionesco. Théâtre complette*. París: Gallimard.
KAYSER, W. (1964). *Lo grotesco. Su configuración en Pintura y Literatura*. Buenos Aires: Nova.
LAUBREAUX, R. ed. (1973). *Les critiques de notre temps et Ionesco*. París: Garnier.
LOURENZO, M (1991). «Cunqueiro en el teatro gallego». *Primer Acto* 241, 34-38.
— (1993). «Algúns aspectos da teatralidade de Cunqueiro». En *Congreso Álvaro Cunqueiro*, 503-508. Santiago: Xunta de Galicia.
LOURENZO, M. e PILLADO, F. (1979). *O teatro galego*. A Coruña: Edicións do Castro.
— (1982). *Antoloxía do teatro galego*. A Coruña: Edicións do Castro.
— (1987). *Dicionário do teatro galego, 1671-1985*. Santiago: Sotelo Blanco.
LOURENZO, M. y TATO, L. (1997). *Grupo Nós: O teatro, Historia da Literatura Galega*, n.° 25, A Nosa Terra.
OLMO, L. (1991). «Aclaraciones». En *Valle-Inclán. Homenaje del Ateneo de Madrid,* 9-13. Madrid: Exadra de Ediciones.
PAZ-ANDRADE, V. (1982). *Castelao na luz e na sombra*. A Coruña: Edicións do Castro.
PAZ GAGO, X. M. (1993). «Os proxectos teatrais de Cunqueiro, as pezas curtas». En *Congreso Álvaro Cunqueiro*, 461-469. Santiago: Xunta de Galicia.
— (1998a). «Una triste polémica: Valle-Inclán en Galicia». *Primer Acto* 274, 48-55.
— (1998b). «Tendencias no Teatro galego actual». *Ensaio* 2, 20-27.
— (1999). *O Teatro de Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Instituto Galego de Artes Escénicas e Musicais.

PAZ GAGO, X. M. ed. (1996). *Teatro Gallego. Primer Acto* (Número Monográfico) 262.

PAZ GAGO, X. M. y VILAVEDRA, D. (1996). «El teatro gallego actual». *Primer Acto* 262, 18-23.

PILLADO, F. (1999). «Álvaro Cunqueiro. Bibliografía teatral». *CasaHamlet* 1, 86-95.

PRONKO, L. (1962). *Avant-Garde. The Experimental Theatre in France*. Berkeley and Los Angeles: California University Press.

RISCO, V. (1979). «Etnografía: cultura espiritual». En *Historia de Galiza*, Otero Pedrayo, R. (ed.), 255-762. Madrid: Akal.

RUIBAL, E. R. (1998). «Mito e símbolo en *Divinas palabras*». En *Galicia nos tempos do 98*, 39-44. A Coruña: Xunta de Galicia.

SALVAT, R. (1993). «Cunqueiro y el teatro europeo de su tiempo». En *Congreso Álvaro Cunqueiro*, 451-460. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

TREWIN, J. C. (1971). *Brooks: A Biography*. Londres: MacDonald.

VILAVEDRA, D. y SALGADO, X. M. (1991). *Álvaro Cunqueiro*. A Coruña: Xunta de Galicia.

VILLALAÍN, D. (1991a). «Don Hamlet: Cunqueiro ante o público». *Grial* 112, 635-636.

— (1991b). «Don Hamlet en el Centro Dramático Gallego». *Primer Acto* 241, 57-59.

— (1996). «El teatro de Euloxio R. Ruibal». *Primer Acto* 262, 46-49.

— (1993). «O teatro de Cunqueiro: un achegamento pluridimensional». En *Congreso Álvaro Cunqueiro*, 479-490. Santiago: Xunta de Galicia.

¿PANORÁMICA DEL TEATRO GALLEGO DE LOS NOVENTA?

Xosé Manuel Fernández Castro

C.P.I. de Castro-Baxoi, Miño, A Coruña

1. LO DE SIEMPRE

La realización de una panorámica del teatro gallego de los noventa depende fundamentalmente de la definición del sustantivo y del adjetivo comprometidos en el título. ¿Qué entendemos por *teatro*? ¿Cuál es el referente de la construcción *teatro gallego*? Aunque también habría que considerar si el corte cronológico de los años noventa responde a una cierta unidad emanada de la propia dinámica histórica del teatro gallego o si, por el contrario, no pasa de ser un prejuicio decimal que aumenta los riesgos de arbitrariedad propios de cualquier acotación de un campo de estudio. Del mismo modo, una vez delimitado cronológicamente el objeto, deberíamos cuestionarnos la validez de posibles afirmaciones panorámicas partiendo del volumen y profundidad de las investigaciones de detalle preexistentes.

Rechazamos la vanidosa tentación de pretender ser nosotros quienes dictaminemos lo que es esencialmente cada uno de esos conceptos;

una especulación con vocación de eternidad reservada para místicos y filósofos con los que no nos atrevemos a lidiar en la arena. Ello no significa que ocultemos nuestra teorización, sólo que no pretendemos que nadie comulgue con ruedas de molino. Bastará con que las hipótesis de partida tengan una cierta validez y que desde ahí cualquiera pueda dar nuevos pasos siguiendo las diferentes direcciones de la rosa de los vientos. Deseamos aferrarnos al método científico para caminar ciegos y a tientas por el caos.

2. TEATRO Y LITERATURA

Entendemos aquí por teatro el arte que reúne presencial y ópticamente los dos espacios y los dos tiempos siguientes: (1) el cronotopo diegético del personaje o figura dramática y (2) el cronotopo extradiegético del público y de los materiales con que se construye la fábula. La diégesis funciona como vasculante en torno al que se construye un acto comunicativo reversible en el que tanto las funciones de emisor como las de receptor pueden ser alternativamente ocupadas bien por los materiales con los que se construye la diégesis, bien por el público.

Según esta concepción, el mimo y cierto ballet pertenecerían a la categoría mencionada por más que en ninguno de los dos casos se haga uso de las palabras. Algo que no ofrecería ninguna duda en el caso del teatro lírico: nada impide la utilización de la palabra cantada. También habría que contemplar las lecturas dramatizadas y, desde luego, el teatro de títeres; mas no el teatro radiofónico ni los vídeos de teatro, en el primer caso por no haber reunión presencial ni óptica y en el segundo por la falta de copresencia. Efectivamente, la cita frente un autómata incapaz de reaccionar ante la emisión de un público impide la reversibilidad del acto comunicativo que caracteriza, según nuestra concepción, al teatro. Así que la literatura no es teatro, si bien hay que reconocer que con frecuencia el arte de la palabra muestra sus posibilidades diegéticas colaborando como un arte más en el mundo del espectáculo. Y es que el teatro es un arte propicio para la conjunción de diversas formas artísticas aunque la única necesaria, en nuestra definición, sea la encarnación de una figura dramática en una diégesis, lo que ha facilitado a lo largo de nuestra historia un confusionismo atroz entre teatro y literatura.

Así pues interesa postular urgentemente una definición de literatura teatral; para nosotros, el conjunto de piezas que empleando como único medio artístico las palabras —lo que implica que su recepción pueda ser puramente lingüística— están destinadas a formar parte de la cadena de producción de un espectáculo escénico. María del Carmen Bobes Naves (1994: 242) escoge esta propuesta como síntesis de las polémicas entre los textocentristas y los escenocentristas:

> *Hoy se ha llegado a un equilibrio y se considera que el teatro se escribe para ser representado, es decir, que su fin es la representación; pero es indudable que puede ser leído y que toda representación implica una lectura previa, en el sentido físico literal y en el sentido hermenéutico, antes de hacer la representación. Todo el texto puede ser leído (el literario y el espectacular) y la diferencia entre uno y otro se da en el escenario y consiste en que el texto literario sigue siendo palabra en la escena, mientras que el texto espectacular no pasa a palabra en la representación, sino que se pone en escena mediante signos no verbales, creando el contexto situacional donde se revive el diálogo.*

Una definición como ésta, que parte de la finalidad del trabajo, es decir, de la intención del autor, es una definición teleológica que se torna en acientífica fácilmente, cuando los índices que apuntan a esa clasificación no pueden observarse de un modo objetivo. Disponemos de determinados indicadores que permiten calificar con objetividad como literatura teatral algunas piezas concretas, de forma destacable las acotaciones del cuerpo didascálico que sitúan la fábula en el ámbito escénico. No es necesario que toda pieza teatral presente acotaciones, de manera que este índice no basta para establecer la totalidad de los objetos del corpus de la literatura teatral, mas si es claro que se trata de un trazo privativo de la literatura teatral lo que permite otorgarle cierta validez: no estarán todas las que son, mas las que están, son.

Postulamos como cuerpo disdascálico todo el conjunto de palabras de la pieza teatral no atribuidas a las figuras dramáticas, independientemente de cualquier otra consideración de la diversidad posible en las instancias de enunciación. En este sentido seguimos las indicaciones del Equipo Glifo (1998: 32) que abre su entrada de *acoutación* con las siguientes palabras:

> *Parte non dialogada do texto dramático onde se atopan as indicacións escénicas do autor para unha posible posta en escena. As acoutacións pertencen ó corpo didascálico (e ó paratextual), composto por todo aquilo que nun texto de teatro non é diálogo, é dicir, todo o que provén da responsabilidade inmediata do autor, dende a lista de dramatis personae ó nome dos personaxes que precede a cada réplica.*

Sin embargo, aún cuando no estén a nuestra disposición ediciones o manuscritos de una determinada obra literaria teatral, lo que nos impedirá demostrar su pertenencia a este género mediante constataciones sobre su cuerpo didascálico, no podemos obviar su adscripción a esta tipología si tenemos constancia de su finalidad teatral a partir de otros indicadores como, por ejemplo, su efectiva puesta en escena. Por extensión, algunas ediciones literarias que prescinden de cuerpos didascálicos podrán presentar otros indicadores que aconsejen su inclusión en el corpus de la literatura teatral lo que se hace frecuente en trabajos con clara intención rupturista de las convenciones al uso.

3. GALLEGO

Postulamos como literatura gallega aquella que emplee la lengua gallega como código necesario para que se produza la comunicación entre emisor y receptor. Nos mantenemos en la línea trazada por Carvalho Calero y defendida últimamente por Vilavedera (1994: 211):

> *[...] emprégase o calificativo galega para aludir estrictamente á producción teatral escrita orixinariamente en lingua galega, non tanto polo que isto ten de risco nidia e obxectivamente diferenciador coma pola evidente vontade que denota nos seus autores de situárense (para ben e para mal) no marco dun determinado sistema literario, regulado por unhas moi concretas regras de xogo.*

De ahí que aquellas piezas en las que el uso marginal de la lengua gallega no exija esa competencia lingüística plena por parte del receptor serán marginales, por lo mismo, al ámbito de la literatura teatral gallega. La definición teleológica de la literatura teatral propicia que se le dé relevancia especial al código en el que se expresan las figuras dramáticas, supuesta la permanencia de los diálogos en el espectáculo, lo que le otorga prioridad desde la perspectiva de la comunicación escénica.

3.1. Teatro gallego

Recientemente los políticos gallegos han intervenido en una polémica de interés para la definición del teatro gallego a causa de una discusión sobre la adecuación de montar piezas de Valle-Inclán con producción de la compañía institucional del Centro Dramático Galego, a pesar

de no poder obtener permiso para su traducción a las lenguas cooficiales (¿suboficiales?) de España por la negativa del heredero de los derechos de autor del genial autor arosano. El debate de la comisión parlamentaria ha sido recogido en la *Revista Galega de Teatro* 18, con intervenciones de los políticos del PP, del BNG, del PSOE y de EU-EG. Ninguno de esos políticos cuestionaba que la función del Centro Dramático Galego fuese actuar como agente normalizador de la cultura gallega. Sin embargo, sus posturas resultaron irreconciliables; fuera de diversas tensiones partidistas explicitadas en el debate, se justificaban las propuestas divergentes apoyándose en distantes concepciones de definición del teatro gallego de corte teórico o práctico, que sospechamos extrapolables a la concepción general de la cultura gallega.

Para los representantes de EU-EG y del BNG se distingue entre (1) teatro gallego, entendiendo por tal el conjunto de los espectáculos en lengua gallega, y (2) el teatro *galego de seu* (netamente gallego) como aquél cuyo texto está originalmente escrito en gallego; es, pues, una definición de corte filológico. Para el representante del PSOE, más importante que la lengua, corazón de una cultura, es el cerebro, aludiendo a argumentos antropológicos no explicitados, de manera que la galleguidad antropológica de la obra de Valle-Inclán justificaría una producción entre el CDG y el Centro Dramático Nacional (de España). Los representantes del PP no entran en la definición del teatro gallego, pero cuando repiten uno tras otro la excepcionalidad de este montaje parecen admitir, por omisión, la definición filológica; aunque por encima de los principios de identidad asumen la excepcionalidad, representando el papel de pragmáticos, es decir, flexibles en la identidad, inflexibles en el pragmatismo. En honor a la verdad, la excepcionalidad no ha sido tal, puesto que en la estela del montaje sobre Valle-Inclán, que, en contra de la opinión pública, se haría efectivamente, entraría el Aula de Teatro de la Universidade de Santiago de Compostela (*Revista Galega de Teatro* 19: 73) que estrenaría en el Teatro Principal de Santiago el día 14 de diciembre de 1998 (*Revista Galega de Teatro* 19: 58), con lo que se ha producido un hecho excepcional en la Galicia de los noventa, teatro en lengua castellana con producción institucional.

3.2. Surtido de identidades

Tenemos, pues, por lo menos tres definiciones del teatro gallego: la pragmática, la antropológica y la filológica. En la visión pragmática,

la definición de galleguidad se subordina a la posibilidad de encajar las diversas piezas gerenciales de un negocio: la comparecencia del gerente del IGAEM en el debate no hace más que subrayar esta perspectiva. La visión antropológica es, lamentablemente, demagógica por contener una contradicción de términos interna: si Valle-Inclán pertenece con total derecho a la cultura teatral gallega carecería de sentido que se exigiese, como hacía el PSOE, una coproducción con el Centro Dramático Nacional; en el fondo parece primar también la visión pragmática, aunque de modo solapado. La visión filológica, que echa sus raíces en las teorizaciones sobre literatura gallega, formuladas por Ricardo Carvalho Calero, da para definir la mayor parte del teatro que se hace en Galicia, salvo el minoritario teatro mudo, y las contadísimas excepciones de teatro en castellano, pero exige apoyarse en un concepto previo: la lengua gallega. Y es que a la luz de la política de negación de subsidios a los trabajos que han optado por formulaciones normativas no oficiales, cualquiera diría que el partido gobernante sólo admite como gallega la oficial.

En nuestro trabajo emplearemos la teoría filológica como hipótesis no sólo en la definición de literatura teatral gallega, sino también en la de teatro gallego. La clave filológica es aplicable a todo el teatro de palabras, mayoritario, hablado o cantado, por lo que en ese ámbito parece innecesario establecer nuevos criterios. Mas nuestra definición inicial de teatro daba cabida a otros ámbitos mudos que exigen delimitación por lo que aceptaremos como rasgo determinante la nacionalidad de la producción; el mismo criterio que funciona como oficial en la marca de origen *Galicia calidade,* que exige la galleguidad de todos los pasos en la cadena creativa.

Así pues será teatro gallego (1) el que esté hecho sobre un texto escrito originariamente en lengua gallega, (2) el que emplee una traducción gallega de un texto escrito en otro idioma y (3) aquel teatro mudo cuya cadena de producción completa sea gallega. Otra cosa sería hablar del teatro en Galicia donde habría que dar cuenta de los montajes institucionales sobre Valle-Inclán y, además, de las giras por nuestro territorio practicadas por compañías de cualquier otro lugar del mundo.

De modo que el teatro gallego comparte dos perspectivas esencialmente diferentes. Por un lado, está el interés por Galicia como lugar de explotación y, de otro, Galicia como lugar de producción. Cualquier compañía, sea cual fuere su origen puede tener interés por Galicia, su público y sus auditorios. Es en este ámbito en el que consideramos

apropiado hablar del teatro en Galicia, y ahí no importa el acento con el que debamos pronunciar el nombre de la compañía, del director o del autor, el nombre puede ser catalán, inglés o de la China. Otra cosa muy distinta es que además del interés de distribución, Galicia sea lugar de producción, en ese caso podríamos encontrarnos con compañías nacidas para la autarquía, para el autoabastecimiento, al lado de otras exportadoras. Claro que, llegados a este punto, observamos algo sorprendente: aquéllas que se muestran partidarias de fichar figuras de fuera no son exactamente las que compiten en mercados exteriores, más bien sucede lo contrario, el producto con denominación de origen más cerrado es el que mejor se exporta.

3.3. Familia y clan

Es, luego, la producción, la clave para conceder la denominación de origen Teatro Gallego. No importa que la comunidad gallega productora haya vivido dentro de las actuales fronteras o en el éxodo, algo familiar para cualquier republicano español, allí donde los gallegos se reunían invocando el nombre de Galicia y hacían teatro, era teatro gallego; tenemos derecho a reclamar como propio el teatro gallego en Argentina, lo que es ya ir bastante lejos. Pero la década de 1950, abierta con el estreno americano de *Os vellos non deben de namorarse* y cerrada por *O incerto señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca*, el balanceo entre teatro gallego en el exterior y en el interior no ha hecho más que decantarse hacia este último: aquel se ha quedado en el aire y la producción interior se ha asentado firmemente en la arena del parque. Hoy no tenemos compañías argentinas o uruguayas en nuestro territorio que nos devuelvan la visita girada, tenemos, eso sí, personas que han probado fortuna fuera del país y que se han integrado en otros teatros nacionales (Valle-Inclán, María Casares, Lauro Olmo...), mas no hay casos de compañías gallegas que se hayan instalado de modo estable fuera de la comunidad autónoma en los últimos años, a la vez que las antiguas se han ido marchitando. Paralelamente, hay personas de fuera de Galicia que se han ido integrando en el teatro gallego, como, por ejemplo, Marcos Orsi desde finales de los ochenta, procedente de Arte Livre de São Paulo, Brasil, a quien acabamos de ver en el último montaje institucional del Centro Dramático Galego, bajo la dirección del italiano Fabio Mangiolini.

Estas dos últimas personas mencionadas tienen en común con Galicia algo que ya ha demostrado la Lingüística Románica: la lengua latina, lo que no es decir poco de una cultura. Cierto es que la hostia depositada sobre esa lengua es más carolingia que romana en nuestro caso, como no deja de recordárnoslo intermitentemente el camino jacobeo, también nuestra música es esencialmente céltica; además de la familia nos interesa el clan. Dos estructuras sociales de enorme interés para conocernos a nosotros mismos ahora que ya nos reconocemos y nos reconocen a través del marco político de la Xunta de Galicia. El que ahora la preside, y se han cumplido ya diez años, Manuel Fraga Iribarne, anticipó su cambio de jurisdicción en el verano de 1987, empleando como eslogan una imagen familiar en la que identificaba Galicia con su madre y España con su padre, claro que el que no tardaría en dirigir San Caetano dio a entender muchas más cosas en su símil; Galicia era para él una madre doliente y un buen hijo debe acudir antes a su madre que a su padre, utilizando para su comunicación un arquetipo familiar penosamente sexista, pero que llovía sobre mojado por la defensa del concepto de Galicia Madre, idea regionalista centenaria que consiguió sobreponerse a la retórica imperial de la Madre Patria. Sin embargo, en lo sucesivo Fraga defenderá una postura que podemos calificar de bipátrida, de doble nacionalidad, en la que Galicia abandona su papel de madre doliente substituido por el de chica: España, madre patria; Galicia, patria chica. Otra imagen de Galicia, no chica sino señora, ha sido reclamada por la élite nacionalista, al menos desde Ramón Cabanillas. Todavía queda otro sector que defiende haber superado el *primitivismo* nacional, y, cómo no, el nacionalista, sosteniendo un discurso internacionalista donde la clase social parece haber sido su punto de referencia, sin embargo, han cortado la mundialización a la altura de Europa y el obrerismo a la de la clase media; no han dejado por ello de declararse galleguistas, aunque eso no les ha impedido zancadillear la Lei de Normalización Lingüística que merced a sus actuaciones ha sido declarada anticonstitucional, al tiempo que han resultado beligerantes contra la toponimia autóctona. Todos se declaran galleguistas, aunque el *rol* de Galicia, señora, chica o fantasma, sea bien diferente. El referente familiar parece claro.

Si tradicionalmente el clan era para la mayoría de la población su aldea o parroquia y esa visión está todavía viva, también es cierto que la estructura política del Estado ha propiciado un nueva dinámica que partiendo del partido político continúa su ascenso jerárquico en el ámbito, casi exclusivo, de las instituciones: municipio, diputación,

Xunta, Madrid, Bruselas. Y es que los partidos políticos, más unos que otros, han sabido atraer con gran fuerza la mayor parte de las estructuras preexistentes, integrándolas en un proyecto político de conjunto que, de un modo u otro, sostienen un techo determinado de patria (Galicia, España, Europa). Al lado de la Madre Patria, el techo del Padre Clan permite comprender, por ejemplo, la enorme heterogeneidad de partidos que conforman el frente del BNG, la dinámica federal del PSdG-PSOE o la obediencia al líder nacional, el de Madrid, del PP. Tal vez haya sido el PSdG el que más haya dejado de lado la implantación territorial, mientras que la mayoría de los clanes preexistentes se han integrado en el PP, mientras que el BNG ha conseguido captar una buena parte de las redes profesionales, especialmente cuando en su base se han dado las condiciones para llevar adelante alguna lucha sindical, coordinable en un proyecto intersectorial de defensa del tejido productivo gallego.

Así las cosas, el teatro como industria cultural, partiendo en buena medida de una élite cultural antifranquista ha ido abandonando las tesis simplemente progresistas para ser mayoritariamente integrado desde su base profesional en el clan que tiene como techo Galicia, coordinándose en el proyecto intersectorial nacionalista. Sólo que el poder ha continuado en manos de clanes territoriales previos y, a la par, el proyecto nacionalista es una hidra con tantas cabezas como concepciones sociales, en donde la aproximación al control de las instituciones está generando nuevos clanes territoriales. En estas revueltas aguas han de bucear las gentes de nuestro teatro papándose unos a otros en una reducida plataforma costera humana de menos de tres millones de habitantes, repartidos en numerosos nichos ecológicos que no dejan de conformar un ecosistema complejo.

4. LOS AÑOS NOVENTA

Tenemos la impresión de que las características típicas de la Galicia de los noventa no son sino continuación de otras tendencias que se hacen explícitas ya en la segunda mitad de los ochenta. De manera que 1991 no supone el inicio de una época característica, por el contrario consideramos que se hace necesario remontarse algunos años atrás.

4.1. Apuntes sociales

Así parece acontecer examinando los datos demográficos que tenemos a nuestra disposición. A pesar del fuerte movimiento migratorio recurrente en Galicia, el crecimiento de la población a lo largo de la historia es una tendencia constante que, sin embargo, se rompe en la actualidad. «No censo de 1991 rexístrase un descenso de máis de 163.000 habitantes» (*Galicia 1999*, 1998: 30) si lo comparamos con el de 1978, pasándose de 2.895.469 a 2.731.669. Pero esto es fruto de una tendencia que se ve clara ya en 1986, momento en el que por vez primera sufrimos un crecimiento vegetativo negativo, –0,1 (Obelleiro, 1991: 227). Así, durante 1997 Galicia se sitúa como la segunda comunidad autónoma por su bajo índice de natalidad, 0,89 hijos por cada mujer, mientras que España, con 1,16, es el Estado menos fecundo de la Unión Europea. De modo que «O índice de fecundidade en Galicia non garante a substitución xeracional» (*Galicia 1999*, 1998: 31).

Los datos económicos apuntan en la misma dirección. El saldo del comercio exterior gallego cuatriplicará sus perdidas entre 1985 y 1990, pasándose de 25.450 millones a 113.611, siempre en números negativos. En esta misma línea acabamos de conocer los datos correspondientes a 1998 con pérdidas muy superiores: se sobrepasan los 400.000 millones.

Desde la perspectiva política, la Galicia de los noventa se caracteriza por la presidencia en la Xunta de Manuel Fraga Iribarne, quien desembarcó en su tierra de origen con las elecciones autonómicas de diciembre de 1989. De este modo los conservadores gallegos resolvían la crisis de 1986-1987 en la que llegaron a dimitir todos los conselleiros y a la que temporalmente se le había dado una puntada final con la moción de censura que puso el poder bajo una batuta tripartita compuesta por los nacionalistas del Partido Nacionalista Galego-Partido Galeguista y de Coalición Galega junto con el Partido dos Socialistas de Galicia-PSOE (Beramendi, 1996). El año 1986 también se caracteriza en la política gallega (1) por la reformulación del Partido Comunista Galego en Esquerda Unida, (2) por la convergencia estratégica con el Partido Socialista Galego-Esquerda Galega del Bloque Nacionalista Galego que acepta luchar dentro del marco autonómico, (3) por la aparición de la organización terrorista del Exército Guerrilheiro do Povo Galego Ceive, y (4) por un notable cambio de rumbo del sindicalismo agrario que se centra en la defensa del tejido productivo del campo gallego.

Así pues, mientras que la primera mitad de los años ochenta se caracterizó por el inicio de una contundente reconversión industrial y por el establecimiento del marco autonómico, la segunda mitad estará marcada por el ingreso de España en la Comunidad Económica Europea, proceso cronológicamente coincidente con la *perestroica* soviética, lo que produce un impacto sin precedentes en nuestra demografía, economía y política, marcando claramente las tendencias características de los noventa.

4.2. Apuntes culturales

De un modo parejo se comporta nuestra cultura a la luz de diversos datos extraídos de las dinámicas de los sistemas literario y teatral gallegos.

El mundo editorial sufre un cambio económico importante como ha constatado González-Millán (1994: 73-4):

> *Convén engadir, sen embargo, e esta observación é válida sobre todo a partir de 1985, que o prezo do libro galego non inflúe negativamente na súa difusión e comercialización e que é incluso inferior ao libro en castelán, especialmente cando se trata de novidades.*

Ese cambio en la situación económica editorial parece haber influido de modo determinante en las diversas composiciones literarias propias de la época:

> *Sen embargo, a partir de 1985, e coas dificultades e contradicciónS propias dunha cultura en proceso de normalización e deficientemente institucionalizada, experimentaríase unha crecente comercialización que ía repercutir de forma directa na lenta pero inevitable transformación do libro galego de «signo de militancia ideolóxica» en «obxecto de consumo», dende as fases iniciais da creación autorial e producción editorial ata a súa difusión e recepción* (González-Millán, 1994: 67).

Uno de los cambios más notables puede detectarse en la jerarquización de los géneros del sistema. Si pensamos en la importancia del premio Xerais de novela que data de 1984 y del Merlín de narrativa infan-

til de la misma editorial, que es convocado desde 1986, veremos que la tradicional preponderancia de la lírica comienza a ceder ante la narrativa, que, además, toma nuevos rumbos:

> *A mediados dos 80 estaba claro que, en contra da opinión dun determinado sector da crítica, se perfilaba no mundo da narrativa unha xeración máis libre, máis individualista e máis cosmopolita; e observábase unha vontade de ruptura co mundo pechado das tradicións literarias máis inmediatas, excesivamente ruralistas e localistas [...]* (González-Millán, 1994: 178).

Con esta constatación han coincidido también expertos en nuestra lírica, situando en 1987 (Rodríguez, 1997: 11) una importante crisis como lo muestra el hecho de que algunas voces importantes de la década se silencien ante los lectores:

> *Algúns premios desaparecen, desaparecendo con eles as coleccións de poesía que os sustentaban, as editoriais reducen o número de publicacións de poesía e os recitais deixan de ser algo habitual. A escrita poética dos autores dos 80 —da maioría, enténdase— faise embrionaria e non saen á luz máis que en contadas ocasións: colaboracións nas revistas que sobreviven ou recitais entendidos como actos illados de homenaxe.*

Parece que esa misma crisis afectó a la estructura de producción teatral por medio de las refundaciones. De hecho, hay que fechar en torno a mediados de los ochenta un nutrido grupo de las actuales compañías teatrales gallegas más emblemáticas. En esa lista podemos citar las siguientes: Centro Dramático Galego (mayo de 1984, aunque funcionaría sin cobertura legal hasta abril de 1986 para integrarse en el IGAEM en abril de 1989), Teatro do Atlántico (1985), Teatro do Noroeste (1986), Matarile-Sala Galán (1986), Teatro da Lúa (1987), Chévere-Sala Nasa (1987), Teatro do Malbarate (1987), profesionalización de Sarabela (1987), Compañía Tranvía (1989, que se fundirá con Ollomol en 1993), Teatro de Morcego (1989), etc. (Varios, 1996: 27-36). Es destacable la salida de escena de la Compañía Luís Seoane en 1987. También se producirá por estas fechas la fundación de la Asociación de Actores, Directores e Técnicos de Escena (1985), la puesta en marcha de los circuitos teatrales (1985) y en junio de 1988, otro hito en la cronología de nuestro teatro, el Primeiro Encontro do Teatro Profesional Galego en Ferrol. Al año siguiente se creará el IGAEM, al que se adscribirá el Centro Dramático Galego tal como hoy opera, de modo que entre 1984 y 1989 se produce la regularización de la compañía ins-

titucional y, paralelamente, la refundación de una buena parte del teatro profesional privado.

4.3. Apuntes taxonómicos

Efectivamente, la taxonomía hoy más extendida tanto para el teatro como para la literatura teatral gallega sitúa su punto de inflexión en medio de la década de los ochenta. Vieites (Varios, 1996: 11) sitúa en 1984 el inicio del período escénico del *teatro institucional* y para la literatura teatral (Vieites, 1998a: 149) un año más tarde, en 1985, con el primer despunte de la *generación de los noventa.*

Sobre la generación literaria, Paz Gago y Vilavedra (Varios, 1996: 20-23 y Vilavedra, 1998: 300) mantienen una división simplificada a la que llamarán *Generación Post-Abrente* en la que se acumulan las generaciones de los ochenta y de los noventa de Vieites.

En nuestra opinión resulta pertinente la división del *Nuevo Teatro (1965/1999)* de Vieites donde distingue (a) el teatro independiente (1965/1978), (b) el teatro profesional (1978/1984) y (c) el teatro institucional (1984/1999), aunque consideramos que la fecha final de esta última etapa debiera dejarse abierta.

No concordamos, sin embargo, con la división de la literatura teatral que Vieites establece para la *Nueva Dramaturgia (1969/1999)* y que presenta en tres subgrupos: (a) el grupo de Ribadavia (1969/1977), (b) la generación de los ochenta (1977/1985) y (c) la generación de los noventa (1985/1999). Puestos a hacer divisiones generacionales valoramos más útil didácticamente la que marca dos grupos, ensayada por Paz Gago y Vilavedra, en generación Abrente y generación Post-Abrente, aunque en su trabajo conjunto bajo el epígrafe de Generación Post-Abrente aparezcan autores nacidos en años muy separados para lo que sería de esperar en una generación: Manuel Riveiro Loureiro (1933), Xesús Pisón (1954) o Miguel-Anxo Murado (1965).

Para nosostros, el núcleo central de la primera generación, la Abrente, estaría constituido por autores entre los veinte y los treinta años durante 1973. El segundo segmento lo compondrían autores entre los veinte y los treinta años en 1988. Aceptando la existencia de la gene-

ración Abrente, dudamos seriamente de la pertinencia del concepto de generación para el segmento Post-Abrente y preferimos referirnos a este grupo como Des-Generación para recordar hasta qué punto están desarticulados como colectivo por más que pertenezcan a la misma banda natal. Consideramos que esta misma percepción hizo que Paz Gago y Vilavedra (Varios, 1996: 21) se refirieran a este grupo como *generación fantasma* y es que las expectativas en las que trabajan son desalentadoras:

> *En estas condiciones, ¿quién se anima a escribir teatro? Pues en buena parte aquellos dramaturgos que, por sus vínculos con determinadas compañías, tienen relativas posibilidades de hacer llegar sus obras al público gallego, si no por vía textual, si por vía escénica* (Varios, 1996: 21-22).

Para alcanzar una cabal periodización de la literatura teatral de los últimos tiempos consideramos preciso marcar más que la cuestión generacional la de los tiempos: el período de Ribadavia, de 1973 en adelante, y el institucional, de 1988 en adelante. El papel ultramarginal de la literatura teatral gallega no impide que podamos situar en 1988 un hito fundamental para su institucionalización. Nos referimos a la primera edición del premio Álvaro Cunqueiro, en la que salta a la palestra pública un joven escritor nacido en 1966, Roberto Salgueiro.

Así pues, durante los tiempos de Ribadavia, de 1973 en adelante, los propios del teatro independiente e inicios del profesional, destacará en la literatura teatral la Generación Abrente compuesta por autores nacidos entre 1943 y 1953, aunque continúen activos otros de más edad y aparezcan ya algunos tan jóvenes como prematuros que se suman al momento. Durante los tiempos institucionales, segunda mitad de la década de los ochenta, los propios del teatro institucional, continuarán en activo determinados miembros de la generación Abrente, aunque también se incorporarán a la literatura teatral algunas personas de su misma edad, e incluso mayores, y sobre todo los candidatos a una nueva generación tan desarticulada que mejor podría llamarse Des-generación, nacidos fundamentalmente entre 1958 y 1968, que irán adquiriendo protagonismo hasta que se alzan con el primer premio institucional de literatura teatral gallega, el Álvaro Cunqueiro, e irán estabilizando su prestigio a lo largo de la década de los noventa.

5. PANORÁMICA HORIZONTAL

Cuando en cinematografía hablamos de panorámica, pensamos en un trípode firmemente anclado al suelo, con la burbuja de nivel en su sitio y la cámara presa salvo en el movimiento lateral de su ojo a izquierda o derecha. Pero sólo si la cámara está en el centro de un círculo de motivos, éstos son retratados por ella de modo equidistante, mientras que al tomar una fila habrá objetos en primer plano y otros en segundo o en tercero...

Algo así sucede si optamos por un punto de vista panorámico en la observación de una expresión cultural. La teoría de la que partimos es como el trípode que nos une a la tierra. Los argumentos de esa teoría actúan como la burbuja de nivel. El movimiento lateral se da en el tiempo, tal vez desde el pasado hacia el presente, en todo caso de manera que un tiempo estará en primer término y otro en segundo. En nuestra planificación, el punto de situación de la cámara es, a nadie le sorprenderá, el actual; hacia atrás los objetos se van diluyendo, se hacen más pequeños y desenfocados, permitiendo que entren en campo más elementos del entorno.

Es fácil que, aplicando nuestra sensibilidad actual, metamos en el mismo cajón de estéticas obsoletas las diversas muestras artísticas del pasado como si éste fuese un conjunto continuo homogéneo y la renovación o experimentación, patrimonio exclusivo de algunos de nuestros contemporáneos; lo que se deriva de la ignorancia sobre la tradición que nos ha traído a donde estamos. La marginalidad editorial de la literatura teatral favorece esta carencia de memoria histórica, lo que caracteriza de modo aún más marcado la escena por su irrepetibilidad. Lo cierto es que desde el pseudocasticismo de las primeras muestras de bilingüismo pintoresquista hasta el costumbrismo *choqueiro* hubo un salto, como cuando este costumbrismo se tornó dignificador. Desde ahí también se produjo una renovación con un intento de instrumentalización social que a su vez iría abriendo paso a ensayos compositivos simbólicos o alegóricos de renovación del naturalismo, proceso que no pudo completarse por mor de la Guerra Civil española y que se reemprendería en el ámbito de Ribadavia.

También en los años ochenta la decepción de la utopía de las izquierdas traerá un nuevo cambio; si el teatro no es un instrumento para cambiar la sociedad, tal vez pueda considerarse el mejor campo para cambiar al teatro mismo. El teatro se autocontempla y descubre

que debe ser una empresa que dé resultados en el mercado, la otra mano en la que comer, la de los políticos, inspira aún mayor desconfianza. Es tiempo de reconversión (renovación no reinvención), hay que ofrecer cuentas de resultados para que una gran industria profesional demuestre la capacidad de la élite cultural que tanto hablaba. El teatro lanza su red sobre un público más numeroso y concluye que debe ser más comunicativo, por lo que retoma los campos humorísticos (también los cómicos e irónicos) y la investigación en el virtuosismo.

Llegamos a una situación en la que aquellas tres formas de teatro descritas por Passolini durante el 68 pueden englobar las ofertas actuales: la charla, el grito y la palabra. El teatro de la charla recupera la comedia, el del grito recupera el ritual, en el de la palabra se ahonda en la complejidad morfológica de los signos implicados. Entra en crisis el distanciamiento y el teatro adquiere mayor significado social cuanto mayor sea la empatía de los espectadores, y ésta se mide en términos globales por el número de entradas, es decir, también de hábito y de fidelidad, lo que apunta a la mayor de sus creaciones, un público más numeroso. El teatro quiere un patio fuerte de butacas, afectivamente próximo; la oferta debe ser eficaz aunque para ello deba echar mano de efectismos humorísticos o virtuosistas, pero sin olvidar que tiene delante un público variado de juglares, segreles y trobadores, por lo que deberá transmitir en multifrecuencia para asegurar el contacto con tan diversos receptores; cueste lo que cueste hay que romper con una retórica que ya se siente liturgizada, es necesario presentar signos revulsivos contra la generación del 68.

6. BIBLIOGRAFÍA EN NÚMEROS ROJOS

No es fácil hacer una panorámica del teatro y de la literatura teatral de la Galicia más reciente. El objeto es lo suficientemente rico como para obligarnos a actuar con agresividad en la selección y, lo que todavía resulta más determinante, el acervo de trabajos previos que hayan dado cuenta del objeto con rigor y exhaustividad es demasiado parco. En 1998 ha llegado a nuestras librerías un ejemplo único, coordinado por Manuel F. Vieites (1998b: 13), quien reconocía la pretensión panorámica afrontada con un trabajo colectivo, aunque sobre un período que partía de otro corte cronológico:

> *O obxectivo deste volume non é outro que ofrecer unha primeira aproximación ou panorámica xeral, cunha perspectiva fundamentalmente divulgativa, sobre unha etapa determinante da nosa historia literaria e teatral, aquela que vai de 1965, ano no que se crea o grupo de teatro de Asociación Cultural O Facho, e 1995, no que se cumprían trinta anos daquela efeméride teatral.*

Un problema limita las posibilidades de esa panorámica (Vieites 1998b: 12):

> *Canto á investigación, habería que sinalar que, agás excepcións certamente salientables, a situación do estudio crítico da nosa literatura dramática é ben pouco significativo, mentres os estudios teatrais están aínda por formular e por ocupar os espacios académicos e institucionais necesarios para o seu desenvolvemento.*

7. ESPECTÁCULOS, ESPECTÁCULOS Y ESPECTÁCULOS

Bastará con ofrecer los datos que hemos podido recopilar sobre estrenos, cronológicamente organizados, del teatro profesional gallego durante los primeros cinco meses de 1998 para que el lector se haga una idea de la riqueza y dispersión de nuestra escena y de la dificultad que entraña una visión panorámica en el estado larvario de nuestra institución crítica. En esta muestra, la media de estrenos es de más de tres al mes, por lo que extrapolando los datos podemos suponer, tal vez sea optimista, cerca del medio millar de espectáculos profesionales en el período 1985-1999:

Enero: Día 9. Sala Nasa. *A rutina é o deber de todas as criaturas.* Chévere. Día 16. Auditorio Municipal de Narón. *Amor de Don Perlimplín con Belisa no xardín,* de Federico García Lorca, dirigido por Xulio Lago. Teatro do Atlántico. Día 30. Centro Multifuncional de Carballiño. *Crímenes anónimos,* de Roberto Cerdá. Nove-Dous.

Febrero: Día 9. Teatro Rosalía de Castro. *Zocos*, de Vicente Montoto y Manuel Lourenzo, dirigido por Manuel Lourenzo. Uvegá Teatro. Día 10. Forum Metropolitano da Coruña. *Un home que se parecía a Macbeth,* escrito y dirigido por Vicente Montoto. Uvegá Teatro. Día 11. Casa da cultura de Cangas do Morrazo. *Lugar común,* de Lucía Rodríguez, dirigido por Etelvino Vázquez. Teatro de Ningures. Día 12.

Casa da Cultura do Barco de Valdeorras. *Tics,* de Ánxeles Cuña Bóveda, Begoña Muñoz, Fernando Dacosta y Carlos Couceiro, dirigido por Ánxeles Cuña Bóveda. Teatro Sarabela. Día 13. Auditorio do Pazo de Congresos e Exposicións de Pontevedra. *Memoria de Antígona,* de Quico Cadaval y Xavier Lama, dirigido por Guillermo Heras. Centro Dramático Galego. Día 15. Auditorio Fernando Blanco de Cee. *Qui pro Quo,* dirigida por Evaristo Calvo. Ollomoltranvía.

Marzo: Día 6. Casa da cultura de Vilagarcía de Arousa. *A Casa da América,* de Edward Thomas, dirigida por Cristina Domínguez. A Factoría Teatro. Día 18. Sala Galán. *Bululú do linier,* escrito y dirigido por Cándido Pazó. Teatro do Adro. Día 19. Vilagarcía. *Rastros,* escrita y dirigida por Roberto Vidal Bolaño. Teatro do Aquí.

Abril: Día 25. Auditorio do Pazo de Congresos e Exposición de Pontevedra. *Estación Mahagonny,* de Alexandra Moreira da Silva, dirigido por Jorge Castro Guedes. Teatro do Noroeste (en portugués). Día 30. Teatro Rosalía de Castro. *Anatomía dun hipocondríaco,* escrito y dirigido por Gustavo Pernas. Áncora Producciónes.

Mayo: Día 27. Sala NASA. *Odisea de Homero,* dirigida por Marcelino de Santiago. Monicreques de Kukas. Día 29. Auditorio de Caixa Galicia en Santiago. *O Lazariño de Tormes,* dirigida por Andrés Pazos y Celso Parada. Teatro do Morcego. Día 31. Sala NASA. *Finis mundi circu,* dirigida por Quico Cadaval. Mofa e Befa.

8. MÁS O MENOS PROFESIONAL

Los datos disponibles sobre el teatro no profesional en Galicia son muy incompletos; en la lista incluida en la guía *Teatro, música e danza de Galicia 1999* se citan en el apartado de teatro aficionado 91 grupos, mientras que los datos ofrecidos para el teatro profesional, más fiables, sitúan el número de compañías en 66. De hecho, en la guía sólo aparecen dos grupos de teatro universitario, el Aula de Teatro de la Universidad de Santiago de Compostela y el grupo Teatro da Bufarda, cuando a través de la *Revista Galega de Teatro* conocemos una docena más. Así pues, la proporción entre teatro de base y profesional no debe de ser tan disparatada como la guía mencionada podría sugerir.

9. LAS ESCENAS DE LAS ESCENAS

También tienen especial importancia en el momento presente los escaparates de nuestra escena por su importante función en la reproducción y distribución de las creaciones.

De 1983 data la primera edición de la Mostra Internacional de teatro cómico e festivo de Cangas. De 1984, la Mostra Internacional de Teatro de Ribadavia. En 1985 se inicia la red de circuitos teatrales de gran importancia para la estabilización de la oferta teatral en múltiples municipios de la Comunidad Autónoma. La Mostra de Teatro no I.B. San Tomé de Freixeiro es de 1988.

En 1993 nace la Feira do Teatro de Galicia, organizada por el IGAEM, punto de encuentro fundamental de compañías y programadores culturales para conjugar la itinerancia en un territorio de gran dispersión geográfica, aunque no pueda resolver algunos males como la falta de espacios escénicos adecuados y el momento en el que se realiza resulte tarde para los programadores que han tenido que cerrar contratos con anterioridad. En la sexta edición, del 17 al 31 de mayo de 1998, se han podido ver 25 compañías. Toda clase de participantes, artistas y programadores, se han constituido en asamblea permanente para, tras reconocer la importancia de la feria, protestar contra la falta de diálogo de la administración que organiza el evento.

En 1993 se ha iniciado la Semana Teatral Ben Veñas Maio, organizada por los Equipos de Normalización Lingüística de Pontevedra.

En 1995 se emprende una colaboración teatral en el marco de la eurorregión Galicia-Norte de Portugal organizada por el Teatro do Noroeste-Centro Dramático de Viana do Castelo y por el Instituto Galego de Estudios e Investigacións Teatrais, que además de organizar una muestra (Festeixo), promueve un espacio para el debate (Teatragal) y un premio de literatura teatral (Premio Eixo Atlántico de textos dramáticos). En 1998 el premio ha ido a parar al gallego João Guisam Seixas por *A Tábua Ocre de Núbia*, obra escrita en la norma portuguesa por un autor que forma parte de la tradición gallega.

También de 1995 data el Festival Internacional de Teatro Universitario de Santiago de Compostela. Del año siguiente es la Mostra Ibérica de Teatro Universitario en Ourense, organizada por la Aula de teatro universitario de Ourense y Sarabela Teatro, con el patrocinio de la Universidade de Vigo, el IGAEM y el Área de Cultura do Concello de Ourense.

En 1997 se organizó la Mostra de teatro do Ensino Secundario do Morrazo. 1998 fue el año de la primera Mostra de Danza de Galicia, punto de encuentro de la danza gallega moderna y contemporánea que reunió a 14 compañías, pero también ha sido el año del Compostela Millenium Festival, con el punto de mira de la capitalidad europea de la cultura de Santiago para el año 2000, organizado por el Concello de Santiago en el Auditorio de Galicia, que presentó entre otras propuestas extranjeras los espectáculos de Peter Brook *Oh les beaux jours* (Samuel Beckett) y *Je suis un phénomène* (Marie Hélène Estienne y Peter Brook). Del mismo modo, durante el mes de mayo se ha organizado el primer Encontro Internacional de Contadores de Contos promovido por la Agrupación de Amigos do Conto.

Con respecto a los espacios escénicos, la gran revolución de la segunda mitad de los años 90 ha sido la incorporación de lugares insospechados donde el teatro sale al encuentro de los hábitos de ocio de los ciudadanos, mediante la fórmula mixta de introducir el teatro en los establecimientos hosteleros. Así, en Santiago el pub Atlántico, el café-jazz Dado-Dadá, el Apolo, A sá do penal, el pub Ultramarinos o la Sala NASA; en A Coruña, el Garufa, el Terraza, el Marfil, el Jazz Moka, el Corralón, el B.B. King o el café Atlantis; en Carballo, el Silfo; en Ribeira, el Tránsito; en Ferrol, el Intercéltiga; en Lugo, el Clavicémbalo; en Burela, A Zaranda; en Ourense, el Isaac y el Café Central; en Vigo, el Fouce y el Odeón; o en Moaña, el Canis Lupus y el Café do Real.

De todos modos es la conjunción entre Feria y Circuitos la que parece haber abierto más posibilidades de estabilización en la distribución de espectáculos. Durante 1997 había dos circuitos: A (nueve municipios, el Centro Cultural Caixavigo y el Padroado do Teatro Principal de Ourense) y B (18 municipios) (*Revista Galega de Teatro* 17: contracapa).

En el período comprendido entre octubre y diciembre de 1998 entraron en el circuito teatral de la red de teatros y auditorios otros catorce municipios distintos por los que pasaron 21 compañías. Las de mayor presencia fueron: Teatro do Aquí, 5 municipios (Arteixo, Foz, Moaña, Ponteceso, Porriño); Ollomoltranvía, 3 municipios (Lalín, Moaña, Carral); y en 2 cada una: Teatro do Adro (Arteixo, Foz), Caroza Teatro (Foz, Ares), Mofa e Befa (Foz, Moaña), Encuadre Producciónes (Lalín, Xove), Sarabela (Moaña, Xove), Pífano (Porriño, Xove) e Viravolta (Brión, Cartelle) (*Revista Galega de Teatro* 18: 88). Las dos compañías con mayor presencia en este nuevo circuito habían pasado anteriormente por la Feira de Teatro de Galicia, de modo que parece

que las dos iniciativas, Feria y Circuitos, pueden complementarse oportunamente.

10. ¡Y RECOGE EL PREMIO..!

Los premios han ido adquiriendo durante este período una importancia sancionadora tanto, en el sistema teatral como en el de la literatura teatral.

En 1988 se inicia la corta vida del premio de literatura teatral Álvaro Cunqueiro, convocado por la Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia en la senda del premio Biblioteca do Arlequín de la editorial Sotelo Blanco un año anterior pero que tampoco tardará en desaparecer. Habrá que esperar a 1991 para que un premio más venga a sumarse a esta línea con el Rafael Dieste de la Deputación Provincial de A Coruña, a la postre el más longevo, que ha llegado ya a su novena edición, premiando por segunda vez a Manuel Lourenzo. Los premios Camiño de Santiago convocados por la Xunta en 1993 y 1994 han sido el último canto del cisne de la *década prodigiosa* (1984-1994) en la que se mantuvieron las compañías concertadas.

Desde 1997 la Asociación de Actores, Directores e Técnicos de Escena ha organizado los premios María Casares con galardones para actores y actrices principales y secundarios, para textos originales y adaptaciones o traducciones, para directores, iluminadores, sastres, músicos, escenógrafos. También se premia la trayectoria de toda una vida y el mejor espectáculo del año. De este modo se continúa la iniciativa de los Premios Compostela, con los que se inició la década, ya desaparecidos.

11. FIN DE ACTO

Contamos con una base poco firme para asentar una panorámica rigurosa de la literatura teatral y del teatro gallegos desde la segunda mitad de los ochenta hasta la actualidad, aunque parezca válido presuponer que el conjunto presenta una unidad temporal. Es siempre demasiado arriesgado hacer pronósticos hacia el futuro, sin embargo

últimamente empiezan a aparecer indicios que nos hacen sospechar que este período está llegando a su fin; concretamente dos son las pistas que nos llevan a aventurar esta hipótesis: (1) la habilitación de la primera sala estable dependiente del gobierno autonómico, el Salón Teatro de Santiago (otoño de 1999) que puede suponer un importante punto de inflexión en la tradicional itinerancia de nuestro teatro, y (2) el proyecto de creación de la, tan ansiada (Vieites, 1997: contracapa), Escuela Superior de Arte Dramática de Galicia que, si se llega a concretar en lo sucesivo, y el presidente del Consello da Cultura Galega ha dado por hecho ante el Parlamento gallego que empezará a funcionar en el próximo curso 2000-2001, podría suponer una crisis en la dinámica autodidacta que ha caracterizado los últimos tiempos. La reciente des-generación podría dar paso a una auténtica generación nacida al abrigo de esa esperada institución de enseñanza donde los jóvenes gallegos nacidos en los setenta podrían traer nuevos aires a nuestro teatro. ¿Una nueva promoción para el año 2004, la primera generación académica de titulados superiores de una institución teatral gallega? Esperamos que así sea.

Referencias bibliográficas

A) Libros

BERAMENDI, J. G. y NÚÑEZ SEIXAS, X. M. (1996). *O nacionalismo galego*. Vigo: Pormocións Culturais Galegas S.A., 20 ed.

Galicia 1999 (1998). Vigo: Xunta de Galicia.

GONZÁLEZ-MILLÁN, X. (1994). *Literatura e sociedade en Galicia*. Vigo: Xerais.

RODRÍGUEZ, L. y SEARA, T. (1997). *Para saír do século. Nova proposta poética*. Vigo: Xerais.

VIEITES, M. F. (1998a). *La nueva dramaturgia gallega. Estudio y antología*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

B) Volúmenes colectivos

BOBES NAVES, M. del C. (1994). «El teatro». En *Curso de teoría de la literatura*, D. Villanueva (coord.), 241-268. Madrid: Taurus.

EQUIPO GLIFO. Grupo compostelán de investigacións semióticas e literarias (1998). *Diccionario de termos literarios a-d.* Compostela: Xunta de Galicia.

OBELLEIRO, L. y ALONSO, B. (1991). «Idade Contemporánea». En *Historia de Galicia*, F. Carballo (coord.). Vigo: Promocións Culturais Galegas S.A.

Revista Galega de Teatro. Vigo: Asociación Cultural Entre Bambalinas.

VIEITES, M. F. (coord.) (1997). *Teoría e técnica teatral.* Compostela: Laiovento.

— (ed.) (1998b). *Do novo teatro á nova dramaturxia.* Vigo: Xerais.

C) Artículos

AA.VV. (1996). «Teatro gallego». *Primer Acto* 262, 6-88.

VILAVEDRA, D. (1994). «A escrita dramática galega contemporánea». *Grial* 122, 207-218.

— (1998). «El teatro gallego después de 1975: una incipiente madurez». *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca V.* Madrid: UNED.

TEATRO E IDENTIDAD. BREVES REFLEXIONES SOBRE EL CONOCIMIENTO DEL TEATRO LATINOAMERICANO EN ESPAÑA

Guillermo Heras

Director de escena

¿Sabría un profesional medio de la escena española nombrarme tres autores o directores de escena de la realidad teatral americana más allá de los nombres consagrados por algún Festival Internacional? ¿Existe un auténtico interés por parte de los medios de comunicación por dar a conocer la realidad plural de los escenarios americanos? ¿Quieren los editores poderosos de nuestro país editar textos dramáticos de aquellos autores? ¿Hacen un esfuerzo los programadores de las redes de teatros públicos por mostrar espectáculos latinoamericanos? ¿Y los directores de los diferentes Festivales? ¿Existe interés por parte del público español para acudir a estas propuestas? Contestar a estas preguntas de una manera clara y sin retórica sería plantear el auténtico estado de la cuestión que por supuesto está muy cerca de ser lamentable. Se dirá que casi tan lamentable como el del interés que despierta nuestra dramaturgia viva que, en suma, tanto tiene que ver con la de otros países cuya patria

común es la lengua. Debemos salir de una vez de la demagogia, la retórica, las buenas intenciones y los paternalismos inanes, lo que hace falta son auténticos planes de estímulo, desarrollo e intercambio y para ello, además de fuerza de voluntad e interés político, hace falta dinero para llevar a cabo con dignidad esos programas.

Deberían analizarse las causas profundas que han impedido e impiden el normal conocimiento de las Artes Escénicas Americanas en nuestro país. Por un lado, ha pervivido un prejuicio generalizado de que el teatro latinoamericano transita por dos exclusivas vías: lo antropológico, y su posible derivación en lo folclórico; y por otro lado, lo político como deformación de lo panfletero. A esto han contribuido ciertos sectores del propio teatro de allá que han querido vender las recetas más obvias de un pensamiento típico y tópico, aunque éste estuviera camuflado bajo mantos como «el indigenismo de Readers Digest», «el tropicalismo salsero», «las mitologías izquierdistas», e incluso el victimismo más simplista, aunque siempre hay que tener en cuenta las objetivas aberraciones políticas y sociales que los países desarrollados alientan con el continente, desde el Cono Sur hasta la frontera de México con el coloso yanqui. ¡Qué cantidad de lugares comunes hemos tenido que escuchar en múltiples foros europeos donde se debatían las relaciones escénicas con América Latina! Para la soberbia europea este enorme continente parecería que podría ser comprendido como si de un barrio o una región francesa se tratara. ¿Tenemos auténtica conciencia de lo que supone la superficie de países como Brasil, Argentina o Venezuela? ... ¿Qué similitudes puede haber entre ciudades tan diferentes como Managua, Lima o Buenos Aires? El europeo, por lo general, tiene convicciones cerradas, marcos referenciales seguros y, por ello, tiende a analizar las artes de otros lugares desde posturas paternalistas o de exaltación del exotismo, cayendo por igual en un reductor pensamiento colonialista. No basta con enunciar que no se es xenófobo, hay que demostrarlo en cualquier actividad que se desarrolle.

Dentro de muy poco se cierra un siglo apasionante para la evolución de las Artes Escénicas. Después de muchos siglos, los diferentes oficiantes del teatro empiezan a valorarse por igual, gracias, tal vez a que con la aparición del cine o el vídeo, el registro de las representaciones nos permite analizar con posterioridad los diferentes elementos que configuran una puesta en escena y de ese modo, ya no sólo queda para la Historia el texto del autor, si no también el discurso creativo del director, los actores, escenógrafos, figurinistas, etc.

Las aventuras creativas a lo largo del siglo han sido muchas y disímiles. Desde la pura investigación a través de las diferentes vanguardias hasta la concrección de un nuevo realismo superador de la ampulosidad del teatro del XIX. Afortunadamente llegamos al final del siglo con la sensación que si algo caracteriza al teatro actual es la diversidad. Y esto es una gran virtud si lo enfrentamos a otros territorios del arte o la comunicación que quizás están mucho más impregnados por unos signos de identificación mucho más globalizados, o si se quiere, mucho más «standarizados». Pensemos en las series de televisión procedentes de la producción U.S.A., como son consumidas y decodificadas casi por igual en cualquier lugar del planeta. Algo similar puede ocurrir en todo el área latina (incluida España) con los culebrones o con los muchos programas-basura que hoy llenan las horas de programación de cualquier canal público o privado.

Así pues, el teatro seguirá siendo en el próximo siglo una de las alternativas de creación poética más importante, lógicamente junto a la danza y a la ópera, pues por mucho que se utilicen las nuevas tecnologías en sus prácticas cotidianas, la esencialidad de su propuesta artística será tan antigua como las representaciones en cualquier anfiteatro de la Grecia clásica. Lo efímero, los cuerpos y las voces de seres humanos en vivo, la posibilidad de crear espacios mágicos por medio de soportes no naturalistas, las diferentes formas de narrar historias con palabras y con imágenes no virtuales, la comunicación directa entre unos espectadores y unos ejecutantes que coinciden en un tiempo y en un espacio concreto... son algunas señas de identidad imposibles de suplantar por medios de comunicación basados en soportes eminentemente audiovisuales.

Vienen estos temas a mi memoria siempre que viajo a algún país de América donde, a menudo, oigo hablar sobre la cuestión de las identidades nacionales, y por supuesto, de las formas y contenidos teatrales que puedan surgir de esa identidad. También en mi país, España, con el auge de los nacionalismos en el Estado suelen oírse voces que reivindican la diferencia de esta práctica artística en función de la lengua empleada, la tradición referencial o lo que es peor... la raza a la que se pertenece. Cierto que estos elementos son minoritarios, pero no deja de dar un cierto miedo que la identidad de una cultura pase por la preponderancia de una raza. Ese sentimiento neofascista es sin duda el que ha propiciado durante años la incomprensión del teatro latinoamericano por parte de los europeos que siempre lo han tratado como algo esencialmente folclorista o panfletero, cayendo así en el simplista aná-

lisis del paternalismo o el menosprecio. Rara vez, y raros han sido los analistas, que han investigado en la especificidad de los múltiples teatros que encarna un continente tan grande como el americano.

Pero por el otro lado, el de los teóricos y creadores latinoamericanos, también ha habido una complacencia en algunos casos para justificar un mal teatro en claves tan disímiles como la explotación o unas señas de identidad exacerbadamente nacionalistas (sean éstas de muy diferente grado ya que abarcan desde el indigenismo hasta la reivindicación cerrada de núcleos tan concretos como pueda ser el «porteño» argentino). Quizás todo esto ha servido para una época y de ahí que los encendidos debates en aquellos lejanos festivales de Cali o Manizales, pero también en Nancy hoy me parecen superados por la propia realidad de la transnacionalización con todo lo malo, pero también con todo lo bueno, que ello puede aportar el arte y la cultura. Soy de los que creen que se debe ser muy auténtico y arraigado a una cultura y a la vez totalmente abierto y contaminado por las culturas exteriores. Creo que el mestizaje, en la fusión de lenguajes y justamente de ahí es de donde partirá una nueva identidad para las Artes Escénicas del siglo XXI.

Porque bien pensado... ¿Cómo se ha podido sostener que ha habido un teatro latinoamericano de identidad manifiesta y unificadora?, ¿Acaso sólo el teatro latinoamericano ha planteado la creación colectiva como una seña de identidad?, ¿Basta con que salgan actores mulatos y hablen de la opresión para entender que eso crea una personalidad?... Demasiados tópicos que hay que combatir y ahora más que nunca. Entre las alternativas estéticas que el efervescente teatro argentino plantea, los demás teatros del cono sur, la inquietud manifiesta del siempre castigado teatro centroamericano, la fuerza expresiva de Brasil, la polisemia de los lenguajes caribeños, el enorme proceso productivo de México, las experiencias latinas de Estados Unidos y otras expresiones que sin duda me olvido, lo que existe es una amalgama de propuestas, una diversidad de códigos y tantas diferencias entre sí como entre el teatro portugués y el italiano, por solo citar dos países del sur de Europa.

El enorme poder creativo de las Américas se concreta en autores, directores, grupos, compañías, productores... diseminado por todos los rincones del continente y sus islas. ¿Existe una identidad común, más allá de ser americanos y tener un enorme talento y calidad en la nómina de creadores actuales? Entre ellos: Marco Antonio de la Parra, Daniel Veronese, Víctor Viviescas, Víctor Varela, Danza Hoy, Macu-

naíma, Periférico de Objetos, De la Guarda, Ramón Griffero, Santiago García, La Ma Teodora, Aderbal Freire-Filho, Flora Lauten, Galpao, Gustavo Ott, Roberto Ramos-Perea, Rafael Spregelburd, Enrique Buenaventura, Luis de Tavira, Jesusa Rodríguez, Mauricio Kartum, Álvaro Restrego, Ricardo Bartís, Los Deemmedium, Claudio di Girólamo, César Brie, Arístides Vargas, El Galpón, Augusto Boal, Grupo Justo Rufino Garay, La Cochera de Córdoba, Augusto Fernandes, Roxana Grinstein, Rubén Szumacher, Vicente Leñero, Miguel Rubio, María Escudero y tantos y tantos otros. Esta geografía rica y plural es el síntoma de una creación siempre sometida a trabas productivas pero a la vez siempre emergiendo entre todas las dificultades. A todos estos creadores los he conocido y con muchos de ellos he convivido e intercambiado teorías y prácticas con el afán de construir la patria del teatro que no conoce fronteras, ni lenguas, religiones o imposiciones políticas. Por eso la identidad que propongo para el nuevo milenio nada tiene que ver con clichés y tópicos arrastrados por la necesidad de ponerle etiquetas a cualquier proceso cultural o artístico. Es curioso cómo para muchas mentes perezosas ya casi no existen posibilidades para desarrollar discursos de búsqueda e investigación en las Artes Escénicas. Nada más lejos de la realidad, el nuevo milenio abre una cantidad infinita de posibilidades a transitar espacios de conocimiento de otras formas de producir, crear y exhibir teatro. Las más obvias vendrían del encuentro con las nuevas tecnologías, pero creo que hay otros campos muy ricos para investigar: las estrategias de construcción de una textualidad dramática absolutamente contemporánea, la evolución de las formas interpretativas por parte de los actores, la interdisciplinariedad de las artes y su síntesis con propuestas escénicas, espacios teatrales más acordes con la comunicación de un espectador más receptivo, son algunas de las tareas que las gentes del teatro debemos afrontar con pasión, riesgo y sensatez en el cruce del milenio. De estas exploraciones saldrán nuevas identidades que serán además específicas con una teatralidad en la que de una vez desaparezca la vieja retórica de fondo y forma, términos estos muy groseros de aplicación desde hace años, pero que si fuéramos un poco humildes veríamos que siguen reflejándose en gran cantidad de proyectos teatrales, e incluso en determinados análisis críticos que no acaban de entender el teatro como un conjunto complejo de expresiones técnicas y artísticas. No me interesan las identidades de los *guethos*, de las soflamas nacionalistas, vengan del lado que vengan si éstas sólo atienden a razones excluyentes, no me interesa, en suma, una escena dominada por una IDENTIDAD que deja a un lado el respeto al OTRO.

Esto ha pasado mucho en nuestros ámbitos latinos, por querer ser diferentes nos hemos excluido de muchos debates imprescindibles. Ahora que el talento, el rigor, la calidad y los proyectos en continuidad parece que arraigan en muchos lugares de la geografía americana es hora de establecer cauces de intercambio y mestizaje, desde luego en igualdad de condiciones, con otros teatros de otros lugares. El teatro latinoamericano ya no debe ser una cosa exótica, *for export* restringido, en algunos festivales internacionales. Los objetivos pasarían por la estabilidad de sus montajes en programaciones normales de cualquier teatro público o privado de Occidente. Las obras de sus autores pueden y deben ser traducidas y estrenadas en otras culturas, sus directores y escenógrafos colaborar en proyectos transnacionales, y los actores, pensar que tienen un enorme mercado donde el idioma es una seña de identidad común.

Quizás con este bagaje empecemos a no crear una falsa expectativa de superioridad que en realidad esconda un fantasmal complejo de inferioridad, pues con ambas diferenciaciones estaremos alejándonos de esa posible globalización que nada tenga que ver con la obsesión del dólar o del euro, si no del encuentro de culturas desde el respeto a lo ajeno, pero enraizado en lo propio el discurso creativo para de ese modo dar origen a una nueva manera de entender la identidad como un imaginario plural de lenguajes, códigos y respuestas artísticas.

CARTAS DE AMOR A STALIN

Juan Mayorga

NOTA PREVIA DEL AUTOR

Cartas de amor a Stalin es una historia de amor en la que intervienen tres personajes: un hombre, una mujer y el diablo.

Es una meditación sobre la necesidad que tiene el artista de ser amado por el poder, necesidad tan fuerte como la que el poder tiene de ser amado por el artista.

Es una fantasía basada en la terrible experiencia de Mijaíl Bulgákov, enorme escritor al que el stalinismo condenó al silencio. La acción transcurre en los años treinta, cuando, desesperado por la censura absoluta que cae sobre su obra, Bulgákov se convierte en «escritor para un sólo lector»: escribe carta tras carta a Stalin reclamando o su libertad como artista en la URSS, o su libertad para salir del país. Marginado de una sociedad ante la que se le presenta como traidor, sólo sostenido por el aliento de su esposa, Bulgákov espera en vano una respuesta del gran camarada.

Hasta que un día recibe una llamada telefónica de alguien que se identifica como Stalin. Bulgákov no tiene ninguna duda al respecto: es

Stalin quien le llama, quien se dirige a él respetuosamente, quien elogia su obra. Por desgracia, la llamada se corta cuando el dictador está a punto de proponer a Bulgákov un encuentro cara a cara.

Aquella llamada interrumpida es la pequeña base sobre la que Bulgákov levanta una gran esperanza. Tanto como desea ser libre, el artista desea volver a oír la voz del tirano. Ambos deseos le llevan a escribir compulsivamente, a la búsqueda de la carta magistral capaz de conquistar a Stalin. Su deseo de encontrarse con él le arrastra muy lejos del mundo real, al que su esposa quiere mantenerlo unido. Por fin, en su enajenación Bulgákov realiza su deseo: un Stalin fantasmagórico le visita. Pero la mujer no cederá al fantasma su lugar, sin lucha.

JUAN MAYORGA

NOTA DEL DIRECTOR DE ESCENA

Cartas de amor a Stalin es una obra que trasciende el referente histórico para plantearnos una analogía sobre las relaciones entre el poder del Estado a través de una figura emblemática como fue Stalin y uno de los múltiples intelectuales, novelista y autor teatral, Bulgákov, que vio cómo sus obras iban siendo arrinconadas ante la marea de la asepsia crítica manejada por el aparato stalinista a través de ese extraño instrumento llamado «realismo-socialista».

A partir de un hecho real, el escritor penetra en un proceso paranoico que le conducirá a una práctica de autodestrucción, no sólo de su creación literaria sino también de su entorno familiar. Las ficciones del escritor irán creando una imagen en la que el monstruoso dictador se convertirá en un inquietante compañero de fatigas hacia un horizonte sin futuro. Tal vez los intelectuales se muevan, a veces, en el delicado equilibrio entre la sacralización o la demonización cuando sus relaciones con la realidad se deforman por efecto de una mirada aislada de los problemas cotidianos. Desde luego, el stalinismo, como cualquier tipo de régimen dictatorial, no fue un juego de niños y, por ello, muchos de los más grandes hombres de la cultura nacida de la revolución de octubre fueron eliminados no sólo de las fotografías, sino también de la vida cotidiana por medios tan soeces como el fusilamiento o la inducción al suicidio. Bajo estas condiciones de falta de libertad ¿se puede

escribir dando rienda suelta a un mundo propio alejado de los fantasmas de la autocensura o de la tortura cierta de la censura? Dilemas que quizás convenga recordar en tiempos de democracia, por muy burguesa que sea, pues no hace tanto en nuestro país ocurrieron casos que muy bien pudieran parecerse al de Bulgákov. Dejar a un lado la memoria histórica es jugar con fuego y si no que se lo pregunten a los espíritus de esa vieja Europa que con tanta frecuencia abren la caja de Pandora para sacar a pasear sus carencias y sus vergüenzas.

GUILLERMO HERAS

CARTAS DE AMOR A STALIN

En casa de los Bulgákov. Allí donde él escribe.

1

(Bulgákov escribe. Hasta que nota que su mujer lo está mirando. Ella acaricia la mano con la que él escribe.)

BULGÁKOVA.—¿Sabes cuánto he deseado este momento? Llevabas meses sin hacerlo. Ni una palabra desde *Corazón de perro*. ¿Qué es? ¿Una comedia?

(Bulgákov niega.)

BULGÁKOVA.—¿Una novela? ¿La segunda parte de *La guardia blanca*?

(Bulgákov niega.)

BULGÁKOVA.—¿Un poema?

BULGÁKOV.—Una carta.

BULGÁKOVA.—*(Decepcionada.)* ¿Una carta?

BULGÁKOV.—¿Quieres que te la lea?

BULGÁKOVA.—Sabes que me gusta ser la primera en conocer tus obras. Una carta es otra cosa, desde luego. Al verte con la pluma sobre el

papel, pensé que... Pero has vuelto a sentarte aquí, eso es lo que importa. Lo importante es que has vuelto al lugar en que escribiste *El apartamento de Zoika*. Claro que sí, léeme esa carta.

BULGÁKOV.—*(Leyendo.)* «Estimado camarada: Mi obra *La huida*, cuyo estreno estaba previsto para el próximo septiembre, ha sido prohibida durante los ensayos. Las representaciones de *La isla púrpura* han sido prohibidas. *Los días de los Turbín*, después de trescientas representaciones, ha sido prohibida. *El apartamento de Zoika*, después de doscientas representaciones, ha sido prohibida. Así pues, mis cuatro obras teatrales se encuentran prohibidas. La edición de mis relatos ha sido prohibida, igual que han sido prohibidos mis ensayos satíricos. La lectura pública de *Las aventuras de Chichikov* ha sido prohibida. La publicación de mi novela *La guardia blanca* en la revista *Rossia* ha sido prohibida. No tengo ánimos para vivir en un país en el que no puedo ni representar ni publicar mis obras. Me dirijo a usted para pedirle que se me devuelva mi libertad como escritor *(Pausa.)* o se me expulse de la Unión Soviética junto con mi esposa».

(Pausa.)

BULGÁKOVA.—¿Irnos de Rusia, Mijail?

(Largo silencio. Bulgákov no replica.)

BULGÁKOVA.—¿De verdad crees que podemos vivir en otro país? No creo que podamos. Es nuestro cielo, nuestra lengua, nuestra gente...

(Largo silencio. Bulgákov no replica.)

BULGÁKOVA.—Ya, ya sé que todos parecen haber cambiado, que éste ya no es el país en que nacimos, pero aquí, en esta casa... Ocurra lo que ocurra ahí fuera, nosotros, tú y yo, podemos ser felices aquí, juntos.

(Largo silencio. Bulgákov no replica.)

BULGÁKOVA.—Lo importante es que estemos juntos. Donde sea, Mijail, donde tú quieras, con tal de que estemos juntos.

(Lo toca con amor. Él besa las manos de ella.)

BULGÁKOV.—«Firmado: Mijail Bulgákov. Moscú, julio de 1929».

(Pausa.)

BULGÁKOVA.—¿A quién la diriges?

BULGÁKOV.—A Stalin.

(Pausa.)

2

(Bulgákov lee una carta a su mujer. Con poca pericia, ella le remienda una camisa.)

BULGÁKOV.—«Estimado camarada: Durante los últimos años, he contabilizado trescientos un artículos aparecidos sobre mí en la prensa soviética. Tres eran laudatorios; doscientos noventa y ocho, injuriosos. «Bulgákov es un perro que rebusca en la basura», así me ha caracterizado el número ocho de *Izvestia*. En el número catorce del *Komsomolskaia* se me llama «burgués que lanza escupitajos empozoñados pero impotentes sobre la clase trabajadora». Todas mis obras han recibido comentarios corrosivos por parte del diario *Pravda*. Incluso en la Enciclopedia Soviética he sido insultado. *(Pausa.)* Toda la prensa soviética, y junto a ella todas las instituciones encargadas del control del teatro, se esfuerzan en demostrar que un escritor como Mijail Bulgákov no puede vivir en la Unión Soviética. Probablemente, tienen toda la razón». *(Interrumpe la lectura, irritado.)* ¿Puedes dejar eso? ¿Puedes tomarte esto en serio?

(La mujer deja lo que está haciendo.)

BULGÁKOVA.—Te estoy escuchando. Te he escuchado todo el tiempo.

BULGÁKOV.—Necesito más. Lo que yo necesito... ¿Por qué Stalin no responde a mis cartas? ¿Puedes decírmelo? ¿Qué es lo que estoy haciendo mal?

(Silencio.)

BULGÁKOVA.—Tú eres el escritor. Conoces el efecto de las palabras sobre la gente. ¿Cómo reaccionará Stalin ante una frase como ésta? *(Lee.)* «Toda la prensa soviética, y junto a ella todas las instituciones encargadas del control del teatro, se esfuerzan en demostrar que un escritor como Mijail Bulgákov no puede vivir en la Unión Soviética.» ¿Cómo reaccionará Stalin ante esas palabras?

(Bulgákov no lo sabe. Silencio.)

BULGÁKOVA.—Ojalá yo pudiera ayudarte... No conozco a Stalin. Lo más cerca que he estado de él ha sido en el estreno de *Los días de los Turbín*. Me dio la mano. Lo único que recuerdo de él son sus manos. El modo en que movía las manos.

(Intenta imitar el modo en que Stalin movía las manos. Pausa.)

BULGÁKOVA.—Si eso te ayuda, puedo... Imaginar que soy Stalin y reaccionar como él reaccionaría ante tu carta. Puedo ponerme en su lugar.

BULGÁKOV.—¿Ponerte tú en su lugar? ¿Tú en el lugar del hombre que ha prohibido mis obras?

BULGÁKOVA.—Si eso te ayuda...

BULGÁKOV.—Casi ha vuelto loco a nuestro amigo Zamiatin. Ha fusilado a Pilniak. Ha logrado que Maiakowski se suicide.

BULGÁKOVA.—Quiero ayudarte.

BULGÁKOV.—¿Ponerte en la piel de ese hombre al que odio? Al que odias.

BULGÁKOVA.—Con todas mis fuerzas, así lo odio. Pero incluso los hombres más odiosos creen tener razones para hacer lo que hacen. Y tú, Mijail, necesitas encontrar esas razones. Necesitas encontrar sus razones para volverlas contra él.

(Bulgákov vacila.)

BULGÁKOV.—No funcionará. Sólo sabes cómo mueve las manos. ¿Qué sabes sobre su alma?

BULGÁKOVA.—Usa tu imaginación. Imagina que soy Stalin.

BULGÁKOV.—Eres la mujer que amo. ¿Cómo voy a imaginar...?

(Pero ella ya está buscando en su cuerpo el de Stalin. Sin convicción, Bulgákov acepta.)

BULGÁKOV.—Está bien, juguemos un rato. Supongamos que eres Stalin.

(Bulgákov escribe. Ella intenta representar ante él las reacciones de Stalin.)

BULGÁKOV.—Acabo de recibir un oficio del Comité Central del Teatro. Me comunican que se deniega el permiso de representación a mi última obra, *La isla púrpura*. En un par de renglones queda sepultado mi trabajo de años. No puedo escribir una palabra más sin preguntarme: Cuanto vaya a escribir en el futuro, ¿está condenado de antemano?

(Silencio. Escéptico, Bulgákov espera la reacción de su mujer. Ella vacila; busca postura, tono.)

BULGÁKOVA.—Camarada Bulgákov...

(Bulgákov niega, parodia la postura, el tono de su mujer: «Camarada Bulgákov...». La dirige hacia otra postura, otro tono: «Camarada Bulgákov...». Ella vuelve a intentarlo.)

BULGÁKOVA.—Camarada Bulgákov... ¿Es usted consciente de...? *(Se arrepiente; busca otra postura, otro tono.)* Con *La isla púrpura* ha ido demasiado lejos. Ni siquiera su amigo Zamiatin se había atrevido a tanto.

BULGÁKOV.—Stalin jamás diría eso. «Ni siquiera su amigo Zamiatin se había atrevido a tanto». Stalin jamás me compararía con el pobre Zami...

BULGÁKOVA.—*(Interrumpiéndole.)* El Comité Central del Teatro ha calificado *La isla púrpura* como un libelo contra la Revolución.

(Pausa. Bulgákov escribe.)

BULGÁKOV.—No escribí *La isla púrpura* contra la Revolución, sino precisamente contra el Comité Central del Teatro... El Comité no es la Revolución, sino el asesino del espíritu creador. Su objetivo es... su objetivo es formar artistas atemorizados y serviles... Por eso dispara contra mí. Porque para Mijail Bulgákov la lucha contra la censura constituye el mayor deber de un artista. Un artista al que la libertad no es necesaria viene a ser como un pez al que el agua no es imprescindible.

BULGÁKOVA.—¿Pretende impresionarme con metáforas tan anticuadas? ¿Cree que va a conmoverme con la apolillada retórica de un Gógol? Bulgákov, yo soy un hombre práctico. Vayamos al grano. Son sus propios colegas, escritores patriotas, quienes han denunciado su obra como un crimen contra la patria. Han sabido descubrir que sus sátiras ridiculizan a la Revolución.

BULGÁKOV.—En la Unión Soviética, toda verdadera sátira es perseguida como un delito... *(Se arrepiente; tacha.)* ... como un crimen. Por verdadera sátira entiendo aquella que penetra en zonas prohibidas. En la Unión Soviética, la sátira es perseguida como un acto terrorista.

BULGÁKOVA.—No se haga el inocente. Usted ha publicado en el extranjero obras que hacen burla de nuestro pueblo.

BULGÁKOV.—En Praga, una revista de exiliados editó *La guardia blanca* cambiando el final... Han publicado bajo mi nombre palabras que yo nunca escribiría.

BULGÁKOVA.—También negará que en su obra *La huida* defiende a los enemigos de la Revolución.

BULGÁKOV.—Soy un escritor, no un político.

BULGÁKOVA.—¿Es usted apolítico? ¿De verdad cree que se puede ser neutral? Míreme cuando le hablo, Bulgákov. En un mundo dominado por la injusticia, la pretensión de ser imparcial ¿no será sencillamente cinismo? Míreme a los ojos, señor apolítico: ¿en serio cree que no tiene ninguna responsabilidad para con el pueblo?

BULGÁKOV.—Quiero ser útil a mi pueblo. Pero ¿cómo serlo si todos los teatros ejecutan, al unísono, una orden de Stalin: «No quede rastro de Bulgákov sobre la escena soviética»?

BULGÁKOVA.—¿Cómo puede decir eso? Soy su más fiel espectador. ¿Sabe que he visto quince veces *Los días de los Turbín*, ocho veces *El apartamento de Zoika*? Los aplausos que salían de mis manos resonaban por todo Moscú.

BULGÁKOV.—Usted ha borrado mi nombre del teatro soviético. Me ha aniquilado.

BULGÁKOVA.—Puedo recitar escenas enteras de sus obras. *(Recita, ignorando a Bulgákov.)* «¡Dimitri, los obreros están ensuciando con sus botazas el mármol de la escalera! ¿Quién ha quitado la alfombra? ¿Es que Marx prohíbe cubrir con alfombras las escaleras?...».

BULGÁKOV.—*(Exaltándose.)* Y ahora, como si mi destrucción fuera un objetivo largamente buscado, se regodea en mi aniquilamiento... *(Deja de escribir y se encara con ella, que sige recitando.)* ¡Presencia mi aniquilamiento con enorme felicidad! ¡Lo ha conseguido, camarada! ¡Que en este país no haya ni un rincón para una persona como yo!

(Descubriendo que Bulgákov está fuera de sí, la mujer calla y abandona su fingimiento. Pausa.)

BULGÁKOVA.—Demos un paseo. *(Lo toca con amor.)* Todavía estará la orquesta en el bulevar. ¿Cuánto hace que no bailamos? *(Lo invita a bailar. Pero él no la sigue.)* Te conviene salir, Mijail. Ver gente.

BULGÁKOV.—No tengo ganas de ver a nadie, ni ganas de que nadie me vea. Gracias a la prensa de Stalin, todo Moscú me señala con el dedo. ¿Por qué me avergüenza así? ¿Por qué me humilla de este modo?

BULGÁKOVA.—Olvidémonos de Stalin. No necesitamos su permiso para ser felices.

(Lo toca; quiere sacarlo a la calle. Pero Bulgákov vuelve a su carta.)

BULGÁKOV.—Usted ha conseguido que en la Unión Soviética no haya ni un pequeño rincón para una persona como yo.

(Aguarda la reacción de su mujer. Pero ella se resiste a ser otra vez Stalin.)

BULGÁKOV.—Usted ha conseguido que en la Unión Soviética no haya ni un pequeño rincón para una persona como yo. Ha hecho de mí un fuera de la ley. Un criminal.

BULGÁKOVA.—Disfruta chupándose las heridas, Bulgákov. ¿No es capaz de un solo pensamiento positivo?

BULGÁKOV.—Para mí, el no poder escribir es lo mismo que ser enterrado vivo.

BULGÁKOVA.—No exagere, Bulgákov. Seguro que podría hacer otro tipo de trabajo.

BULGÁKOV.—Hasta hace un año, para no morirme de hambre, por la mañana enseñaba teatro en un colegio; por la tarde sustituía a los actores enfermos del Teatro de Stanislavsky; por la noche, a los del Teatro de la Juventud Obrera. Cuando volvía a casa, intentaba escribir, hasta que reventaba de cansancio... Hoy, ni siquiera se me considera digno de aquellos trabajos. Mi nombre se ha hecho tan odioso que mis solicitudes de empleo son acogidas con espanto. Directores, editores, todos se apartan de mí como de un apestado... Camarada Stalin, apelo a su humanitarismo. Si no puedo ser de ninguna utilidad a mi país, le pido que me autorice a abandonar la Unión Soviética en compañía de mi esposa... *(Pausa. Ella no replica.)* Pero si usted considera que debo vivir en la Unión Soviética... *(Pausa. Ella no replica.)* le pido libertad para publicar y representar mis obras... *(Pausa. Ella no replica.)* Si esto no fuera posible, le pido que me permita ser útil a mi país en calidad de director de escena. Me ofrezco con sinceridad, sin pretensión de sabotaje, para dirigir cualquier obra, desde obras griegas hasta actuales... *(Pausa. Ella no replica.)* Si esto tampoco fuera posible, pido que se me nombre ayudante de dirección... Si no fuera posible, pido un puesto de figurante... Si tampoco es posible ser nombrado figurante, pido un puesto de tramoyista.

(Silencio. La mujer medita.)

BULGÁKOVA.—No expresa usted su deseo con claridad. Si no sé lo que desea, ¿cómo voy a satisfacer su deseo? ¿Qué quiere de mí? ¿Que lo deje marchar o que le permita escribir lo que le venga en gana? ¿Está decidido a irse al extranjero... o prefiere permanecer en la Unión Soviética y en qué condiciones? ¿De verdad aceptaría un trabajo subalterno en el teatro? Si yo le ofreciese un puesto de acomodador en el Teatro de Stanislavsky, ¿renunciaría a emigrar?

BULGÁKOV.—Si ni siquiera de acomodador pudiese trabajar...

BULGÁKOVA.—¿Tiene usted las ideas claras, Bulgákov? Me preocupa su salud mental. Ustedes, los poetas, son gente tan vulnerable... No se me va de la cabeza el triste final del pobre Maiakovski. Y sólo hace unos días enterramos a Sóbol y a Esenin. En cuanto a su buen amigo Zamiatin, usted mejor que yo sabe en qué situación se encuentra. Si no quiere acabar como ellos, debería replantearse el modo en que está conduciendo su vida.

BULGÁKOV.—Si ni siquiera se cuenta conmigo para limpiar los lavabos del más humilde teatro del país... Entonces pido al Gobierno Soviético que proceda conmigo como crea más conveniente. Pero que proceda de alguna manera.

BULGÁKOVA.—Se expresa como si no tuviera nada que perder. ¿No tiene nada que perder?

BULGÁKOVA.—Pero que proceda de alguna manera. Porque yo, un dramaturgo famoso en toda Europa, en mi propio país me encuentro abocado a la miseria y a la muerte...

(Le interrumpe el sonido del teléfono. Molesto, Bulgákov descuelga.)

BULGÁKOV.—¿Sí? *(Silencio. Mira a su mujer.)* Yo soy. *(Silencio.)* Buenas tardes, camarada. *(Silencio.)* Últimamente me he hecho mil veces la misma pregunta: ¿Puede un escritor ruso vivir fuera de su patria? *(Silencio.)* Claro que me gustaría, pero no he recibido más que negativas. *(Silencio.)* ¡Oh, sí, Iosif Visarionovich, tenemos que conversar! *(Silencio. Está escuchando a su interlocutor cuando, bruscamente, la línea telefónica se corta. Silencio. Bulgákov cuelga.)*

BULGÁKOV.—Se ha cortado.

(Pausa. Bulgákov espera que el teléfono vuelva a sonar. Pausa.)

3

(Bulgákov espera que el teléfono vuelva a sonar.)

BULGÁKOV.—No comprendo. Estaba a punto de darme fecha y hora. «¿Mijáil Afanásievich Bulgákov? Le habla el camarada Stalin». Imagínate mi sorpresa. «Buenas tardes, camarada Bulgákov. Hemos recibido sus cartas. Las hemos leído con los camaradas. Quiere marcharse al extranjero, ¿no es eso? Está harto de nosotros». Yo le respondí: «Últimamente me he hecho mil veces la misma pregunta: ¿Puede un escritor ruso vivir fuera de su patria?». A lo que él dijo: «También yo me hago muchas veces esa pregunta. Pero hablemos de usted. ¿Dónde le gustaría trabajar? ¿En el Teatro de Stanislavsky?». Inmediatamente contesté: «Claro que me gustaría, pero no he recibido más que negativas». Ahí fue cuando él dijo: «Presente una solicitud. Tengo la impresión de que esta vez la aceptarán». Y añadió: «Tendríamos que reunirnos para charlar». «¡Oh, sí, Iosif Visarionovich, tenemos que conversar!», dije yo sin dudarlo. A lo que él dijo: «Sí, vamos a encontrar un momento apropiado para eso». Y estaba consultando su calendario, buscando día para convocarme a su despacho, cuando se cortó.

(Pausa.)

BULGÁKOVA.—¿Estás seguro de que volverá a llamar?

BULGÁKOV.—¿No te he dicho que estaba a punto de fijar un día y una hora? Acababa de decir: «Tendríamos que reunirnos para charlar».

(Pausa.)

BULGÁKOVA.—¿Por qué no le llamas tú?

BULGÁKOV.—¿A Stalin? ¿Te has vuelto loca?

(Pausa. Bulgákov toma papel y pluma.)

BULGÁKOV.—Le escribiré recordándole mi disposición para acudir a esa cita. *(Silencio.)* ¿Preparada?

(No sin dudarlo, ella acepta ser Stalin. Bulgákov escribe.)

BULGÁKOV.—Estimado camarada...

4

(Junto al teléfono, Bulgákov intenta escribir. Pero no puede hacerlo solo. Al rato entra su mujer, que viene de la calle. Bulgákov está contrariado por su retraso.)

BULGÁKOVA.—*(Quitándose la ropa de la calle.)* Una cola espantosa. Todos los diciembres son igual, la gente se vuelve loca por enviar regalos a sus familias. Pero ya está, certificada, como querías. En seguida estará en manos de Stalin.

BULGÁKOV.—He pensado que, en lo sucesivo, deberías llevar personalmente las cartas al Kremlin. No podemos seguir confiando en el correo. *(Se dispone a escribir.)* ¿Preparada?

BULGÁKOVA.—¿A quién dirás que me he encontrado en la estafeta?

(A Bulgákov no le importa. Está impaciente por escribir.)

BULGÁKOVA.—A nuestro amigo Zamiatin. Me acompañó de vuelta hasta el bulevar.

BULGÁKOV.—¿Zamiatin paseándose por Moscú? ¿Después de todo lo que se ha dicho sobre él? Se arriesga a que la gente lo apedree. *(Escribiendo.)* Estimado Iosif Visarionovich: En los últimos diez años...

BULGÁKOVA.—*(Interrumpiéndole.)* Zamiatin ha recibido respuesta positiva.

(Conmoción de Bulgákov.)

BULGÁKOVA.—Zamiatin escribió a Stalin y, al cabo de una semana, recibió un oficio del Comité de Asuntos Extranjeros. Puede salir de la Unión Soviética tan pronto como lo desee.

(Pausa.)

BULGÁKOVA.—¿No vas a ir a felicitarlo?

(Silencio.)

BULGÁKOVA.—Ya, ya sé: tienes que quedarte junto al teléfono. Si ni para mandar tus cartas te asomas ya a la calle, ¿cómo vas a visitar a tu amigo? Tampoco puedes telefonearle. Nadie debe tocar este teléfono. Stalin puede llamar en cualquier momento.

BULGÁKOV.—«Tendríamos que reunirnos para charlar», dijo. Me contó que había leído mis cartas con los camaradas. Sin duda se refería a Molotov y a los demás del Gobierno. «Quiere marcharse al extranjero, ¿no es eso?», me dijo.

BULGÁKOVA.—Todo Moscú cuenta esa historia. Se la has contado a todo el mundo que ha pasado por aquí. Que Stalin te llamó y lo que hablasteis.

BULGÁKOV.—¿Te parece mal? ¿Está mal que la gente deje de verme como un apestado? Antes, yo era para todos un literato caído en desgracia, pero ahora muchos escritores me envidian. ¿A cuántos de ellos ha telefoneado Stalin? ¿A cuántos ha dicho: «Tendríamos que reunirnos para charlar»?

BULGÁKOVA.—¿Estás seguro de que era él? ¿No sería un bromista?

BULGÁKOV.—¿Qué estás diciendo? Era él. Llevó la conversación como sólo puede hacerlo un hombre de Estado. Era él.

BULGÁKOVA.—¿Y si no te volviese a llamar?

BULGÁKOV.—No puede ser. Tenemos mucho de que hablar. *(Va a reanudar su carta.)* Le recordaré que tenemos una cita pendiente. ¿Vas a ayudarme? ¿A buscar las palabras justas?

BULGÁKOVA.—Zamiatin consiguió encontrarlas. ¿Por qué no las copias? Las palabras que Zamiatin escribió a Stalin.

BULGÁKOV.—¿Lo tomas por tonto? Stalin sabe muy bien quién es Zamiatin y quién es Bulgákov. Yo jamás escribiría con ese estilo ampuloso y dulzón de Zamiatin.

BULGÁKOVA.—Es sólo una carta.

BULGÁKOV.—¿Sólo una carta? Jamás he escrito nada tan importante. Mis comedias, mis novelas... ¿qué valor tienen frente a una carta así? Todo lo que he escrito es un juego de niños si lo comparo con una carta a Stalin. *(Silencio.)* ¿No vas a ayudarme?

(Pausa. La mujer acepta, una vez más, ser Stalin.)

BULGÁKOVA.—Pero no llevaré tu carta al Kremlin ni a ningún otro lugar. Tendrás que llevarla tú mismo. ¿Te atreverás? ¿Te atreverás siquiera a acercarte al buzón de la esquina? ¿Recuerdas qué hay al otro lado de esa ventana?

(Obliga a Bulgákov a mirar hacia la calle.)

BULGÁKOVA.—Moscú, la ciudad que tanto amabas. Está preciosa esta tarde. ¿No quieres que demos un paseo por el bulevar, antes de que anochezca?

(Lo toca. Bulgákov parece tentado. Pero algo que ve por la ventana llama su atención. Su mujer le interroga: «¿Qué te pasa?».)

BULGÁKOV.—Me había parecido... Al otro lado de la calle, entre los árboles. Me había parecido ver a Stalin.

5

(Junto al teléfono, varias cartas dispuestas para el envío. Bulgákov, pluma en mano. Ante él, su mujer representa a Stalin. Ella pega un puñetazo en la mesa ante Bulgákov.)

BULGÁKOVA.—¡Basta ya, Bulgákov, ni una palabra más! Estoy harto de leer siempre la misma carta. Distintas palabras, pero siempre el mismo gesto aristocrático, antisocial. Ni el menor atisbo de arrepentimiento. No vuelva a escribirme si no es para reconocer que malgasta su talento poniéndolo al servicio de espectadores degenerados. Su obra rezuma desprecio hacia el orden soviético, niega todos los logros de la Revolución. Sólo trata temas que no conviene abordar y enmascara sus ataques bajo burdas metáforas... *(Stalin entra en escena; observa cómo la mujer lo imita.)* En *Los huevos fatales*, por ejemplo. Ahí presenta el territorio soviético invadido por reptiles de doce metros. Nada puede detener a los reptiles. Ni siquiera, esto lo deja usted muy claro, ni siquiera el Ejército Rojo puede detenerlos. ¿Se trata de una alegoría? ¿Pretende usted comparar a los bolcheviques con...? Ni una carta más, Bulgákov. Decida de una vez: ¿de qué lado de las barricadas está? Ni una carta más si no es para expresar, con toda claridad, que está con nosotros o contra...

(Se interrumpe al oír que alguien llama a la puerta. Abandona su fingimiento y sale a abrir. Bulgákov observa a Stalin, que se mueve por el lugar, explorándolo. La mujer vuelve.)

BULGÁKOVA.—Zamiatin. Ha venido a despedirse.

(Bulgákov calla.)

BULGÁKOVA.—Ya le he dicho que últimamente no recibes a nadie. Pero él insiste en darte un abrazo antes de partir hacia Berlín. ¿Le hago pasar?

(Bulgákov calla.)

BULGÁKOVA.—Quiere hablarte de la carta que él escribió a Stalin. Explicarte qué razones manejó para que Stalin lo dejase salir.

BULGÁKOV.—Puedo imaginar qué razones habrá manejado, y cómo las habrá manejado, conozco muy bien a Zamiatin. Pertenece a esa clase de escritores que igual componen un poema que rellenan una instancia. *(Silencio.)* Pero me alegro de que su suerte haya cambiado, díselo. Seguro que saldrá adelante en el extranjero, él siempre acaba saliendo adelante. Dile que tengo mucho trabajo.

(Pausa.)

BULGÁKOVA.—Así pues, ¿lo despido?

(Bulgákov asiente. Ella sale. Bulgákov y Stalin se observan. La mujer vuelve, con la emoción que le ha provocado la despedida de Zamiatin.)

BULGÁKOVA.—Ya está: se ha ido. Espera encontrarse contigo algún día en algún lugar del mundo. Te ha dejado esto.

(Pone un papel ante Bulgákov.)

BULGÁKOVA.—La carta que él escribió a Stalin.

(Bulgákov ignora el papel. Su mujer lo toma para leérselo en voz alta.)

BULGÁKOVA.—«Estimado Iosif Visarionovich: condenado a un castigo mortal, me dirijo a usted para pedirle que me sea conmutada esa pena. Para un escritor, la imposibilidad de escribir constituye un castigo mortal. Sé que debo ese castigo a mi mala costumbre de escribir no lo que podría serme útil, sino lo que creo que es verdad. Considero que el servilismo rebaja tanto al artista como a la Revolución...».

(Viendo el interés de Stalin por la carta de Zamiatin, Bulgákov empieza a leerle la que él estaba escribiendo: «Muy estimado Iosif Visarionovich: En todas mis obras la prensa oficial ha detectado una intención diabólica. La aparición de mi firma

basta para calificar cualquiera de mis escritos como demoniaco. Escupir al diablo se considera una buena acción, y nadie se priva de hacerlo...». Las voces de Bulgákov y de su mujer se confunden, impidiendo entender la totalidad de ambas cartas. Bulgákov calla cuando comprende que Stalin está más interesado en la de Zamiatin.)

BULGÁKOVA.—«... Durante tres años trabajé en una tragedia. La leí en el Consejo Teatral de Leningrado a representantes de dieciocho fábricas. El representante de la fábrica de textiles dijo: «Esta obra trata el tema de la lucha de clases en la antigüedad». El representante de la fábrica de hidromecánica sentenció: «Esta pieza es una síntesis dialéctica de Shakespeare y Marx». El Consejo aprobó unánimemente la representación de mi tragedia. Sin embargo, ¿se ha permitido ver mi obra a ese público obrero que le dio su aprobación? Nunca. Porque contra un condenado a muerte cualquier argucia está permitida. Mi novela *Nosotros*, escrita hace nueve años, fue presentada por los críticos como mi último trabajo. Ello sirvió de excusa para prohibir en pleno éxito las representaciones de mi obra *La pulga...*».

(Buscando la atención de Stalin, Bulgákov abre una de las cartas ensobradas y lee: «Estimado Iosif Visarionovich: Me permito dirigirle esta solicitud para redactar una guía de viajes de Europa Occidental. A fin de justificarla, le informaré acerca de algunos sucesos que me han acontecido en el último año y medio...». Pero a Stalin le interesa más la carta de Zamiatin, así que Bulgákov deja de leer.)

BULGÁKOVA.—«... Está prohibida la exhibición de mis libros en las bibliotecas. Incluso se me prohíbe traducir. Cualquier editorial interesada en mis trabajos se expone al fuego. Sólo la editorial «Tierra y Fábrica» se arriesgó a encargarme la corrección estilística de escritores jóvenes, y está pagando por ello. Doy miedo a las editoriales, a los teatros, incluso a mis amigos doy miedo. Se han cerrado todas las puertas que me permitían llegar al público. Lo que supone tanto como mi sentencia de muerte. Pero el código penal soviético prevé un castigo peor que la muerte: el exilio. Si soy un criminal, pido ser expulsado de la Unión Soviética. Si no soy un criminal, pido permiso para viajar al extranjero. Regresaré cuando en nuestro país sea posible hacer arte sin tener que servir de lacayo de personas insignificantes. Ese momento no tardará en llegar, porque, después de haber creado una base material, se planteará de forma

ineludible la creación de una superestructura, un arte digno de la Revolución...»

(Luchando por la atención de Stalin, Bulgákov abre otra de las cartas ensobradas: «Muy estimado Iosif Visarionovich: Muchos de mis colegas han sido condenados a vivir en las ciudades de Ieniseisk, Tomsk y Kalinin. A mí se me permite vivir en Moscú. Sin embargo, también yo padezco una forma de exilio. No me es posible respirar en una atmósfera de acoso sistemático que se refuerza día tras día. Me dirijo a usted para pedirle que suavice mi destino...». Bulgákov deja de leer, pues Stalin sólo tiene oídos para la carta de Zamiatin.)

BULGÁKOVA.—«... Sé que la vida en el extranjero no me resultará fácil. En la Unión Soviética, debido a mi costumbre de escribir según mi conciencia, se me considera un reaccionario; en el extranjero, por esa misma causa, me tildarán de comunista. Pero allí no me condenarán a guardar silencio. Podría basar mi solicitud en otros motivos: una enfermedad cuyo tratamiento sólo es posible en Alemania; la puesta en escena en Italia de mi obra *La sociedad de los compañeros honoríficos*... La verdadera razón de mi solicitud es la sentencia de muerte que la Unión Soviética ha pronunciado contra mí como escritor. Para recobrar la libertad como artista, no dudaré en renunciar a aquello que, después de esa libertad, más amo: mi país. Firmado: Evgueni Ivánovich Zamiatin. Moscú, junio de 1931».

(Largo silencio.
Meditabundo, Stalin sale de escena.
Pausa. Bulgákov se vuelve hacia su mujer.)

BULGÁKOV.—¿Has estado usando el teléfono en mi ausencia?

BULGÁKOVA.—Tú siempre estás aquí, junto al teléfono.

BULGÁKOV.—Aquella vez que dijiste estar enferma y tuve que ir yo al buzón. ¿Usaste el teléfono en aquel momento?

BULGÁKOVA.—Sé que no puedo usar el teléfono.

BULGÁKOV.—No entiendo por qué no me llama. Tenía muchas ganas de hablar conmigo. Desde el principio, su tono fue cordial, como el de quien se propone iniciar una larga y profunda relación: «Hemos recibido sus cartas. Las hemos leído con los camaradas. Quiere marcharse usted al extranjero, ¿no es eso? Está harto de nosotros». Cuando yo le dije que una y otra vez volvía a mi cabeza la pregun-

ta de si un escritor ruso puede vivir fuera de su patria, contestó que también él se preguntaba eso a menudo. En aquel momento me ofreció un puesto en el Teatro de Stanislavsky. «Presente una solicitud», dijo. «Tengo la impresión de que esta vez la aceptarán». Lo que, viniendo de Stalin, equivalía a una promesa. Y añadió: «Tendríamos que reunirnos para charlar». Estaba preguntándose cuál sería el momento más apropiado para nuestro encuentro cuando el maldito telefóno nos jugó una mala pasada.

BULGÁKOVA.—Lo sé.

BULGÁKOV.—Tenía unas ganas enormes de encontrarse conmigo.

BULGÁKOVA.—Ya sé.

BULGÁKOV.—Tendrías que haber oído en qué tono se presentó: «Le habla el camarada Stalin». En el mismo tono afectuoso, dijo: «Hemos recibido sus cartas. Las hemos leído con los camaradas. Quiere marcharse usted al extranjero, ¿no es eso? Está harto de nosotros». Ahora no estoy seguro de si dijo «marcharse al extranjero» o «ir al extranjero». ¿O dijo «salir al extranjero»? Debería recordar los términos con precisión. Cambiando una palabra, se cambia el sentido. Algo me llevó a responderle: «Últimamente me he hecho mil veces esa pregunta: ¿Puede un escritor ruso vivir fuera de su patria?». A lo que él, con cierto asombro, respondió: «A menudo yo me hago la misma pregunta. Bulgákov, ¿sabe que soy un fiel espectador suyo? ¿Sabe que puedo recitar escenas enteras de sus obras? Desde hace tiempo tengo la impresión de que usted y yo podríamos llegar a entendernos. Tendríamos que reunirnos para charlar». En ese momento se cortó.

(Pausa.
Bulgákov toma papel y pluma.)

BULGÁKOVA.—¿Otra carta, Mijail? ¿Crees que una carta más nos sacará del infierno?

(No hay respuesta. Bulgákov escribe.)

BULGÁKOVA.—Mañana iré al Teatro de Stanislavsky. Deben de estar a punto de salir en su gira anual por Europa. Les pediré que hagan algo por ti: les pediré que escriban nuestros nombres en la lista de actores que viajarán al extranjero. Son tus amigos. No puede serles indiferente tu suerte.

(No hay réplica. Bulgákov escribe.)

BULGÁKOVA.—¿No vas a leérmela?

(No hay respuesta. Bulgákov escribe.)

BULGÁKOVA.—Léemela. Te ayudaré. Haré como que soy Stalin.

(No hay respuesta. Ella lo toca, pero Bulgákov ya no siente sus manos.)

6

(Las cartas ensobradas se acumulan. Bulgákov, solo, escribe.)

BULGÁKOV.—Estimado Iosif Visarionovich. Cuando a un hombre se le acosa como a una fiera, acaba actuando como una fiera.

(Silencio. Bulgákov se comporta como si viese y oyese a alguien a quien sólo él oye y ve.)

BULGÁKOV.—Se puede acosar a una fiera hasta que su corazón reviente. Pero justo entonces la fiera será más peligrosa que nunca.

(Silencio. Bulgákov se comporta como si viese y oyese a alguien a quien sólo él oye y ve.)

BULGÁKOV.—Desde 1930 sufro estados de angustia cardiaca.

(Stalin en escena. Se comporta ante Bulgákov como lo hacía la mujer cuando ella representaba a Stalin. Bulgákov escribe.)

STALIN.—¿Está usted enfermo? ¿Me permitirá que le envíe a mi médico personal? Un buen hombre, georgiano.

BULGÁKOV.—La causa de mi enfermedad es el silencio a que se me ha reducido durante años.

STALIN.—Ah, se refería a esa clase de enfermedad.

BULGÁKOV.—Después de tanto callar, se agitan en mí nuevos proyectos creativos. Pero carezco de fortaleza física para llevarlos a cabo. Estoy agotado.

STALIN.—Se merece un descanso, camarada. No abuse de sus fuerzas.

BULGÁKOV.—Usted sabe que en la Unión Soviética no se me deja descansar. Le ruego que interceda ante el Gobierno... A fin de que me conceda una licencia para salir al extranjero.

(Stalin calla.)

BULGÁKOV.—Todo lo que necesito es descansar fuera de la Unión Soviética durante unos meses.

(Stalin calla.)

BULGÁKOV.—Incluso podría serme suficiente una semana fuera de la Unión Soviética.

(Stalin calla. Bulgákov aguanta su silencio.)

STALIN.—Durante años, muchas personas, del partido y de fuera del partido, se han acercado a usted con la mejor voluntad. Para advertirle que cada renglón que salía de su pluma le granjeaba problemas en la Unión Soviética tanto como le cerraba la puerta del extranjero. Usted ha desoído todas esas recomendaciones.

BULGÁKOV.—Amigos y enemigos me aconsejan que me tiña la piel. Absurdo consejo. Un lobo, por mucho que se tiña, nunca se parece a un caniche. Por eso se me acosa como se acosa a las fieras. Como fiera que soy, nunca callaré. Un artista que calla no es un verdadero artista.

STALIN.—Usted mismo se condena, camarada Bulgákov. Usted mismo se cierra el horizonte.

BULGÁKOV.—¿Estoy preso en la Unión Soviética? ¿Cómo voy a escribir canciones a un país que es para mí una cárcel?

STALIN.—El crítico del *Pravda* ha escrito: «Bulgákov no es necesario para este país». Yo me pregunto: Y Bulgákov, ¿no necesita él de este país? ¿No es para Bulgákov este país tan necesario como el aire? Camarada, en el extranjero usted se moriría de pena.

BULGÁKOV.—Si se me permitiese salir, aunque fuese un solo día, volvería a mi patria cantando.

STALIN.—Los que nos interesamos por su trabajo, creemos impensable que pueda usted vivir en cualquier otro lugar. Su escritura se nutre de esta tierra.

BULGÁKOV.—Veré qué hay al otro lado de la frontera y regresaré.

(Stalin niega.)

BULGÁKOV.—Necesito salir de la Unión Soviética, aunque sólo sea por una hora.

(Stalin niega.)

BULGÁKOV.—A cambio, prometo convertirle a usted en mi primer lector. Igual que el zar Nicolás era el primer lector de los escritos de Pushkin. Una hora, es todo lo que le pido.

STALIN.—¿Ha pensado que la puerta podría cerrarse bruscamente a sus espaldas? No poder regresar, ¿no sería para usted una desgracia mucho peor que la prohibición de sus obras?

BULGÁKOV.—Sólo unos minutos. ¡Unos minutos! ¡Pisar un suelo donde me sienta libre!

(Bulgákov no se ha percatado de la entrada de la mujer, que viene de la calle.)

BULGÁKOVA.—¿Con quién hablas?

BULGÁKOV.—Con nadie.

(Pausa larga.)

BULGÁKOVA.—¿No me preguntas de dónde vengo?

(Silencio.)

BULGÁKOVA.—Vengo del Teatro de Stanislavsky.

(Silencio.)

BULGÁKOVA.—Están preparando su gira anual. En la pizarra hay escritos treinta nombres: la lista de los actores que viajarán al extranjero. Les pedí que añadiesen nuestros nombres.

STALIN.—*(A Bulgákov.)* ¿Piensas que consiguió convencerles?

BULGÁKOV.—¿Los convenciste?

BULGÁKOVA.—Son viejos amigos tuyos. Has escrito cientos de páginas para ellos.

STALIN.—*(A Bulgákov.)* ¿No pidieron nada a cambio? ¿Nada de nada?

BULGÁKOV.—¿Pidieron algo a cambio?

BULGÁKOVA.—Todo lo que tenían que hacer era escribir dos nombres

más en su pizarra. *(Pausa.)* Les tendí la tiza uno a uno. *(Pausa.)* Nikolai, tu protagonista en *Los días de los Turbín*, me contestó: «¿Por qué no van ustedes al Comité de Asuntos Extranjeros, como todo el mundo?». Ninguno quería coger la tiza. Konstantin fue el último al que se la tendí. Dijo: «¿Bulgákov?». Y escupió en el suelo.

(Pausa.)

BULGÁKOV.—Has hecho mal en ir allí. Ése no es el camino correcto. No entiendes nada, ¿cómo tendré que explicártelo para que lo entiendas? ¿Tendré que contártelo un millón de veces? «Le habla el camarada Stalin», dijo. «Hemos...».

BULGÁKOVA.—*(Interrumpiéndole.)* «Hemos recibido sus cartas. Las hemos leído con los camaradas. Quiere marcharse al extranjero, ¿no es eso? Está harto de nosotros». Tú le respondiste: «Últimamente me he hecho mil veces la misma pregunta: ¿Puede un escritor ruso vivir fuera de su patria?».

BULGÁKOV.—Él no esperaba que yo le saliese por ahí. A partir de ese momento, llevé la conversación por donde me dio la gana. Por salir del paso, dijo: «También yo...»

BULGÁKOVA.—*(Interrumpiéndole.)* «También yo me hago muchas veces esa pregunta. Pero hablemos de usted. ¿Dónde le gustaría trabajar? ¿En el Teatro de Stanislavsky?».

BULGÁKOV.—Como yo me esperaba algo por el estilo, contesté...

BULGÁKOVA.—*(Interrumpiéndole.)* «Claro que me gustaría, pero no he recibido más que negativas».

BULGÁKOV.—Ahí fue cuando él tiró la toalla.

BULGÁKOVA.—«Presente una solicitud. Tengo la impresión de que esta vez la aceptarán. Tendríamos que reunirnos para charlar. Habrá que encontrar un momento apropiado para eso».

(Pausa.)

BULGÁKOVA.—Mañana iré al Comité de Asuntos Extranjeros. Solicitaré un permiso para viajar en compañía de mi marido.

BULGÁKOV.—Imagino las caras de los funcionarios en cuanto sepan quién es tu marido.

BULGÁKOVA.—Quizá no me pregunten quién es mi marido.

BULGÁKOV.—No necesitan preguntártelo. Imagino sus risas en cuanto lean tu solicitud.

BULGÁKOVA.—No reirán. De mí no se reirán.

BULGÁKOV.—Ése no es el camino correcto.

(Bulgákov vuelve a la pluma y al papel.)

BULGÁKOVA.—¿Cuál es el camino correcto? ¿Escribir un millón de cartas a Stalin?

(Bulgákov escribe. Stalin se sitúa entre él y ella.)

BULGÁKOVA.—¿Y si le escribiese yo?

BULGÁKOV.—No te metas en esto.

BULGÁKOVA.—Conmigo no jugará como juega contigo.

BULGÁKOV.—¿De qué hablas?

BULGÁKOVA.—Está jugando contigo.

BULGÁKOV.—¿Está jugando conmigo? No sabes lo que dices. Quería recibirme personalmente. Quería preguntarme acerca de los problemas del pueblo ruso.

BULGÁKOVA.—Hablas de él como si fuera el buen zar de los cuentos.

BULGÁKOV.—Quería conocer mis opiniones sobre el curso que está tomando la Revolución. Quería oírme hablar.

BULGÁKOVA.—¿Quería oírte hablar? Prohíbe la representación de tus obras; no te deja publicar una línea. ¿Y dices que quería oírte hablar? Quería tu silencio. No te llamó para que hablases, sino para cerrarte la boca.

BULGÁKOV.—¿Me llamó para cerrarme la boca? Cómo se ve que no lo conoces. Es capaz de recitar escenas enteras de mis obras. Sé cuánto me aprecia.

BULGÁKOVA.—¿Te aprecia? ¿Sabes lo que su gente anda diciendo sobre ti en cada rincón de Moscú? Por toda la ciudad, todo el mundo me mira como si estuviese casada con el mismísimo demonio. Eso es obra de Stalin. Que todos escupan el suelo que piso, eso se lo debes a Stalin.

(Bulgákov no quiere seguir oyéndola. Para no oírla, escribe. Ya no la oye, aunque ella todavía mueve la boca.)

7

(El montón de cartas ensobradas ha seguido creciendo. Bulgákov intenta escribir una más, pero parece bloqueado. Hasta que ve a Stalin, quien ya se mueve muy cómodo por el lugar.)

BULGÁKOV.—Ya pensaba que no iba a venir.

STALIN.—Son días de mucho trabajo, Mijail.

BULGÁKOV.—Ayer ni siquiera apareció por aquí. ¿Cuánto tiempo será esta vez? ¿Diez minutos? ¿Cinco minutos?

STALIN.—Cada día tengo que hacer docenas de llamadas, que leer miles de cartas... No perdamos un segundo, veamos qué tenemos para hoy. *(Bulgákov le da la última carta; Stalin lee.)* «En los tiempos que corren, resulta difícil alcanzar un estado de ánimo tranquilo, tal y como es necesario para la ejecución de cualquier obra armoniosa. El presente tiene en Rusia un carácter demasiado movedizo, demasiado irritante. Siempre supe que me esperaba en la vida un gran sacrificio, y que, para ser útil a mi patria, debería escribir lejos de ella. Siempre supe que sólo conocería el valor de Rusia fuera de Rusia, y que sólo obtendría su amor estando lejos».

(Pausa.)

STALIN.—¿No es un poco pedante?

BULGÁKOV.—No es mío. Son palabras de Gógol.

STALIN.—Nikolai Gógol... Eran otros tiempos... Por entonces, los escritores sabían interpretar lo que el pueblo necesitaba de ellos. Otros tiempos. Lenin prefería a Tolstoi, pero también a Gógol lo incluyó. Es el número cinco de la lista.

BULGÁKOV.—¿La lista?

STALIN.—El camarada Lenin agonizaba cuando, con un gesto, me señaló entre los camaradas que rodeábamos su lecho. Con sus últimas fuerzas, me tendió un papel: *(Lo saca; lee.)* «Lista de escritores a los que se debe levantar monumento en la ciudad de Moscú». Acto seguido, expiró.

(Pausa. Bulgákov no puede disimular su interés por la lista de Lenin. Stalin se la leerá morosamente, jugando con la curiosidad de Bulgákov, que intenta adivinar los nombres y los comenta con gestos.)

STALIN.—1. Tolstoi. 2. Dostoievski. 3. Lérmontov. 4. Pushkin. 5. Gógol. 6. Belinski...

BULGÁKOV.—¿Belinski?

STALIN.—... 7. Radischev. 8. Dobroliúbov. 9. Písarev...

BULGÁKOV.—Písarev. ¡Y Dobroliúbov!

(Stalin deja la lista a Bulgákov para que éste acabe de leerla.)

BULGÁKOV.—10. Mijailovski. 11. Uspenski. 12. Nekrásov.

(Pausa. Stalin lleva a Bulgákov ante la ventana.)

STALIN.—Moscú está preciosa esta tarde. No hay cielo como éste en ningún lugar del mundo. Sé cuánto amas esta ciudad, Mijail. ¿Te gustaría entrar en la lista de Lenin? Todavía hay sitio en Moscú para una estatua de Mijail Bulgákov.

(Stalin toma la pluma de Bulgákov, dispuesto a añadir su nombre a la lista: «13...». Para romper la tentación, Bulgákov recupera su pluma y vuelve a escribir.)

BULGÁKOV.—Muy estimado Iosif Visarionovich...

STALIN.—¿Qué tal una estatua de Mijail Bulgákov en el bulevar?

BULGÁKOV.—Igual que a Gógol, también a mí la realidad de mi patria...

STALIN.—Tal y como estás ahora, pluma en mano. En bronce de Omsk.

BULGÁKOV.—... La realidad de mi patria me aniquila como escritor y como hombre. Quizá tenga que renunciar a mi patria para sobrevivir como escritor y como hombre.

STALIN.—Repite eso.

BULGÁKOV.—«Igual que a Gógol, también a mí...».

STALIN.—Más adelante. La última frase.

BULGÁKOV.—«Quizá tenga que renunciar a mi patria para sobrevivir como escritor y como hombre».

STALIN.—Ésa no es la palabra. Esa palabra: «Quizá». Esa palabra no es tuya.

(Bulgákov no sabe con qué palabra sustituirla.)

STALIN.—Vuelve a leerlo.

BULGÁKOV.—«Quizá tenga que renunc...».

STALIN.—*(Interrumpiéndole, dictando.)* Renunciaré a mi patria para sobrevivir como escritor y como hombre.

(Silencio. Bulgákov vacila. No sin miedo, escribe. No sin miedo, lee para sí lo que ha escrito.)

STALIN.—Éste es el momento. Ahora has de atacar. Ahora has de presentar tu deseo. *(Dictando.)* Pido al Gobierno de la Unión Soviética que me señale día y hora para...

BULGÁKOV.—*(Escribiendo.)* ... cruzar la frontera... en compañía de mi esposa.

STALIN.—¿Por qué siempre has de mencionar a esa mujer?

BULGÁKOV.—*(Escribiendo.)* Sufro un agotamiento del sistema nervioso. Necesito que mi esposa me acompañe.

STALIN.—¿De verdad crees que te ayudará tenerla a tu lado? No parece el tipo de mujer que ayuda a vivir a un hombre. Mírala, precisamente ahí viene. En la cara se le ve que trae buenas noticias. ¿Será algo referente al Comité de Asuntos Extranjeros? ¿Habrá obtenido una respuesta a su solicitud? Ya sabes, lo de vuestro viaje.

(Entra la mujer. Viene de la calle, muy cansada.)

BULGÁKOVA.—Dijiste que no era el camino correcto. Que se reirían de mí, eso dijiste. Ni una sonrisa, ¿me oyes? Un funcionario recogió la solicitud, le puso un sello encima y dijo muy serio: «Vuelva usted el día catorce». Ni media sonrisa. Aunque es verdad que, el día catorce, después de recorrer todas las ventanillas sin encontrar a aquel funcionario... Por un momento, pensé que estabas en lo cierto, que ni siquiera habían leído mi solicitud. Estaba a punto de volverme a casa cuando se me acercó otro funcionario, que me dijo: «Diríjase a la tercera ventanilla y rellene un impreso para usted y otro para su marido. Conviene que lo haga cuanto antes, pues no se dará respuesta a ninguna solicitud después del día veintiuno.»

STALIN.—¿Quién era ese funcionario?

BULGÁKOV.—¿Quién era ese funcionario?

BULGÁKOVA.—No lo sé.

STALIN.—¿No se informó?

BULGÁKOV.— ¿No te informaste? *(A Stalin:)* No se informó. *(A ella.)* ¿Hablaste con él sin saber quién era?

BULGÁKOVA.—Estaba impaciente por conseguir nuestro permiso. Me dirigí a la tercera ventanilla. Pero allí no encontré a nadie. Estaba pensando que me habían gastado una broma y que más valía volverse a casa, cuando el funcionario de la quinta ventanilla hizo una seña al de la cuarta para que me atendiese. Éste fue el más amable de todos. Ni media sonrisa. Desapareció por una puertecita y a los veinte minutos volvió con unos formularios para que los rellenase. Con mucha paciencia, me explicó las preguntas que me costaba entender. Una vez rellenados los cuestionarios, los tomó y pegó en ellos dos fotografías.

STALIN.—¿Tenía vuestras fotografías? ¿También la tuya, Mijail?

BULGÁKOV.—Así que tenía nuestras fotografías...

BULGÁKOVA.—Hice gesto de ir a pagar, pero me detuvo diciendo: «Los pasaportes serán gratuitos».

STALIN.—Con que gratuitos.

BULGÁKOVA.—Le tendí los carnets de identidad, pero él dijo: «Eso luego, cuando sean intercambiados por los pasaportes». Y añadió: «Los pasaportes los recibirá en seguida, en cuanto se suspenda la disposición especial que hay respecto a ustedes. Pero ya es tarde para que lleguen hoy. Vuelva el dieciocho por la mañana». Yo le dije: «Pero el dieciocho es fiesta». Él respondió: «Entonces, el diecinueve».

STALIN y BULGÁKOV.—Y tú volviste el diecinueve.

(Stalin y Bulgákov escuchan con creciente desprecio el relato de la mujer. Ella lucha por la atención de Bulgákov.)

BULGÁKOVA.—Llegué antes de que abriesen. El funcionario de la quinta ventanilla me hizo una seña para que me acercase. Ni media sonrisa, Mijail. Me dijo lo siguiente: «Sus pasaportes llegarán hoy. Vuelva dentro de un rato. Puede darse un paseo, para entretenerse». Pero yo preferí quedarme en la sala de espera. Hasta que, a última hora, otro funcionario se asomó para informarme en voz alta de que los pasaportes no estarían antes del día veintitrés.

STALIN.—¿No es hoy día veintitrés? Ya no sé ni en qué día vivo.

BULGÁKOVA.—Así que hoy, nada más levantarme, me he ido al Comité. Los pasaportes no estaban. Reconozco que se me ha pasado por la cabeza: «Mijail tenía razón. Éste no es el camino correcto». Pero un funcionario se ha interesado por mi caso, ha hecho cuatro llamadas y me ha indicado que volviera el veinticinco o el veintisiete. Le he preguntado si había alguna disposición especial sobre nosotros. Él me ha respondido muy discretamente: «Comprenderá que no puedo decirle de quién proviene la disposición, pero tal disposición sobre usted y su marido existe. Sin embargo, no debe preocuparse. También existió una disposición similar sobre el escritor Zamiatin». Ni media sonrisa, Mijail. Así que he salido muy animada de allí. En las escaleras, he oído a un funcionario que decía a otro: «El asunto de los Bulgákov se está arreglando». El otro contestó: «Se arreglará como se arregló lo de Zamiatin». En el vestíbulo, unas limpiadoras me han felicitado. Hasta ellas había llegado el rumor de que por fin vamos a realizar el viaje con que durante tanto tiempo hemos soñado.

(Pausa.)

BULGÁKOVA.—Dijiste que se reirían de mí y ya ves. Ni media sonrisa. Sólo tenemos que esperar unos días más.

(Pausa.)

BULGÁKOVA.—¿O es que lo he entendido todo mal desde el principio?

STALIN.—Claro que lo ha entendido todo mal. Desde el principio. Desde la primera ventanilla. Incluso desde antes. Bueno, Mijail, ¿dónde estábamos?

BULGÁKOV.—«Pido al Gobierno de la Unión Soviética que me señale día y hora para cruzar la frontera en compañía de mi esposa».

(Stalin dicta; Bulgákov escribe.)

STALIN.—Punto y aparte. Si son necesarias explicaciones complementarias a esta carta, estoy dispuesto a dárselas a usted personalmente... De hecho, no quiero terminar sin decirle, Iosif Visarionovich, que mi mayor deseo es ser recibido personalmente...

BULGÁKOVA.—*(Interrumpiéndole, consiguiendo que Bulgákov la mire.)* Hay otros caminos. El mercado negro. Dicen que allí se pueden comprar papeles falsos. Pero es peligroso, dicen. ¿Me acompañarás?

(Pausa. Bulgákov desvía su mirada hacia Stalin y escribe a su dictado.)

STALIN.—... que mi mayor deseo es ser recibido personalmente por usted. La conversación telefónica que sostuvimos en abril de 1930 ha dejado profunda huella en mi memoria...

BULGÁKOVA.—*(Sobre la voz de Stalin.)* ¿Me acompañarás? *(Buscando la mirada de Bulgákov, se sitúa entre él y Stalin. Pausa.)* Me da miedo dejarte solo. Es como si esta casa estuviese endemoniada. Como si el demonio estuviese suelto por la casa.

(Bulgákov deja de escribir. Mira a la mujer.)

BULGÁKOV.—Como si el demonio estuviese suelto por la casa.

STALIN.—*(Dictando.)* Quedé hondamente impresionado...

(Bulgákov no le sigue.)

BULGÁKOV.—*(Para sí.)* Como si el demonio estuviese suelto por la casa.

STALIN.—Vamos, Mijail, no te distraigas. *(Dicta.)* Quedé hondamente impresionado...

BULGÁKOV.—*(Para sí.)* Como si el demonio estuviese suelto...

STALIN.—*(Interrumpiéndole, le dicta al oído.)* ... hondamente impresionado por las palabras que entonces me dirigió...

BULGÁKOVA.—*(Sobre la voz de Stalin.)* Te sacaré de aquí, Mijail. Conseguiré esos pasaportes. Te sacaré de este infierno.

STALIN.—Déjala que lo intente.

(Bulgákov ve salir a la mujer.)

BULGÁKOV.—*(Para sí.)* Como si el demonio...

(Stalin toma la mano de Bulgákov para obligarle a seguir escribiendo.)

STALIN.—Si quiere usted responderme por escrito, ya sabe que mi dirección es: Moscú, Bolshaya Piorgovskaya 35, apartamento 6. Pero si prefiere telefonearme, le recuerdo que mi número sigue siendo el 520327. Me haría enormemente feliz reanudar nuestra conversación. Firmado: Mijail Bulgákov, Moscú... *(Deja de escribir.)* ¿Qué día es hoy?

(No hay réplica. Bulgákov toma papel blanco.)

BULGÁKOV.—*(Para sí.)* Como si el demonio estuviese suelto por la casa.

(Bulgákov escribe.)

8

(Stalin escribe.)

STALIN.—... Antes de molestarle una vez más, lo he sopesado todo.... La respuesta positiva que dio a mi amigo Zamiatin me permite albergar la esperanza... de que también mi petición será escuchada... *(Deja de escribir, molesto por la falta de atención de Bulgákov.)* ¿Qué te pasa, Mijail?

(Bulgákov descubre a Stalin.)

BULGÁKOV.—*(Distante.)* No le había visto. No sabía que estaba usted aquí.

STALIN.—¿No te alegras de verme?

BULGÁKOV.—Es sólo que he pasado una mala noche. ¿No podríamos tomarnos un día de descanso?

STALIN.—¿Un día de descanso, con todo lo que tenemos que hacer? *(Pone ante Bulgákov la pluma y el papel.)* ¿Por dónde íbamos? Léeme por dónde íbamos.

BULGÁKOV.—«La respuesta positiva que dio a mi amigo Zamiatin, me permite albergar la esperanza de que...».

STALIN.—Quita «esperanza». Pon «certeza». ¿Cómo queda?

BULGÁKOV.—«... me permite albergar la certeza de que también mi petición será escuchada».

STALIN.—... de que también mi petición será respondida positivamente. Lo que le pido es que, sin más rodeos, me haga saber qué espera de mí. Le pido luz acerca de mi futuro... *(Deja de dictar.)* No, no, tacha eso... *(Dicta.)* Le pido una orden categórica. Lo pido como última instancia... *(Deja de dictar.)* Eso es. Ése es el tono... ¿Qué es lo que ocurre, Mijail?

Bulgákov.—Preferiría dejarlo por hoy.

(Silencio.)

Stalin.—Así que quieres que me vaya. Muy bien. Todos necesitamos estar solos de vez en cuando. *(Silencio.)* No me estarás ocultando algo.

(Lo mira fijamente. Hasta que Bulgákov le muestra unos folios manuscritos.)

Stalin.—¿Una novela? ¿La segunda parte de *La guardia blanca*?

(Bulgákov niega. Stalin hojea los folios.)

Stalin.—¡Una obra de teatro! ¡Cinco escenas en una sola noche! Porque lo has escrito esta noche, ¿verdad? Así que ahora escribes de noche, como el diablo. Se te ocurrió un argumento y escribiste cinco escenas sin parar, por eso no has pegado ojo. Ya sabía yo que me ocultabas algo. *(Descubre algo en los folios.)* Y trata sobre el diablo, ¡qué interesante! *(Mira de reojo a Bulgákov.)* Vamos, Mijail, cuando a un escritor se le ocurre un argumento, se pone la mar de alegre. ¿Cómo es que tú estás triste?

Bulgákov.—Los teatros de la Unión Soviética no van a querer mi obra, Iosif Visarionovich.

Stalin.—¿Cómo que no? ¿Dónde te gustaría que se representase tu obra?

Bulgákov.—Por querer, en el Teatro de Konstantin Stanislavski.

Stalin.—Pues ahora mismo voy a llamarle. Precisamente he pasado esta tarde por allí y me he indignado al no ver en cartel ninguna obra tuya.

Bulgákov.—¿Va a hacer que estrenen mi obra?

Stalin.—Está hecho. Déjame que haga una llamada. *(Toma el teléfono. Marca.)* Tú tranquilo, Mijail, siéntate. *(Al teléfono.)* Señorita, señorita, ¿me escucha? ¿Es ahí el Teatro de Stanislavsky? *(Lanza una mirada a Bulgákov.)* Póngame con el camarada Konstantin Stanislavsky. *(Cubre el aparato con la mano y pregunta a Bulgákov: «¿Qué horario prefieres? ¿Tarde? ¿Noche?». Descubre el aparato.)* ¿Stanislavsky? Aquí el camarada Stalin. *(Guiña un ojo a Bulgákov.)* Mire, Konstantin, no me gusta meterme en las cosas del teatro, pero tengo en mis manos una obra que... ¿Konstantin?... ¿Está

usted ahí? *(Como el teléfono funciona mal, Stalin se enfada, resopla.)* Me va a oír ese ministro de Telecomunicaciones, lituano tenía que ser... Mierda de teléfono... Señorita, ¿es ahí el Teatro de Stanislavsky? Póngame con el director. Sí, con Stanislavsky, ¿es que hablo en chino? ¿Quién está al aparato? ¿Es el Teatro de Stanislavsky? Aquí el camarada Stalin. ¡No se ponga nerviosa, no cuelgue! ¿Me pone o no me pone con el director? *(Silencio.)* ¿Qué demonios pasa con este teléfono? *(Se ha cortado. Stalin cuelga, colérico.)* Lituano tenía que ser, ese imbécil. *(A Bulgákov.)* Y tú, ¿harás el favor de quitar de mi vista esa camisa? ¿No te he dicho mil veces lo que opino de ella?

(Silencio. Stalin necesita un tiempo para calmarse.)

STALIN.—Perdóname. Perdona que te haya hablado así. Sabes lo mucho que te respeto. Es sólo que... Estoy rodeado de incompetentes... Te prometo que mañana mismo me ocuparé de esa nueva obra tuya. Deja que le eche un vistazo. *(Se sienta y abre el manuscrito.)* Tu letra ha cambiado mucho durante estos años. Antes era ancha y regular. Se ha vuelto muy apretada. Hay palabras que no entiendo. Nos estamos haciendo viejos, Mijail.

(Stalin lee en silencio. Bulgákov observa sus reacciones ante el manuscrito. Algunas son positivas; otras resultan más difíciles de interpretar. Bruscamente, Stalin se levanta para irse.)

BULGÁKOV.—¿Se va usted?

STALIN.—¿No querías estar solo?

BULGÁKOV.—*(Señalando el manuscrito.)* ¿No va a decirme qué le parece?

STALIN.—Tengo que hacer.

BULGÁKOV.—*(Señalando el manuscrito.)* ¿No cree que el paso de la segunda a la tercera escena...?

STALIN.—*(Interrumpiéndole.)* Lo siento, Mijail, tengo mucho trabajo.

BULGÁKOV.—Excusas.

STALIN.—Tengo que cubrir el país con una gran red telefónica, desde Kaliningrado hasta Kamchatskiy. Eso lleva su tiempo.

BULGÁKOV.—No puede irse todavía. Tenemos que hablar de mi viaje.

STALIN.—¿Viaje? ¿Qué viaje?

Bulgákov.—Mi solicitud de salir al extranjero... Si es que una obra como ésta no puede ser escrita en la Unión Soviética.

Stalin.—Ah, te refieres a eso...

Bulgákov.—¿Ha decidido usted algo al respecto?

Stalin.—Pero si ya has estado en el extranjero, Mijail.

Bulgákov.—Jamás.

Stalin.—Según la Enciclopedia Soviética, estuviste en Finlandia en 1921.

Bulgákov.—Esa información es errónea.

Stalin.—¿Errónea? Una información de la Enciclopedia Soviética, ¿errónea?

Bulgákov.—Nunca he estado en Finlandia. Nunca he puesto un pie fuera de la Unión Soviética, nunca...

Stalin.—*(Interrumpiéndole.)* ¿Dónde te gustaría ir? *(Saca una mapa del mundo. Lo extiende ante Bulgákov. Lo recorre con la mano.)* ¿Roma? Demasiado calor. ¿Bruselas? *(Cara de desprecio.)* ¿Y Londres? En Londres te las arreglarías bastante bien. Podrías hacer como Ilia Ehrenburg, que escribe para que le traduzcan. O podrías aprender a escribir en inglés, como el polaco Joseph Conrad. ¿O sueñas con los museos de París? ¿Con las olas del Mediterráneo? *(Stalin sostiene el mapa abierto ante Bulgákov. Silencio.)* No puedo imaginarte fuera de tu patria. *(Guarda el mapa.)*

Bulgákov.—Si se me permitiese ser útil a mi patria... *(Le muestra el manuscrito.)* Si algún teatro de la Unión Soviética...

Stalin.—*(Interrumpiéndole.)* Escucha, ya sé lo que vamos a hacer: me resumes por escrito tu petición, convenientemente razonada, la metes en un sobre y me la envías al despacho. Veré qué se puede hacer.

Bulgákov.—Usted no responde a mis cartas. ¿Las rompe sin leerlas? ¿Las rompe después de leerlas? ¿Las conserva? ¿Dónde? ¿Todas juntas, separadas del resto de la correspondencia, o mezcladas con otras? La carta del 7 de mayo de 1931, ¿la leyó usted? ¿Ha leído alguna de mis cartas? ¿Subraya las frases que le parecen importantes? ¿Busca en el diccionario las palabras que desconoce? ¿O es que no llegan a sus manos?, ¿por eso no las contesta? Si hubiese escrito

mal la dirección, me las habrían devuelto. Que yo recuerde, nunca he olvidado firmarlas. Debe de ser que pasan de funcionario a funcionario y se extravían por el camino. ¿Cuántos leen mis cartas? ¿Pasan de despacho a despacho entre los ministros del Gobierno? ¿Y si son interceptadas? No puedo confiar en el correo. Mi mujer debería entregárselas en mano, pero ¿puedo fiarme de ella? No ve con buenos ojos nuestra relación. Debería llevarlas yo mismo al Kremlin. Y esperar su respuesta a las puertas del Kremlin tanto tiempo como fuese necesario. Pero no debo moverme de aquí. Usted puede telefonear en cualquier momento.

(Pausa. Stalin lo lleva ante la pluma y el papel.)

STALIN.—No te desanimes. Encontrarás las palabras justas. Zamiatin lo consiguió.

BULGÁKOV.—Zamiatin lo convenció con una sola carta.

STALIN.—Encontró las palabras adecuadas. También tú lo conseguirás.

BULGÁKOV.—Durante años, Zamiatin compartió conmigo el papel de diablo. Pero, con unas pocas palabras, cambió su suerte. ¿Cuál ha sido mi error?

STALIN.—Zamiatin me escribió una carta muy clara. Su deseo era claro. Sabía lo que quería. Curioso personaje, tan pequeño, tan asustado. *(Lo imita.)* «Fui un niño solitario. Me pasaba las horas en el sofá, sobre un libro».

BULGÁKOV.—¿Recibió a Zamiatin? ¿Conversó con él cara a cara?

STALIN.—En cuanto leí su carta, entendí lo que quería y lo mandé llamar. *(Lo imita.)* «De mi pueblo recuerdo un cochinillo atado a una estaca, unas gallinas en una nube de polvo». *(Deja de imitarlo.)* «Se ve que amas mucho a Rusia, Zamiatin. ¿Dónde naciste?». *(Lo imita.)* «En el mismo centro del mapa hay un círculo diminuto: Lebedian, en la provincia de Tambov». ¿Has estado alguna vez en Lebedian, Mijail?

BULGÁKOV.—Leí algo sobre ese lugar en Tolstoi. ¿O fue en Turguéniev?... Así que se entrevistó personalmente con él.

STALIN.—¿Sabías que a Zamiatin, siendo un muchacho, un perro rabioso le mordió una pierna? Como le gustaba experimentar consigo mismo, decidió esperar a ver qué pasaba: *(Lo imita.)* «¿Me volveré loco?; ¿qué sentiré cuando empiece a volverme loco?».

(Stalin ríe a carcajadas.)

BULGÁKOV.—¿Por eso le dejó salir de la Unión Soviética? ¿Porque le hizo reír?

STALIN.—No comprendes nada, Mijail. Nada de nada... El caso es que Zamiatin masticó trocitos de jabón y se presentó al maestro de la escuela con la boca llena de espumarajos. Convenció al maestro de que lo enviase a San Petersburgo, porque en Lebedian no tenían vacuna contra la rabia. Así es como Zamiatin llegó a San Petersburgo. Quería ir allí y así fue como lo consiguió. ¿Conocías esa historia?

BULGÁKOV.—Me la ha contado mil veces. Zamiatin siempre cuenta las mismas patrañas. También le contaría que, cuando llegó a San Petersburgo, sólo tenía una medalla que le habían dado en Lebedian por sus buenas notas. Y que, al estallar la Revolución, llevó su medalla a una casa de empeños, y el dinero que le dieron se lo envió a Lenin para ayudar a los bolcheviques.

STALIN.—¿Y no fue así?

BULGÁKOV.—Zamiatin no fue a San Petersburgo a que lo vacunasen contra la rabia, sino a estudiar en la Universidad. Y luego se marchó a Inglaterra a trabajar. Estaba en Inglaterra cuando llegó la Revolución. Se enteró de la Revolución por los periódicos ingleses.

STALIN.—Así que no estaba en Rusia en octubre. Valiente embustero. No debí dejarle salir. No estaba en Rusia en Octubre. Cuando volvió, se lo encontró todo hecho. Es como no haberse enamorado nunca y encontrarse una mañana casado desde hace diez años. ¿Y tú, Mijail, dónde estabas tú en octubre? ¿Dónde estabas cuando se amotinó el Potemkin? ¿Y durante la rebelión de Sveaborg? Qué tiempos aquellos, Mijail. ¡Qué tiempos aquellos!

BULGÁKOV.—Aún no entiendo por qué le dejó salir. No puede ser un capricho, usted no hace nada por capricho. ¿Es Zamiatin mejor que yo? ¿Es ése el problema? No soy lo bastante bueno.

STALIN.—¿Cómo puedes decir eso? *(Recita, de memoria.)* «Estimado Iosif Visarionovich. Sombríos presagios se arrastran a mi alrededor como serpientes...». En tu última carta has alcanzado el punto más alto de tu obra. Te preguntarás por qué entonces no tomo de una vez una decisión. Mijail, tienes enemigos. Tantos, que me es imposible no escucharlos. A mis oídos llegan comentarios horribles sobre ti. Sin embargo, tus cartas son mejores cada día. Estoy convencido de

que estás a punto de escribirme la carta adecuada, una carta mucho mejor que la de Zamiatin. Todo este tiempo no ha sido en vano, Mijail. Estás a punto de conseguirlo. Ahora más que nunca, no debes dejar que nada te distraiga. *(Toma el manuscrito.)* Un arranque muy ingenioso, siempre me sorprenden tus primeras escenas. Será una obra magnífica. Pero no olvides cuál debe ser, hoy por hoy, tu principal objetivo. *(Aleja de Bulgákov el manuscrito y pone ante él la carta. Va a salir. Se vuelve. Señala el manuscrito.)* Deberías guardar bien esos papeles, no vayan a caer en malas manos. Te enviaré a alguien para que te ayude a guardarlos.

(Stalin sale. Al salir, se ha cruzado con la mujer. Ésta viene de la calle. Bulgákov no la mira. Pausa.)

BULGÁKOVA.—Hasta el último momento, pensé: «Mijail sabe que es peligroso. No me dejará ir sola». Hay otro Moscú, ¿sabes?, más allá de los muelles. Allí el río está sucio, los cuervos se posan sobre la nieve de la orilla. Estaba pensando «Mijail debería estar aquí, conmigo», cuando oí el silbido de un hombre que me sonreía con las manos en los bolsillos. Caminé detrás de él un cuarto de hora o más. Entró en una casucha y pensé: «En el último momento, Mijail aparecerá». En la casucha había una mesa llena de pasaportes sin foto y sin nombre. El hombre dijo: «¿Ha traido las fotos?». Luego me preguntó los nombres. Deberías haber estado conmigo, cuando le dije tu nombre. *(Pausa.)* Ni siquiera en el mercado negro. Nadie quiere vender un pasaporte a Mijail Bulgákov. Hasta los peores escupen, en cuanto menciono tu nombre.

(Bulgákov y la mujer se miran en silencio. Hasta que ella descubre el manuscrito. Se pone muy contenta.)

BULGÁKOVA.—¿Una novela? ¿La segunda parte de *La guardia blanca*? *(Lo toma. Lo hojea.)* ¡Una obra de teatro!

(Bulgákov le arrebata el manuscrito.)

BULGÁKOVA.—¿No vas a leérmela?

(No hay réplica.)

BULGÁKOVA.—¿Ni siquiera vas a decirme de qué trata?

BULGÁKOV.—Del diablo. Estoy escribiendo sobre el diablo.

(Bulgákov entierra el manuscrito bajo las cartas.)

9

(Pausa. Las cartas han invadido el lugar. Bulgákov no lleva su vieja camisa. Las manos de Stalin están pintadas de blanco.)

STALIN.—¿Mijail Afanásievich Bulgákov?

BULGÁKOV.—Yo soy.

STALIN.—Buenos días, camarada Bulgákov.

BULGÁKOV.—Buenos días, Iosif Visarionovich.

STALIN.—Hemos recibido sus cartas. Las hemos leído con los camaradas. Quiere marcharse al extranjero, ¿no es eso? Está harto de nosotros.

BULGÁKOV.—Últimamente me he hecho mil veces la misma pregunta: ¿Puede un escritor ruso vivir fuera de su patria?

STALIN.—Yo también me hago a menudo esa pregunta. Pero hablemos de usted. ¿Dónde quiere trabajar? ¿En el Teatro de Stanislavski?

BULGÁKOV.—Claro que me gustaría. Pero no he recibido más que negativas.

STALIN.—Presente una solicitud. Tengo la impresión de que esta vez la aceptarán. Tendríamos que reunirnos para charlar.

BULGÁKOV.—¡Oh, sí, Iosif Visarionovich, tenemos que conversar!

STALIN.—Habrá que encontrar un momento apropiado para ello.

(Pausa larga. Stalin escribe allí donde Bulgákov solía hacerlo; Bulgákov no escribe.)

BULGÁKOV.—No comprendo. Estabas a punto de convocarme a un encuentro cara a cara. ¿Por qué no hemos llegado a encontrarnos? Me rompo la cabeza tratando de comprender. Tratando de comprender qué ha sucedido desde entonces.

STALIN.—No es hacia atrás, sino hacia delante donde tienes que dirigir tu mirada. ¿No ves en el futuro nada para ti?

BULGÁKOV.—Debí adelantarme y proponerte una fecha y una hora. Me faltó valor. ¿O fue el cansancio? ¿O la sorpresa? Llevaba tanto tiempo esperando... Me levantaba y me acostaba con ello en la cabeza. De pronto, suena el teléfono. Fue como un milagro. Mi gran

ocasión. Ahora ya no hay nada que hacer, es demasiado tarde. Cometí un error fatal. Arrastraré mi culpa mientras viva.

STALIN.—«Arrastraré mi culpa mientras viva». ¿Por qué siempre tienes que ponerte tan trascendente? «Cometí un error fatal». Si no lo hubieses cometido, ¿el sol brillaría de otro modo?

BULGÁKOV.—Si no lo hubiese cometido, ahora estaría escribiendo, en lugar de hablando solo como un poseso.

STALIN.—Me aburre tu continua queja. Te pasas el día refunfuñando.

BULGÁKOV.—Podrías decirme: «No escribas más, dedícate a otra cosa». A lo mejor me lo has dicho. ¿Me lo has dicho?

STALIN.—No me marees, Mijail, tengo mis propios problemas. ¿Sabes cuánto cuesta un metro de hilo telefónico?

BULGÁKOV.—No comprendo nada. ¿Por qué se retiene a un escritor cuyas obras no se autorizan? Si al menos levantases la prohibición sobre *Los días de los Turbín*...

STALIN.—Hablas como si en la Unión Soviética se hiciese mi voluntad. ¿Crees que no cuenta la opinión de los otros camaradas? Molotov, Kalinin, Yagoda...

BULGÁKOV.—Has hecho borrar mi nombre de todos los teatros de la Unión Soviética.

STALIN.—Qué injusto eres. Bien sabes que soy tu más fiel espectador. He visto quince veces *Los días de los Turbín*, ocho veces *El apartamento de Zoika*. Puedo recitar escenas enteras de tus obras. En particular, de aquellas que los camaradas y yo hemos tenido que prohibir. Ponme a prueba. ¿Quieres oír *La isla púrpura* de arriba abajo? *(Recita.)* «¡Dimitri, los obreros están ensuciando con sus botazas el mármol de la escalera!...».

BULGÁKOV.—Lo peor no es que yo esté desesperado. Lo peor es que también mis obras lo están.

STALIN.—Stalin te lee. ¿Qué más quieres?

BULGÁKOV.—Todo lo que he escrito está en una situación desesperada.

STALIN.—¿No sabes hablar de otra cosa que de lo mal que te va en la vida? Vives de las heridas. De chupar tus heridas. De que no se cierre la herida, de eso vives tú. En lugar de pasarte los días y las noches dándole vueltas a aquella maldita llamada, podrías hacer algo positivo. Sabes a qué me refiero.

BULGÁKOV.—Eso nunca.

STALIN.—¿Nunca cambiarás, Mijail? Tú crees que la gente no puede cambiar, ¿verdad? Ése es el tema de todas tus obras: la gente no puede cambiar. También de esa pieza que estabas escribiendo últimamente. ¿Qué es de ella? Aquella obra sobre el diablo.

BULGÁKOV.—Tú sabrás. Entraron unos policías y se llevaron el manuscrito. Dijeron que se lo llevaban al GPU. ¿Qué es el GPU? ¿Llamáis así ahora la censura, GPU?

STALIN.—¿GPU? La primera vez que lo oigo. Preguntaré a Molotov. GPU...

BULGÁKOV.—Lo pusieron todo patas arriba. Traían un papel oficial: «Orden 2.287, expediente 45».

STALIN.—GPU... Preguntaré a Molotov. Pero dime: ¿Has escrito más escenas?

BULGÁKOV.—Ni una palabra. Es imposible escribir después de un registro, sabiendo que te vigilan.

STALIN.—Tú, tranquilo. ¿Te hemos arrestado alguna vez?

BULGÁKOV.—Pero ¿y mi obra? ¿Qué han hecho con ella? ¿La han quemado?

STALIN.—Eso es imposible. Los libros no arden. Y menos esa clase de libro. Una obra muy interesante en su planteamiento. Confusa, sin embargo, en su desarrollo. El arranque es magnífico: un hombre y una mujer a los que visita el diablo... Lástima que el personaje de ella esté tan poco desarrollado. Te lo he dicho muchas veces: tu punto débil es siempre el personaje femenino. ¿Y si tratases de hacerla un poco más compleja? Por ejemplo: ¿Y si fuese ella la que abre la puerta al demonio? La imagen central es formidable: el diablo paseándose por Moscú, entrando en las casas de la gente... Tienes tanto talento, Mijail, tu imaginación es tan poderosa... Pero ¿por qué todo lo que escribes tiene que ser seco y sombrío? Esas colecciones de rusos que parecen sacados de un manicomio... Como si la Revolución no los hubiese cambiado ni un poquito. Te gusta destacar las monstruosidades de nuestra gente, los peores rasgos de nuestro pueblo... ¿Por nada del mundo escribirás una obra que haga feliz a Stalin?

(Pausa. Bulgákov niega.)

STALIN.—¿Ni siquiera por ella lo harás?

(Señala a la mujer, que viene de la calle. Agotada. Ya no le extraña ver a Bulgákov hablando solo. Tiende una carta a Bulgákov.)

STALIN.—Reconozco que estaba equivocado respecto a ella. Pensé que se vendría abajo. Pero no, hasta ha aprendido a coser. Aunque ¿a qué precio? Mira sus manos. ¿Cuántas veces se hirió remendándote aquella camisa? Pobrecita. No fue educada para esto. ¿Cuántas veces te remendó aquella camisa? ¿Mil veces? ¿Un millón de veces? No quiere aceptar que el mundo ha cambiado. ¡Estamos en el siglo veinte! Pobrecita. La sombra de tu desgracia ha caído sobre ella. Yo pensaba: «Se vendrá abajo. Le pedirá de rodillas que escriba una obra para Stalin». Pobrecita. Las cosas que tiene que oír sobre ti. La gente es así, creen lo que leen en *Pravda*. Escupen el suelo que pisa, en cuanto menciona tu nombre. Incluso en el mercado negro, allí donde sólo van los traidores.

BULGÁKOV.—*(A su mujer.)* Te dije que no era el camino correcto. Hay que ir directamente a Stalin.

STALIN.—Pobrecita. Está a punto de estallar. «Nunca nos ayudará, Mijail. A menos que... ¿Quieres que escapemos de la miseria? Si es así, toma la pluma y da una alegría a ese cerdo».

BULGÁKOV.—*(A su mujer.)* No puedo.

STALIN.—«Sabes escribir mentiras. Escribe las mentiras que Stalin quiere oír».

BULGÁKOV.—*(A su mujer.)* No.

STALIN.—«¿Ni siquiera lo intentarás?».

BULGÁKOV.—*(A su mujer.)* No sería capaz. Aunque lo intentase con todas mis fuerzas.

STALIN.—«Llámale y dile que te dicte. Que firmarás la obra que a él se le antoje, con burgueses envenenando a ancianitas y bolcheviques repartiendo naranjas a los niños».

BULGÁKOV.—*(A su mujer.)* Lo mejor que puedo hacer es escribirle una carta.

(Toma papel y pluma.)

STALIN.—«Por una vez, ¿podrás tragarte tu estúpido orgullo? ¿Serás capaz de fingir una pizca de arrepentimiento? ¿De disimular tus

ideas? ¿Podrás escribirle algo así como: «Le aseguro, camarada, que en el futuro seré su más leal compañero de viaje»?».

BULGÁKOV.—*(A su mujer.)* ¿Lo tomas por tonto? No me ganaré su simpatía con embustes. Debo dirigirle una carta sincera. Cuando se trata de Stalin, sólo vale una cosa: la verdad.

STALIN.—«La verdad no nos ha ayudado hasta ahora. ¿Dónde nos ha arrastrado, tanta verdad?».

BULGÁKOV.—*(A su mujer.)* Le pediré una cita. Cara a cara, le haré comprender mis razones.

STALIN.—«Nunca te recibirá. No quiere hablar contigo».

BULGÁKOV.—*(A Stalin.)* Ella cree que fue una alucinación. Que en realidad nunca me telefoneaste. Sin embargo, yo escuché perfectamente cómo me decías: «Camarada Bulgákov, no podemos permitirnos prescindir de usted. Vamos a encontrarnos usted y yo para hablar acerca de su futuro». ¡Lo dijiste! ¡Querías recibirme! Pero ¿qué ha pasado desde entonces? ¿Qué está pasando? Ella cree que aquella llamada fue una trampa. Que condujiste la conversación conforme a tus intereses y la interrumpiste cuando te vino bien. Que me manejaste.

STALIN.—A menudo me pregunto si esta mujer te conviene.

BULGÁKOV.—La convivencia con ella se está volviendo imposible. Cada día es peor.

STALIN.—Por lo menos te ha quitado aquella camisa espantosa.

BULGÁKOV.—No me la ha quitado. Yo mismo tuve que tirarla por la ventana. Insoportable, se está poniendo insoportable.

STALIN.—Y todo el día mareándote con el mismo serial: «La vuelta al mundo de Zamiatin».

BULGÁKOV.—Telegrama de Zamiatin desde Amsterdam; postal de Zamiatin desde España...

STALIN.—¿Y en la cama?

BULGÁKOV.—No sé. Desde hace tiempo... No sé qué me pasa.

STALIN.—Lo dices como si fuera tuya la culpa.

BULGÁKOV.—No sé.

STALIN.—¿Ha conseguido hacerte creer que tú eres el culpable? ¿Y todavía se atreve a decir que yo te manejo? Te sientes culpable de estar conmigo en lugar de con ella, ¿no es así? Verdaderamente, esta mujer sabe cómo moverte los hilos. Ni siquiera te atreves a tocarme.

(Pausa. Bulgákov se atreve a tocar a Stalin. Silencio.)

BULGÁKOV.—Si al menos volvieras a llamarme...

STALIN.—¿Estás intentando sobornarme, Mijail?

BULGÁKOV.—No, no.

STALIN.—Corromperme.

BULGÁKOV.—No.

STALIN.—Corromper a la nación. ¿Es eso lo que pretendes?

(Se aparta bruscamente de Bulgákov. Éste queda en el aire, como aquél a quien el amante se le evapora entre los brazos. Su mujer todavía le tiende la carta.)

BULGÁKOVA.—Carta de Zamiatin desde París.

(Pausa.)

BULGÁKOVA.—No es para ti. La envía a mi nombre. Quiere que me vaya con él. Ya sabes cómo es Zamiatin. Siempre sabe lo que quiere, y siempre habla claro.

(Pausa. Deja la carta. Se acerca a él. Lo toca.)

BULGÁKOVA.—Vayamos a la frontera, Mijail. Tú y yo, sin papeles, sólo con nuestra voluntad. Vamos a la frontera. Para atravesarla, sólo necesitamos estar juntos.

(Pausa.)

BULGÁKOV.—¿Irme de Rusia?

BULGÁKOVA.—Sólo necesitamos estar juntos. Donde sea. Mijail, donde tú quieras, con tal de que estemos juntos.

(Pausa.)

BULGÁKOV.—¿Irme de Rusia? ¿Ahora, cuando él está tan cerca de aceptar mi punto de vista? Mi última carta le ha producido una honda impresión.

(Pausa.)

BULGÁKOVA.—¿Por qué no te mata? ¿Por qué no envía a alguien a que acabe el trabajo? Habría muchos dispuestos a hacerlo. Todos esos que me escupen. Todos me escupen, en cuanto menciono tu nombre.

STALIN.—*(A Bulgákov.)* ¿Tiene que ir a todas partes con tu nombre por delante? Seguro que podría conseguir un pasaporte para sí misma. Incluso en el Comité de Asuntos Extranjeros, siempre que no vaya cacareando tu apellido. Dile que solicite un permiso para viajar sola al extranjero. Se lo entregarán al instante.

BULGÁKOV.—No querrá irse sin mí. Habrá que obligarla, Iosif Visarionovich. Sácala de Rusia, lejos de nosotros, donde no pueda hacernos daño.

10

(Bulgákov calla.)

STALIN.—*(Recita.)* «¡Dimitri, los obreros están ensuciando con sus botazas el mármol de la escalera! ¡¿Quién ha quitado la alfombra?! ¡¡¿Es que Marx prohibe cubrir con alfombras las escaleras?!!». *(Silencio.)* Ninguno de tus actores te ha entendido como yo. ¿Sabes por qué, Misha? Porque nadie te conoce como yo. Igual que nadie me conoce como me conoces tú. Por eso me siento tan a gusto aquí, contigo. En cuanto puedo, agarro el abrigo y me vengo a tu casa. Cada día aguanto menos el Kremlin. Es tan aburrido, con todos esos burócratas y políticos... Estoy rodeado de intrigantes. Molotov y los demás, si oyeras las cosas que me dicen sobre ti... No tienen sensibilidad, y sospechan de cualquiera que la tenga. No sé qué harían conmigo si se enteraran de que también yo escribo poesía. *(Silencio. Stalin saca un papel.)* «La mañana». *(Silencio. Recita.)* «La brisa huele a trigo y a tractores. / Al despertar, la tierra / saluda a los campesinos. / Alegres abren / surcos al nuevo día. / Más allá, rasgando / el velo de las nubes / cantan los aviadores: / "Patria, danos tus frutos. / Nosotros te daremos nuestro trabajo"». *(Espera la reacción de Bulgákov. Silencio.)* ¿Sabes lo que más respeto de ti, Misha? Que no tienes miedo a las palabras. En unos tiempos en que una sola palabra te puede costar la vida, tú siempre dices lo que

piensas. *(Espera la reacción de Bulgákov. Silencio. Rompe el papel.)* Tienes razón. No he nacido para la poesía. La poesía ablanda el alma. Un luchador no puede ser poeta. ¿Sabes cuántos kilómetros de teléfono he extendido en tres meses? Tú eres el poeta y yo el luchador. *(Silencio.)* Pero ¿acaso no tengo derecho a soñar con una poesía para luchadores? ¿No tengo derecho a soñar con una cultura revolucionaria? Ésa es la pregunta que me desvela noche tras noche. ¿Podemos fiarlo todo a esos artistas que se llaman a sí mismos «de izquierdas»? Tienen el carnet del partido, pero ¿tienen talento? Saben cuándo ponerse el gorro rojo y cuándo quitárselo; cuándo cantar loas al zar y cuándo a la hoz y al martillo. Pero ¿pueden hacer un arte digno de la Revolución? *(Silencio.)* Necesitamos hombres como tú, Misha. Artistas de verdad. Lástima que os cueste tanto entender lo que el pueblo necesita de vosotros. Fíjate en el pobre Maiakowski. Hizo bien en pegarse un tiro. Ya no era aquel joven Maiakowski que a cada paso abría un sendero en el bosque. El viejo Maiakowski salió del bosque a una carretera asfaltada, se dedicó a poner en verso mis decretos. ¿Creía que era eso lo que yo esperaba de él, que pusiese en verso mis decretos? Hizo bien pegándose un tiro. *(Silencio.)* ¿Cuál es la causa del silencio del arte verdadero? ¿La miseria? No. Los artistas rusos estáis acostumbrados a pasar hambre. La razón de vuestro silencio no es la falta de pan, sino una mucho más profunda. El arte no pueden hacerlo leales funcionarios, sino herejes peligrosos como tú. Si un escritor intenta ser leal, si intenta ser útil, hará una literatura que se lee hoy y con la que mañana se envuelve la pastilla de jabón. *(Silencio.)* ¿Por qué a los verdaderos artistas os costará tanto entender lo que el pueblo necesita de vosotros? El corazón del pueblo es tan caprichoso... Es mucho más fácil defender al pueblo de sus enemigos que defenderlo de los que lo aman. ¿Sabes que incluso la obra de Gorki *El obrero Solovotekov*, incluso esa inocentísima obra, hemos tenido que retirarla del repertorio? Como lo estás oyendo, Misha, *El obrero Solovotekov*, ¿crees que no me duele? Mírame a los ojos, Misha, mírame cuando te hablo. Es mucho más fácil defender al pueblo de sus enemigos que defenderlo de sí mismo. Qué más quisiéramos los camaradas y yo que la Unión Soviética estuviese llena de verdaderos artistas. ¿Acaso al arte ruso sólo le queda un futuro: su pasado? Dímelo tú, Misha. ¿Por qué no me miras? ¿Es que te doy miedo, por eso bajas la mirada? ¿Alguna vez te he puesto la mano encima? Estoy cambiando, Misha, tú me has hecho cambiar. Ya no soy aquel bruto insensible. Ayer noche, leyendo tu última carta, se me saltaban

las lágrimas. No me crees, ¿eh? Tú piensas que la gente no puede cambiar. Pero la Revolución está cambiando a la gente. ¿Sabes cuántos kilómetros de teléfono vamos a extender en el próximo quinquenio? ¿Y en el siguiente? Muy pronto te voy a hacer llamar y vamos a conversar acerca de ello. Me gustaría tanto tenerte allí, en el Kremlin, tener allí un verdadero amigo. No puedo probar bocado sin miedo a que me envenenen. No puedo abrir la boca sin miedo a que me hayan envenenado el aire. Muy pronto podrás venir a verme. En cuanto estés preparado. Un poco de paciencia, Misha. No dejo de pensar en ti. Me preocupa tu aspecto. Te conviene salir de casa. Mezclarte con la gente. Si sigues apartándote del pueblo, enloquecerás. Paciencia, Misha, muy pronto la gente volverá a quererte. En cuanto estén preparados. No habrá verdadero arte mientras el pueblo sea como un niño cuya inocencia hay que salvaguardar. Entretanto, los camaradas y yo llenaremos de teléfonos la Unión Soviética. Haremos que cada hogar, desde Kalinigrado hasta Kamchatkiy, tenga su propio teléfono para hablar directamente con Stalin. Te juro, Misha, que lo conseguiremos. Cueste lo que cueste.

(La mujer ha entrado con sus maletas, vestida para salir de viaje. Ha ido al lugar donde Bulgákov escribía. Ha recogido un manuscrito de Bulgákov para llevárselo consigo. Ha mirado a Bulgákov por última vez. Se ha ido sin dirigirle un gesto de despedida.)

Fin

BIBLIOGRAFÍA

UNA BIBLIOGRAFÍA (SELECTA) PARA LA RECONSTRUCCIÓN DE LA VIDA ESCÉNICA ESPAÑOLA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX [1]

José Romera Castillo

Universidad Nacional de Educación a Distancia

I. PÓRTICO

Como he escrito en otro lugar [2], en la década de los ochenta pensaba que era preciso crear en España un Centro de Estudios que sirviese para profundizar más en la investigación de la semiótica. Así nació, bajo mi dirección, en 1991 —aunque pergeñado con anterioriedad— el Instituto de Semiótica Literaria y Teatral, inserto en el Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura, de la Facultad de

[1] Esta investigación ha sido subvencionada en dos ocasiones por la Dirección General de Investigación Científica y Técnica (DGICYT) y la Dirección General de Enseñanza Superior del Ministerio de Educación y Cultura: Proyectos PS90-0104 (1990-1993) y PB96-0002 (1997-2000).

[2] Cf. José Romera Castillo, «El Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías en el ámbito de mi trayectoria semiótica». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 8 (1999), 151-177.

Filología de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)[3]. El ISLTYNT —en el siglo de las siglas— ha pretendido conseguir varios objetivos, de los que ya ha conseguido granados frutos: organizar anualmente un Seminario Internacional[4], publicar *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*[5], realizar tesis de doctorado, cursos y conferencias, etc.

Una de las labores más importantes del ISLTYNT ha sido la de realizar en su seno una serie de investigaciones con el fin de reconstruir la vida escénica en España, fundamentalmente, en la segunda mitad del siglo XIX y siglo XX. Como es bien sabido, conocemos muy bien la historia literaria de los autores y de los textos dramáticos, pero sabemos mucho menos de la historia de las obras que fueron contempladas y degustadas por nuestros antecesores. Para subsanar esta laguna —a veces océano inmenso— hemos llevado a cabo —y seguimos haciendo— una serie de investigaciones que, unidas a las realizadas por otros grupos de investigación, van aportando bastante luz a la historia del teatro representado en España.

Nuestras aportaciones se caracterizan por estar insertas en un amplio grupo de trabajo, diseñado con rigor y minuciosidad, sobre la semiosis de todos los componentes que articulan la representación en diferentes lugares de España y la presencia del teatro español en el extranjero (México e Italia). Las características de mi alumnado de la UNED así lo determinaban. El interés del trabajo de investigación ha sido ya reconocido al ser subvencionado y reconocido por los estudiosos del tema.

---

[3] Posteriormente —por el radio de acción de sus investigaciones— recibiría, desde 1996, el nombre que actualmente posee: Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías.

[4] Cf. José Romera *et alii* (eds.), *Ch. S. Peirce y la literatura, Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 1 (1992), 242 págs.; José Romera *et alii* (eds.), *Escritura autobiográfica* (Madrid: Visor Libros, 1993, 505 págs.); José Romera *et alii* (eds.), *Semiótica(s). Homenaje a Greimas* (Madrid: Visor Libros, 1994, 326 págs.); José Romera *et alii* (eds.), *Bajtín y la literatura* (Madrid: Visor Libros, 1995, 459 págs.); José Romera *et alii* (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 1996, 439 págs.); José Romera *et alii* (eds.), *Literatura y multimedia* (Madrid: Visor Libros, 1997, 386 págs); J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), *Biografías literarias (1975-1997)* (Madrid: Visor Libros, 1998, 647 págs.); J. Romera y F. Gutiérrez (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (Madrid: Visor Libros, 1999, 755 págs.); J. Romera y F. Gutiérrez (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)* (Madrid: Visor Libros, 2000) y J. Romera y F. Gutiérrez (eds.), *El cuento en la década de los noventa* (Madrid: Visor Libros, 2001, e.p.).

[5] Se han publicado, desde 1992 y hasta el momento, 9 números.

Como he escrito en otro lugar, nuestro trabajo consiste, muy sintéticamente, en lo siguiente. Una vez elegido el punto geográfico en el que se investigará la vida escénica en toda su amplitud en un periodo determinado de años —en función de la documentación que sea accesible—, se traza, en primer lugar, un panorama histórico, literario y teatral de la época tanto general de España como de la ciudad, objeto de estudio. A continuación se compila un estado de la cuestión sobre la bibliografía referida a la actividad escénica en el lugar seleccionado, estableciendo las fuentes documentales (archivos, hemerotecas, etc.) sobre las que se basará la investigación. Después se estudian los espacios teatrales de la localidad (teatros propiamente dichos y otros ámbitos como Casinos, Ateneos, casas particulares, etc.).

Asentadas las bases de la investigación, entramos de lleno en el núcleo fundamental de la misma, constituido por el establecimiento de la cartelera teatral (obras representadas y obras anunciadas que no llegaron a ponerse en escena por diversos motivos), desde un punto de vista cronológico, en la que se constatan para cada año, mes, día y hora, por funciones, en las sesiones de tarde y noche, los títulos de las piezas y los nombres de los autores que se representaron, los lugares escénicos, así como las compañías y actores, constatando siempre la referencia bibliográfica de donde se toman los datos.

Una vez establecida la cartelera, nos centramos en la relación de las obras (con un índice alfabético y una relación númerica de las veces que las obras se pusieron en escena) y su clasificación por géneros (comedias, tragedias, dramas, melodramas, etc.) tanto del teatro declamado (obras originales o traducciones-adaptaciones de piezas de teatro foráneo —la mayoría de las veces francesas—), como del teatro lírico musical (ópera, zarzuela) y género chico, intermedios (bailes, canciones, poesías, etc.) y espectáculos parateatrales (acrobacias, malabarismos, magias, etc.). Después se estudian los autores (dramaturgos, adaptadores, libretistas y compositores), con sus obras respectivas.

A continuación, nos centramos en todo lo relacionado con la representación teatral en su conjunto. En primer lugar, atendemos a las compañías (tanto profesionales como de aficionados —que tanto proliferaron—), estableciendo la relación de sus componentes y el repertorio de obras representadas. Como consecuencia de este estudio, tenemos ya unos itinerarios de las diversas compañías que recorrieron todo el territorio nacional. Después, pasamos al análisis de los distintos lenguajes escénicos (escenografía, música, vestuario, luminotecnia, etc.).

Para ello nos servimos del marco teórico de la semiótica teatral que tanto ha aportado al respecto. Los resultados de este apartado son de extraordinario valor para la historia de la representación escénica, sobre la que poseemos escasos datos, ya que desafortunadamente no existían los medios tecnológicos de hoy (grabaciones de televisión, vídeo, etc.), y que gracias a estas aportaciones vamos teniendo noticias más pormenorizadas.

Después, analizamos la recepción crítica de los espectáculos teatrales, examinando la relación de críticos (siempre que es posible) así como la crítica de los autores, de los textos dramáticos, de las compañías, de las puestas en escena, etc.

La sociología del hecho teatral no podía estar ausente. Desde las reglamentaciones oficiales sobre el teatro (tanto nacionales como provinciales), problemas de censura, representaciones a beneficio (de Instituciones, actores, etc.), aficiones poéticas y musicales en los intermedios, regalos, homenajes y agradecimientos, etc. Después, estudiamos, hecho importantísimo, la temporadas teatrales (épocas y meses del año, días de la semana, horario de las funciones, etc.); analizamos los precios (por abonos y entradas sueltas); para terminar recogiendo las costumbres del público asistente a las representaciones que eran muy pintorescas en ocasiones (sombreros de las señoras que no dejaban ver bien el escenario, comportamientos soeces, etc.).

Teniendo como colofón unas conclusiones generales, con un análisis de la vida escénica en el lugar escogido, que, por sí mismas, constituyen una pequeña monografía lista para la imprenta; además de las referencias bibliográficas y una serie de apéndices, sobre todo gráficos (planos de teatros, fotografías, documentos manuscritos, programas de mano, anuncios en periódicos, etc.), que hasta el momento eran, en general, desconocidos.

Y es todo. Como se puede colegir, un amplio abanico que trata de reconstruir muy pormenorizadamente no sólo las informaciones que las fuentes documentales aportan, día tras día, sino que pretenden realizar, sobre todo, un análisis valorativo y comparativo con lo ya conocido de las actividades escénicas en su integridad del punto geográfico elegido, puesto en relación con la vida escénica española.

En estos dieciséis años de vida del proyecto, desde que en 1984 empezamos a trabajar, hemos producido enjundiosos frutos (tesis de doctorado y Memorias de Investigación), como a continuación enumero.

Sobre la segunda mitad del siglo XIX se ha investigado la vida escénica, a través de tesis de doctorado, en siete ciudades [6]. He aquí la relación: Emilia Cortés Ibáñez, *El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX* (1991) —publicada en microforma por la UNED en 1991 y posteriormente como *El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX. Documentos, cartelera y estudio* (Albacete: Diputación / Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel», 1999, 395 págs., con prólogo de José Romera Castillo)—; José Antonio Bernaldo de Quirós, *El teatro y actividades afines en Ávila (siglos XVII, XVIII y XIX)* (1993) —publicada en microforma por la UNED en 1994 y posteriomente como *Teatro y actividades afines en la ciudad de Ávila (Siglos XVII, XVIII y XIX)* (Ávila: Diputación Provincial / Institución Gran Duque de Alba, 1998, 342 págs., con prólogo de José Romera Castillo)—; Ángel Suárez Muñoz, *La vida escénica en Badajoz 1860-1886* (1994) —publicada en microforma por la UNED en 1995 y posteriormente como *El teatro en Badajoz: 1860-1886. Cartelera y estudio* (Madrid: Támesis, 1997, 343 págs., Colección «Fuentes para la historia del teatro en España», n.° XXVIII)—; María del Mar López Cabrera, *El teatro en Las Palmas de Gran Canaria (1853-1900)* (1995) —publicada en microforma por la UNED en 1995—; Agustina Torres Lara, *La escena toledana en la segunda mitad del siglo XIX* (1996); Tomás Ruibal Outes, *La vida escénica en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XIX* (1997) —publicada en microforma por la UNED en 1998— y Estefanía Fernández García, *León y su actividad escénica en la segunda mitad del siglo XIX* (1997) —publicada en microforma por la UNED en 1998—.

Además se han realizado siete Memorias de Investigación —inéditas— sobre algunos años concretos, que se convertirán —algunas de ellas— en tesis de doctorado: *El teatro en Cádiz (1867-1870)*, de Amalia Vilches Dueñas (1984); *El teatro en Calahorra (1840-1910)*, de María Á. Martínez Somalo (1988); *El teatro en Córdoba (1854-1858)*, de María Teresa Gómez Borrego (1988); *El teatro en Barcelona en la segunda mitad del siglo XIX (1850-1854)*, de Ana María Grau Gutiérrez (1992); *El teatro en Igualada en la segunda mitad del siglo XIX (1863-1880)*, de María Rosa Vila Farré (1992); *El teatro en Bilbao*

[6] En el Departamento de Historia del Arte, de la UNED, se defendió la tesis de doctorado de Juana María Balsalobre García (1997), *Imagen académica del teatro español decimonónico. El teatro y su censura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1800-1870)*, bajo la dirección del Dr. José Enrique García Melero. Publicada en microforma por la UNED en 1998.

(1890-1892), de Begoña Alonso Bocos (1996) y *La vida escénica en el teatro Jofre de Ferrol: 1892-1896*, de M.ª Eva Ocampo Vigo (1997).

Sobre el siglo XX, se han defendido cuatro tesis de doctorado. He aquí su relación: Francisco Reus-Boyd-Swan, *El teatro en Alicante (1900-1910)* (1991) —publicada, primeramente, en microforma por la UNED en 1992 y posteriormente como *El teatro en Alicante: 1901-1910. Cartelera y estudio* (Madrid / Londres: Támesis / Generalitat Valenciana, 1994, 438 págs., Colección «Fuentes para la historia del teatro en España», n.° XXIII)—; Francisco Linares Valcárcel, *La vida escénica en Albacete (1901-1923)* (1997) —publicada en microforma por la UNED en 1998 y posteriormente como *Representaciones teatrales en Albacete, 1901-1923. Cartelera, compañías y valoración* (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses «D. Juan Manuel», 1999; con prólogo de José Romera Castillo)— y Emilia Ochando Madrigal, *El teatro en Albacete (1924-1936)* (1998) —publicada en microforma por la UNED en 1998 y posteriormente como *El teatro en Albacete durante la Edad de Plata (1924-1936)* (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel», 2000; con prólogo de José Romera Castillo— y Alfredo Cerda Muños, *La actividad escénica en Guadalajara (México): 1920-1990* —defendida en la UNED, 1999—.

Asimismo, Paloma González-Blanch Roca, ha realizado su Memoria de Investigación sobre *La vida escénica en Segovia (1918-1923)* (1998). Se han investigado otros puntos de la geografía española [7] y hay otros trabajos en curso de realización.

Hay que decir que las tesis de doctorado han sido publicadas —o aguardan su publicación— en microforma por la UNED. Algunas de

[7] Añadiré que se han realizado Memorias de Investigación, integradas en nuestro Instituto, sobre temporadas teatrales en otros puntos de la geografía española, bajo la tutela de mis colaboradores:

a) Dr.ª M.ª Pilar Espín Templado: *El teatro en La Rioja en la segunda mitad del siglo XIX*, de Inmaculada Benito Argáiz (1997) —defendida en la Universidad de La Rioja en 1997 (codirigida por Miguel Ángel Muro)—; *El teatro en Badajoz en la primera mitad del siglo XX (1900-1902)*, de Pablo Fernández García (1995); *La vida escénica en Pontevedra en la primera mitad del siglo XX (1901-1903)*, de Paulino Aparicio Moreno (1996) —que pronto, con ampliación de los años de estudio, se convertirá en tesis de doctorado— y *El teatro en la ciudad de Santander (1898-1900)*, de Fernando Sánchez Rebanal (1999).
b) Dr.ª M.ª Clementa Millán: *El teatro en Santander (1910-1912)*, de José Ismael Álvarez Garzón (1999).
c) Dr. Francisco Gutiérrez Carbajo: *Representaciones teatrales y compañías de teatro profesional gallegas en 1993*, de Fernando Dacosta Pérez (1998).

Además de otras en preparación.

ellas, además, han sido editadas por la prestigiosa Colección «Fuentes para la historia del teatro en España», de la editorial londinense / madrileña Tamesis Books (Badajoz y Alicante), por Instituciones locales (Albacete, Ávila) y algunas otras serán publicadas pronto por entidades provinciales (León, etc.)

En conjunto, por lo que respecta al siglo XIX, se han investigado catorce puntos geográficos de España: Albacete, Ávila —que cubre los siglos XVII, XVIII y XIX—, Badajoz, Las Palmas de Gran Canaria, Toledo, Pontevedra y León —sobre la vida escénica en la segunda mitad del siglo XIX—; además de algunos años de las carteleras teatrales de Cádiz, Calahorra, Córdoba, Barcelona, Igualada, Bilbao y Ferrol.

Por lo que concierne al siglo XX, se han realizado, bajo mi dirección, las carteleras de Alicante (1900-1910), Albacete (1901-1936) y Segovia (1918-1923); así como algunas Memorias sobre algunas temporadas teatrales, integradas en el equipo de investigación, realizadas bajo la dirección de mis colaboradores M.ª Pilar Espín Templado, Francisco Gutiérrez Carbajo y M.ª Clementa Millán.

Pero el ámbito de actuación de nuestro equipo no se detiene sólo en España, sino que el radio de acción se ha ampliado a otros países. Tal es el caso de la tesis de doctorado sobre *La actividad escénica en Guadalajara (México) 1920-1990*, de Alfredo Cerda Muños (1999) —ya citada—; además de otra, en proceso de culminación, sobre *La vida escénica del teatro español del siglo XX en Italia (1960-1998)*, de Coral García Rodríguez.

En síntesis, las pesquisas en cerca de una veintena de puntos geográficos de España —entre los que resaltan los amplios panoramas de Albacete y Ávila—, más las dos del extranjero (México e Italia), constituyen un corpus muy significativo que arroja una intensísima luz no sólo de la vida escénica de estos lugares, sino que, gracias a nuestra iniciativa y sobre todo al esfuerzo de nuestros investigadores —a los que desde aquí quiero reconocer y agradecer su denodado esfuerzo—, al estar ya cruzando y comparando los datos [8], la historia de nuestro

[8] Cf. José Romera Castillo, «El personaje en escena (Un método de estudio)», en Jesús G. Maestro (ed.), *Theatralia II. El personaje teatral* (Vigo: Universidade, 1998, 77-108), en el que se expone la rentabilidad que se le puede extraer a estas investigaciones, al cruzar datos de las diferentes tesis de doctorado ya realizadas, tanto para el estudio del personaje del texto literario teatral (autor teatral y personajes de sus obras dramáticas) como del personaje en el escenario (información sobre los actores que representan a los personajes, juicios sobre su interpretación y recepción del personaje por el público).

teatro representado ya no es una anhelada utopía, sino una rigurosa y bien fundada realidad.

Para poner en funcionamiento el grupo de investigación y para seguir trabajando he tenido que recopilar una base de datos bibliográficos, divididos sectorialmente (Teatro de la época, Autores, Obras, Géneros, Teatro regional, diversos aspectos de la representación teatral, Historia, Prensa, etc.) que hasta el momento estaban dispersos y que son de tanta utilidad —puedo dar fe de ello— para los que empiezan a investigar en dicha parcela. Por ello, con el fin de ayudar tanto a los investigadores del ISLTYNT como a quienes se interesen por el tema, ofrecemos una relación bibliográfica sobre diversos aspectos que articulan el estudio de las prácticas escénicas en la segunda mitad del siglo XIX, fundamentalmente, en España. Ni que decir tiene que a esta nómina, en modo alguno exhaustiva —sobre todo en autores y obras—, se le podrán añadir otras referencias bibliográficas. Eso es lo que pretendo: que este listado se complete con lo que aquí falte o sea necesario rectificar. Entre todos avanzaremos más certeramente. Además, algunas fichas bibliográficas consignadas en un apartado podrían añadirse a otro(s).

II. SOBRE TEATRO DEL SIGLO XIX

II.1. Estudios

ALAMINOS SÁNCHEZ, M. y SÁNCHEZ DE LA PLAZA, H. (1860). *El teatro español bajo su verdadero punto de vista. Folleto escrito exponiendo su situación actual, abusos en la literatura dramática, deseos de corregirlos*. Madrid: Imprenta de D. Francisco del Castillo.

ABRIL, M. (s.a). *El arte de las sombras*. Madrid: Aguilar.

ADAMS, N. B. (1926a). «Notes on Spanish Plays at the Beginning of the Romantic Period». *Romanic Review* XVII, 128-142.

— (1930). «The Grotesque in Some Important Spanish Romantic Plays». *Todd Memorial Volumes, Philological Studies* I, 37-46.

— (1945). «Notes on Dramatic Criticism in Madrid: 1828-1933». En *Studies in Language and Literature*, 231-238. Chapel Hill: University of North Carolina Press. [*Studies in Philology* XLII, 1945, 609-616.]

ALAS, L. (1887). «Temporada teatral». En *Nueva campaña (1885-1886)* (Madrid), 273-278.

ALCALÁ GALIANO, A. (1886). *Memorias*. Madrid: Rubiños.

— (1955). *Recuerdos de un anciano*. En *Obras escogidas*, I. Madrid: Atlas (BAE). Edición de Jorge Campos.

— (1969). *Literatura española del siglo XIX. De Moratín a Rivas*. Madrid: Alianza (Traducción, introducción y notas de Vicente Lloréns). [La edición original en inglés apareció en 1834.]

ALCINA FRANCH, J. (1979). *Teatro romántico*. Barcelona: Bruguera.

ALONSO CORTÉS, N. (1940-41). «Sobre el drama romántico». *Castilla* I, 103-114.

— (1968). «El teatro español en el siglo XIX». En *Historia de las Literatura Hispánicas*, G. Díaz-Plaja (ed.), IV, 261-337. Barcelona: Vergara.

ALSINA, J. (1919). *Museo Dramático*. Madrid: Renacimiento.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. *et alii* (1997). «El teatro (I)». En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, V. García de la Concha (ed.) y G. Carnero (coord.), t. 8, 235-289. Madrid: Espasa Calpe.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. *et alii* (1998). «El teatro durante la Restauración y el fin de siglo». En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, V. García de la Concha (ed.) y L. Romero Tobar (coord), t. 9, 107-200. Madrid: Espasa Calpe.

ÁLVAREZ ESPINO, R. (1876). *Ensayo histórico-crítico del teatro español, desde su orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Tip. La Comercial. [Historia y antología de textos.]

AMORÓS, A. (1999). «Teatro popular». En *Historia de los espectáculos en España*, Andrés Amorós y José M.ª Díez Borque (eds.), 135-145. Madrid: Castalia.

ARDERÍUS, F. (1877). *Hasta los gatos quieren zapatos. Apuntes sobre el teatro español*. Madrid: Velasco y Romero.

— (1876). *Ateneo de Madrid. Sección de Literatura y Bellas Artes*. Discusión sobre el tema: «¿Se halla en decadencia el teatro español? Si se halla ¿por qué medios pudiera procurarse su regeneración?». *Revista Europea* (Madrid), VII, 237-239, 274-277 y 546-547. [Sirvió de punto de partida una Memoria pre-

sentada por J. Alcalá Galiano. Intervinieron Fernández Jiménez, Vidart y Revilla, pronunció un discurso Valera y resumió los debates con otros F. de P. Canalejas.]

AUBRUN, Ch.-V. (1965). *Histoire du théâtre espagnol*. París: PUF.

AYMES, J. R. y FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, J. (1997). *La imagen de Francia en España (1808-1850)*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

AZNAR SOLER, M. (1990). «El teatre romàntic espanyol» y «El teatre espanyol (1890-1960)». En *Història del teatre*, Vito Pandolfi (ed. de J. M. Benet i Jornet y J. M. Carandell), II y III, 223-238, 377-398, respectivamente. Barcelona: Institut del Teatre.

BAASNER, F. (1995). *Literaturgeschichsschreibung in Spanien von den Anfängen bis 1868*. Frankfurt am Main: Klosterman.

BARINAGA, A. (1964). *Movimientos literarios españoles de los siglos XIX y XX*. Madrid: Alhambra.

BLANCO GARCÍA, F. (1891-1894). *La literatura española en el siglo XIX*. Madrid: Sáenz de Jubera Hermanos, 3 vols. [2.ª ed., 1899-1904; 3.ª ed., 1909-1912.]

BLASCO, E. (1897). «Las costumbres en el teatro: su influencia recíproca. Bretón de los Herreros, N. Serra, V. de la Vega, Ayala». *La España del siglo XIX* III, 141-143.

BOTREL, J.-F. (1977). «El teatro en provincias bajo la Restauración. Un medio popular de comunicación». *Bulletin Hispanique* LXXIX (3-4), 381-393.

— (1985). *Pour une histoire littéraire de l'Espagne (1868-1914)*. Université de Lille III, Atelier National de Reproduction des Thèses, 2 vols.

— (1988). *La diffusion du livre en Espagne (1868-1914). Les libraires*. Madrid: Casa de Velázquez.

BRETÓN DE LOS HERREROS. M. (1828). *Contra el furor filarmónico o más bien contra los que desprecian el teatro español*. Madrid: Burgos.

— (1846). «Literatura dramática. Reseña de un debate sostenido en el Liceo de Madrid». *Revista Literaria de El Español* I, 14-16.

— (1965). *Manuel Bretón de los Herreros. Obra dispersa, I. El Correo Literario y Mercantil*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos (Edición y estudio de J. M. Díez Taboada y J. M. Rozas). [Contiene textos sobre teatro.]

BRETT, L. E., ed. (1935). *Nineteenth Century Spanish Plays*. Nueva York: Appleton Century Crofts.

BUENO, M. (1909). *Teatro español contemporáneo*. Madrid: V. Prieto y Compañía.

CALDERA, E. (1962). *Primi manifesti del romanticismo spagnolo*. Pisa: Istituto di Letteratura Spagnola e Ispano-Americana.

— (1974). *Il dramma romantico in Spagna*. Pisa: Università.

— (1978). *La commedia romantica in Spagna*. Pisa: Giardini.

— (1982). *Romanticismo I. Atti del II Congresso sul Romanticismo spagnolo e ispanoamericano (Asppetti e problemi del teatro romantico)*. Génova: Universidad.

— (1999). «Siglo XIX». En *Historia de los espectáculos en España*, Andrés Amorós y José M.ª Díez Borque (eds.), 87-103. Madrid: Castalia.

CALDERA, E., ed. (1992). *Teatro politico spagnolo del primo Ottocento*. Roma: Bulzoni.

CALDERA, E. y CALDERONE, A. (1988). «El teatro en el siglo XIX (I) (1808-1844)». En *Historia del teatro en España*, II, J. M.ª Díez Borque (ed.), 377-624. Madrid: Taurus.

CALDERA, E. y FROLDI, R., eds. (1991, 1993). *EntreSiglos* 1 y 2. Roma: Bulzoni.

CALVO ASENSIO, C. (1875). *El teatro hispano-lusitano en el siglo XIX. Apuntes críticos*. Madrid: Imprenta Rojas.

CAMBRONERO, C. (1914). *Crónicas del tiempo de Isabel II*. Madrid: La España Moderna.

CAMPOS, J. (1969). *Teatro y sociedad en España (1700-1820)*. Madrid: Moneda y Crédito.

CANALEJAS, F. de P. (1876). *La poesía dramática en España*. Madrid: Imprenta de Víctor Saiz.

CÁNOVAS DEL CASTILLO, A. (1885). *El teatro español*. Madrid: Editorial Iberoamericana.

CARBALLO PICAZO, A. (1955). «Los estudios de preceptiva y métrica españoles en los siglos XIX y XX». *Revista de Literatura* VIII, 23-56.

CARNER, S. J. (1890). *Tratado de arte escénico*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico de *La Hormiga de Oro*.

CARNERO, G. (1978). *Los orígenes del Romanticismo reaccionario español. El matrimonio Böhl de Faber*. Valencia: Universidad.

CASALDUERO, J. (1972). *Estudios sobre el teatro español*. Madrid: Gredos, 3.ª ed.

— (1974). «El teatro en el siglo XIX». En *Historia de la literatura española*, J. M.ª Díez Borque (ed.), III, 133-162. Madrid: Guadiana.

CASTELLÓN, A. (1994). *El teatro como instrumento político en España, 1895-1914*. Madrid: Endymión (Prólogo de Ricardo Doménech).

CHU-PUND, O. (1991). *La figura del Mesías en el teatro romántico español*. San José de Costa Rica: Fundación San Judas Tadeo.

COOK, J. A. (1959). *Neo-Classic Drama in Spain. Theory and Practice*. Dallas: South Methodist University Press.

COTARELO y MORI, E. (1897-1902). *Estudios sobre la historia del arte escénico en España*. Madrid: s.e., 2 vols.

— (1904). *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid: RABM.

CRESPO MATELLÁN, S. (1979). *La parodia dramática en la literatura española (Esbozo de una historia de la parodia dramática en la literatura española...)*. Salamanca: Universidad.

CROCE, E. (1986). *Il Romanticismo spagnolo. La splendida eredità di un Romanticismo povero*. Roma: Bulzoni.

DELEITO y PIÑUELA, J. (s. a.). *Estampas del Madrid teatral fin de siglo. I. Español. Comedia. Princesa. Novedades. Lara*. Madrid: Saturnino Calleja.

DÍAZ DE ESCOVAR, N. (s. a.). *Siluetas escénicas del pasado. Colección de artículos históricos de costumbres, anécdotas, biografías, bibliografía, etcétera, del teatro español*. Barcelona: Viuda de Luis Tasso.

DÍAZ DE ESCOVAR, N. y LASSO DE LA VEGA, F. de P. (1924). *Historia del teatro español. Comediantes. Escritores. Curiosidades escénicas*. Barcelona: Montaner y Simón, 2 vols.

DÍAZ-PLAJA, F. (1993). *Vida cotidiana romántica*. Madrid: EDAF.

DÍAZ-PLAJA, G. (1952). *La vida española en el siglo XIX*. Madrid: Aguado.

— (1963). «Perfil del teatro romántico español». *Estudios Escénicos* VIII, 31-56.

DÍEZ TABOADA, J. M.ª (1985). «Das spanische Theatrer des 19. Jahrhunderts». En *Das Spanische Theater. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts*, K. Pörtl (ed.), 392-473. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellsechaft.

DÍEZ TABOADA, J. M.ª *et alii* (1997). «El teatro (II)». En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, V. García de la Concha (ed.) y G. Carnero (coord.), t. 8, 291-431. Madrid: Espasa Calpe.

DURÁN, A. (1994). *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito popular*. Málaga: Ágora (edición de D. L. Shaw). [1.ª ed. 1828.]

ENTRAMBASAGUAS, J. de (1939). *La determinación del Romanticismo español y otras cosas (Ensayos)*. Barcelona: Apolo.

ESCOBAR, J. (1993). «Ilustración, Romanticismo, Modernidad». En *EntreSiglos*, E. Caldera y R. Froldi (eds.), 123-133. Roma: Bulzoni.

ESPÍN TEMPLADO, M.ª P. (1995). *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños / Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.

FÁBREGAS, X. (1969). *Teatre català d'agitaciò politica*. Barcelona: Edicions 62.

— (1972). *Aproximació a la historia del teatre català modern*. Barcelona: Curial.

— (1978). *Historia del teatre català*. Barcelona: Millà.

FERNÁNDEZ ESPINO, J. (1871). *Curso histórico-crítico de la literatura española*. Sevilla.

FERRER DEL RÍO, A. (1846). *Galería de la literatura española*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Francisco de Paula Mellado.

FERRERAS, J. I. y FRANCO, A. (1989). *El teatro en el siglo XIX*. Madrid: Taurus.

FLITTER, D. (1995). *Teoría y crítica del Romanticismo español*. Cambridge: Cambridge University Press.

FLORES GARCÍA, F., *Górcholis* (s. a.). *Memorias íntimas del teatro*. Valencia: F. Sempere y Compañía.

— (1913). *Recuerdos de la Revolución (Memorias íntimas)*. Madrid: Ruiz Hermanos Editores.

FONT, M. (1928). *El teatre català anterior a Pitarra*. Barcelona: Barcino.

GARCÍA CASTAÑEDA, S. (1971). *La ideas literarias en España entre 1840 y 1850*. Berkeley, California: University of California Press.

GARCÍA DE VILLANUEVA, Manuel (1802). *Origen, épocas y progresos del teatro español: discurso histórico*. Madrid: Sancha.

GARCÍA PAVÓN, F. (1962). *El teatro social en España (1895-1962)*. Madrid: Taurus.

GARCÍA TEMPLADO, José (1991). *El teatro romántico*. Madrid: Anaya.

GARRIDO PALAZÓN, M. (1992). *La filosofía de las Bellas Letras y la historia literaria en España (1777-1844)*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.

GIES, D. T. (1988). *Theatre and Politics in 19th Century Spain: Juan de Grimaldi as Impresario and Government Agent*. Cambridge: Cambridge University Press.

— (1996). *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge: Cambridge University Press (Traducción de Juan Manuel Seco). [Traducción de *The Theatre in Nineteenth Century Spain*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.]

GIES, D. T., ed. (1989). *El Romanticismo*. Madrid: Taurus.

GIL Y ZÁRATE, A. (1844). *Manual de literatura*. Madrid: Boix, 2 vols.

GOENAGA, A. y MAGUNA, J. P. (1971). *Teatro español del siglo XIX. Análisis de obras*. Nueva York: La Américas. [Salamanca: Anaya, 1972.]

GUERRERO ZAMORA, J. (1961-1967). *Historia del teatro contemporáneo*. Barcelona: Juan Flors Editor, 4 vols. [Vol I (1961), II (1961), III (1962) y IV (1967).]

JURETSCHKE, H. (1965-66). «El teatro español y el Romanticismo alemán». *Filologia e Letteratura* 21-22, 59-73.

LARRA, F. J. de (1947). *La sociedad española a través del teatro del siglo XIX*. Madrid: Ministerio de Trabajo-Escuela Social de Madrid.

LARRAZ, M. (1987). *La guerre d'Indepéndence espagnole et le théâtre: 1808-1814. Anthologie*. Aix-en-Provence: Université.

— (1988). *Théâtre et politique pendant la guerre d'Independence espagnole: 1808-1814*. Aix-en-Provence: Université. [Thèse de Doctorat d'État.]

LESLIE, J. (1940). *Ventura de la Vega and Spanish Theatre 1820-1855*. Princeton: Princeton University Press.

LISTA, A. (1844). *Ensayos literarios y críticos*. Sevilla: Calvo Rubio, 2 vols.

LITVAK, L. (1981). *Musa libertaria*. Barcelona: A. Bosch.

LLORENS, V. (1979). *El romanticismo español*. Madrid: Fundación Juan March-Castalia.

LOMBA Y PEDRAJA, J. R. (1936). «El teatro romántico español». En *Mariano José de Larra (Fígaro). Cuatro estudios que lo abordan o le bordean*. Madrid: Tipografía de Archivos.

LÓPEZ JIMÉNEZ, L. (1977). *El Naturalismo en España*. Madrid: Alhambra.

LYONNET, H. (1897). *Le théâtre en Espagne*. París: Paul Ollendorf.

MARCO REVILLA, J. (1977). *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: Taurus, 2 vols.

MARTIN, G. C. (1985). «Querer y no poder, o el teatro español de 1825 a 1836». En *Studies in Eighteenth Century Spanish Literature and Romanticism in Honor John C. Dowling*, D. y L. J. Barnette (eds.), 123-131. Newark: Juan de la Cuesta.

MARTÍN FERNÁNDEZ, M.ª I. (1978). «El lenguaje arcaizante de los dramaturgos posrománticos». *Anuario de Estudios Filológicos* (Cáceres) 1, 91-117.

— (1980). *El lenguaje retórico de los dramaturgos posrománticos*. Cáceres: Universidad de Extremadura.

MARTÍNEZ ESPADA, M. (1900). *Teatro contemporáneo. Apuntes para un libro de crítica*. Madrid: Ducázcal.

MARTÍNEZ OLMEDILLA, A. (1908). *Memorias de un afrancesado*. Madrid: Librería Pueyo.

— (1952). *Nuevas memorias de un afrancesado*. Madrid: Sáez.

— (1957). *Anecdotario del siglo XIX*. Madrid: Aguilar.

MARTÍNEZ TORRÓN, D. (1993). *El alba del Romanticismo español*. Sevilla: Alfar.

MCCLELLAND, I. (1970). *Spanish Drama of Pathos, 1750-1800*. Liverpool: Liverpool University Press.

MEMBREZ, N. J. (1987). *The «Teatro por horas»: History, Dynamics and Comprehensive Bibliography of a Madrid Industry (1867-1922)*. Santa Bárbara: Diss. University of California, 3 vols.

MÉNDEZ BEJARANO, M. (1921). *La literatura española en el siglo XIX*. Madrid: Gráfica Universal.

MENARINI, P. *et alii* (1982). *El teatro romántico español (1830-1850). Autores, obras, bibliografía*. Bolonia: Atesa Editrice.

MESONERO ROMANOS, R. (1967). *Obras*. Madrid: Atlas (BAE, CXCIX-CCIII). Edición de Carlos Seco Serrano.

— (1971). «Rápida ojeada sobre la historia del teatro español. Época actual (1842)». En *El Romanticismo español. Documentos*, R. Navas-Ruiz, 303-315. Salamanca: Anaya.

— (1994). *Memorias de un setentón*. Madrid: Castalia / Comunidad de Madrid (Edición de José Escobar y Joaquín Álvarez Barrientos).

MORLEY, S. G. (1948). «The curious Phenomenon of Spanish Verse Drama». *Bulletin Hispanique* 50, 445-462.

NAVAS RUIZ, R. (1971). *El Romanticismo español. Documentos*. Salamanca: Anaya.

— (1982). *El Romanticismo español*. Madrid: Cátedra, 2.ª ed.

PALMERÍN DE OLIVA [seudónimo del autor y crítico Luis Ruiz Contreras] y *EL AMIGO FRITZ* (1891). *Dramaturgia castellana. Estudio acerca del Teatro Nacional*. Madrid: Sáenz de Jubera.

PATAKY-KOSOVE, J. L. (1977). *The «comedia lacrimosa» and Spanish Romantic Drama*. Londres: Tamesis Books.

PEAK, J. H. (1964). *Social Drama in Nineteenth-Century Spain*. Chapell Hill: University of North Carolina Press.

PEERS, E. A. (1954). *Historia del movimiento romántico español*. Madrid: Gredos, 2 vols.

PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, A. S. *et alii*, eds. (1995). *El siglo XIX... Y la burguesía también se divierte* (Actas del *I Congreso de Historia y Crítica del teatro de comedias*). El Puerto de Santa María: Fundación Pedro Muñoz Seca / Ayuntamiento.

PÉREZ DE CAPO, F. (s. a.). *Treinta y tres años de teatro (1886-1918)*. Barcelona: Imprenta Borrás.

PÉREZ Y GONZÁLEZ, F. (1904). *Teatralerías (Casos y cosas teatrales de antaño y hogaño)*. Madrid.

PLEYÁN, C., ed. (1946). *Teatro romántico* (Selección, introducción y notas). Barcelona: Rauter.

PIÑEYRO, E. (1904). *El Romanticismo en España*. París: Garnier.

REVILLA, M. de la y GARCÍA, P. (1877). *Principios generales de literatura e historia de la literatura española*. Madrid: Librerías de Francisco Iravedra y Antonio Novo, 2 vols.

REYES, M. A. (1983). «The Spanish Romantics and Theatre as a Visual Art». En *Stating in the Spanish Theatre*, 27-48. Leeds: Trinity and All Saints' College.

RÍOS CARRATALÁ, J. A. (1986-87). «Versiones decimonónicas de la leyenda de la Judía de Toledo». *Anales de Literatura Española de la Universidad de Alicante* 5, 425-436.

RODRÍGUEZ, J. C. (1984). «Escena árbitro / estado árbitro (Notas sobre el desarrollo del teatro desde el siglo XVIII a nuestros días». En su obra, *La norma literaria*, 124-192. Granada: Diputación Provincial.

RODRÍGUEZ RUBÍ, T. (1860). *Excelencia, importancia y estado presente del teatro*. Madrid.

ROGERS, P. P. (1933). «Dramatic Copyright in Spain before 1850». *The Romanic Review* XXV, 35-39.

ROMERA CASTILLO, J. (1993). «Teatro regional español en el siglo XIX (Bibliografía)». En *Ex Libris. Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, José Romera, Antonio Lorente y Ana M.ª Freire (eds.), II, 705-718. Madrid: UNED.

— (1998). «El personaje en escena (Un método de estudio)». En *Theatralia II. El personaje teatral*, Jesús G. Maestro (ed.), 77-108. Vigo: Universidade.

ROMERO TOBAR, L. (1970). *La teoría dramática española: 1800-1870*. Madrid: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense. [Resumen de la tesis de doctorado.]

— (1973). «Prosa y teatro románticos». En *Literatura española en imágenes*. Madrid: La Muralla, vol. 21 (42 págs. + 60 diapositivas).

— (1994). *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid: Castalia. [Cap. V: «El teatro Romántico».]

ROSENBERG, J. R., ed. (1988). *Resonancias románticas: evocaciones del Romanticismo hispánico*. Madrid: Porrúa.

RUBIO JIMÉNEZ, J. (1982). *Ideología y teatro en España: 1890-1900*. Zaragoza: Departamento de Literatura de la Universidad de Zaragoza / Libros Pórtico.

— (1983). *El teatro en el siglo XIX*. Madrid: Playor.

— (1988). «El teatro en el siglo XIX (II) (1845-1900)». En *Historia del teatro en España, II*, J. M.ª Díez Borque (ed.), 625-762. Madrid: Taurus.

RUIZ CONTRERAS, L. (1891). *Dramaturgia castellana*. Madrid.

— (1894). *Desde la platea. Divagaciones y críticas*. Madrid: Fernando Fe.

RUIZ RAMÓN, F. (1979). *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra.

RUIZ ROMERO, I. (1996). *El teatro español (1860-1882): Teoría y crítica*. Barcelona: Universidad de Barcelona (Tesis de doctorado, bajo la dirección de Adolfo Sotelo).

SÁINZ DE ROBLES, F. C. (1943). *El teatro español. Historia y antología desde el siglo XV al XIX* (Edición e introducción). Madrid: Aguilar, vol. 7.

— (1966). *El espíritu y la letra (Cien años de literatura española, 1860-1960)*. Madrid: Aguilar.

SALVAT, R. (1981). *Historia del teatro moderno, I.* Barcelona: Península.

SAN VICENTE, F. (1984). «El mensaje sin secreto. Tipología del título en el teatro español (1830-1850)». *Quaderni di Filologia e Lingue Romanze* (Macerata) 4, 91-133.

SÁNCHEZ, R. G. (1974). *El teatro en la novela. Galdós y Clarín.* Madrid: Ínsula.

SÁNCHEZ MARIANA, M. (1986). «Documentos para la historia del teatro español en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional». En *Homenaje a Luis Morales Oliver.* Madrid: Española.

— (1998). «La crítica literaria: las ediciones del teatro». En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, V. García de la Concha (ed.) y L. Romero Tobar (coord.), t. 9, 862-864. Madrid: Espasa Calpe.

SEBOLD, R. P. (1983). *Trayectoria del Romanticismo español. Desde la Ilustración hasta Bécquer.* Barcelona: Crítica.

SENABRE, R. (1998). «La creación de un mito cultural: El teatro nacional español». En *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Túa Blesa (ed.), vol. I, 90-94. Zaragoza: Facultad de Filosofía y Letras (Anejos *Tropelías*, 4).

SEPÚLVEDA, R. (1888). *El Corral de la Pacheca (Apuntes para la historia del teatro español).* Madrid: Fernando Fe.

SIMÓN DÍAZ, J. (1980). *Manual de bibliografía de la literatura española*, 589-607. Madrid: Gredos. [Epígrafe: «Siglo XIX. Fuentes generales».]

SIMÓN PALMER, M.ª C. (desde 1976-hasta hoy). Repertorios bibliográficos, referidos al «Siglo XIX. Fuentes generales», que aparecen al final de la *Revista de Literatura* (Madrid: CSIC).

SOTO, J. L. (1969). *Un siglo de historia literaria (1862-1962), con apéndice (1963-1969).* Santiago de Compostela.

SUBIRÁ, J. «La Junta de Reforma de Teatros: sus antecedentes, actividades y consecuencias». *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos* IX, 19-45.

TALMA, F.-J. (1879). *Reflexiones sobre el arte teatral, vertidas al castellano* por Enrique Sánchez de León. Madrid: Montoya.

TORRENTE BALLESTER, G. (1968). *Teatro español contemporáneo.* Madrid: Guadarrama.

UNAMUNO, M. de (1896). «La regeneración del teatro español». *La España Moderna* XCI, 5-36.

VALBUENA PRAT, A. (1944). *Teatro moderno en España*. Zaragoza: Partenón.

— (1956). *Historia del teatro español*. Barcelona: Noguer.

VALERA, J. (1864). *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días*. Madrid: A. Durán. [Otra edición en Sevilla / Madrid: Francisco Álvarez y Cía., 1884, vol. II, 309-344.]

VALLADARES Y SAAVEDRA, R. de (1848). *Nociones acerca de la historia del teatro, desde su nacimiento hasta nuestros días, antecediéndola algunos principios de poética, música y declamación*. Madrid: Rivadeneyra.

VALVERDE, J. M.ª (1975). «Del Romanticismo a nuestros días». En *Historia de la literatura universal*, M. de Riquer y J. M.ª Valverde (eds.), t. 3, 243 y ss. Barcelona: Planeta, 5.ª ed.

VV.AA. (1876). «Ateneo de Madrid. Sección de Literatura y Bellas Artes. [Discusión sobre el tema: "¿Se halla en decadencia el teatro español? Si se halla ¿por qué medios pudiera procurarse su regeneración?"]». *Revista Europea* VII, 237-239, 274-277 y 546-547.

— (1978). *Romantisme, Réalisme, Naturalisme en Espagne et en Amérique Latine*. Lille: Université.

— (1979). «El teatre al tombant de segle (1874-1909)». *L'Avenç* 22, 17-40.

— (1982). *Atti del II Congresso sul Romanticismo spagnolo e ispanoamericano (Aspetti e problemi del teatro romantico)* (Génova: Facoltà di Magistero; Biblioteca di Letteratura). *Romanticismo* 1.

— (1984a). *Atti del III Congresso sul Romanticismo spagnolo e ispanoamericano. Il linguaggio romantico* (Génova: Facoltà di Magistero; Biblioteca di Letteratura). *Romanticismo* 2.

— (1984b). *Teatro romantico spagnolo. Autori, personaggi, nuovi analisi*. Bolonia: Pàtron Editore (*Quaderni di Filologia Romanza*, 4).

— (1988). *Atti del IV Congresso sul Romanticismo spagnolo e ispanoamericano* (Génova: Facoltà di Magistero; Biblioteca di Letteratura). *Romanticismo* 3-4.

— (1991). *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui. Époque modérne et contemporaine* (Actes du 115e Congrés National des Societés Savantes). París: Éditions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques.

VELILLA, J. (1876). *El teatro en España*. Sevilla.

YXART, J. (1889). *El año pasado. Letras y artes en Barcelona*. Barcelona: Librería Española.

— (1894-1896). *El arte escénico en España*. Barcelona: La Vanguardia, 2 vols. [Reedición en Barcelona: Alta Fulla, 1987.] [Nota: En Tarragona, en noviembre de 1995, se celebró un *Col.loqui sobre Josep Yxart i el seu temps*, que será editado por el Institut d'Estudis Tarraconenses.]

ZAVALA, I. M., ed. (1982). «La fortuna del teatro romántico» (183-238) y «Teatro y poesía naturalistas» (623-662). En *Historia y crítica de la literatura española*, F. Rico (ed.), vol. 5. Barcelona: Crítica.

ZORRILLA, J. (1943). *Recuerdos del tiempo viejo*. En *Obras Completas*. Valladolid: Santarén. [Otra edición en Madrid: Publicaciones Españolas, 1961, 2 vols.]

II.2. Historias de la literatura española (selección)

ALBORG, J. L. (1980). *Historia de la literatura española. El Romanticismo*. Madrid: Gredos, tomo IV. [Cf. además el tomo V, recientemente aparecido.]

AMADOR DE LOS RÍOS, J. (1861-1865). *Historia crítica de la literatura española*. Madrid: Imprenta de José Rodríguez y Muñoz, 7 vols. [Edición facsímil en Madrid: Gredos, 1969.]

ANDRÉS, J. (1784-1806). *Origen, progresos y estado actual de toda la Literatura*. Madrid: Sancha, 10 vols.

AUB, M. (1974). *Manual de historia de la literatura española*. Madrid: Akal.

BLANCO GARCÍA, F. (1891-1894). *La literatura española en el siglo XIX*. Madrid: Sáez de Jubera, 3 vols. [2.ª ed.: 1899-1904; 3.ª ed.: 1909-1912.]

CEJADOR Y FRAUCA, J. (1915-1922). *Historia de la Lengua y la Literatura Castellanas*. Madrid: Tip. de la Revista de Archivos. [Facsímil, Madrid: Gredos, 1972, tomos VIII y IX.]

CONDE DE SCHACK [Adolfo Federico] (1885-1887). *Historia de la literatura y del arte dramático en España*. Madrid: M. Tello, 5 vols. (Traducción de Eduardo de Mier).

DÍAZ-PLAJA, G., ed. (1969). *Historia general de las literaturas hispánicas*, t. IV y V. Barcelona: Vergara.

DÍEZ BORQUE, J. M.ª, ed. (1980a). *Historia de la literatura española*. Madrid: Taurus, tomo III.

— (1980b). *Historia de las literaturas hispánicas (no castellanas)*. Madrid: Taurus.

DÍEZ ECHARRI, E. y ROCA FRANQUESA, J. M.ª (1972). *Historia de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid: Aguilar, 2.ª ed.

GARCÍA DE LA CONCHA, V. (ed.) y CARNERO, G. (coord.) (1997). *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, t. 8. Madrid: Espasa Calpe.

GARCÍA DE LA CONCHA, V. (ed.) y ROMERO TOBAR, L. (coord.) (1998). *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, t. 9. Madrid: Espasa Calpe.

GONZÁLEZ HERRÁN, J. M. y PENAS VARELA, E. (1992). *Cronología de la literatura española. Siglos XVIII y XIX*, t. III. Madrid: Cátedra.

HAMILTON, C. (1963). *La literatura del siglo XIX*. Nueva York: Holt, Rinehart, Winston.

HURTADO, J. y GONZÁLEZ PALENCIA, A. (1921). *Historia de la literatura española*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. [Madrid: SAETA, 1949, 6.ª ed.]

MÉNDEZ BEJARANO, M. (1921). *La literatura española en el siglo XIX (general, regional y americana)*. Madrid.

PEDRAZA JIMÉNEZ, F. y RODRÍGUEZ CÁCERES, M. (1983). *Manual de literatura española. VII. Época del Realismo*. Tafalla: Cénlit, pág. 213-314.

— (1986). *Manual de Literatura española. VIII. Generación de fin de siglo: Introducción, líricos y dramaturgos*. Tafalla: Cénlit.

RAGUCCI, R. M. (1962). *Literatura española de los últimos cien años (desde 1850)*. Buenos Aires: Edit. Don Bosco.

RICO, F., ed. (1982). *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Barcelona: Crítica, tomo 5.

RÍO, Á. del (1963). *Historia de la literatura española*. Nueva York: Hotl, Rinehart and Winston. [Ed.° revisada.]

SANTA, Á. (1994). «Siglo XIX: el teatro». En *Historia de la literatura francesa*, Javier del Prado (ed.), 1.003-1.041. Madrid: Cátedra.

SCHACK, Conde de [Adolfo Federico] (1885-1887). *Historia de la literatura y del arte dramático en España*. Madrid: M. Tello / CEC, 5 vols. (Traducción de Eduardo de Mier).

SHAW, D. L. (1973). *Historia de la literatura española. El siglo XIX*. Barcelona: Ariel, tomo 5.

TICKNOR, G. (1849). *History of Spain Literature*. Nueva York, 3 vols. [Con edición traducida y añadida de Pascual Gayangos y Enrique de Vedia, Madrid, 1851-1856, 4 vols.]

VALBUENA PRAT, A. (1964). *Historia de la literatura española*. Barcelona: Gustavo Gili, t. III, cap. LXIV especialmente.

ZAVALA, I. M., ed. (1998). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), vol. V: La literatura escrita por mujer. Desde el siglo XIX hasta la actualidad*. San Juan de Puerto Rico / Barcelona: Universidad de Puerto Rico / Anthropos.

III. SOBRE DRAMATURGOS [9]

ADAMS, N. B. (1922). *The Romantic Dramas of García Gutiérrez*. Nueva York: Instituto de España.

AGUILAR PIÑAL, F. (1976). *Bibliografía fundamental de la literatura española. Siglo XVIII*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.

[9] Constatar una bibliografía exhaustiva sobre los dramaturgos sería una labor que excede los límites de este trabajo. Por ello, solamente realizaré una selección de libros muy generales —más algunos (pocos) artículos— sobre diversos autores.

— (1981-1995). *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. Madrid: CSIC, 8 vols. [I: A-B (1981); II: C-Ch (1983); III: D-F (1984); IV: G-K (1986); etc.]

— (1987). *Un escritor ilustrado: Cándido M.ª Trigueros*. Madrid: CSIC.

ALCALÁ GALIANO, A. (1886). *Memorias*. Madrid: Rubiños.

ALCÁZAR SIMÓN, M.ª A. (1996). *La obra teatral de José Jackson Veyán (paradigma del género chico)*. Madrid: UNED (Memoria de Investigación dirigida por M.ª Pilar Espín Templado).

ALONSO CORTÉS, N. (1917-1920). *Zorrilla. Su vida y sus obras*. Valladolid: Ayuntamiento, 3 vols. [Otra edición en Valladolid: Santarén, 1943.]

ANÓNIMO (1933a). *Rosario de Acuña en la Escuela*. Madrid: De Lamo Hermanos.

— (1933b). *¿Quién fue Rosario de Acuña?* Madrid: Artes Gráficas Municipales.

ARDERÍUS, F. (1914). *De mis recuerdos. Narraciones históricas*. Madrid.

ÁVILA ARELLANO, J. y MENÉNDEZ ONRUBIA, C. (1987). *El Neorromanticismo español y su época. Epistolario de José Echegaray a María Guerrero*. Madrid: CSIC.

AZORÍN (1947). *Rivas y Larra*. En sus *Obras completas*, II. Madrid: Aguilar.

BALLEW, H. L. (1957). *The Life and Works of Dionisio Solís*. Chapell Hill: University of North Carolina.

BARCELÓ JIMÉNEZ, J. (1956). *Vida y obra de Federico Balart*. Murcia: Diputación.

BARJA, C. (1933). *Literatura española. Libros y autores modernos. Siglos XVIII y XIX*. Los Angeles: Campbell's Books Store. [Otra edición en Nueva York: Las Américas, 1964, 2.ª ed.]

BASTINOS, J. A. (1914). *Arte dramático español contemporáneo. Bosquejo de autores y artistas que han sobresalido en nuestro teatro*. Barcelona: Imprenta Elzeviriana.

BENAVENTE, J. (1958). *Recuerdos y olvidos*. En *Obras completas*, XI. Madrid: Aguilar.

BENÍTEZ, R., ed. (1979). *Mariano José de Larra*. Madrid: Taurus.

BENSOUSSAN, A. (1982). *José Yxart (1852-1895). Théâtre et critique à Barcelone*. Lille: Université de Lille III, 2 vols.

BENSOUSSAN, M. (1993). «El teatro de aficionados de Narcís Oller». *Lenguaje y Textos* 3, 81-89.

BESER, S. (1960). «Siete cartas de Leopoldo Alas a José Yxart». *Archivum* 10, 385-397.

— (1966). «Índices de colaboraciones de Leopoldo Alas en la prensa barcelonesa». *Archivum* 16, 157-211.

— (1968). *Leopoldo Alas, crítico literario*. Madrid: Gredos.

BLANCO, A. (1989). «Domesticity, Education and the Woman Writer: Spain 1850-1880». En *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Criticism*, H. Vidal (ed.), 371-394. Minneapolis, Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature.

BLASCO, E. (1880). *Malas costumbres. Apuntes de mi tiempo seguidos de algunos bocetos biográficos y poesías*. Madrid: Oficinas de *La Ilustración Española y Americana*.

— (1886). *Mis contemporáneos*. Madrid. [Reimpresión en *Obras Completas*, Madrid, 1903-1906, vol. XIII.]

— (1894). *Recuerdos: notas íntimas de Francia y España*. Madrid: Fernando Fe.

— (1904). *Memorias íntimas*. En *Obras Completas*, vol. IV. Madrid.

BLASCO, J. *et alii*, eds. (1995). *Actas del Congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura*. Valladolid: Universidad / Fundación Jorge Guillén.

BONET, L. (1983). *Literatura, regionalismo, lucha de clases: Pereda, Narcís Oller, Ramón D. Perés*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

BOTREL, J.-F. (1974). «Sobre la condición del escritor en la España del siglo XIX: la constitución de la Asociación de Escritores y Artistas Españoles (1872-1877)». En *Movimiento obrero, política y literatura en la España contemporánea*, VV. AA., 179-210. Madrid: Edicusa [4.° Coloquio de Pau.]

BRAVO-VILLASANTE, C. (1967). *Una vida romántica. La Avellaneda.* Barcelona: Edhasa.

BURGOS, A. M.ª (1963). «Vida y obra de Tomás Rodríguez Rubí». *Revista de Literatura* XXIII, 65-104.

CÁCERES SÁNCHEZ, M. (1991). *El almeriense Álvarez de Sotomayor (1880-1947) y la literatura rural en España.* Almería: Instituto de Estudios Almerienses.

CALDERA, E. (1990a). «Bretón o la negativa del modelo». *Cuadernos de Teatro Clásico* 5, 141-153.

— (1990b). «La perspectiva femenina en el teatro de Joaquina García Balmaseda y Enriqueta Lozano». En *Escritoras románticas españolas*, M. Mayoral (ed.). Madrid: Fundación Banco Exterior.

CALVO AGUILAR, I. (1954). *Antología biográfica de escritoras españolas.* Madrid: Biblioteca Nueva.

CARBO, F. *et alii* (1997). *Escalante i el teatre del segle XIX (precedents i pervivència).* Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

CARDWELL, R. y LANDEIRA, R., eds. (1993). *José Zorrilla, 1893-1993.* Notthingham: University Press.

CARNERO, G. (1989). «Recursos y efectos escénicos en el teatro de Gaspar Zavala y Zamora». *Bulletin Hispanique* 91.1, 21-36.

— (1990). «Francisca Ruiz de Larrea y el inicio gaditano del Romanticismo español». En *Escritoras románticas españolas*, Marina Mayoral (ed.), 119-130. Madrid: Fundación Banco Exterior.

CARNICER, R. (1969). *Entre la ciencia y la magia. Mariano Cubí (En torno al siglo XIX español).* Barcelona: Seix-Barral.

CASALDUERO, J. (1961). *Espronceda.* Madrid: Gredos.

— (1962). *Vida y obra de Galdós.* Madrid: Gredos.

CASTAÑÓN, L. (1986). «Aportación a la biografía de Rosario de Acuña». *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* XL, 167-169. [Sobre Rosario de Acuña (1851-1923).]

CAZORLA, H. (1989). «Larra, crítico y creador teatral, en busca del héroe». *Hispania* LXXII.3, 491-497.

CÓRDOBA, D. (1934). *Some Aspects of the Dramatic Art of Narciso Serra.* University of Carolina (Tesis de doctorado).

CORREA CALDERÓN, E. (1974). «Larra, crítico de teatro». *Revista de Ideas Estéticas* XXXII, 191-212.

COTARELO Y MORI, E. (1897). *Iriarte y su época*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

— (1899). *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*. Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez.

COUGLHIN, E. V. (1977). *Adelardo López de Ayala*. Boston: Twayne Publishers Company.

CRIADO Y DOMÍNGUEZ (1889). *Literatas españolas del siglo XIX*. Madrid: Pérez Dubrull.

CURZON, H. de (1912). *Le théâtre de José Echegaray*. París: Fischbacher.

DAVIES, C. (1998). *Spanish Women's Writing 1849-1996*. Londres & Atlantic Highlands, N.J.: The Atholone Press.

DELGADO, S. (1905). *Mi teatro*. Madrid: Hijos de M. G. Hernández. [Reeedición en Madrid: S.G.A.E., 1960, en el centenario de su nacimiento.]

DÉROZIER, A. (1975). *Escritores políticos españoles (1789-1854)*. Madrid: Turner.

DÍAZ DE ESCOVAR, N. (1916). *Intimidades de la farándula. Colección de artículos referentes a la escena, comediantes y escritores dramáticos desde el siglo XVI hasta el día*. Cádiz: Editorial España y América.

DÍAZ DE ESCOVAR, N. y LASSO DE LA VEGA, F. (1924). *Historia del teatro español. Comediantes. Escritores. Curiosidades escénicas*. Barcelona: Montaner y Simón, 2 vols.

Diccionario Enciclopédico Hispano-americano de Literatura, Ciencias y Artes. Barcelona: Montaner y Simón, numerosos tomos. [El primero, 1896.]

DÍEZ DE REVENGA, F. J. y DE PACO, M., eds. (1987). *Estudios sobre Vicente Medina*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio.

DOMÉNECH, F. (1996). *Teatro breve de mujeres. Siglos XVII-XX*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

DURÁN LÓPEZ, F. (1997). *Catálogo comentado de la autobiografía española (Siglos XVIII y XIX)*. Madrid: Ollero & Ramos.

ECHEGARAY, J. (1917). *Recuerdos*. Madrid, 3 vols. [Publicados en las revistas *La España Moderna* (1894-97) y *El Madrid científico*. Reimpresión en Madrid, 1949.]

ELÍAS DE MOLINS, A. (1889). *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*. Barcelona, 2 vols. [Edición facsímil en Hildesheim / Nueva York: Georg Olms Verlag, 1972.]

ESCOBAR, A. (Marqués de Valdeiglesias) (1949). *70 años de periodismo. Memorias*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2 vols.

ESCOBAR, J. (1973). *Los orígenes de la obra de Larra*. Madrid: Prensa Española.

— (1976). «Un episodio biográfico de Larra. Crítico teatral en la temporada de 1834». *Nueva Revista de Filología Hispánica* XXV, 45-72.

ESGUEVA, M. (1977). «Bibliografía de José Echegaray». En *Jornadas de Orientación Bibliográfica*, VV. AA., 197-212. Madrid: Fundación Universitaria Española.

ESPÍN TEMPLADO, M.ª P. (1995). *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños / Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.

ESPINA Y CALVO, A. (1926). *Notas del viaje de mi vida (1850-1920)*. Madrid: Espasa-Calpe.

ESQUER TORRES, R. (1965). *El teatro de Tamayo y Baus*. Madrid: CSIC.

FÁBREGAS, X. (1971). *Ángel Guimerà: les dimensions d'un mite*. Barcelona: Edicions 62.

FERNÁNDEZ BREMON, J. (1882). *Autores dramáticos contemporáneos*. Madrid: Forfanet.

FERNÁNDEZ CABEZÓN, R. (1984). *Lances y batallas: Gaspar Zavala y Zamora y la comedia heroica*. Valladolid: Aceña.

FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, F. (Marqués de Mendigorría). *Mis memorias íntimas*. Madrid: B.A.E., t. 193. [Hay otras ediciones.]

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L. (1967). *Diario (Mayo 1780-Marzo 1808)*. Madrid: Castalia (Edición de René y Mireille Andioc).

— (1973). *Epistolario*. Madrid: Castalia.

FERNÁNDEZ-GUERRA, A. (1882). *Hartzenbusch, estudio biográfico crítico*. Madrid: Imprenta de la Compañía de Impresores y Libreros.

FERRERAS, J. I. (1979). *Catálogo de novelas y novelistas del siglo XIX*. Madrid: Cátedra. [Para adaptaciones teatrales.]

FERRERES, R. (1967). *Eduardo Escalante, el hombre y su obra*. Valencia: Prometeo.

FINKENTHAL, S. (1980). *El teatro de Galdós*. Madrid: Fundamentos.

FLORES GARCÍA, F. (1879). *Galería de tipos, retratos y cuadros de costumbres*. Madrid: Librería J. Rodríguez.

FLYNN, G. (1973). *Manuel Tamayo y Baus*. Boston: Twayne.

— (1976). «Una bibliografía anotada sobre Manuel Bretón de los Herreros». *Berceo* 91, 167-193.

— (1978). *Manuel Bretón de los Herreros*. Boston: Twayne.

— (1980). «Las cartas íntimas de Ventura de la Vega». En *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 255-257. Toronyo: University of Toronto.

FORNIELLES ALCARAZ, J. (1989). *Trayectoria de un intelectual de la Restauración: José Echegaray*. Almería: Caja Almería.

FRADEJAS LEBRERO, J. (1987). *Antonio Ros de Olano*. Madrid: Ayuntamiento.

— (1994). *Narciso Serra (mi calle)*. Madrid: Ayuntamiento / Instituto de Estudios Madrileños.

— (1995). *Narciso Serra, poeta y dramaturgo*. Madrid: Ayuntamiento / Instituto de Estudios Madrileños.

GARCÍA BARRÓN, C. (1987). *Vida, obra y pensamiento de Manuel de la Revilla*. Madrid: Porrúa.

GARCÍA PERES, D. (1890). *Catálogo razonado de los escritores portugueses que escribieron en castellano*. Madrid.

GARELLI, P. (1983). *Bretón de los Herreros e la sua «formula comica»*. Ímola: Galeati.

GARRIDO GALLARDO, M. Á. (1998). «Marcelino Menéndez Pelayo». En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, V. García de la Concha (dir.) y L. Romero Tobar (coord.), t. 9, 872-886. Madrid: Espasa Calpe.

GIES, D. T. (1975). *Agustín Durán. A Biography and Literary Appreciation*. Londres: Tamesis Books.

— (1991). «Hacia un catálogo de los dramas de Dionisio Solís (1774-1834)». En *The Eighteenth Century in Spain. Essays in honour of I. L. McClelland. Bulletin of Hispanic Studies* 68, 197-210.

— (1993). «Dionisio Solís, entre dos/tres siglos». En *EntreSiglos* (Roma: Bulzoni) 2, 163-170.

GIL NOVALES, A. (1992). *Diccionario biográfico del Trienio Liberal*. Madrid: El Museo Universal.

GILBERT, S. M. y GUBAR, S. (1998). *La loca del desván (La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX)*. Madrid: Cátedra / Universidad de Valencia / Instituto de la Mujer (Traducción de Carmen Martínez Gimeno).

GÓMEZ DE AVELLANEDA, G. (1907). *Autobiografía y cartas de la ilustre poetisa, hasta ahora inéditas*. Huelva (Edición de L. Cruz de Fuentes). [Con el título de *Memorias inéditas de la Avellaneda*, La Habana: Siglo XX, 1914; con anotaciones de Domingo Figuerola. Como *Diálogo de amor*, Madrid: Aguilar, 1928; con prólogo y edición de A. Ghiraldo. Como *Poesías y epistolario de amor y amistad*, Madrid: Castalia / Instituto de la Mujer, con edición de Elena Catena. Autobiografía editada por Nora Catelli en su obra, *El espacio autobiográfico* (Barcelona: Lumen, 1991).]

GÓMEZ SANTOS, M. (1952). *Leopoldo Alas, Clarín. Ensayo bio-bibliográfico*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.

GONZÁLEZ BLANCO, A. (1917). *Los dramaturgos españoles contemporáneos*. Valencia: Cervantes.

GONZÁLEZ OLLÉ, F. (1976). *Manual bibliográfico de estudios españoles*. Pamplona: EUNSA.

GUAL, A. (1960). *Mitja vida de teatre. Memòries d'Adrià Gual*. Barcelona: AEDOS.

GUTIÉRREZ GAMERO, E. (1962). *Mis primeros ochenta años*. Madrid: Aguilar, 3 vols., 2.ª ed.

HALL, H. B. (1952). «Joaquín Dicenta and the Drama of Social Criticism». *Hispanic Review* XX, 44-66.

HERRÁN, F. (1880). *Echegaray, su tiempo y su teatro*. Madrid: Imprenta Fortanet.

HERRERA NAVARRO, J. (1993). *Autores teatrales españoles del XVIII*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

HORMIGÓN, J. A. (1996). *Autoras en la historia del teatro en España (1500-1994). I: Siglos XVII-XIX*. Madrid: Asociación de Directores de Escena.

INIESTA, A. (1958). *Don Patricio de la Escosura*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

IRANZO, C. (1978). *Juan Eugenio Hartzenbusch*. Boston: Twayne.

— (1980). *Antonio García Gutiérrez*. Boston: Twayne.

JACKSON VEYÁN, José. *Vid.* ALCÁZAR SIMÓN, M.ª A.

JURADO DE LA PARRA, J. (1908). *Los del teatro. Semisemblanzas de actrices, autores, críticos, actores, músicos y empresas*. Madrid: R. Velasco (Prólogo de Sinesio Delgado).

KIRPATRICK, S. (1989). *Las Románticas: Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850*. Berkley: University of California Press. [*Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid: Cátedra, 1991.]

KIRSCHENBAUM, L. (1944). *Enrique Gaspar and the social Drama in Spain*. Berkley: University of Carolina Press.

LABANDEIRA, A. (1983). «Adiciones a un diccionario de seudónimos literarios españoles». *Dicenda* 2, 175-184.

— (1986). «Bibliografía de repertorios básicos para la confección de un catálogo de literatos españoles del siglo XIX». En *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez*, 169-203. Madrid: Fundación Universitaria Española.

LARRA, M. J. de (1968). *Artículos de crítica literaria y artística*. Madrid: Espasa-Calpe (prólogo de J. R. Lomba y Pedraja). [1.ª ed., 1923.]

— (1982). *Artículos sociales, políticos y de crítica literaria*. Madrid: Alhambra (Edición de J. Cano Ballesta).

— (1993). *Artículos*. Madrid: Cátedra, 12 ed. (Edición de E. Rubio Cremades).

LÁZARO, Á. (1930). *Bibliografía de Jacinto Benavente*. Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones.

LE GENTIL, G. (1909). *Le poète Manuel Bretón de los Herreros et la societé espagnole de 1830 à 1860*. París: Librairie Hachette.

LESLIE, J. K. (1940). *Ventura de la Vega and the Spanish Theatre, 1820-1865*. Princeton: Princeton University Press.

LISTA, A. (1844). *Ensayos literarios y críticos*. Sevilla: Calvo Rubio.

LLORENTE FALCÓ, T. (1935). *Eduardo Escalante, con motivo de su centenario*. Valencia.

LÓPEZ, M. (1979). «Los escritores de la Restauración y las polémicas literarias del siglo XIX en España». *Bulletin Hispanique* 81 (1.2), 51-74.

LÓPEZ DE FUNES, E. (1900). *García Gutiérrez. Estudio crítico de su obra dramática*. Madrid: Suárez y Cádiz.

LOVETT, G. H. (1977). *The Duke of Rivas*. Boston: Twayne.

LOZANO GUIRAO, P. (1958 y 1959). «El archivo epistolar de don Ventura de la Vega». *Revista de Literatura* 13, 121-172 y 14, 170-197.

— (1965). *Vida y obra de Ricardo de la Vega*. Murcia: Imprenta Nogués.

MARRAST, R. (1989). *José de Espronceda y su tiempo. Literatura, sociedad y política en tiempos del Romanticismo*. Barcelona: Crítica. [1.ª ed. francesa, 1974.]

MARTÍN, F. (1958). *The Dramatic Works of Gaspar de Zavala y Zamora*. University of North Caroline (Tesis de doctorado inédita).

MARTIN, G. C. (1974). *Revisión crítica de la biografía de Larra: Nuevos documentos*. Ann Arbor: University Microfilms International.

— (1977). «Larra y sus escritos sobre teatro». *Cuadernos Hispanoamericanos* 320-321, 488-492. [Reseña del libro de J. Monleón, *Larra, escritos sobre teatro*.]

MARTÍN FERNÁNDEZ, M.ª I. (1981). *Lenguaje dramático y lenguaje retórico (Echegaray, Cano, Sellés y Dicenta)*). Cáceres: Universidad de Extremadura.

MARTÍN LARRAURI, E. (1979). «Un dramaturgo romántico olvidado: Francisco de Paula Martín». *Letterature* 2, 95-110.

MARTÍNEZ OLMEDILLA, A. (1949). *José Echegaray (El madrileño tres veces famoso): su vida, su obra, su ambiente*. Madrid: Edición del Autor.

MAS FERRER, J. (1978). *Vida, teatro y mito de Joaquín Dicenta*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos.

MAYBERRI, N. y R. (1988). *Francisco Martínez de la Rosa*. Boston: Twayne.

MAYORAL, M. (1989). «Las románticas». *Ínsula* 516, 9-10.

MAYORAL, M., ed. (1990). *Escritoras románticas españolas*. Madrid: Fundación Banco Exterior.

MELLADO, F. de P. (1852 y ss.). *Enciclopedia Moderna. Dicccionario Universal de Literatura, Ciencias, Artes, Arquitectura, Industria y Comercio*. Madrid.

MENARINI, P. (1980). «Larra y Moratín: el teatro español en los comienzos del Romanticismo». En *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*, 3-13. Abano Terme: Piovan Ed.

MENARINI, P. *et alii* (1982). *El teatro romántico español (1830-1850). Autores, obras, bibliografía*. Bolonia: Atesa.

MENÉNDEZ ONRUBIA, C. (1983). *Introducción al teatro de Galdós*. Madrid: CSIC.

— (1984). *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*. Madrid: CSIC.

MESONERO ROMANOS, R. (1852-1958). «Catálogo cronológico de los Autores Dramáticos, y alfabético de las Comedias de cada uno. Parte Primera: Desde Lope de Vega a Calderón (1588-1635)». En *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, II, XLV-LV. Madrid: BAE (n.° XLV). Y «Parte Segunda: Desde Calderón a Cañizares (1635-1740)», I, XXXVII-LIII. Madrid: BAE (n.° XLVII).

— (1880) *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid, escritas por...* Madrid: Oficinas de *La Ilustración Española y Americana*. [Las memorias se editaron, por entregas, en *La Ilustración Española y Americana*, en 1878-79. Una nueva edición, con adiciones y notas, apareció en la misma editorial, en 1881, en dos volúmenes, con un «Apéndice» del marqués de Valmar. Posteriormente se han hecho otras ediciones: Madrid: Renacimiento, 1926;

Madrid, 1948 y 1955; Madrid: Ed. Mediterránea, 1948; Madrid: Vindel, 1950; Madrid: Librería Iberoamericana, 1955; Madrid: Publicaciones Españolas, 1961, 2 vols.; con edición y estudio de Carlos Seco Serrano, se incluyeron en la B.A.E., en el tomo V de las *Obras Completas de don Ramón Mesonero Romanos* (Madrid: Atlas, 1967) y *Las memorias de un setentón* (Madrid: Giner, 1955, con prólogo de Enrique Pastor. Otras ediciones en Madrid: Ábaco, 1982 y Madrid: Castalia / Comunidad de Madrid, 1994 (Edición de José Escobar y Joaquín Álvarez Barrientos).]

— (1881). «Los autores dramáticos de 1836 a 1843». *La Ilustración Española y Americana* XXXIX (15 de noviembre), 151.

MIGUEL DE VAL, M. (1906). *Los novelistas en el teatro. Tentativas dramáticas de Doña Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Imprenta y Lit. de Bernardo Rodríguez.

MOLINS, A. E. de (1972). *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*. Hildesheim: G. Olms (Reedición, Varios tomos). [1.° ed., Barcelona: Imprenta F. Giró.]

MONLEÓN, J. (1976). *Larra, escritos sobre teatro*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo.

MONTERO ALONSO, J. (1951). *Ventura de la Vega. Su vida y su tiempo*. Madrid: Editora Nacional.

MURO, M. Á. (1991). *El teatro breve de Bretón de los Herreros*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

MURO, M. Á., ed. (1998). *Bretón de los Herreros: 200 años de escenarios*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

NAVAS RUIZ, R. (1979). *Imágenes liberales. Rivas-Larra-Galdós*. Salamanca: Almar.

NOMBELA, J. (1976). *Impresiones y recuerdos*. Madrid: Giner (Tebas), 1976.

OCHOA Y ROANNA, E. (1840). *Apuntes para una biblioteca de escritores contemporáneos*. París: Baudry, varios vols.

OJEDA ESCUDERO, P. (1990). *Ventura García Escobar (1817-1859). Biografía y obra dramática*. Valladolid: Editora Provincial.

OSSORIO Y BERNARD, M. (1903-1904). *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imprenta J. Palacios.

OVILO Y OTERO, M. (1859). *Manual de biografía y bibliografía de los escritores españoles del siglo XIX*. París: Librería de Rosa y Bouret, 2 vols. [Edición facsímil en Hildesheim: G. Olms, 1976.]

PACO, M. de (1974). *María del Carmen de Feliú y Codina*. Murcia: Nogués.

— (1993). «Vicente Medina en el teatro de fin de siglo». En *Literatura de Levante*, F. J. Díez de Revenga y M. de Paco (eds.), 123-129. Murcia: Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo.

PANDO FERNÁNDEZ DE PINEDO, M. *Memorias del reinado de Isabel II*. Madrid: B.A.E, n.° 174.

PASCUAL, P. (1994). *Escritores y editores en la Restauración canovista (1875-1923)*. 2 vols.

PENAS VARELA, E. (1992). *Macías y Larra. Tratamiento de un tema en el drama y en la novela*. Santiago de Compostela: Universidad.

PEÑUELAS, M. (1969). *Jacinto Benavente*. Boston: Twayne.

PÉREZ CARRERA, J. M. (1991). *Andrenio. Gómez de Baquero y la crítica literaria de su época*. Madrid: Universidad Complutense (Tesis de doctorado).

PÉREZ GALDÓS, Benito (1920). *Memorias de un desmemoriado*. Madrid: Alhambra. [Aparecidas como artículos en la revista *La Esfera*. Otras ediciones: en *Obras inéditas* (Madrid: Renacimiento, 1930, vol. 10; en *Obras Completas* (Madrid: Aguilar, 1973, vol. 3, págs. 1430-1473; y como *Recuerdos y memorias*, Madrid: Giner, 1975; con prólogo de Fausto Vicente Gella.]

PORPETTA, A. (1986). *Escritores y artistas españoles (Historia de una Asociación centenaria)*. Madrid: Asociación de Escritores y Artistas Españoles.

POYÁN, D. (1957). *Enrique Gaspar. Medio siglo de teatro español*. Madrid: Gredos, 2 vols.

PRELLEZO, J. M. (1976). *Francisco Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza. Bibliografía (1876-1976)*. Roma: Quaderni di Orientamenti Pedagogici.

RANDOLPH, D. A. (1966). *Eugenio de Ochoa y el Romanticismo español*. Berkeley / Los Angeles, California: University of California Press.

— (1972). *Don Manuel Cañete, cronista literario del Romanticismo y del post-romanticismo en España*. Chapell Hill: University of North Carolina Press.

REES, M. A. (1977). *French Authors in Spain, 1800-1850. A Checklist*. Londres: Grant & Cutler.

RINCÓN MARTÍNEZ, M.ª del C. (1987). «Juan de Tasis y el teatro del siglo XIX». *Cuadernos de Investigación de la Literatura Hispánica* 8, 123-130.

ROCA DE TOGORES, M. (Marqués de Molins), ed. (1881-1882). *Manuel Bretón de los Herreros*. Madrid: Autores Dramáticos Contemporáneos, 2 vols.

— (1883). *Bretón de los Herreros. Recuerdos de su vida y de su obra*. Madrid: Imprenta de M. Tello.

RODERGAS, J. (1951). *Els pseudònims usats a Catalunya (Recull de 3.000)*. Barcelona: Millà.

RODRÍGUEZ MOÑINO, A. (1955). *Don Bartolomé José Gallardo (1776-1852). Estudio biográfico*. Madrid: Sancha.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, T. (1994). *Catálogo de dramaturgos españoles del XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

ROGERS, P. P. y LAPUENTE, F. A. (1977). *Diccionario de seudónimos literarios españoles*. Madrid: Gredos.

ROMERO TOBAR, L. (1990). «Los álbumes de las románticas». En *Escritoras románticas españolas*, M. Mayoral (ed.), 73-93. Madrid: Fundación Banco Exterior.

RUBIO CREMADES, E. (1982). «Larra, crítico teatral». *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Contemporánea* 1, 113-126.

RUIZ GUERRERO, C. (1996). «El siglo XIX. Un millar de románticas y realistas». En su obra, *Panorama de escritoras españolas*, II, 61-128. Cádiz: Universidad.

SACKETT, T. A. (1982). *Galdós y las máscaras. Historia teatral y bibliografía anotada*. Verona: Facoltà di Economia e Commercio.

SAN MARTÍN, A. (1870). *Confidencias de Arderíus. Historia de un bufo, referida por...* Madrid: Imprenta Española.

SÁNCHEZ ESTEBAN, I. (1934). *Mariano José de Larra (Fígaro). Ensayo biográfico redactado en presencia de numerosos antecedentes desconocidos y acompañado de un catálogo completo de sus obras.* Madrid: Hernando.

— (1954). *Jacinto Benavente y su teatro (estudio biográfico y crítico).* Barcelona: Ariel.

SANCHO GIL, F. (1886). *Elogio de don Manuel Bretón de los Herreros.* Zaragoza: Tipografía La Derecha.

SARRAILH, J. (1936). *Un homme d'état espagnol: Martínez de la Rosa.* Burdeos / París: École des Hautes Études Hispaniques.

SCARI, R. M. (1972). «El teatro como profesión en las reseñas de Larra». *La Torre* 75-76, 166-172.

— (1991). «El teatro y la moral en el pensamiento de Larra». *Cuadernos Americanos* 178, 160-165. [Sobre los artículos de crítica teatral (1833-1835).]

SCHINASI, M. (1982). «Cuatro cartas inéditas de Ventura de la Vega». *Revista de Literatura* 44, 183-191.

SEMINARIO DE BIBLIOGRAFÍA HISPÁNICA DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE MADRID (1968-1975). *Veinticuatro diarios (Madrid, 1830-1900). Artículos y noticias de escritores españoles del siglo XIX.* Madrid: CSIC, 4 vols.

SERRANO Y SANZ, M. (1903-1905). *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833.* Madrid: Suc. de Rivadeneyra, 2 vols.

SHERMAN, A. F. Jr. (1993). *Mariano José de Larra: A Directory of Historical Personages and Literary Figures in his Writings (with Computerized Indices).* Ann Arbor: University Microfilms International.

SIMÓN DÍAZ, J. (v. a.). *Bibliografía de la Literatura Hispánica.* Madrid: C.S.I.C., varios vols.

— (1980). *Manual de bibliografía de la literatura española.* Madrid: Gredos.

SIMÓN PALMER, M.ª C. (1983). «Escritoras españolas del siglo XIX». En *Censo de escritores al servicio de los Austrias y otros estudios bibliográficos*, 99-119. Madrid: CSIC.

— (1989a). «Las románticas y la sociedad de su tiempo». *Ínsula* 516, 19-20.

— (1989b). «Mil escritoras españolas del siglo XIX». En *Crítica y ficción literaria. Mujeres españolas contemporáneas*, VV. AA., 39-59. Granada: Universidad.

— (1989c). «La ocultación de la propia personalidad en las escritoras del siglo XIX». En *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, S. Neumeister (ed.), I, 91-99. Frankfurt am Main: Vervuet.

— (1990a). «Panorama general de las escritoras románticas españolas». En *Escritoras románticas españolas*, M. Mayoral (ed.), 9-16. Madrid: Fundación Banco Exterior.

— (1990b). «Introducción» a la edición de Rosario de Acuña, *Rienzi el Tribuno. El padre Juan*, 7-38. Madrid: Castalia / Instituto de la Mujer.

— (1991). *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*. Madrid: Castalia.

SISCARS, N. (1906). *Tamayo. Estudio crítico-biográfico*. Barcelona: Tipografía Católica.

SMITH, P. (1972). «Blasco Ibáñez and Drama». *Hispanófila* (Urbana) 46, 35-40.

SMITH, W. F. (1942). «Contributions of Rodríguez Rubí to the Development of the Alta Comedia». *Hispanic Review* X, 53-63.

— (1948). «Rodríguez Rubí and the Dramatic Reforms of 1849». *Hispanic Review* XVI, 311-320.

SOBEJANO, G. (1972). «Echegaray, Galdós y el melodrama». *Anales Galdosianos* (anejo), 94-115.

— (1982). «Echegaray: temas y modos». En *Historia y crítica de la literatura española. Romanticismo y Realismo*, F. Rico (ed.), V, 656-662. Barcelona: Crítica.

SOCIEDAD DE AUTORES ESPAÑOLES (1913). *Catálogo General. Año 1913*. Madrid: Velasco Impresor.

STOUDEMIRE, S. A. (1930). *The Dramatic Works of Gil y Zárate*. Chapel Hill: North Carolina University Press.

TEICMANN, R. (1986). *Larra: sátira y ritual mágico*. Madrid: Playor. [Un análisis antroplógico y psicoanalítico.]

— (1989). *The Autor Catalogues of the Biblioteca Nacional*. Vol. 1: *Catálogo general de libros impresos, hasta 1981*; vol. 2: *Catálogo general de libros impresos, 1982-1987*. Cambridge: Chadwyck-Healey.

UMBRAL, F. (1965). *Larra. Anatomía de un dandy*. Madrid: Alfaguara.

VALIS, N. V. (1991). «Dos poesías de Almanaque, por Leopoldo Alas». *Anales de Literatura Española de la Universidad de Alicante* 7, 195-205. [Referencias sobre autores y obras teatrales del momento.]

VALLEJO, I. y OJEDA, P. (1994). *José Zorrilla. Bibliografía con motivo de un centenario (1893-1993)*. Valladolid: Ayuntamiento.

VARELA, J. L. (1948). *Vida y obra literaria de Gregorio Romero Larrañaga*. Madrid: CSIC.

— (1983). *Larra y España*. Madrid: Espasa-Calpe.

VV.AA. (1981-1984). *Autores dramáticos contemporáneos y joyas del teatro español del siglo XIX*. Madrid: Imprenta Fortanet, 2 vols.

VICO, A. (s.a.). *Mis memorias*. Madrid: Serrano.

VILCHES DÍAZ, A. (1986). *Autores y anónimos españoles en los Índices inquisitoriales*. Madrid: Universidad Complutense.

WHITAKER, D. S. (1992). «La mujer ilustrada como dramaturga: el teatro de María Rosa Gálvez». En *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, A. Vilanova (ed.), II, 1.551-1.559. Barcelona: PPU.

ZABATSKY, D. S. (1982). «An Annoted Bibliography of Nineteenh-Century Catalan, Galician and Spanish Author Bibliographies». *Hispania* (California) LXV (2), 212-224.

ZAMACOIS, E. (1910). «Los novelistas en el teatro». *La Ilustración Española y Americana* 15 (22 de abril).

ZORRILLA, J. (1880). *Recuerdos del tiempo viejo*. Barcelona: Imprenta de los Sucesores de Ramírez, 3 vols. [Publicadas en *El Lunes del Imparcial*, en 1879-80. Otras ediciones: Madrid, 1880, 2.ª ed. aumentada, 2 vols.; Madrid: Gutenberg, 1882, 3 vols.; en *Obras*

completas (Valladolid: Santarén, 1943, vol. II, págs. 1.729-2.097, con edición de Narciso Alonso Cortés); Madrid: Publicaciones Españolas, 1961, 2 vols., con prólogo de José Luis Martín; Madrid: Rodríguez Muñoz, 1963.]

IV. SOBRE OBRAS DRAMÁTICAS [10]

AGUILAR PIÑAL, F. (1972). «Noticia del Índice de Comedias de Manuel Casal y Aguado». *Cuadernos Bibliográficos* 28, 153-162.

AGULLÓ Y COBO, M. (1995). *La colección de teatro de la Biblioteca Municipal de Madrid*. Madrid: Ayuntamiento. [Recoge los trabajos: «La colección de teatro de la Biblioteca Municipal de Madrid». *Revista de Literatura* 71/72 (1969), 169-213; 73/74 (1970), 233-274; y 75/76 (1970), 189-252. Y *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid* 3 (1977), 177-231; 4 (1978), 125-187; 5 (1979), 193-218; 6 (1979), 131-190; 7/8 (1980), 223-302; 9/10 (1981), 103-183; y 11/12 (1982), 259-351.]

ARTEAGA, J. de ([1839]). *Índice alfabético de comedias, tragedias y demás piezas del teatro español*. Manuscrito 14.698 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

ARTIGAS, M. (1930). *Catálogo de los manuscritos de la Biblioteca Menéndez Pelayo*. Santander: J. Martínez.

AYALA, M.ª Á. (1993). *Las colecciones costumbristas (1870-1885)*. Alicante: Universidad.

BARRERA Y LEIRADO, C. A. de la (1860). *Catálogo bibliográfico del Teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Rivadeneyra. [Ediciones facsimilares en Londres: Tamesis Books, 1968 y Madrid: Gredos, 1969.]

BELLAMY-KLEMME (1956). *Colección de comedias españolas de los siglos XIX y XX*. Boulder: University of Colorado.

[10] Tampoco puedo consignar en esta bibliografía, por razones de espacio, una completa nómina de ediciones y estudios de piezas dramáticas de la época.

CAMBRONERO, C. (1902). *Catálogo de la Biblioteca Municipal de Madrid.* Madrid: Imprenta Municipal.

Catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico español. Siglo XIX. Madrid: Dirección General del Libro y Bibliotecas-Arco / Libros.

Catálogo de comedias antiguas y modernas, tragedias, autos sacramentales, piezas en un acto, unipersonales, sainetes y entremeses... que se hallan a la venta en la librería de Cuesta.

(s. a.). *Catálogo de las comedias y piezas en un acto, autos sacramentales, monólogos, unipersonales, sainetes y entremeses que se hallan a la venta en su depósito, Plazuela de la Cebada, n.° 96.* Madrid: Imprenta S. M. Marés.

(s. a.). *Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España durante el siglo XVIII, y autores que las escribieron.* Manuscrito 6.146 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

(1990). *Catálogo colectivo del patrimonio Bibliográfico Español: Siglo XVII / Biblioteca Nacional.* Madrid: Ministerio de Cultura / Arco Libros. [Contiene I, A.]

(s. a). *Catálogo fotocopiado de Títulos-Materias de la Biblioteca Nacional.* Madrid: Biblioteca Nacional, vols. 1-11.

(1913). *Catálogo general. Año 1913.* Madrid: Sociedad General de Autores Españoles.

COE, A. M. (1935). *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press / London: Oxford University Press / París: Belles Lettres.

(1789-90-91). *Colección de las mejores comedias nuevas que se van a representar en los teatros de esta corte.* Madrid: Imprenta Manuel González, 3 vols.

(s. a). *Colección de sainetes sueltos, siglos XVIII y XIX.* Valencia / Madrid: Varias Imprentas.

COTARELO Y MORI, E. (1911). *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII.* Madrid: Bailly-Bailliére, 2 vols.

— (1928). «Editores y galerías de obras dramáticas en Madrid en el siglo XIX». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (Madrid) 18, 121-139.

— (1930). *Teatro español. Catálogo abreviado de una colección dramática española, hasta fines del siglo XIX, y de obras relativas al teatro español.* Madrid: V. e H. de J. Ratés.

DIRECCIÓN GENERAL DEL LIBRO Y BIBLIOTECAS-BIBLIOTECA NACIONAL. *Catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico español: Impresos del siglo XIX.* Madrid: Arco/Libros, 4 vols.: I (A-Alm), II (Alo-Arb), III (Arc-Az), IV (Índices), hasta el momento. [La obra constará de 30 vols. aproximadamente. Recoge los ejemplares localizados en las bibliotecas españolas.]

ESQUER TORRES, R. (1969). *La colección dramática «El teatro moderno».* Madrid: CSIC.

FAJARDO Y MONROY, J. I. (1717). *Títulos de todas las comedias que en verso español y portugués se han impreso hasta el año de 1716.* Manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L. (1850). «Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde principios del siglo XVIII hasta la época presente (1825)». En *Obras de D. Nicolás y D. Leandro Fernández de Moratín*, 327-334. Madrid: Rivadeneyra (*BAE*, n.° 2).

FONTANELLA, L. (1982). *La imprenta y las letras en la España romántica.* Berna / Frankfurt: Lang.

FREIRE LÓPEZ, A. (1983). *Índice bibliográfico de la colección documental del Fraile.* Madrid: Servicio Histórico Militar.

FUNDACIÓN JUAN MARCH (1986). *Catálogo de obras de teatro español del siglo XIX.* Madrid: Fundación Juan March.

GARCÍA DE LA HUERTA, V. (1785). *Catálogo general de comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras correspondientes al Theatro Hespañol.* Madrid: Imprenta Real.

GOENAGA, A. y MAGUNA, J. P. (1971). *Teatro español del siglo XIX. Análisis de obras.* Nueva York: Las Américas.

GONZÁLEZ HERRÁN, J. M. y PENAS VARELA, E. (1992). *Cronología de la literatura española. T. 3. Siglos XVIII y XIX.* Madrid: Cátedra.

GREGG, K. C. (1987). *An Index to the «Teatro Español» in the Biblioteca de Palacio.* Charlottesville, VA: Biblioteca Siglo de Oro (n.° 7).

GUTIÉRREZ IGLESIAS, F. y SÁEZ PICAZO, F. ((1980). *Catálogo de los Manuscritos de la sección de Fondos Modernos de la Biblioteca Menéndez Pelayo*. Santander: Diputación Provincial.

KINGS, A. M. (1965). *Catalogue of comedias sueltas*. University of North Carolina, Library Studies, n.° 4.

LA BARRERA Y LEIRADO, C. A. de (1969). *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Gredos (facsímil).

LALAMA, V. de (1867). *Índice general, por orden alfabéticvo, de cuantas obras dramáticas y líricas han sido aprobadas por la Junta de Censura y censores de oficio, para todos los teatros del reino y de Ultramar (1850-1866)*. Madrid: Imprenta de G. Alhambra.

MARTÍNEZ, R., ed. (1990). *Teatro inédito gaditano del siglo XIX*. Madrid: Sílex.

MEDEL DEL CASTILLO (1735). *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos, y los autos sacramentales, y alegóricos, assí de don Pedro Calderón de la Barca como de otros autores clásicos...* Madrid: Imprenta de Alfonso de Mora.

MENARINI, P. *et alii* (1982). *El teatro romántico español (1830-1850). Autores, obras, bibliografía*. Bolonia: Atesa.

MESONERO ROMANOS, R. de. *Índice alfabético de las comedias, tragedias, autos y zarzuelas del teatro antiguo español, desde Lope de Vega a Cañizares*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, t. XLIX.

MOLL, J. (v. a.). «Catálogo de comedias sueltas conservadas en la Biblioteca de la Real Academia Española». *Boletín de la Real Academia Española* XLIV (1964), 113-168, 309-360, 541-556; XLV (1965), 203-235; XLVI (1966), 125-158.

MONTANER, J. (1951). *La colección teatral de don Arturo Sedó*. Barcelona.

MORATÍN, L. F. de (1944). «Catálogo de piezas dramáticas...». En *Obras de D. Nicolás y D. Leandro Fernández de Moratín*, 327-334. Madrid: Atlas (*BAE*, II).

MORENO GARBAYO, N. (1957). *Catálogo de documentos referentes a diversiones públicas, conservados en el Archivo Histórico Nacional.* Madrid.

NIPHO, M. (1805). *Colección de los mejores papeles poéticos y composiciones dramáticas.* Madrid: Cano, 2 vols.

OVILO Y OTERO, M. (s. a.). *Catálogo biográfico-bibliográfico del teatro moderno español desde el año de 1750 hasta nuestros días.* Manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, n.° 14.617.

PALAU Y DULCET, A. (1948-1977). *Manual del librero.* Barcelona: Ed. Antonio Palau / Londres: Dolphin, vols. 1-28. [Índices (1981-1987), vols. 1-7.]

PAZ, J. (1934-1935). *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional.* Madrid: Blass, 2.ª ed., 2 vols.

ROGERS, P. P. (1934). «Dramatic Copyright in Spain before 1850». *The Romanic Review* 25, 35-39.

— (1940). *The Spanish Drama. Collection in the Oberling College Library. A descriptive Catalogue.* Oberling Coll. P. C.

ROMERO TOBAR, L. (1988). «La *Colección General de Comedias* de Ortega (Madrid, 1826-1834)». En *Varia Bibliographica. Homenaje a Simón Díaz,* VV. AA., 599-609. Kassel: Reichenberger.

SÁNCHEZ MARIANA, M. (1986). «Documentos para la historia del teatro español en la sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional». En *Homenaje a Luis Morales Oliver,* 123-135. Madrid: Fundación Universitaria Española.

— (1989). «Repertorios manuscritos de obras dramáticas conservados en la Biblioteca Nacional». En *Estudios sobre Calderón y el Teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger,* 233-258. Barcelona: PPU.

SERÍS, H. (1948-1954). *Manual de bibliografía de la literatura española.* Syracuse, N. York: Syracuse University.

SIMÓN PALMER, M.ª C. (1979). *Catálogo de manuscritos de los siglos XVIII-XX de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona.* Madrid: CSIC (*Cuadernos Bibliográficos,* 39).

SULLIVAN, H. y BERSHAS, H. (1984). *The Wayne State University Collection of Comedias Sueltas.* Detroit: Wayne State U. P.

V. GÉNEROS TEATRALES

V.1. Teoría

GARCÍA CASTAÑEDA, S. (1971). *Las ideas literarias en España*. Berkeley: University of California Press.

GARCÍA LORENZO, L. (1967). «La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del siglo XX». *Segismundo* 5-6, 191-199.

MATTAUCH, H. (1990). «Algunas denominaciones nuevas de los géneros literarios». *Revista de Literatura* 104, 519-525. [Completa el trabajo de García Lorenzo.]

ROMERO TOBAR, L. (1970). *La teoría dramática española (1800-1870)*. Madrid: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense. [Resumen de la tesis de doctorado.]

— (1994). «Géneros y espectáculos preexistentes. 1. Teatro y espectáculos musicales. 2. Tragedias. 3. El teatro antiguo español. 4. Teatro sentimental y de espectáculo. 5. La comedia. 6. El teatro menor y la parodia. 6. Las fiestas públicas y otras diversiones». En su obra, *Panorama crítico del Romanticismo español*. Madrid: Castalia.

V.2. Tipologías

V.2.1. *Drama*

ABELLÁN, J. L. (1984). *Historia del pensamiento español. IV: Liberalismo y Romanticismo (1808-1868)*, capítulo 11. Madrid: Espasa Calpe.

ALONSO CORTÉS, N. (1941-42). «Sobre el drama romántico». *Castilla* I, 103-114.

CALDERA, E. (1974). *Il dramma romantico in Spagna*. Pisa: Università / Giardini.

— (1991). «Il teatro del *pathos* e dell'orrore al principio del Ottocento: fedeltà ai canoni del classicismo e presentimenti romantici». *EntreSiglos* (Roma) 1, 55-74.

— (1992). «Horror y *pathos* en los *dramones* de principios del siglo XIX». En *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, A. Vilanova (ed.), 1.220-1.228. Barcelona: PPU.

CRESPO MATELLÁN, S. (1979). *La parodia dramática en la literatura española (Esbozo de una historia de la parodia dramática en la literatura española...)*. Salamanca: Universidad.

FREIRE LÓPEZ, A. M.ª (1995). «El teatro se ríe de sí mismo: las parodias de los dramas románticos». *Romanticismo* (Génova) 5, 113-115.

GIES, D. T. (1984). «Juan de Grimaldi y la máscara romántica». *Romanticismo* 2, 133-141.

— (1989). «Entre drama y ópera: la lucha por el público teatral en la época de Fernando VII». *Bulletin Hispanique* 91, 37-60.

— (1991). «Hacia un catálogo de los dramas de Dionisio Solís (1774-1834)». En *The Eighteenth Century in Spain. Essays in honour of I. L. McClelland. Bulletin of Hispanic Studies* 68, 197-210.

MARRAST, R. (1978). «Le drame en Espagne à l'époque romantique, de 1834 à 1844: contribution à son approche sociologique». En *Romanticisme, Réalisme, Naturalisme en Espagne et en Amérique Latine*, VV. AA., 35-45. Lille: Université.

MORLEY, S. G. (1948). «The Curious Phenomenon of Spanish Verse Drame». *Bulletin Hispanique* 50, 445-462.

NAVAS RUIZ, R. (1979). «El drama romántico: héroes y víctimas». En *Imágenes liberales. Rivas. Larra. Galdós*, 136-188. Salamanca: Almar.

PICOCHE, J.-L. (1978). «Existe-t-il un drame romantique espagnol?». En *Romanticisme, Réalisme, Naturalisme en Espagne et en Amérique Latine*, VV. AA., 47-55. Lille: Université.

— (1982). «Los militares y el ejército en el drama romántico». *Romanticismo* 1, 35-44.

REAL RAMOS, C. (1983). «De los "desarreglados monstruos" a la estética del fracaso (Prehistoria del drama romántico)». *Anales de Literatura Española de la Universidad de Alicante* 2, 419-445.

ROGERS, P. P. (1929). «The Peninsular War as a Source of Inspiration in the Spanish Drama of 1808-1814». *Philological Quarterly* VIII, 264-269.

— (1930). «The Drama of Pre-Romantic Spain». *The Romanic Review* XXI, 315-324.

ROMERO TOBAR, L. (1994). «Los dramas románticos». En su obra, *Panorama crítico del Romanticismo español*. Madrid: Castalia.

RUIZ RAMÓN, F. (1988). «Imágenes del drama romántico: Ideología y símbolo». En *Resonancias románticas. Evocaciones del romanticismo hispánico*, VV. AA., 181-194. Madrid: Porrúa.

SÁNCHEZ, R. G. (1976). «Between *Macías* and *Don Juan*: Spanish Romantic Drama and the Mythology of Love». *Hispanic Review* XLIV, 27-44.

SEBOLD, R. P. (1986). «Nuevos Cristos en el drama romántico español». *Cuadernos Hispanoamericanos* 431, 126-132.

SHAW, D. L. (1997). «El teatro (II): El drama romántico como modelo literario e ideológico». En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, V. García de la Concha (ed.) y G. Carnero (coord.), t. 8, 314-351. Madrid: Espasa Calpe.

SMITH, P. (1972). «Blasco Ibáñez and Drama». *Hispanófila* (Urbana) 46, 35-40.

a) *Drama histórico*

CALDERA, E. (1993). «De la tragedia neoclásica al drama histórico romántico: por qué y cómo». En *Entre Siglos* 2, E. Caldera y R. Froldi (eds.), 67-74. Roma: Bulzoni.

GARCÍA CASTAÑEDA, S. (1983). «Los hermanos Asquerino o el uso y mal uso del drama histórico». En *Teatro romantico spagnolo*, VV. AA., 23-42. Bologna: Patron.

GARELLI, P. (1984). «Conquista, conquistatori e conquistati sulla scene romantica spagnola». *Quaderni de Filologia e Lingue Romanze* (Macerata) 4, 43-64.

GONZÁLEZ DE GARAY, M.ª T. (1983). «De la tragedia al drama histórico: dos textos de Martínez de la Rosa». *Cuadernos de Investigación*

Filológica (Logroño) 9, 199-234. [Analiza *La viuda de Padilla* y *La conjuración de Venecia.*]

MARTÍNEZ DE LA ROSA, F. (1962). «Apuntes sobre el drama histórico» y «Apéndice sobre la tragedia española». En *Obras*, vol. I (289-291) y III (91-173). Madrid: Atlas (Edición de C. Seco Serrano).

MARTÍNEZ TORRÓN, D. (1993). *El alba del Romanticismo español (con inéditos reopilados de Lista, Quintana y Gallego).* Sevilla: Alfar. [Estudia la evolución del drama histórico en España hasta 1825.]

ROMERO TOBAR, L. (1994). «Marcas del drama histórico». En su obra, *Panorama crítico del Romanticismo español*, 310-322. Madrid: Castalia.

SAN VICENTE, F. (1997). «El teatro (II): Continuidad del drama histórico». En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, V. García de la Concha (ed.) y G. Carnero (coord.), t. 8, 384-399. Madrid: Espasa Calpe.

SARRAILH, J. (1936). «L'histoire et le drama romantique (A propos d'*Alfonso el Casto* d'Hartzenbusch)». *Bulletin Hispanique* 38, 19-40.

SCHURLKNIGHT, D. (1983). «El historicismo de Larra y la aristocracia del talento». *Cuadernos Americanos* 247, 157-165.

b) *Drama rural*

CÁCERES SÁNCHEZ, M. (1991). *El almeriense Álvarez de Sotomayor (1880-1947) y la literatura rural en España.* Almería: Instituto de Estudios Almerienses.

MAINER, J.-C. (1968). «José López Pinillos en sus dramas rurales». *Papeles de Son Armadans* CL, 229-258 (También en su obra, *Literatura y pequeña burguesía*, Madrid: Edicusa, 1972).

PACO, M. de (1971-1972). «El drama rural en España». *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras* XXX (1-2), 141-170.

V.2.2. *Melodrama*

CALDERA, E. (1992). «Horror y *pathos* en los "dramones" de principios del siglo XIX». En *Actas del X Congreso de la Asociación Internaciopnal de Hispanistas*, A. Vilanova (ed.), II, 1221-1228. Barcelona: PPU.

DENGLER GASSIN, R. (1986). «El melodrama francés: su proceso de penetración en España, su proyección y acogida en las tablas madrileñas». *Récifs* 6, 138-160.

DÍEZ TABOADA, J. M.ª (1998). «El teatro durante la Restauración y el fin de siglo: El melodrama y el realismo. Echegaray y sus imitadores». En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, V. García de la Concha (ed.) y L. Romero Tobar (coord.), t. 9, 109-118. Madrid: Espasa Calpe.

ESCOBAR, J. y PERCIVAL, A. (1984). «De la tragedia al melodrama». *Romanticismo* (Génova) 2, 141-146.

RUBIO JIMÉNEZ, J. (1989). «Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política». *Castilla* 14, 129-149.

SOBEJANO, G. (1978). «Echegaray, Galdós y el melodrama». *Anales Galdosianos* (anejo), 94-115.

V.2.3. *Comedia*

CALDERA, E. (1978). *La commedia romantica in Spagna*. Pisa: Giardini.

GIES, D. T. (1997). «El teatro (II): El teatro clasicista durante el reinado de Fernando VII y el Romanticismo ("La comedia")». En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, V. García de la Concha (ed.) y G. Carnero (coord.), t. 8, 300-307. Madrid: Espasa Calpe.

MAZADE, Ch. de (1847). «La comédie moderne en Espagne: Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega, Rodríguez Rubí». *Revue des Deux Mondes* XIX, 432-461.

SALVAT, Ricard (1995). «La comedia en el siglo XIX: entre el teatro y el espectáculo». En *Actas del I Congreso sobre Historia y Crítica*

del Teatro de Comedias. El siglo XIX: ... Y la burguesía también se divierte. El Puerto de Santa María: Ayuntamiento.

a) *«Alta Comedia»*

CARNERO, G. (1997). «Introducción a la primera mitad del siglo XIX español». En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, V. García de la Concha (ed.) y G. Carnero (coord.), t. 8, XVII-C [Cf. «El teatro, de Moratín a la "alta comedia"», LI-LIV. Madrid: Espasa Calpe.

DÍEZ TABOADA, J. M.ª (1997). «El teatro (II): La "alta comedia"». En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, V. García de la Concha (ed.) y G. Carnero (coord.), t. 8, 399-408. Madrid: Espasa Calpe.

EZQUERRA LAPETRA, F. (1991). «El adulterio como arquetipo de la alta comedia (1847-1892)». En *Arquetipos teatrales y convenciones sociales*, J. L. Trullo-Herrera (ed.).

SMITH, W. F. (1942). «Contributions of Rodríguez Rubí to the Development of the Alta Comedia». *Hispanic Review* X, 53-63.

— (1948). «Rodríguez Rubí and the Dramatic Reforms of 1849». *Hispanic Review* XVI, 311-320.

b) *Comedia sentimental*

CAÑAS MURILLO, J. (1994). *La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*. Cáceres: Universidad de Extremadura.

GARCÍA GARROSA, M.ª J. (1990). *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española (1751-1802)*. Valladolid: Universidad.

PATAKY-KOSOVE, J. L. (1978). *The «comedia lacrimosa» and Spanish Romantic Drama (1773-1865)*. Londres: Tamesis Books.

c) *Comedia de magia*

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. L. (1988). «Aproximación a la incidencia de los cambios estéticos y sociales de finales del siglo XVIII y principios del XIX en el teatro de la época: comedias de magia y dramas románticos». *Castilla* 13, 17-33.

— (1990). «Público y creencia en la comedia de magia». En *Homenaje a Alberto Navarro*, VV. AA. Kassel: Reichenberger.

— (1997). «El teatro (I): Las formas teatrales populares». En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, V. García de la Concha (ed.) y G. Carnero (coord.), t. 8, 275-281. Madrid: Espasa Calpe. [Sobre comedias de magia, especialmente.]

BLASCO, J. *et alii*, eds. (1992). *La comedia de magia y de santos (siglos XVI-XIX)*. Madrid: Júcar.

CALDERA, E. (1982). «La última etapa de la comedia de magia». En *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, 247-253. Roma: Bulzoni.

— (1983). «La magia nel teatro romantico». En *Teatro di magia I*, E. Caldera (ed.), 185-205. Roma: Bulzoni.

CALDERA, E., ed. (1983). *Teatro di magia I*. Roma: Bulzoni.

— (1991). *Teatro di magia II*. Roma: Bulzoni.

CARO BAROJA, J. (1974). *Teatro popular y de magia*. Madrid: Revista de Occidente.

FUENTE BALLESTEROS, R. de la (1991-92). «La "teatralidad" de la comedia de magia». *Draco* (Univ. de Cádiz), 3-4, 167-189.

GIES, D. T. (1990). «*Don Juan Tenorio* y la tradición de la comedia de magia». *Hispanic Review* 58, 1-17.

— (1992). «*In re magica veritas*: Enrique Zumel y la comedia de magia en la segunda mitad del siglo XIX». En *La comedia de magia y de santos (siglos XVI-XIX)*, J. Blasco *et alii* (eds.), 433-461. Madrid: Júcar.

IZQUIERDO IZQUIERDO, L. (1986). «Comedias de magia en Valencia (1800-1850)». *Revista de Literatura* 96, 387-405.

— (1992). «Las comedias de magia y de santos (1800-1850)». En *La comedia de magia y de santos (siglos XVI-XIX)*, J. Blasco *et alii* (eds.), 411-420. Madrid: Júcar.

OLIVA, C. y MAESTRE, R. (1992). «Espacio y espectáculo en la comedia de magia de mediados del siglo XIX». En *La comedia de magia y de santos (siglos XVI-XIX)*, J. Blasco *et alii* (eds.), 421-432. Madrid: Júcar.

d) *Comedia histórica*

CARRIÉRE, M. T. (1981). «*El palco de la reina*, "comedia histórica" al margen del Romanticismo». *Iris* (Montpellier) 2, 3-21.

SMITH, W. F. (1950). «The historical Play in the Theatre of Tomás Rodríguez Rubí». *Bulletin of Hispanic Studies* 27, 221-228.

V.2.4. *Tragedia*

AGUILAR PIÑAL, F. (1993). «La tragedia *Tarfira* (1826) del conde de Cantillana». *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras* 21, 57-64.

CACHO BLECUA, J. M., ed. (1984). «*Ataúlfo*, tragedia inédita del duque de Rivas». *El Crotalón* 1, 393-465.

CALDERA, E. (1993). «De la tragedia neoclásica al drama histórico romántico: por qué y cómo». En *Entre Siglos* 2 (Roma: Bulzoni), 67-74.

ESCOBAR, J. y PERCIVAL, A. (1984). «De la tragedia al melodrama». *Romanticismo* (Génova) 2, 141-146.

FERNÁNDEZ CABEZÓN, R. (1984). «Ataúlfo visto por dos trágicos: Agustín de Moreto y el duque de Rivas». *Castilla* 8, 95-100.

GIES, D. T. (1997). «El teatro (II): El teatro clasicista durante el reinado de Fernando VII y el Romanticismo ("La tragedia")». En

Historia de la literatura española. Siglo XIX (I), V. García de la Concha (ed.) y G. Carnero (coord.), t. 8, 307-313. Madrid: Espasa Calpe.

GONZÁLEZ DE GARAY, M.ª T. (1983). «De la tragedia al drama histórico: dos textos de Martínez de la Rosa». *Cuadernos de Investigación Filológica* (Logroño) 9, 199-234.

MARTÍNEZ TORRÓN, D. (1989). «*Roger de Flor*, tragedia inédita e incompleta de Alberto Lista». En *Homenaje a Antonio Vilanova*, VV. AA., II, 387-411. Barcelona: Universidad.

V.2.5. *Teatro político*

BOAL, A. (1974). *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

CALDERA, E. (1985). «L'Inquisizione e il fanatismo religioso nel teatro spagnolo del primo Ottocento». *Letterature* 8, 27-42.

CALDERA, E., ed. (1992). *Teatro politico spagnolo del primo Ottocento*. Roma: Bulzoni.

CALDERONE, A. (1984). «El lenguaje del liberalismo y del absolutismo en el teatro político». En *Romanticismo 2. Atti del III Congresso sul Romanticismo spagnolo e ispanoamericano. Il linguaggio romantico*, 38-46. Génova: Facoltá di Magistero.

CARNERO, G. (1988). «Un ejemplo de teatro revolucionario en la España napoleónica». *España Contemporánea* I (2), 49-66.

— (1991). «Temas políticos contemporáneos en el teatro de Gaspar Zavala y Zamora». En *Teatro politico spagnolo del primo Ottocento*, E. Caldera (ed.), 19-39. Roma: Bulzoni.

CASTELLÓN, A. (1994). *El teatro como instrumento político en España, 1895-1914*. Madrid: Endymión (Prólogo de Ricardo Doménech).

CASTILLO, A. (1977). «El teatro en la Revolución de Septiembre». *Tiempo de Historia* 34, 60-71.

DÉROZIER, A. (1975). *Escritores políticos españoles (1789-1854)*. Madrid: Turner.

FÁBREGAS, X. (1968). *Teatro català d'agitaciò politica*. Barcelona: Edicions 62.

FREIRE LÓPEZ, A. (1997). «El teatro (II): El teatro político durante el reinado de Fernando VII». En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, V. García de la Concha (ed.) y G. Carnero (coord.), t. 8, 293-300. Madrid: Espasa Calpe.

GIES, D. T. (1988). *Theatre and Politics in Nineteenth-Century Spain: Juan de Grimaldi as Impresario and Government Agent*. Cambridge: Cambridge University Press.

— (1992). «Hacia un mito anti-napoleónico en el teatro español de los primeros años del siglo XIX». En *Teatro politico spagnolo del primo Ottocento*, E. Caldera (ed.), 43-62. Roma: Bulzoni.

LAFARGA, F. (1990). «El teatro de la revolución y la revolución en el teatro: el caso de España hasta 1835». En *Cultura hispánica y Revolución francesa*, VV. AA., 129-146. Roma: Bulzoni.

— (1991). «Teatro político español (1805-1840): ensayo de un catálogo». En *Teatro politico spagnolo del primo Ottocento*, E. Caldera (ed.), 167-251. Roma: Bulzoni.

LARRAZ, E. (1974). «La satire de Napoleón Bonaparte et Joseph dans le théâtre espagnol: 1808-1814». En *Hommage à André Joucla-Ruau*, VV. AA., 126-137. Aix-en-Provence: Université.

— (1979). «Joseph Robrenyo et le premier théâtre catalan politique». En *Hommage des hispanistes a Noël Salomon*, VV. AA., 475-486. Barcelona: Laia.

— (1987). *La Guerre d'Independence espagnole au théâtre. Anthologie*. Aix-en-Provence: Université.

— (1988). *Théâtre et politique pendant la Guerre d'Independence espagnole: 1808-1814*. Aix-en-Provence: Université.

— (1992). «El teatro de propaganda política de Francisco de Paula Martí durante la Guerra de la Independencia y el Trienio Liberal». En *Teatro politico spagnolo del primo Ottocento*, E. Caldera (ed.), 105-124. Roma: Bulzoni.

RUBIO JIMÉNEZ, J. (1989). «Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política». *Castilla* 14, 129-149.

— (1994). «José Gutiérrez de Alba y los inicios de la *revista política* en el teatro». *Crítica Hispánica* (Johnson City) 16.1, 129-140.

— (1995). «Teatro y política: *Las aleluyas vivientes* de José María Gutiérrez de Alba». *Crítica Hispánica* 17.1, 127-141.

— (1997). «El teatro (II): El teatro político durante el reinado de Isabel II y el Sexenio revolucionario». En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, V. García de la Concha (ed.) y G. Carnero (coord.), t. 8, 409-414. Madrid: Espasa Calpe.

RUIZ SILVA, C. (1985). «Política y guerras civiles en la obra de García Gutiérrez». *Cuadernos Hispanoamericanos* 415, 91-100.

SERRANO, C. (1983). «Notas sobre el teatro obrero a finales del siglo XIX». En *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, L. García Lorenzo (ed.), 263-277. Madrid: CSIC.

V.2.6. *Teatro menor (satírico, bufo y por horas)*

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (1998). «Los bufos y otras formas musicales». En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, V. García de la Concha (ed.) y L. Romero Tobar (coord.), t. 9, 170-172. Madrid: Espasa Calpe.

ANDURA VARELA, F. (1992). «Del Madrid teatral del XIX: la llegada de la luz, el teatro por horas, los incendios, los teatros de verano». En *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, Andrés Peláez (ed.), 85-115. Madrid: Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura.

ARDERÍUS, F. (1869). *Teatro del Circo. Los Bufos de Arderíus, Tercera campaña (1868 a 1869)*. Madrid: s.e.

— (1914). *De mis recuerdos. Narraciones históricas*. Madrid.

CURET, F. (1967). *Teatre català*. Barcelona: Aedos.

ESPÍN TEMPLADO, M.ª P. (1987). «El sainete del último tercio del siglo XIX: culminación de un género dramático histórico en el teatro español». *Epos* III, 97-122.

— (1995). *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños. [Para este tipo de teatro cf. la bibliografía reseñada por la autora.]

FÁBREGAS, X. (1978). *Historia del teatre català*. Barcelona: Millà.

FUENTE BALLESTEROS, R. de la (1985). «En torno al Astracán». *Castilla* 9-10.

GARCÍA LORENZO, L., ed. (1981). *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*. Madrid: CSIC.

GARCÍA LORENZO, L. y ESPÍN, M.ª P. (1998). «El teatro durante la Restauración y el fin de siglo: El teatro menor». En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, V. García de la Concha (ed.) y L. Romero Tobar (coord), t. 9, 132-142. Madrid: Espasa Calpe.

GARRIDO GALLARDO, M. Á. (1983). «Notas sobre el sainete como género literario». En *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, L. García Lorenzo (ed.), 13-22. Madrid: CSIC.

GRANJA, A. de la y LOBATO, M.ª L. (1999). *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.

HUERTAS VÁZQUEZ, E. (1993). *El teatro de los bufos madrileños*. Madrid: Ayuntamiento.

IZQUIERDO IZQUIERDO, L. (1990). «El teatro menor en Valencia (1800-1850) (Comedias en un acto, piezas en un acto y sainetes)». *Revista de Literatura* 103, 101-127.

MEMBREZ, N. J. (1987). *The «Teatro por horas»: History, Dynamics and Comprehensive Bibliography of a Madrid Industry. 1867-1922 (género chico, género ínfimo and early Cinema)*. Santa Bárbara: Diss. University of California, 3 vols.

— (1989-90). «The "género ínfimo" in Madrid (1989-1922)». *Siglo XX / XXe Century* VII, 1-6.

NICHOLSON, H. S. (1939). «An Eighteenth Century "Entremés de costumbres"». *Hispanic Review* VII, 295-309.

ROMERO FERRER, A. (1990). «La literatura del género chico: hacia una bibliografía crítica». *Draco. Revista de Literatura Española* 2, 231-262.

— (1993). *El género chico. Introducción al teatro corto fin de siglo (de su incidencia gaditana)*. Cádiz: Universidad.

SALAÜN, S. (1983). «El *género chico* o los mecanismos de un pacto cultural». En *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Luciano García Lorenzo (ed.), 251-261. Madrid: CSIC.

SAN MARTÍN, A. (1870). *Confidencias de Arderíus. Historia de un bufo, referida por...* Madrid: Imprenta Española.

VERSTEEG, M. (1999). «Los morcilleros de los teatros por horas». *Gestos*14 (28), 65-79.

ZABALA, A. (1985). «Génesis de un significante de la jerga teatral: astracán, astracanada». *Boletín de la Real Academia Española* 65, 431-458.

V.2.7. *Diversiones populares y parateatro*

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. y CEA GUTIÉRREZ, A., eds. (1987). *Actas de las Jornadas sobre teatro popular en España.* Madrid: CSIC.

AMORÓS, A. (1999). «Teatro popular». En *Historia de los espectáculos en España*, Andrés Amorós y José M.ª Díez Borque (eds.), 135-145. Madrid: Castalia.

BLAS VEGA, J. (1987). *Los cafés cantantes de Sevilla.* Sevilla: Editorial Cinterco.

BOAL, A. (1972). *Categorías de teatro popular.* Buenos Aires: Ediciones CEPE.

CARO BAROJA, J. (1969). *Ensayo sobre la literatura de cordel.* Madrid: Revista de Occidente.

— (1974). *Teatro popular y de magia.* Madrid: Revista de Occidente.

— (1980). *Temas castizos.* Madrid: Istmo.

— (1984). *El estío festivo (Fiestas populares de verano).* Madrid: Taurus.

DELEITO Y PIÑUELA, J. (1954). *También se divierte el pueblo (Recuerdos de hace tres siglos). Romerías, bailes, Carnaval.* Madrid: Espasa-Calpe, 2.ª ed.

— (1959). *El rey se divierte.* Madrid: Espasa-Calpe.

GARAMENDI AZCORRA, M.A. (1991). *El teatro popular vasco. Semiótica de la representación.* San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa.

INZENGA, J. (1898). *Cantes y bailes populares de España*. Madrid: A. Romero.

MARCO, J. (1977). *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: Taurus, 2 vols.

PEDRELL Y SABATÉ, F. (1922). *Cancionero musical español*. Valls: Eduardo Castell, 4 vols.

RETANA, Á. (1967). *Historia de la canción española*. Madrid: Tesoro.

REYES, M. de los (1989). «El teatro mecánico de la Plaza de Gavidia (Sevilla, 1859)». En *Homenaje a Antonio Gallego Morell*, C. Argente *et alii* (eds.), III, 109-126. Granada: Universidad.

SALAÜN, S. (1990). *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa-Calpe.

SANTOS TARDÓN, M.ª E. (1989). «Apuntes sobre una obra de teatro popular *La obra de la Iglesia de Pinarnegrillo*». *Revista de Folklore* (Valladolid) 107, 167 y ss.

SIMÓN PALMER, M.ª C. (1987). «Diversiones populares madrileñas en el siglo XIX». En *Actas de las Jornadas sobre teatro popular en España*, J. Álvarez Barrientos y A. Cea Gutiérrez (eds.), 185-192. Madrid: CSIC.

VAREY, J. E. (1997). «El teatro (I): Actividades de entretenimiento y formas parateatrales. Acróbatas, títeres, espectáculos ópticos, autómatas, circo». En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, V. García de la Concha (ed.) y G. Carnero (coord.), t. 8, 237-244. Madrid: Espasa Calpe.

VV.AA. (1997). *Diccionario de literatura popular española*. Salamanca: Colegio de España.

ZÚÑIGA, Á. (1954). *Historia del couplé*. Barcelona: Barna.

V.2.8. *Títeres*

ALADRO, C. L. (1976). *La Tía Norica de Cádiz*. Madrid: Editora Nacional.

AMADÉS, J. (1933). «Titel.les i ombres chineses». *Biblioteca de Tradicions Populars* VIII.

ARTÍS, A. (1912). «El Pi, titel.laire dels Quatre Gats». *Teatre Català I* (Barcelona), p. 26.

CAMBRONERO, C. (1913-1914). *Crónicas del tiempo de Isabel II* (Publicadas en *La España Moderna*, en varios números de los dos años. Aparecieron también como vol. aparte).

CAPMANY, A. (1921). «De marionetes i titel.les». *La Revista. Quaderns de Publicació Quinzenal* 7, 146-147.

CARO BAROJA, J. (1987). «Los títeres en el teatro». En *Actas de las Jornadas sobre teatro popular en España*, J. Álvarez Barrientos y A. Cea Gutiérrez (eds.), 109-123. Madrid: CSIC.

FUENTES, E. de (1899). «En Titel.la». *Quatre Gats* 3, 2.

GASCH, S. (1949). *Títeres y marionetas*. Barcelona: Argos.

LARREA, A. de (1950). «Siglo y medio de marionetas. La *Tía Norica* de Cádiz». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 6, 583-620.

LLORET ESQUERDO, J.; GARCÍA JULIÁ, C.O. y CASADO GARRETAS, A. (1999). *Documenta Títeres* 1. Alicante: Festitíteres 99. [Contiene al final una bibliografía de gran interés.]

MAGNIN, Ch. (1852). *Histoire des marionettes en Europe*.

PORRAS, F. (1981). *Titelles. Teatro popular*. Madrid: Editora Nacional.

VAREY, J. E. (1957). *Historia de los títeres en España desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Revista de Occidente.

— (1959). *Títeres, marionetas y otras diversiones populares de 1758 a 1859*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.

— (1960). «Los títeres en Cataluña en el siglo XIX». *Estudios Escénicos* V, 47-78.

— (1972). *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840*. Londres: Tamesis Books.

— (1996). *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos*. Londres / Madrid: Tamesis Books.

VV.AA. (1977). *Les grands tradicions populars: ombres i titelles*. Barcelona: Edicions 62.

V.2.9. *Pantomimas, bailes, danzas*

ALBALADEJO IMBERNÓN, N., ed. (1992). *Tradición y danza en España.* Madrid: INAEM.

AVIÑOA, X. (1987). «La danza en el Gran Teatro del Liceo. Vida coreográfica ochocentista». En *Historia de la danza en Cataluña*, P. Llorens (ed.), 72-105. Barcelona: Caja de Barcelona.

BERTRÁN, M. J. (1910). *Entre el telar y el foso.* Valencia: Sempere.

BIOSCA, A. (1832). *Arte de danzar.* Barcelona.

CAMBRONERO, C. (1913-1914). *Crónicas del tiempo de Isabel II* (Publicadas en *La España Moderna*, en varios números de los dos años. Aparecieron también como vol. aparte).

CAPMANY, A. (1947). *Un siglo de baile en Barcelona.* Barcelona: Ediciones Librería Milla.

CAYAMERES, F. e IGLESIES, J. (1971). *La dansarina Roseta Mauri (1850-1923).* Reus: Asociación de Estudios Reusenses.

GUEST, I. (1974). *Fanny Cerrito. The Life of a romantic Ballerina.* Londres: Dance Books Ltd.

RUIZ MAYORDOMO, M.ª J. (1999). «Espectáculos de baile y danzas: siglo XIX». En *Historia de los espectáculos en España*, Andrés Amorós y José M.ª Díez Borque (eds.), 319-334. Madrid: Castalia.

VV.AA. (1992). *Encuentro Internacional «La Escuela Bolera».* Madrid: Ministerio de Cultura.

V.2.10. *«Fantasmagoría» (con efecto de luces)*

VAREY, J. E. (1955). «Robertson's Phantasmagoria in Madrid 1821». *Theatre Notebook* IX, 89-95; y XI (1957), 82-91.

V.2.11. *Carnaval*

a) Estudios generales

AGROMAYOR, L. (1978). *España en fiestas*. Madrid: Aguilar.

CARO BAROJA, J. (1979). *El carnaval. Análisis histórico-cultural*. Madrid: Taurus.

COX, H. (1983). *Las fiestas de locos. Ensayo sobre el talante festivo y la fantasía*. Madrid: Taurus.

DÍAZ, J. (1999). «Espectáculos de la fiesta: Edad moderna y contemporánea». En *Historia del espectáculo en España*, Andrés Amorós y José M.ª Díez Borque (eds.), 239-259. Madrid: Castalia.

GAIGNEBET, C. (1984). *El Carnaval. Ensayos de mitología popular*. Barcelona: Alta Fulla.

GARCÍA VALDÉS, C.C. (1997). «Carnaval y teatro». *RILCE. Revista de Filología Hispánica* 13, 25-55.

HEERS, J. (1988). *Carnavales y fiestas de locos*. Barcelona: Península.

HUERTA CALVO, J., ed. (1989). *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Barcelona: Serbal.

— (1999). *Teatro y Carnaval. Cuadernos de Teatro Clásico* 12 (Número monográfico). [Al final aparece una «Bibliografía del teatro carnavalesco», a la que remito.]

LEROUGE, J. Y SIMÓN, J.Y. (1984). *Le Carnaval*. París: Berger-Lerault.

b) Estudios en diversas zonas de España

ANDRÉS APARICIO, S. (1990). *Antropología de una fiesta granadina: el cascamorras (Guadix, Baza, Puebla de don Fadrique, Huéscar, Orce)*. Granada: Universidad.

ANÓNIMO (1869). *El carnaval en Bilbao*. Bilbao (folleto).

ARRÓNIZ, M. R. (1858). *El carnaval de Murcia de 1854.* Murcia.

ARRÓNIZ, M.R. (1985). *El carnaval de Velilla de la Reina.* León: Diputación Provincial.

BLANCO FERNÁNDEZ, R. (1985). *El carnaval de Velilla de la Reina.* León. Diputación Provincial.

CEA GUTIÉREZ, A. (1987). «Del rito al teatro: restos de representaciones litúrgicas en la provincia de Salamanca». En *Jornadas sobre el teatro popular en España,* J. Álvarez Barrientos y A. Cea Gutiérrez (eds.), 25-51. Madrid: CSIC.

ESTEVA I CRUAÑAS, Ll. (1985). *El carnaval de Guixolenc del 1879.* San Feliu de Guixols: Ajuntament.

FERNÁNDEZ DE LARRINJA, K. (1997). *Mujer, ritual y fiesta. Género, antropología y teatro de carnaval en el valle de Soule.* Pamplona: Lamia.

FRAGUAS, A. (1951). «Farsas de carnaval en Touro (Coruña)». *Cuadernos de EStudios Gallegos* VI, 431-441.

GARMENDIA, J. (1973). *El carnaval vasco.* San Sebastián: Sociedad Guipuzcoana de Estudios y Publicaciones.

GOMARÍN GUIRADO, F. (1987a). *El carnaval en el Valle de Polaciones (Cantabria).* Santander: Artes Gráficas Bedia.

(1987b). «Mascaradas y teatralizaciones en las Vinajeras de Cantabria». En *Jornadas sobre el teatro popular en España,* J. Álvarez Barrientos y A. Cea Gutiérrez (eds.), 139-163. Madrid: CSIC.

GOMARÍN GUIRADO, F. y HAYA MARTÍNEZ, J.M. (1987). *Juicio y muerte del Carnaval en la Villa de Santoña (Cantabria).* Santander: Librería Estudio.

HÉRELLE, G. (1923). «Études sur le théâtre basque. Les tragicomedies de Carnaval». *Revue International des Études Basques 14, 541-557.*

HORNILLA, T. (1988). *Zamalzain el chamán y los magos del carnaval vasco: los ritos de iniciación.* San Sebastián: Txertoa.

MONTESINO GONZÁLEZ, A., ed. (1986). *Literatura satírico-burlesca del carnaval santanderino (1875-1899).* Santander: Tantín.

NÚÑEZ LENDOIRO, J.R. *El antroido en las Mariñas dos Condes.* Betanzos: Ayuntamiento.

PALOMAR I ABADÍA, S. (1985). *El carnaval urbá (Reus, 1859-1919).* Reus: Agrupaçió de Colles del Carnaval.

RODRÍGUEZ PASCUAL, F. (1987). «Mascaradas de invierno en la provincia de Zamora». En *Jornadas sobre el teatro popular en España,* J. Álvarez Barrientos y A. Cea Gutiérrez (eds.), 122-138. Madrid: CSIC.

SADA, J.M. (1991). *Carnavales donostiarras. De los orígenes a nuestros días.* San Sebastián: Txertoa.

SANTOS PERDOMO, A. y SOLÓRZANO SÁNCHEZ, J. (1983). *Historia del carnaval de Santa Cruz de Tenerife.* Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento.

VALENCIANO GAYA, L. (1981). *Las mascaradas murcianas del siglo XIX. Bando, testamento y entierro de la sardina.* Murcia: Academia Alfonso X el Sabio.

VV.AA. (1975). *Madrid en sus diarios.* Madrid: CSIC, 5 vols.

V.2.12. *Circo*

ARMERO, J. M.ª y PERNAS, R. (1985). *Cien años de circo en España.* Madrid: Espasa Calpe.

ARMIÑÁN, J. de (1958). *Biografía del circo.* Madrid: Escelicer.

BOST, P. (1931). *Le cirque et le music-hall.* París: Au Sans Pareil.

CASTAGNINO, R. (1959). *Centurias del circo criollo.* Buenos Aires: Editorial Perrot.

— (1969). *El circo criollo: datos y documentos para su historia 1757-1924.* Buenos Aires: Plus Ultra.

— (1981). *Circo, teatro gauchesco y tango.* Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

CASTILLA, A. (1986). *La otra cara del circo.* Madrid: Albia.

DALMAU, A. R. (1947). *El circo en la vida barcelonesa.* Barcelona: Millà.

GASCH, S. (1959). *El circo.* Barcelona: Barna.

— (1961). *El circo por dentro.* Barcelona: Destino.

GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1956). *El circo*. Madrid: Imprenta Latina.

PERNAS, R. (1999). «Circo». En *Historia de los espectáculos en España*, Andrés Amorós y José M.ª Díez Borque (eds.), 519-528. Madrid: Castalia.

TUDELA, M. (1975). *El techo de lona*. Barcelona: Plaza & Janés.

VI. TEATRO MUSICAL

ALIER, R. (1982). *El libro de la zarzuela*. Madrid: Daimon.

— (1983). *«La verbena de la Paloma»: estudio, análisis y cometarios sobre el libreto de Ricardo de la Vega y la música del maestro Tomás Bretón*. Madrid: Daimón.

ALIER, R. *et alii* (1986). *Diccionario de la zarzuela*. Madrid: Daimón.

ÁLVAREZ CAÑIBANO, A., ed. (1995). *Imágenes para la lírica. El teatro musical español a través de la estampa. 1850-1936*. Madrid: Centro de Documentación Musical.

AMORÓS, A. (1987). «El estudio teatral de la zarzuela». En *La zarzuela de cerca*, A. Amorós (ed.), 9-20. Madrid: Espasa-Calpe.

— (1991). *Luces de candilejas: Los espectáculos en España (1899-1939)*. Madrid: Espasa Calpe.

AMORÓS, A., ed. (1987). *La zarzuela de cerca*. Madrid: Espasa-Calpe.

ARDERÍUS, F. (1862a). *La ópera y la zarzuela española. Breves consideraciones sobre el arte lírico dramático...* Madrid: Imprenta Española.

— (1862b). *La gran ópera y la zarzuela*. Madrid: Montoya y Cía.

ARNAO, A. (1875). *Dramas líricos*. Madrid: Medina y Navarro.

ARNAU, J. y GÓMEZ, C. M.ª (1979). *Historia de la zarzuela*. Madrid: Zacosa.

ARTIS, J. (1946a). *El Gran Teatro del Liceo*. En *Barcelona histórica y monumental*, vol. VIII.

— (1946b). *Primer centenario de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo, 1847-1947*. Barcelona: Montaner y Simón. [Otra edición: Barcelona: Quintilla y Cardona, 1950.]

ASENJO BARBIERI, F. (1986). *Legado Barbieri*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 2 vols.

— (1864a). *La zarzuela*. Madrid: José M. Ducazcal. Èdición facsímil en Madrid: Música Mundana, 1985.]

— (1864b). *Contestación al maestro D. Rafael Hernando*. Madrid: José M. Ducazcal.

— (1874). *Discurso leído en la Academia de Bellas Artes de San Fernando el 10 de mayo de 1874 ... sobre la unión de las Bellas Artes*. Madrid: Manuel Tello.

— (1877). *El Teatro Real y el teatro de la Zarzuela*. Madrid: José M. Ducazcal. [Edición facsímil en Madrid: Música Mundana, 1985.]

BARCE BENITO, R. (1985). *Fronteras de la música*. Madrid: Real Musical.

— (1987). «La ópera y la zarzuela en el siglo XIX». En *Actas del Congreso Internacional «España en la música de Occidente»*, vol. 2. Madrid: Ministerio de Cultura /INAE.

— (1995). «El sainete lírico (1880-1915)». En *La música española en el siglo XIX*, E. Casares y C. Alonso (eds.), 195-244. Oviedo: Universidad.

BARCE BENITO, R., ed. (1994). *Actualidad y futuro de la zarzuela*. Madrid: Caja de Madrid / Alpuerto.

BARRERA MASAVER, A. (1983). *Crónicas del género chico y de un Madrid divertido*. Madrid: El Avapiés (3.ª ed., 1993).

BECKER, D. (1989). «El teatro lírico en tiempos de Carlos II: comedia de música y zarzuela». *Diálogos Hispánicos* VIII, 409-434.

BENOT, E. (1894). *Teatro escogido de D. Ricardo de la Vega*. Madrid: Hernando.

BERTRÁN, M. J. (1905). *Los maestros cantores de Nuremberg*. Barcelona: Hijos de Jaime Jepús.

— (1931). *El Gran Teatro del Liceo de Barcelona, 1837-1903*. Barcelona: Oliva de Vilanova.

BLAS VEGA, J. (1987). *Los cafés cantantes de Sevilla.* Madrid: Cinterco. [Dedica tres capítulos a los años 1847-1880, 1881-1900 y 1900-1936.]

BONZI, L. y BUSQUETS, L. (1995). *Compagnie teatrali italiani in Spagna (1885-1913).* Roma: Bulzoni.

BORREL, F. (1890). *El Tanhäuser de Ricardo Wagner.* Madrid: Rubiños.

— (1912). *El wagnerismo en Madrid.* Madrid: José M. Ducazcal.

— (1913). *Los maestros cantores de Nuremberg (boceto crítico).* Madrid: José M. Ducazcal.

BORREL VIDAL, J. (1945). *Sesenta años de música (1876-1936). Impresiones y comentarios de un viejo aficionado.* Madrid: Dossat.

BRETÓN, Tomás (1885). *Más en favor de la ópera nacional.* Madrid: Est. Tip. de Gregorio Juste.

— (1904). *La ópera nacional y el Teatro Real de Madrid.* Madrid: Casa Dotesio.

— (1905). *La música y su influencia social.* Madrid: Colonial.

— (1906). *La ópera nacional.* Madrid: s.e. [Edición facsímil en Madrid: Música Mundana, 1985.]

— (1995). *Diarios.* Madrid: Acento / Fundación Caja de Madrid, 2 vols. (Edición de Jacinto Torres Mulas).

BRETÓN DE LOS HERREROS, M. (1828). *Contra el furor filarmónico o más bien contra los que desprecian el teatro español. Sátira.* Madrid: D. M. de Burgos.

CÁRMENA Y MILLÁN, L. (1878). *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días.* Madrid: Manuel Minuesa de los Ríos. [Prólogo del maestro Francisco Asenjo Barbieri, en el que trata desde los orígenes hasta 1738.]

CASARES RODICIO, E. (1986). *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (legado Barbieri).* Madrid: Fundación Banco Exterior (Edición, transcripción e introducción).

— (1994). *Francisco Asenjo Barbieri. I. El hombre y el creador* y 2. *Escritos.* Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

— (1999). «Teatro musical: zarzuela, tonadilla, ópera, revista...». En *Historia de los espectáculos en España*, Andrés Amorós y José M.ª Díez Borque (eds.), 147-174. Madrid: Castalia.

CASARES, E. y ALONSO CELSA (1995). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad.

Catálogo de la Biblioteca Musical (1946). Madrid: Ayuntamiento.

CATTANEO, M.ª T. (1988). «Il libretto spagnolo: un percorso verdiano del drama al melodrama». En *Forme del Melodrammatico. Parole e Musica 1700-1800*, VV. AA., 21-34. Milán: Guerini e Associati.

CHAPÍ, Ruperto (1995). *Memorias y escritos*. En el segundo volumen de *Ruperto Chapí*, de Luis G. Iberni. Madrid: Instituto Complutense de Estudios Musicales, 2 vols.

CORTIZO, E. (1993). *La restauración de la zarzuela en el Madrid del XIX*. Madrid: Universidad Complutense (Tesis de doctorado).

COTARELO Y MORI, E. (1917). *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid: Imprenta de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*.

— (1934). *Historia de la zarzuela, o sea del drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid: Imprenta de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*.

DELEITO Y PIÑUELA, J. (s. a.). *Estampas del Madrid teatral fin de siglo. I. Español. Comedia. Princesa. Novedades. Lara*. Madrid: Saturnino Calleja.

— (1949). *Origen y apogeo del género chico*. Madrid: Revista de Occidente.

— (1954). *También se divierte el pueblo (Recuerdos de hace tres siglos). Romerías, Verbenas, Bailes, Carnaval*. Madrid: Espasa-Calpe, 2.ª ed. [Madrid: Alianza, 1988).

— (1968). *Sólo Madrid es Corte*. Madrid: Alianza, 3.ª ed.

— (1988). *El rey se divierte*. Madrid: Alianza.

DELGADO CABRERA, A. (1987). *Libretos de ópera franceses del siglo XIX: una escritura olvidada*. Madrid: Universidad Complutense (Tesis de Doctorado).

— (1990). «Censura y sátira en el Segundo Imperio. Aspectos críticos de la opereta clásica francesa». *Anuario Centro Asociado de Las Palmas* (UNED) 6, 19-24.

— (1991). «La leyenda del Conde Ory: el problema de los orígenes y las fuentes literarias». *Epos* VII, 409-422.

— (1992). «A propósito de *Le comte Ory*: Farmoutier, Rossini, Mozart». *Epos* VIII, 485-488.

DÍAZ DE ESCOVAR, N. y LASSO DE LA VEGA, P. (1924). *Historia del teatro español. Comediantes. Escritores. Curiosidades escénicas*. Barcelona: Montaner y Simón.

DOMÉNECH RICO, F., ed. (1998). *La zarzuela chica madrileña: «La Gran Vía», «La verbena de la Paloma», «Agua, azucarillos y aguardiente», «La Revoltosa»*. Madrid: Castalia / Comunidad de Madrid.

DUFOURCQ, N. (1974). *Breve historia de la música*. México: FCE, 2.ª ed.

DUMESNIL, R. (1957). *Historia del teatro lírico*. Barcelona: Vergara.

ESPERANZA Y SOLA, J. M.ª (1906). *Treinta años de crítica musical*. Madrid: Tip. de la Viuda e Hijos de Tello.

ESPÍN TEMPLADO, M.ª P. (1987a). «La zarzuela: esquema de un género español» (21-35) y «Jacinto Benavente, autor de género chico» (163-205). En *La zarzuela de cerca*, A. Amorós (ed.). Madrid: Espasa-Calpe.

— (1987b). «El sainete del último tercio del siglo XIX: culminación de un género dramático histórico en el teatro español». *Epos* III, 97-122.

— (1988). *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Madrid: Universidad Complutense, 2 vols. [Tesis de doctorado. Cf. Espín, 1995.]

— (1992). «El casticismo del género chico». En *Casticismo y literatura en España*, Ana-Sofía Pérez Bustamente y Alberto Romero Ferrer (eds.), 25-58. Cádiz: Universidad.

— (1995). *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños / Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.

FALLA, M. de (1972). *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa-Calpe, 3.ª ed.

FARGAS Y SOLER, A. (1853). *Diccionario de música*. Barcelona: Verdaguer.

FERNÁNDEZ-CID, A. (1975). *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*. Madrid: Real Musical.

FUENTE BALLESTEROS, R. de la (1990). «La pervivencia de la comedia áurea en la zarzuela». *Cuadernos de Teatro Clásico* 5, 209-217.

FUENTES PÉREZ, A. (1987). «Bibliografía crítica de la zarzuela». En *La zarzuela de cerca*, A. Amorós (ed.), 231-268. Madrid: Espasa-Calpe.

FUNDACIÓN JUAN MARCH (1991). *Catálogo de libretos españoles del siglo XIX*. Madrid: Fundación Juan March.

GALLEGO, A. (1982). «Introducción al estudio de la ópera española en el siglo XIX». *Cuadernos de Música* 1-2.

GAMOND, P. (1988). *Guía ilustrada de compositores de ópera*. Madrid: Mondadori.

GARAYOA, M. (1982). *La zarzuela*. Madrid: Prensa Española.

GARCÍA DE LA VEGA, J. (1959). *El género lírico*. Madrid: Publicaciones Españolas.

GARCÍA LORENZO, L., ed. (1993). *Ramos Carrión y la zarzuela*. Zamora: Institución Florián de Ocampo / I.E.Z.

GIES, D. T. (1989). «Entre drama y ópera: la lucha por el público teatral en la época de Fernando VII». *Bulletin Hispanique* 91, 37-60.

GÓMEZ AMAT, C. (1984). *Historia de la música española. Siglo XIX*. Madrid: Alianza.

GÓMEZ GARCÍA, J. (1956). *Los problemas de la ópera española*. Madrid: Campano.

GÓMEZ LABAD, J. M.ª (1983). *El Madrid de la zarzuela: visión regocijada de un paseo en cantables*. Madrid: Juan Piñeiro (Antología).

GONZÁLEZ ARACO, M. (1897). *El teatro Real por dentro, memorias de un empresario*. Madrid: Imprenta de los Hijos de José Ducazcal. [2.ª ed. en 1892 y reimpresiones en 1907, 1930 y 1949.]

HACTHOUN, A. (1975). «Estado de los estudios sobre el género chico». *Revista de Estudios Hispánicos* IX, 359-369.

HAMEL, F. H. (1970). *Enciclopedia de la música*. Barcelona-México: Grijalbo, 3 vols.

HERNÁNDEZ GIRBAL, F. (1994). *Cien cantantes españoles de ópera y zarzuela de los siglos XIX y XX*. Madrid: Lira.

HUERTAS VÁZQUEZ, E. (1989a). *Teatro musical español en el Madrid Ilustrado*. Madrid: El Avapiés.

— (1989). *Música y bailes escénicos españoles*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños / CSIC.

— (1993). *El teatro de los bufos*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños / CSIC.

IBERNI, L. G. (1985). *Ruperto Chapí*. Madrid: Instituto Complutense de Estudios Musicales.

IGLESIAS DE SOUZA, L. (1992-1997). *Teatro lírico español*. La Coruña: Diputación Provincial, 4 vols. [Catálogo de óperas y zarzuelas. El vol. 1 (1992) abarca las letras A-E; el vol. II (1993), etc.]

IGLESIAS MARTÍNEZ, N., ed. (1986-1991). *Catálogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura, 3 vols.

INZENGA, José (1876). *Impresiones de un artista en Italia*. Madrid: Víctor Sáiz.

— (1898). *Cantes y bailes populares de España*. Madrid: A. Romero.

JANÉS NADAL, A. (1983). *La obra de Richard Wagner a Barcelona*. Barcelona: Universitat de Barcelona / Fundació Vives i Casajona.

JUAN DE ÁGUILA, J. de (1973). *Ruperto Chapí y su obra lírica*. Alicante: Diputación Provincial.

JURADO DE LA PARRA, J. (1908). *Los del Teatro. Semisemblanzas de actrices, autores, críticos, actores, músicos y empresas*. Madrid: Ruiz Velasco Impresor (Prólogo de Sinesio Delgado).

KLOTZ, V. (1995). *Zarzuelas y operetas. Un completo recorrido por un género popular de la música*. Madrid: Javier Vergara Editor.

LACAL, L. (1900). *Diccionario de la Música*. Madrid, 3.ª ed.

LALAMA, V. (1867). *Índice general, por orden alfabético, de cuantas obras dramáticas y líricas han sido aprobadas por la Junta de Censura y censores de oficio, para todos los teatros del reino y de Ultramar (1850-1866)*. Madrid: Imprenta de G. Alhambra.

LAVIGNAC, A., ed. (1913). *Enciclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*. París: Delagrave, 11 vols.

LEÓN TELLO, F. (1998). «El teatro durante la Restauración y el fin de siglo. Apéndice: El teatro musical español durante el siglo XIX». En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, V. García de la Concha (ed.) y L. Romero Tobar (coord), t. 9, 150-183. Madrid: Espasa Calpe. [Sobre ópera, zarzuela y género chico, con un enclave de J. Álvarez Barrientos, «Los bufos y otras formas musicales», 170-172.]

LLOPIS CARBONELL, C. (1992). *La zarzuela en sus distintas etapas*. Alcoy: Edición del Autor.

LÓPEZ-CALÓ, J. (1983). *Historia de la música española*. Madrid: Alianza, varios vols.

LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, E. y DOMÉNECH PRAT, J. (1978). *Cien años de música valenciana. 1878-1978*. Valencia: Caja de Ahorros.

LOZANO GUIRAO, P. (1963). *Vida y obra de Ricardo de la Vega*. Murcia: Imprenta Nogués.

LUZURIAGA, G. (1993). *Del absurdo a la zarzuela: glosario dramático, teatral y crítico*. Ottawa: Girol Books Inc.

MARTÍN DE SAGARMÍNAGA, J. (1997). *Diccionario de cantantes líricos españoles*. Madrid: Acento / Fundación Caja de Madrid. [Semblanzas biográficas de más de 200 cantantes, características artísticas y, en su caso, referencias discográficas de intérpretes comprendidos entre 1870 y 1980.]

MARTÍNEZ OLMEDILLA, A. (1947). *Los teatros de Madrid (Anecdotario de la farándula madrileña)*. Madrid: Ed. J. Ruiz Alonso.

— (1950). *El maestro Barbieri y su tiempo (El madrileño que dignificó la tonadilla)*. Madrid: Imprenta Sáez / Ediciones Españolas.

MARTÍNEZ RÜCKER, C. (1990). *La herencia de Wagner*. Córdoba: *Diario de Córdoba* (Prólogo de Tomás Bretón).

MEMBREZ, N. J. (1987). *The «Teatro por horas». History, Dynamics and Comprehensive Bibliography of a Madrid Industry, 1867-1922 (género chico, género ínfimo and Early Cinema)*, 3 vols. [Tesis de doctorado, Microfilms Internacional.]

MESONERO ROMANOS, R. de (1967). «La filarmonía». En *Obras completas*, C. Seco Serrano (ed.), I, 175-178. Madrid: Atlas (*BAE* CXCIX).

MITJANA, R. (1905). *Discantes y contrapuntos (crítica e historia).* Valencia: F. Sempere y Cía.

— (1909). *Para música vamos.* Valencia.

— (1922). *Ensayos de crítica musical.* Madrid.

MORENO MENGÍBAR, A. (1994). *La ópera en Sevilla (1731-1992).* Sevilla: Universidad.

MUÑOZ, M. (1945). *Historia del Teatro Real.* Madrid: Tesoro.

— (1946). *Historia de la zarzuela y del género chico.* Madrid: Tesoro.

— (1965 y 1970). *Historia del teatro dramático en España: II. La ópera y el Teatro Real*; y *III. La zarzuela y el género chico.* Madrid: Tesoro / Siglo XX, 3 vols.

NIEVA, F. (1990). *Esencia y paradigma del género chico.* Madrid: RAE.

PEDRELL Y SABATÉ, F. (1891). *Por nuestra música...* Barcelona: Heinrich y Cía. [Edición facsímil en Madrid: Música Mundana, 1985.]

— (1922). *Cancionero musical español.* Valls: Eduardo Castell, 4 vols.

PEÑA, J. y ANGLÉS, H. (1954). *Diccionario de la música.* Barcelona: Labor, 2 vols.

PEÑA Y GOÑI, A. (1875). *Nuestra música: Barbieri.* Madrid: José M. Ducazcal.

— (1878). *Impresiones musicales. Colección de crítica y literatura musical.* Madrid: Minuesa de los Ríos.

— (1881). *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos.* Madrid: El Liberal / Zuzaya. [Reeditado parcialmente luego por Eduardo Rincón, *España, desde la ópera a la zarzuela*, Madrid: Alianza, 1967.]

— (1885). *Contra la ópera española.* Madrid.

— (1894). *Cajón de sastre.* Madrid: Viuda de Ducazcal.

— (1895). *Cuatro cosas.* Madrid: Revista de Navegación y Comercio.

PERALES DE LA CAL, R. (1985). *Papeles Barbieri*. Madrid: Alpuerto.

PÉREZ, M. (1985). *Diccionario de la música y los músicos*. Madrid: Istmo, 3 vols.

PÉREZ MARTÍNEZ, J. (1884). *Anales del Teatro y de la Música. Año Primero 1883-1884*. Madrid: Librería Gutenberg.

PÉREZ VIDAL, J. (1956). *Galdós, crítico musical*. Madrid: Biblioteca Atlántida.

PLAZA, S. (1990). «La zarzuela, género olvidado o malentendido». *Hispania* (Los Angeles) LXXIII, 22-31.

POUILLAIN, C. (1982). «Apuntes sobre la vida musical en España en la época romántica». *Iris* 3, 189-215.

PRATS ESQUEMBRE, V. (1984). *Ruperto Chapí, un hombre excepcional*. Alicante: Publicación de la Asociación para la Promoción de los Subnormales.

QUEROL ROSO, L. (1958-78). *Breve historia de la música*. Madrid, 2 vols.

REGIDOR ARRIBAS, R. (1991). *La voz en la zarzuela*. Madrid: Real Musical.

— (1996). *Aquellas zarzuelas...* Madrid: Alianza.

RETANA, Á. (1967). *Historia de la canción española*. Madrid: Tesoro.

RÍUS, J. (1840). *Ópera española...* Barcelona: Joaquín Verdaguer.

RODRÍGUEZ ARNÁEZ, J. M. (1992). *Lucrecia Arana, jarrera castiza: la reina del género chico*. Haro, La Rioja: Asociación Cultural Manuel Bartolomé Cossío.

ROMERO FERRER, A. (1990). «La literatura del género chico: hacia una bibliografía crítica». *Draco. Revista de Literatura Española* 2, 231-262.

— (1992). «Pervivencia y recursos del casticismo en la dramaturgia corta finisecular: el género chico». En *Casticismo y literatura en España*, Ana-Sofía Pérez-Bustamante y Alberto Romero Ferrer (eds.), 61-95. Cádiz: Universidad.

— (1993). *El género chico. Introducción al estudio del teatro corto fin de siglo (de su incidencia gaditana)*. Cádiz: Universidad.

ROMERO TOBAR, L. (1994). «Teatro y espectáculos musicales». En su obra, *Panorama crítico del Romanticismo español*. Madrid: Castalia.

RUBIO JIMÉNEZ, J. (1988). «El teatro musical: de la ópera al género ínfimo. El género chico». En *El teatro en el siglo XIX. Historia del teatro en España, II: 1845-1900*, J. M.ª Díez Borque (ed.), 625-762. Madrid: Taurus.

RUIZ ALBÉNIZ, V., *Chispero* (¿1953?). *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*. Madrid: Prensa Castellana.

RUIZ SILVA, C. (1989). «El teatro y la ópera: un aspecto de la relación música-literatura». *Ínsula* 514, 5-6.

SAGARDÍA, Á. (1958a). *La zarzuela y sus compositores*. Madrid: Conferencias y Ensayos.

— (1958b). *Federico Chueca*. Pamplona: Diputación Foral de Navarra.

— (1968). *Gaztambide y Arrieta*. Madrid: Publicaciones Españolas.

— (1972). *El compositor José Serrano, vida y obra*. Madrid: Organización Sala Editorial.

— (1979). *Ruperto Chapí*. Madrid: Espasa-Calpe.

— (1982). *Amadeo Vives*. Barcelona: Nou Art Thor.

SALAÜN, S. (1981). «*El género chico* o los mecanismos de un producto cultural». En *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, L. García Lorenzo (ed.), 251-261. Madrid: CSIC.

— (1989). «El género ínfimo: mini-culture et culture de masses». *Bulletin Hispanique* 91, 147-167.

— (1990). *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa-Calpe.

SALAZAR, A. (1930). *La música contemporánea en España*. Madrid: La Nave. [Edición facsímil en Oviedo: Universidad, 1982.]

— (1953). *La música de España: la música en la cultura española*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.

SALDONI, B. (1868-1881). *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, 4 vols. [Edición facsímil en Madrid: Ministerio de Cultura-Centro de Documentación Musical, 4 vols.]

SÁNCHEZ SALCEDO, Á. (s.a). *Francisco Asenjo Barbieri, su vida y sus obras*. Madrid.

— (s.a). *Ruperto Chapí, su vida y sus obras*. Córdoba: Hesperia.

— (1924). *Tomás Bretón, su vida y sus obras*. Madrid: Biblioteca Clásica Española.

SENTAURENS, J. (1986). «*Les neveux du Capitaine Grant*: Jules Verne sur le tréteaux de la zarzuela». En *Les productions populaires en Espagne (1850-1920)*, 165-193. Burdeos: CNRS.

SOPEÑA, F. (1967). *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.

— (1976). *Historia de la música española contemporánea*. Madrid: Rialp.

SORIANO FUERTES, M. (1855-59). *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*. Barcelona: Narciso Ramírez, 4 vols.

SUBIRÁ, J. (1924a). *El hispanismo y el italianismo musicales en la época de la tonadilla*. Madrid: Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento.

— (1924b). *Lo histórico y lo estético en la zarzuela*. Madrid: Imprenta Aguirre.

— (1928-30). *La tonadilla escénica. Sus obras y sus autores*. Madrid: Tipografía Archivos, 3 vols.

— (1930). *La participación musical en el teatro antiguo español*. Barcelona: Instituto de Musicología.

— (1945). *Historia de la música teatral en España*. Barcelona: Labor. [Sintetiza el autor el libro de José Bilbao, *Teatro Real. Recuerdos de las cinco temporadas del empresario Arana* (1850-1900).]

— (1946). *La ópera en los teatros de Barcelona. Estudio histórico-cronológico desde el siglo XVIII al XX*. Barcelona: Millà, 2 vols. [Hay una edición reducida en Madrid: Alba, 1978.]

— (1949a). *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid: Plus Ultra. [Edición facsímil de Luis Suñén, Madrid: Acento / Fundación Caja de Madrid, 1997.]

— (1949b). *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*. Barcelona: CSIC.

— (1950). *El Teatro del Real Palacio (1849-1851). Con un bosquejo preliminar sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II*. Madrid: CSIC.

— (1953). *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat.

— (1958). «El postrer capítulo de la *Historia de la zarzuela* (Último decenio del siglo XIX)». *Boletín de la Real Academia Española* XXXVIII, 55-92.

— (1967). *Cien óperas. Autores, personajes, argumentos*. Madrid: Prensa Española.

— (1971). *Temas musicales madrileños (Evocaciones históricas)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.

— (1973). *Variadas versiones de libretos operísticos*. Madrid: CSIC.

TURINA GÓMEZ, J. (1997). *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza.

VALENCIA, A. (1962). *El género chico* (Presentación y selección de la antología de textos). Madrid: Taurus.

VALVERDE, S. (1979). *El mundo de la zarzuela. Cuatro siglos del género lírico español*. Madrid: Palabras.

VV.AA. (1985). *Primer Seminario Internacional de Zarzuela*. Madrid: Centro Español del Instituto Internacional del Teatro.

— (1986-1991). *Catálogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional. Libretos*. Madrid: Ministerio de Cultura, 3 vols. (Dirección y prólogo de Nieves Iglesias Martínez. Contiene 7.436 fichas de libretos impresos —sin incluir manuscritos y publicaciones menores— desde las primeras óperas y zarzuelas del s. XVII hasta nuestros días).

— (1989). *La zarzuela*. Barcelona: Salvat (Vol. de índices de libretistas y autores).

— (1996). *Actas del Congreso Internacional de la Zarzuela en España e Hispanoamérica*. Madrid: SGAE.

VÁZQUEZ, M. (1884). *Cartas a un amigo sobre la música en Alemania*. Madrid: Biblioteca Clásica.

VELA, F. (1965). «El género chico». *Revista de Occidente*, septiembre, 364-369.

VELAZ DE MEDRANO, E. (1857). *Álbum de la zarzuela dirigido por Don Eduardo Velaz de Medrano con la colaboración de poetas y compositores distinguidos*. Madrid: Antonio Aoix.

VERSTEEG, M. (1992). «Aspectos de lo cómico en el "género chico"». *Diálogos Hispánicos* (Amsterdam) 10, 122-138.

VIDAL CORELLA, V. (1973). *El maestro Serrano y los felices tiempos de la zarzuela*. Valencia: Prometeo.

VILLALBA MUÑOZ, L. (1914). *Últimos músicos españoles del siglo XIX*. Madrid: Ildefonso Alier.

VILLARÍN, J. (1990). *El Madrid del cuplé*. Madrid: Comunidad de Madrid.

YXART, J. (1896). *El arte escénico en España*. Barcelona: La Vanguardia, t. II. [Reedición en Barcelona: Alta Fulla, 1987, 2 vols.]

ZABALA, A. (1960). *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.

ZAMORA VICENTE, A. (1966). «El género chico levanta la cabeza». En su obra, *Lengua, literatura, intimidad*, 91-97. Madrid: Taurus.

ZURITA RODRÍGUEZ, M. (1920). *Historia del género chico*. Madrid: Prensa Popular.

VII. ADAPTACIONES, REFUNDICIONES Y TRADUCCIONES

AGUILAR PIÑAL, F. (1990). «Las refundiciones en el siglo XVIII». *Cuadernos de Teatro Clásico* 5, 33-41.

ALBERICH, J. (1970). «El papel de Shakespeare en *Un drama nuevo* de Tamayo». *Filología Moderna* (Madrid) 10, 301-322.

ALLEN, J. T. (1983). *The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse. El Corral del Príncipe, 1583-1744*. Gainesville: University of Florida Press.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (1997). «El teatro (I): Traducciones, adaptaciones y refundiciones». En *Historia de la literatura española.*

Siglo XIX (I), V. García de la Concha (ed.) y G. Carnero (coord.), t. 8, 275-267. Madrid: Espasa Calpe.

BENSOUSSAN, A. (1975). «Émile Zola sur la scène espagnole: De *L'Assommoir* a *Germinal*, de *Juan José* a *Daniel*, de Joaquín Dicenta». En *Melanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, 69-78. París: Éditions Hispaniques.

BRETÓN DE LOS HERREROS, M. (1999). *Obra selecta. Teatro largo original*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos / Universidad de la Rioja (Edición de Miguel Ángel Muro). [Vol. I: *Marcela o ¿a cuál de los tres? Muérete ¡y verás! El pelo de la dehesa* y *La escuela del matrimonio*; vol. II: *Teatro breve original y traducido. Teatro refundido: Una de tantas, Un paseo a Bedlam (traducción) y Desde Toledo a Madrid (refundición)*; vol. III: *Poesía, prosa. Bretón académico*, edición de M. Á. Muro y Bernardo Sánchez Salas, que contiene varios artículos sobre teatro.]

CALDERA, E. (1974). *Il dramma romantico in Spagna*. Pisa: Università, págs. 9 y ss.

— (1980). «Da *Menschenhass und Reue* a *Misantropia y arrepentimiento*: storia di una traduzione». *Studi Ispanici* (Pisa), 187-209.

— (1981). «L'influenza di Shakespeare sul romanticismo spagnolo (a proposito di *Romeo y Julieta* di Solís-Ducis». *Letterature* III, 41-56.

— (1984). «*La pata de cabra* y *Le pied de mouton*». En *Studia historica et philologica in honorem M. Batllori*, VV. AA., 567-575. Roma: Pliegos de Cordel.

— (1990). «Bretón o la negación del modelo». *Cuadernos de Teatro Clásico* 5, 141-153.

CALVET LORA, R. M.ª (1989). «La imagen de Francia a través del teatro de Alejandro Dumas hijo». En *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, F. Lafarga (ed.), 317-326. Barcelona: PPU.

— (1990). «Versiones españolas de las obras teatrales de Alejandro Dumas (hijo). I: *La dame aux camélias* (1852-1930)». *Epos* VI, 355-375.

— (1991a). «Versiones españolas de las obras teatrales de Alejandro Dumas (hijo). II». *Epos* VII, 423-451.

— (1991b). «Las versiones españolas del teatro francés en la segunda mitad del siglo XIX: Émile Augier». En *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, M.ª Luisa Donaire y Francisco Lafarga (eds.), 561-577. Oviedo: Universidad.

COBOS CASTRO, E. (1981). *Medio siglo de teatro francés en Madrid (1870-1920)*. Córdoba: Librería Andaluza [Edición de la autora].

— (1995). «Teatro y traducción en el siglo XIX: el papel evaluador de la crítica teatral». *Investigación Franco-Española* (Córdoba) 12, 11-52.

— (1998). *Traducciones al castellano de obras dramáticas francesas (1830-1930)*. Córdoba: Universidad.

CORBIERE, A. (1927). *Juan Eugenio Hartzenbusch and the French Theatre*. Filadelfia: Pennsylvania University Press.

DAVIS, L. E. (1973). «Oscar Wilde in Spain». *Comparative Literature* 25, 136-152.

DENGLER GASSIN, R. (1986a). «El melodrama francés: su proceso de penetración en España, su proyección y acogida en las tablas madrileñas». *Récifs* 6, 138-160.

— (1986b). «El teatro francés en Madrid (1830-1850)». *Resúmenes de Tesis de Doctorado*, 1-24. Salamanca: Universidad.

— (1987). «El teatro de Victor Hugo a través de la prensa madrileña, 1835-1850». *Studia Zamorensia* 8, 222-233.

— (1989). «El drama romántico francés en Madrid (1830-1850)». En *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, F. Lafarga (ed.), 307-315. Barcelona: PPU.

— (1991a). «Alcance de las traducciones de obras francesas en los repertorios teatrales madrileños entre 1830 y 1850». En *Estudios humanísticos en homenaje a Luis Cortés Vázquez*, Roberto Dengler (ed.), 161-169. Salamanca: Universidad.

— (1991b). «Algunas consideraciones a propósito de *Hernani*, drama de Victor Hugo (1830), versión castellana de Eugenio de Ochoa». En *Traducción y adaptación cultural España-Francia*, VV. AA., 337-346. Oviedo: Universidad.

DÍAZ-PLAJA, G. (1963). «Strindberg en España». *Estudios Escénicos* (Barcelona) 9, 103-112.

DONAIRE, M.ª L. y LAFARGA, F., eds. (1991). *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. Oviedo: Universidad.

DURNERIN, J. (1983a). «Larra, traducteur de Scribe et de Ducange». En *Écriture des marges et mutations historiques*, 41-52. París: Belles Lettres / Université de Besançon.

— (1983b). «Fascinación y repulsa por Dumas en el Larra crítico y creador». En *Revisión de Larra*, Albert Dérozier (ed.), 143-157. Besançon: Université.

FLYNN, G. (1977). «The *refundiciones* of Manuel Bretón de los Herreros». *Estudios Ibero-Americanos* (Río Grande) 3, 257-266.

GABBERT, Th. A. (1937). «Notes on the Popularity of the Drama of Victor Hugo in Spain during the Years 1835-1845». *Hispanic Review* 5, 176-178.

GANELIN, Ch. (1991). «Rewriting the Comedia: A Prolegomenon to a Study of the *Refundición*». *Hispania* (Wallingford) 74, 240-249.

— (1994). *Rewriting Theatre. The Comedia and the XIXth Century Refundition*. Lewisburg: Bucknell University Press.

GIES, D. T. (1990). «Notas sobre Grimaldi y el "furor de refundir" en Madrid (1820-1833)». *Cuadernos de Teatro Clásico* 5, 111-124.

GIES, D. T., ed. (1986). *Juan de Grimaldi, «La pata de la cabra»*. Roma: Bulzoni.

GREGERSEN, H. (1936). *Ibsen and Spain*. Nueva York: Harvard University Press.

HESPELT, E. H. (1932). «The Translated Dramas of Mariano José de Larra and their Originals». *Hispania* XV, 117-134.

JIMÉNEZ MORALES, M.ª I. (1998). «Larra, crítico y traductor teatrales». En el prólogo a su edición de M. José de Larra, *Un desafío. Drama en tres actos y en prosa arreglado al teatro español*, 12-19. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.

JULIÁ MARTÍNEZ, E. (1918). *Shakespeare en España: Traducciones, imitaciones, influencias de las obras de Shakespeare en la literatura española*. Madrid.

LAFARGA, F. (1983). *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835) I. Bibliografía de impresos*. Barcelona: Universidad.

— (1988a). *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835) II: Catálogo de manuscritos*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

— (1988b). «Acerca de las traducciones españolas de dramas franceses». En *Coloquio Internacional sobre Teatro español del siglo XVIII*, 227-237. Abano Terme: Piovan Editore.

— (1989). «Sobre el *Teatro nuevo español* (1800-1801); ¿español?». En *Fidus interpres. Actas de las Primeras Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción*, J. C. Santoyo *et alii* (eds.), II, 23-32. León: Universidad / Diputación.

— (1991). «¿Adaptación o reconstrucción? Sobre Beaumarchais traducido por Bretón de los Herreros». En *Traducción y adaptación cultural España-Francia*, VV. AA., 159-166. Oviedo: Universidad.

LAMOND, M. (1961). «Notes on Scribe's one-act Comedies-Vaudevilles in Spain, 1820-1850». *Romance Notes* II.2, 89-93.

LAVAUD, J.-M. (1977). «Ibsen et le théâtre d'idées à Madrid à la fin du XIXe». En *Théâtre et societé*, VV. AA., 61-74. Pau: Université.

LORENZ, Ch. M. (1941). «Translated Plays in Madrid Theaters (1808-1818)». *Hispanic Review* IX, 376-382.

LOVETT, G. (1972). «Francophobia in Nineteenth-Century Spanish Letters». *Kentucky Romance Quarterly* XIX, 285-299.

MENARINI, P. (1980). «El problema de las traducciones en el teatro romántico». En *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, II, 751-759. Roma: Bulzoni.

MONLEÓN, J. (1976). «Larra, autor y traductor». En *Larra, escritos sobre teatro*, 75-87. Madrid: Edicusa.

OLIVARES, D. (1989). «El tema de Inés de Castro en Francia y en España: la *Inés* de La Motte y la *Inés* de Bretón». En *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, F. Lafarga (ed.), 281-286. Barcelona: PPU.

PAR, A. (1935). *Shakespeare en la literatura española*. Madrid: Victoriano Suárez, 2 vols.

— (1936). *Representaciones shakesperianas en España*. Madrid y Barcelona: Suárez y Balmes.

PARKER, A. y PEERS, E. A. (1933). «The Influence of Victor Hugo on Spanish Drama». *Modern Language Review* XXVIII, 205-216.

PEERS, E. A. (1993). «The Vogue of Alfieri in Spain». *Hispanic Review* I, 122-140.

PÉREZ-BUSTAMANTE, A. S., ed. (1998). Sección «Don Juan en el teatro». En *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, 27-310. Madrid: Cátedra. [Es de sumo interés la bibliografía final sobre esta obra de Zorrilla y diversas versiones.]

REES, M. A. (1977). *French Authors in Spain, 1800-1850. A Checklist.* Londres: Grant & Cutler.

ROMERO TOBAR, L. (1994). «Traducciones y difusión de los textos impresos». En su obra, *Panorama crítico del Romanticismo español.* Madrid: Castalia.

RUBIO JIMÉNEZ, J. (1998). «El teatro durante la Restauración y el fin de siglo: "Los novelistas en el teatro" y "El teatro durante la Restauración y el fin de siglo: Las traducciones del teatro europeo del fin de siglo"». En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, V. García de la Concha (ed.) y L. Romero Tobar (coord.), t. 9, 118-121 y 142-146, respectivamente. Madrid: Espasa Calpe.

SANTA, A. (1994). «Siglo XIX: el teatro». En *Historia de la literatura francesa*, Javier del Prado (ed.), 1.003-1.041. Madrid: Cátedra.

SAURA SÁNCHEZ, A. (1991). «Las fuentes francesas del *Edipo* de Martínez de la Rosa». *Investigación Franco-Española* (Córdoba) 5, 11-46.

SCHNEIDER, F. (1927). «Kotzebue en España: apuntes bibliográficos e históricos». *Modern Philology* (Chicago) 25, 179-194.

SENTAURENS, J. (1986). *«Les neveux du capitaine Grant:* Jules Verne sur les tréteaux de la 'zarzuela'». En *Les productions populaires en Espagne 1850-1920,* 165-193. París: Ed. du CNRS.

SIGUÁN BOEHMER, M. (1985). «L'ideari d'Adrià Gual en el marc de la renovació del teatre català i la introducció de G. Hauptmann a Catalunya». En *Homenatge a Antoni Comas*, VV. AA., 435-446. Barcelona: Universidad de Barcelona.

STOUDEMIRE, S. A. (1933). «Gil y Zárate Translations of French Plays». *Modern Language Notes* (Baltimore) 48, 321-325.

UMBRAL, F. (1988). «Larra, crítico teatral. Dos glosas al *Anthony* de Dumas». *Cuadernos de Música y Teatro* 2, 105-110. [Traducido por Eugenio de Ochoa, en Madrid: Imprenta José M.ª Repullés, 1836.]

VELLÓN LAHOZ, J. (1990). «El proceso de refundición como práctica ideológica: *La dama duende* de Juan José Fernández Guerra». *Cuadernos de Teatro Clásico* 5, 99-109.

— (1996). «Moralidad y censura en las refundiciones del teatro barroco: *No hay cosa como callar*, de Bretón de los Herreros». *Revista de Literatura* 115, 159-168.

VIII. PERVIVENCIA DEL TEATRO CLÁSICO

ADAMS, N. B. (1936). «Siglo de Oro Plays in Madrid: 1820-1850». *Hispanic Review* IV, 342-357.

ALLEGRA, G. (1975). «Spagna schlegeliana: Böhl von Faber e il nuovo calderonismo». *Annali dell'Instituto Universitario Orientale* (Sezione Romanza, Nápoles) 17.1, 5-29.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1995). «Revisando el teatro clásico español. La refundición de comedias en el siglo XIX». En *El siglo XIX... Y la burguesía también se divierte (Actas del I Congreso de Historia y crítica del teatro de comedias)*, VV.AA., 27-39. El Puerto de Santa María, Cádiz: Fundación Pedro Muñoz Seca / Ayuntamiento.

ÁVILA ARELLANO, J. y MENÉNDEZ ONRUBIA, C. (1988). «Teatro Español. Siete meses de lucha por el arte. Homenaje a los clásicos. En torno a un texto desconocido de Galdós». *Revista de Literatura* 99, 171-204.

BEHLER, E. (1981). «The Reception of Calderón among the German Romantics». *Studies in Romanticism* (Boston) 20, 437-460.

BÖHL DE FABER, J. N. y RUIZ DE LARREA, F. (1818). *Pasatiempo crítico en que se ventilan los méritos de Calderón*. Cádiz: Imprenta Carreño.

CABRALES ARTEGA, J. A. (1985). «Notas sobre la Edad Media en el teatro español entre 1870 y 1900». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 61, 285-313.

— (1986). *La Edad Media en el teatro español entre 1875 y 1936.* Madrid: Fundación Juan March. [Resumen de la beca de Investigación.]

CALDERA, E. (1983). «Calderón desfigurado. Sobre las representaciones calderonianas en la época prerromántica». *Anales de Literatura Española de la Universidad de Alicante* 2, 57-81.

— (1990). «Bretón o la negación del modelo». *Cuadernos de Teatro Clásico* 5, 141-153.

CARNERO, G. (1978). *Los orígenes del romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber.* Valencia: Universidad. [Para la polémica calderoniana.]

— (1982). «Juan Nicolás Böhl de Faber y la polémica dieciochesca sobre el teatro». *Anales de la Universidad de Alicante-Historia Moderna* 2, 291-317.

— (1990). «El teatro de Calderón como arma ideológica en el origen gaditano del Romanticismo español». *Cuadernos de Teatro Clásico* 5, 125-139.

CORREA, G. (1970-1971). «Pérez Galdós y la tradición calderoniana». *Cuadernos Hispano-Americanos* 250-252, 221-241.

DÍEZ BORQUE, J. M.ª, ed. (1989). *Actor y técnica de representación del teatro clásico español.* Londres: Tamesis Books. [Cf. especialmente los trabajos de F. Ruiz Ramón, L. García Lorenzo, R. Doménech, A. Marsillach y J. L. Pellicena sobre el actor en el teatro clásico actual.]

DURÁN, A. (1994). *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito popular.* Málaga: Ágora (edición de D. L. Shaw). [1.ª ed., 1828.]

EGIDO, A. (1988). «Sobre la demonología de los burladores (de Tirso a Zorrilla)». *Cuadernos de Teatro Clásico* 2, 37-54.

ESCOBAR, J. (1990). «El teatro del Siglo de Oro en la controversia ideológica entre españoles castizos y críticos. Larra frente a Durán». *Cuadernos de Teatro Clásico* 5, 155-170.

FERNÁNDEZ CABEZÓN, R. (1984). «Ataúlfo visto por dos trágicos: Agustín de Moreto y el duque de Rivas». *Castilla* 8, 95-100.

— (1989). «Pervivencia de Calderón de la Barca en los albores del siglo XIX: *El soldado exorcista* de Gaspar Zavala y Zamora». En *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, J. Huerta Calvo, H. den Boer y F. Sierra (eds.), II, 623-635. Amsterdam: Rodopi. [Sobre la influencia de *El Dragoncillo*, de Calderón.]

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L. (1918). «Discurso histórico sobre los orígenes del teatro español». En *Obras*, 150-225. Madrid: Sucesores de Hernando.

FUENTE BALLESTEROS, R. de la (1990). «La pervivencia de la comedia áurea en la zarzuela». *Cuadernos de Teatro Clásico* 5, 209-217.

GANELIN, Ch. (1990). «Tirso de Molina'a *Marta la piadosa*: Recast and Reception». *Gestos* 10, 57-75.

— (1991). «Rewriting the Comedia: A Prolegomenon to a Study of the *Refundición*». *Hispania* (Wallingford) 74, 240-249.

— (1994). *Rewriting Theatre. The Comedia and the XIXth Century Refundition*. Lewisburg: Bucknell University Press.

GARCÍA LORENZO, L. (1976). «Berceo y el teatro romántico». *Berceo* 90, 69-82.

— (1995). «La recepción del teatro clásico en la España última». En *La comedia*, Jean Canavaggio (ed.), 435-460. Madrid: Casa de Velázquez.

GIES, D. T. (1990). «Notas sobre Grimaldi y el "furor de refundir" en Madrid (1820-1833)». *Cuadernos de Teatro Clásico* 5, 111-124.

IZQUIERDO ALBERCA, M. J. (1983). *«Doña Francisquita» y «La villana». Dos zarzuelas basadas en textos de Lope de Vega*. Madrid: Fundación Juan March.

— (1987). «*Doña Francisquita*: Lope de Vega de nuevo en solfa». En *La zarzuela de cerca*, A. Amorós (ed.), 129-161. Madrid: Espasa-Calpe.

JOSÉ PRADES, J. de (1960). «El teatro de Lope de Vega en los años románticos». *Revista de Literatura* XVIII, 235-248.

MENÉNDEZ ONRUBIA, C. (1990). «El teatro clásico durante la Restauración y la Regencia (1875-1900)». *Cuadernos de Teatro Clásico* 5, 187-207.

MENÉNDEZ ONRUBIA, C. y ÁVILA ARELLANO, J. (1988). «Teatro español. Siete meses de lucha por el arte. Homenaje a los clásicos. En torno a un texto desconocido de Benito Pérez Galdós». *Revista de Literatura* 99, 171-204.

MIGUEL Y CANUTO, J. C. de (1995). «Dionisio Solís, aventador de comedias lopianas: notas para una poética». En *El siglo XIX... Y la burguesía también se divierte*, M. S. Pérez Bustamante *et alii* (eds.), 115-130. El Puerto de Santa María (Cádiz): Ayuntamiento.

MUÑOZ CARABANTES, M. (1992). *Puesta en escena y recepción del teatro clásico y medieval en España (1939-1989)*. Madrid: Universidad Complutense (Tesis de Doctorado).

PALACIOS FERNÁNDEZ, E. (1990). «El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al conde de Aranda (1767)». *Cuadernos de Teatro Clásico* 5, 43-64.

PAR, A. (1935). *Shakespeare en España*. Barcelona: Victoriano Suárez.

PITOLLET, C. (1909). *La querelle caldéronienne de J. N. Böhl von Faber et J. J. de Mora*. París: Felix Alcan.

PONS, J-L. (1940). «Larra y Lope de Vega». *Bulletin Hispanique* XLII, 123-131.

REVISTAS

— (1983). *Pipirijaina* 24.

— (1987). «Debate sobre la representación actual de los clásicos» y «Debate sobre festivales». Separatas de *Primer Acto* 217 y 219, respectivamente.

— (1987). *Ínsula* 492. [Trabajos de L. García Lorenzo, César Olico, Maria Grazia Profeti y Arturo Ramoneda sobre teatro clásico español en los escenarios.]

— (Desde 1987). *Boletín* de la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

— (1990). *Cuadernos de Teatro Clásico* 5. Número monográfico sobre *Clásicos después de los clásicos*. [En el teatro de los siglos XVIII y XX. Cf. los demás números desde 1988.]

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M.ª J. (1990). «El teatro español del Siglo de Oro y la preceptiva poética del siglo XIX». *Cuadernos de Teatro Clásico* 5, 77-98.

ROMERO TOBAR, L. (1981). «Calderón y la literatura española del siglo XIX». *Letras de Deusto* XI, 101-124.

RUBIO JIMÉNEZ, J. (1990). «Notas sobre el teatro clásico español en el debate sobre el realismo escénico». *Cuadernos de Teatro Clásico* 5, 171-186.

SÁNCHEZ MARIANA, M. (1998). «Las ediciones del teatro». En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, V. García de la Concha (ed.) y L. Romero Tobar (coord.), 862-864. Madrid: Espasa Calpe.

SCHINASI, M. (1986). «The History and Ideology of Calderón's Reception in Mid-Nineteenth-Century Spain». *Neophilologus* (Amsterdam) 70, 381-396.

SHIELDS, A. K. (1933). *The Madrid Stage 1820-1833*. Chapel Hill: University of North Carolina Press. [Tesis de doctorado.]

SIMÓN DÍAZ, J. (1963). «Los clásicos españoles en la prensa diaria de Madrid, 1830-1900». *Revista de Literatura* 23 (45-46), 209-240 y 24 (47-48), 201-237.

SULLIVAN, H. (1982). «Calderón's Reception in Spain during the Romantic Era, 1800-1850». *Ottawa Hispanica* (Ottawa) 4, 27-54.

TORRES NEBRERA, G. (1993). «Macías, de Lope a Larra: tratamiento teatral de un mito». *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica* 17, 30-40.

VV.AA. (1846). «Literatura dramática». *Revista Literaria de «El Español»* I, 14-16. [Reseña de un debate sobre la conveniencia de imitar a los autores del XVII.]

— (1982). *V Jornadas de Teatro Clásico Español. El trabajo con los clásicos en el teatro contemporáneo* (Almagro, 1982). Madrid: Ministerio de Cultura.

VELLÓN LAHOZ, J. (1990). «El proceso de refundición como práctica ideológica: *La dama duende* de Juan José Fernández Guerra». *Cuadernos de Teatro Clásico* 5, 99-109.

— (1994). *De Trigueros a Solís. El lenguaje dramático de las refundiciones*. Valencia: Universidad (Tesis de doctorado inédita).

— (1996). «Moralidad y censura en las refundiciones del teatro barroco: *No hay cosa como callar*, de Bretón de los Herreros». *Revista de Literatura* 115, 159-168.

IX. PRÁCTICAS ESCÉNICAS [11]

IX.1. Aspectos generales [12]

AMORÓS, A. (1991). *Luces de candilejas. Los espectáculos en España (1898-1939).* Madrid: Espasa Calpe (Prólogo de Eduardo Haro Tecglen).

BASTÚS, J. (1848). *Curso de declamación o arte dramático.* Barcelona: J. J. Olivares.

BRETÓN DE LOS HERREROS, M. (1852). *Progresos y estado actual del arte de la declamación en los teatros de España.* Madrid: Establecimiento Tipográfico de Mellado.

CALDERA, E. (1999). «Siglo XIX». En *Historia de los espectáculos en España*, Andrés Amorós y José M.ª Díez Borque (eds.), 87-103. Madrid: Castalia.

CALDERONE, A. (1988). «El teatro en el siglo XIX (1808-1844). La representación». En *Historia del teatro en España*, J. M.ª Díez Borque (ed.), II, 566-610. Madrid: Taurus.

CAPO CELADA, A. (1865). *Tratado de declamación.* Madrid: Imprenta del Colegio de Sordomudos y de Ciegos.

CARBAYO PICAZO, A. (1955). «Los estudios de Preceptiva y Métrica españolas en los siglos XIX y XX». *Revista de Literatura* 8, 23-56.

CARNER, S. (1890). *Tratado de arte escénico.* Barcelona: Establecimiento Tipográfico de La Hormiga de Oro.

CLAIRON, H. (1800). *Reflexiones de Mmme. Clairon, actriz de la comedia francesa sobre el arte de la declamación.* Madrid: Oficina de Gerónimo Ortega (Traducción de J.D.M.).

ENCISO CASTRILLÓN, F. (1832). *Principios de literatura acomodados a la declamación.* Madrid: Repullés.

[11] Para completar los aspectos aquí tratados remito, especialmente, al epígrafe X («Teatro regional»).

[12] Para más datos, *vid.* «La Representación» (Dramaturgos, Actores, Directores, Empresas, Lugares de representación, Escenografía, Público, etc.) en el vol. de J. M.ª Díez Borque (ed.), *Historia del teatro en España, II. Siglo XVIII. Siglo XIX* (Madrid: Taurus, 1988, 566-624 y 705-762).

FUNES, E. (1894). *La declamación española*. Sevilla: Tipografía de Díaz y Carballo.

GARCÍA MARÍN, L. (1860). *Manual de teatros y espectáculos públicos*. Madrid: González.

GIES, D. T. (1996). *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge: Cambridge University Press (Traducción de Juan Manuel Seco). [Traducción de *The Theatre in Nineteenth Century Spain*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.]

GÓMEZ DE HERMOSILLA, J. (1826). *Arte de hablar en prosa y verso*. Madrid: Imprenta Real, 2 vols.

JURADO DE LA PARRA, J. (1908). *Los del Teatro. Semisemblanzas de actrices, autores, críticos, actores, músicos y empresas*. Madrid: Ruiz Velasco Impresor (Prólogo de Sinesio Delgado).

LATORRE, C. (1839). *Noticias sobre el arte de la declamación*. Madrid: Imprenta de Yenes.

LUZÁN, I. (1974). *Poética*. Madrid: Cátedra.

M. M. (1848). *Manual de declamación*. Barcelona: Imprenta Pons y Cía.

NAVARRO TOMÁS, T. (1976). *La voz y la entonación en los personajes literarios*. México: Colección Málaga.

OLIVA, C. y TORRES MONREAL, F. (1992). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 2.ª ed.

PRIETO, A. (1835). *Teoría del arte cómico y elementos de oratoria y declamación para la enseñanza de los alumnos del Real Conservatorio de María Cristina*. Ms. 2.804 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

ROMEA, J. (1858). *Ideas generales sobre el Arte del Teatro, para uso de los alumnos de clase de declamación del Real Conservatorio de Madrid*. Madrid: Abienzo.

— (1859). *Manual de declamación*. Madrid: Abienzo.

— (1866). *Los héroes en el teatro. Reflexiones sobre la manera de representar la trajedia*. Madrid: Imprenta Francisco Abienzo.

ROMERO TOBAR, L. (1994). «Tradición y cambio en las estructuras de la vida teatral. 1. Las empresas. 2. Edificios. 3. Los actores. 4. Escenografía». En su obra, *Panorama crítico del Romanticismo español*. Madrid: Castalia.

RUBIO JIMÉNEZ, J. (1988b). «El realismo escénico a la luz de los tratados de declamación de la época». En *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Yvan Lissorgues (ed.), 257-286. Barcelona: Anthropos.

— «*Don Juan Tenorio*, drama de espectáculos». *Cuadernos de Investigación Filológica*, XV.1-2, 5-24.

SALVAT, Ricard (1995). «La comedia en el siglo XIX: entre el teatro y el espectáculo». En *El siglo XIX... Y la burguesía se divierte* (Actas del *I Congreso sobre historia y crítica del teatro de comedias*), Ana S. Pérez-Bustamante *et alii* (eds.), 229-236. El Puerto de Santa María: Fundación Pedro Muñoz Seca / Ayuntamiento.

SEGOND, L. A. (1856). *El libro de los oradores y actores*. Madrid: Imprenta de Pedro Moreno (Traducción de Juan de Castro).

TALMA, F. J. (1879). *Reflexiones sobre el arte teatral vertidas al castellano por Enrique Sánchez de León*. Madrid: Montoya.

VALLADARES Y SAAVEDRA, R. de (1848). *Nociones acerca de la historia del teatro, desde su nacimiento hasta nuestros días, antecediéndola algunos principios de poética, música y declamación*. Madrid: Rivadeneyra.

IX.2. Actores y Compañías

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (1988). «El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad». *Revista de Literatura* 50, 445-466.

— (1997). «El teatro (I): El mundo teatral desde la muerte de Fernando VII ("Actores, compañías, empresarios")». En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, V. García de la Concha (ed.) y G. Carnero (coord.), t. 8, 255. Madrid: Espasa Calpe.

AMORÓS, A. (1990). «Un actor: Isidoro Máiquez». *Cuadernos Hispanoamericanos* 475, 95-102.

ARJONA Y LAÍNEZ, J. (1896). *La insigne artista Teodora Lamadrid*. Madrid: Hijos de M. G. Hernández.

ÁVILA ARELLANO, J. y MENÉNDEZ ONRUBIA, C. (1987). *El Neorromanticismo español y su época. Epistolario de José Echegaray a María Guerrero*. Madrid: CSIC.

BASTINOS, J. A. (1914). *Arte dramático español contemporáneo. Bosquejo de autores y artistas que han sobresalido en nuestro teatro*. Barcelona: Imprenta Elzeviriana.

BELDA, J. (s. a.). *Máiquez, actor, guerrillero y hombre de amor. Biografía*. Madrid: Nuestra Raza.

BENSOUSSAN, A. (1982). *José Yxart: 1852-1895. Théâtre et critique à Barcelone*. Lille: Université de Lille III / Atelier National de Reproduction des Theses, 2 vols.

BIEDER, M. (1981). «The Modern Woman on the Spanish Stage: The Contributions of Gaspar and Dicenta». *Estreno* 7, 25-28.

BOHÍGAS TARRAGÓ, P. (1946). *Compañías dramáticas extranjeras en Barcelona*. Barcelona: Instituto del Teatro.

BONZI, L. y BUSQUETS, L. (1995). *Compagnie teatrali italiane in Spagna (1885-1913)*. Roma: Bulzoni.

BRETÓN DE LOS HERREROS, M. (1965). «Diferentes sistemas de los actores para la representación de los dramas». En *Manuel Bretón de los Herreros. Obra dispersa: «El Correo Literario y Mercantil»*, J. M. Díez Taboada y Juan M. Rozas (eds.), 117-118. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos. [Aparecido en la citada publicación, el 5 de septiembre de 1831.]

BUSQUETS, L. (1987). «Companyes teatrals italianes en la Barcelona modernista». *Revista de Cataluña* 14, 93-111.

CALVO REVILLA, L. (1920). *Actores célebres del teatro del Príncipe o Español. Siglo XIX. Manera de representar de cada actor, anécdotas y datos biográficos*. Madrid: Imprenta Municipal.

CARALT, R. (1944). *Siete biografías de actores célebres (I. Máiquez, C. Latorre, J. Romea, J. Valero, R. Calvo, A. Vico, T. Bonaplata)*. Barcelona: Castell Bonet.

CARRÈRE, M.-T. (1980). «Acerca de las pensiones de actores en la Cruz y el Príncipe a mediados del siglo XIX». En *Homenaje a Jean-Louis Flecniakoska*, I, 119-141. Montpellier: Université Paul Valéry.

CASTRO, J. de (1856). *El libro de los oradores y actores*. Madrid: Imprenta de Pedro Moreno.

CATALINA, M. (1877). *Los actores*. Madrid: Imprenta Central a cargo de V. Sáiz.

CHICOTE, E. (¿1943?). *La Loreto y este humilde servidor (Recuerdos de la vida de dos comediantes madrileños)*. Madrid: Aguilar (Prólogo de Carlos Arniches y epílogo de F. José de Larra).

— (1952). *Cuando Fernando VII gastaba paletó. Recuerdos y anécdotas del año de la nanita*. Madrid: Inst. Edit. Reus.

— (1955). *Biografía de Loreto*. Madrid: Instituto Reus.

COBOS CASTRO, E. (1991). «La actriz María Tubau y los personajes femeninos del teatro de Sardou». *Estudios de Investigación Franco-Española* 4, 153-171.

COLAO, A. (1980). *Máiquez, discípulo de Talma*. Cartagena: Ayuntamiento.

COQUELIN, C. (1890). «El arte del actor». *La Ilustración Artística* 4-VI-1890, 82-87 y 11-VIII-1890, 99-102.

— (1910). *El arte del actor*. Barcelona: Millà (Traducción de Luis Castillo Buniach).

COTARELO y MORI, E. (1896-1888). *Estudios sobre el arte escénico en España. M.ª Rosario Ladvenante y Quirante, primera dama de los teatros de la Corte*. Madrid: s.e., 2 vols.

— (1897). *María Rosario Fernández «La Tirana»*. Madrid: Rivadeneyra.

— (1902). *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*. Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez.

DELEITO Y PIÑUELA, J. (s.a.). *Estampas del Madrid teatral fin de siglo*. Madrid: Saturnino Calleja.

DÍAZ DE ESCOVAR, N. (1916). *Intimidades de la farándula. Colección de artículos referentes a la escena, comediantes y escritores dramáticos desde el siglo XVI hasta el día*. Cádiz: Editorial España y América.

DÍAZ DE ESCOVAR, N. y LASSO DE LA VEGA, F. (1924). *Historia del teatro español. Comediantes. Escritores. Curiosidades escénicas*. Barcelona: Montaner y Simón, 2 vols.

DÍEZ DE REVENGA, F. J. (1968). «El teatro de la época realista y el actor Julián Romea». En *Julián Romea, primer centenario (1868-1968)*, VV. AA., 87-96. Murcia: Ayuntamiento.

DUFFEY, Frank M. (1942). «Juan de Grimaldi and the Madrid Stage». *Hispanic Review* X, 147-156.

ESPINA, A. (1935). *Romea o el comediante*. Madrid: Espasa-Calpe. [Sobre el actor (1813-1868) y el teatro de su época.]

— (1967). «Julián Romea, un príncipe de la escena». En *Seis vidas españolas* (último capítulo). Madrid: Taurus.

EZAMA GIL, Á. (1989). «Un artículo olvidado de Clarín sobre María Guerrero». *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* 130, 263-274.

FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, F. (1966). *Mis memorias íntimas, II*. Madrid: Atlas (*BAE*, CXCIII). Edición de Manuel Artola Gallego.

FERRER DEL RÍO, Á. (1868). «Don Julián Romea y su época en el teatro». *Revista de España* (Madrid) III (12), 608-627.

— (1899). *Gente de bastidores* (118 retratos). Madrid: Rivadeneyra.

GARCÍA CASTAÑEDA, S. (1983). «Los hermanos Asquerino o el mal uso del drama histórico». En *Teatro romantico spagnolo*, VV. AA., 23-42. Bologna: Patron.

GARCÍA DE VILLANUEVA Y PARRA, M. (1788). *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores*. Madrid: Ibarra.

GARCÍA SÁNCHEZ, R. (1980). «Los comediantes del siglo XIX: *Un drama nuevo*». *Hispanic Review* XLVIII, 435-447.

GARCÍA VALERO, V. (1910). *Crónicas retrospectivas del teatro por un viejo cómico*. Madrid: Gutenberg.

— (1913). *Dentro y fuera del teatro. Crónicas retrospectivas; historias, costumbres, anécdotas y cuentos*. Madrid.

GIES, D. T. (1985). «Larra, Grimaldi and the Actors of Madrid». En *Studies in the Spanish Eighteenth Century Spanish Literature and Romanticism in Honor of John Dowling*, D. y L. J. Barnette (eds.), 113-122. Newark: Juan de la Cuesta.

— (1988). *Theatre and Politics in Nineteenth Century Spain. Juan de Grimaldi as «empresario» an Goverment Agent*. Cambridge: Cambridge University Press.

— (1997). «El teatro (I): El mundo teatral hasta la muerte de Fernando VII ("Actores, compañías y empresarios" y "La actividad de Juan de Grimaldi")». En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, V. García de la Concha (ed.) y G. Carnero (coord.), t. 8, 245-249 y 254. Madrid: Espasa Calpe.

GIES, T. G., ed. (1986). *Juan de Grimaldi, «La pata de la cabra»*. Roma: Bulzoni [Sobre el equipo de actores y Concepción Rodríguez, gran actriz y mujer de Grimaldi].

GRIMALDI, J. de (1835). «Concepción Rodríguez». *El Artista* II, 193-196.

GUERRA Y ALARCÓN, A. (1884). *Curso completo de declamación o enciclopedia de los conocimientos que necesitan adquirir los que se dedican al arte escénico*. Madrid: Imprenta de F. Maroto.

JURADO DE LA PARRA, J. (1908). *Los del teatro. Semisemblanzas de actrices, autores, críticos, actores, músicos y empresas*. Madrid: R. Velasco (Prólogo de Sinesio Delgado).

LARRAZ, E. (1979). «Joseph Robrenyo et le premier théâtre catalan politique». En *Hommage des hispanistes a Noël Salomon*, VV. AA., 475-486. Barcelona: Laia.

— (1980). «Le statut des comédiens dans la société espagnole du début de XIXe siècle». En *Culture et societé en Espagne et en Amérique Latine au XIX e siècle*, Claude Dumas (ed), 27-40. Lille: Université de Lille III.

LASERNA, J. (1914). *Figuras del teatro*. Madrid: Renacimiento.

LEDESMA, J. (1929). *Julián Romea. Breves apuntes biográficos*. Murcia: Tipografía San Francisco.

LLORDÉN, A. (1974, 1975, 1976). «Compañías de comedias en Málaga (1752-1800)». *Gibralfaro* 23, 137-158; 24, 169-200 y 25, 121-164, respectivamente.

MANZANO, R. (1959). *¿Quién fue María Guerrero?* Barcelona: Ediciones G.P.

MARTÍNEZ OLMEDILLA, A. (1947). *Los teatros de Madrid (Anecdotario de la farándula madrileña)*. Madrid: José Ruiz Alonso.

MENÉNDEZ ONRUBIA, C. (1984). *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*. Madrid: CSIC. [Interesante para el estudio de las rutas,

repertorios, etc. de las Compañías teatrales que, partiendo de Madrid, hacían recorridos por provincias.]

— (1985). «Las "despedidas" de Antonio Vico y la crisis teatral de 1888-1893». *Segismundo* 41-42, 217-241.

— (1989). «María Guerrero y el teatro de la Restauración (1888-1894)». *Cahiers de l'Université de Pau* 20, 177-190.

— (1990). «El teatro clásico durante la Restauración y la Regencia (1875-1900)». *Cuadernos de Teatro Clásico* 5, 187-207.

MENÉNDEZ ONRUBIA, C. y ÁVILA ARELLANO, J. (1987). *El Neorromanticismo español y su época. Epistolario de José Echegaray a María Guerrero*. Madrid: CSIC.

OEHRLEIN, J. (1986). *El actor en el teatro español del Siglo de Oro. Investigaciones sobre la profesión del actor y su papel dentro de la sociedad*. Frankfurt: Vervuet.

OLMET, L. A. del y TORRES BERNAL, J. de (1920). *Los grandes españoles. María Guerrero*. Madrid: Renacimiento.

PICOCHE, J.-L. (1970). *«Los amantes de Teruel». Introduction, édition critique et synoptique precedée d'une étude sur le monde du théâtre à Madrid entre 1833 et 1850*. París: Centre des Recherches Hispaniques, 2 vols. [Trad.° castellana, abreviada, en Madrid: Alhambra, 1980).

POBLET, J. M. (1980). *Josep Robrenyo, comediant, escriptor, revolucionari*. Barcelona: Edicions 62.

PRIETO, A. (Inédito). *Teoría del arte cómico y elementos de oratoria y declamación para la enseñanza de los alumnos del Real Conservatorio de María Cristina*. Ms. 2.804 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

REVILLA, J. de la (1845). *Vida artística de Isidoro Máiquez, primer actor de los teatros de Madrid*. Madrid: Medina y Navarro / Imprenta de Miguel Burgos.

REYES, A. de los (1977). *Julián Romea. El actor y su entorno (1813-1868)*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio (Prólogo de Juan Barceló Jiménez).

RODRIGO, A. (1974). *Margarita Xirgu y su teatro*. Barcelona: Planeta.

— (1984). *Xirgu*. Barcelona: Nuevo Arte Thor.

— (1994). *Margarita Xirgu*. Barcelona: Círculo de Lectores (Prólogo de Ricard Salvat).

RODRÍGUEZ CÁNOVAS, J. (1968). *Isidoro Máiquez*. Cartagena: Athenas.

RODRÍGUEZ CEPEDA, E. (1970). «Problemas del teatro en 1800 y un documento inédito de Isidoro Máiquez». *Revista de Occidente* XXIX (87), 357-364.

RODRÍGUEZ-SOLÍS, E. (1903). *Guía artística. Reseña histórica del teatro y la declamación y nociones de poesía y literatura dramática*. Madrid: Hijos de E. Álvarez.

ROMÁN, Manuel (1995). Los dos primeros volúmenes (de un total de once). [La editorial Royal Books de Barcelona ha iniciado la publicación de una nueva colección, *Los Cómicos*, en la que se abordarán la trayectoria de las más importantes figuras del cine, el teatro y la televisión en España. Se repasa la trayectoria de María Guerrero, Enrique Borrás, Margarita Xirgu, Rafael Rivelles, Antonio Moreno, etc.]

ROMEA, J. (1858). *Ideas generales sobre el Arte del teatro, para uso de los alumnos de la clase de declamación del Real Conservatorio de Madrid*. Madrid: Abienzo.

— (1866). *Los héroes en el teatro. Reflexiones sobre la manera de representar la tragedia*. Madrid.

RUBIO, Pepe (1927). *Mis memorias. Treinta y nueva años de actor y catorce de profesor numerario de declamación del Real Conservatorio de Madrid*. Madrid: Librería Española y Extranjera / F. Beltrán. [Actor muy vinculado a Matilde Rodríguez. Los dos inauguraron el Teatro Cómico, una vez reformado el Salón Capellanes (1897). Fueron pareja de éxito en el Lara y la Comedia.]

RUBIO JIMÉNEZ, J. (1988). «El realismo escénico a la luz de los tratados de declamación de la época». En *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Y. Lissorgues (ed.), 257-286. Barcelona: Anthropos.

— (1993). «Pérez Galdós *director artístico* del Teatro Español. Contexto y significación». En *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 527-548. Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria.

SAN MARTÍN, A. (1870). *Confidencias de Arderíus. Historia de un bufo, referida por...* Madrid: Imprenta Española.

SÁNCHEZ, R. G. (1980). «Los comediantes del XIX. *Un drama nuevo*». *Hispanic Review* 48, 435-447.

SÁNCHEZ ESTEVAN, I. (1913). *Rita Luna*. Madrid: Establecimiento Tipográfico Editorial. [Ensayo biográfico-novelesco.]

— (1915). *Rita Luna*. Madrid: Renacimiento. [Comedia dramática sobre la actriz.]

— (1946). *María Guerrero*. Barcelona: Iberia.

SÁNCHEZ MARIANA, M. (1989). «Documentos sobre actores y teatros en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional». En *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: Ensayos dedicados a John E. Varey*, J. M. Ruano de la Haza (ed.), 409-435. Ottawa: Dovehouse Editions Canada («Ottawa Hispanic Studies», 3).

SASSONE, F. (s. a). *María Guerrero (la grande)*. Madrid: Escelicer.

SEPÚLVEDA, R. (1888). *El corral de la Pacheca*. Madrid: Fernando Fe (capítulos XVIII-XX).

SHIELDS, A. (1933). *The Madrid Stage 1820-1833*. Chapel Hill: University of North Carolina (cap. II, índice C: «Actors in Dramatic Companies 1820-1833»).

SIRERA, J. Ll. y MIRALLES, Remei (1997). «Representar el sainete valenciano: imágenes textuales y tradición interpretativa». En *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Evangelina Rodríguez (ed.), II, 363-408. Valencia: Acadèmia dels Nocturns, Universitat.

SUBIRÁ, J. (1960). *El gremio de representantes españoles y La Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.

TALMA, F. J. (1879). *Reflexiones sobre el arte teatral vertidas al castellano por Enrique Sánchez de León*. Madrid: Montoya.

TORDERA, A. (1997). «Historia e historias del teatro: la actriz Rita Luna». En *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Evangelina Rodríguez (ed.), II, 339-359. Valencia: Acadèmia dels Nocturns, Escenes / Universitat de València.

TORRES MARTÍNEZ, J. C. de (1979). «Una carta sincera de Rafael Calvo a José Echegaray». *Revista de Literatura* 41, 191-217.

VALLADARES Y SAAVEDRA, R. de (1848). *Nociones acerca de la historia del teatro, desde su nacimiento hasta nuestros días, antecediéndola algunos principios de poética, música y declamación*. Madrid: Rivadeneyra.

VAREY, J. E. (1954). «Notes on English Theatrical Performers in Spain: Part I (1767-1817)». *Theatre Notebook* (Londres) 8, 28-29.

— (1956). «Notes on English Theatrical Performers in Spain: Part II (1583-1868)». *Theatre Notebook* 10, 74-79.

— (1988). «Sobre un posible diccionario de actores españoles». En *Varia Bibliographica. Homenaje a Simón Díaz*, 641-644. Kassel: Reichenberger.

VV.AA. (1968a). *Julián Romea, primer centenario (1868-1968)*. Murcia: Ayuntamiento.

— (1968b). *El teatro en la época realista y el actor Julián Romea*. Murcia. Ayuntamiento.

VEGA, J. (1947). *Máiquez, el actor y el hombre*. Madrid: Revista de Occidente.

VELLÓN LAHOZ, J. (1995). «Isidoro Máiquez y Dionisio Solís: el actor en la evolución de la dramaturgia en el siglo XIX». En *El siglo XIX.. y la burguesía también se divierte. Actas del I Congreso de historia y crítica del teatro de comedias*, A. S. Pérez Bustamante *et alii* (eds.), 370-376. El Puerto de Santa María (Cádiz): Fundación Pedro Muñoz Seca / Ayuntamiento.

— (1997). «El "justo medio" del actor: Isidoro Máiquez y sus teóricos». En *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Evangelina Rodríguez (ed.), II, 311-337. Valencia: Acadèmia dels Nocturns, Escenes / Universitat de València.

VICO, A. (s.a. [1902]). *Mis memorias (Cuarenta años de cómico)*. Madrid: Serrano Editor.

ZAMACOIS, E. (1911). *El teatro por dentro*. Barcelona: Maucci.

— (1918). *La carreta de Tespis*. Barcelona: Maucci.

ZERGLIRCOSAC, F. E. (1800). *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral*. Madrid: Sancha.

IX.3. Empresarios

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (1997). «El teatro (I): El mundo teatral desde la muerte de Fernando VII ("Actores, compañías, empresarios")». En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, V. García de la Concha (ed.) y G. Carnero (coord.), t. 8, 255. Madrid: Espasa Calpe.

CASTRO, J. de (1865). *Comentario joco-serio al pliego de condiciones para la subasta del Teatro Real*. Madrid: Antonio Pérez Dubrull.

DUFFEY, F. M. (1942). «Juan de Grimaldi and the Madrid Stage (1823-1837)». *Hispanic Review* X, 147-156. [Y otros trabajos sobre él reseñados en otros epígrafes.]

GIES, D. T. (1986a). «Juan de Grimaldi y el año teatral madrileño, 1823-1824». En *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 607-613. Madrid: Istmo.

— (1986b). «*Inocente estupidez*: *La pata de cabra* (1829), Grimaldi and the Regeneration of the Spanish Stage». *Hispanic Review* 54, 375-396.

— (1988). *Theatre and Politics in Nineteenth-Century Spain: Juan de Grimaldi as Impresario and Government Agent*. Cambridge: Cambridge University Press.

— (1992). «Grimaldi, Vega y el Teatro Español (1849)». En *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, A. Vilanova (ed.), II, 1.277-1.283. Barcelona: PPU.

— (1997). «El teatro (I): El mundo teatral hasta la muerte de Fernando VII ("Actores, compañías y empresarios" y "La actividad de Juan de Grimaldi")». En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, V. García de la Concha (ed.) y G. Carnero (coord.), t. 8, 245-249 y 254. Madrid: Espasa Calpe.

GONZÁLEZ ARACO, M. (1897). *El Teatro Real por dentro, memorias de un empresario*. Madrid: Imprenta de los Hijos de José Ducazcal. [2.ª ed. en 1892 y reimpresiones en 1907, 1930 y 1949.].

JURADO DE LA PARRA, J. (1908). *Los del teatro. Semisemblanzas de actrices, autores, críticos, actores, músicos y empresas*. Madrid: R. Velasco.

MARTÍN, G. C. (1988). «Los teatros madrileños bajo Grimaldi y Gaviria». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* LXIV, 209-222.

MEMBREZ, N. J. (1987). *The Teatro por horas: History, Dynamics and Comprehensive Bibliography of a Madrid Industry (1867-1922).* Santa Bárbara: Diss. University of California, 3 vols.

ROMERO TOBAR, L. (1972). «Noticias sobre empresas teatrales en periódicos del siglo XIX». *Segismundo* 15-16, 235-279.

SUBIRÁ, J. (1945). *Historia de la música teatral española.* Barcelona: Labor. [Sintetiza el libro de José Bilbao, *Teatro Real. Recuerdos de las cinco temporadas del empresario Arana.*]

IX.4. Puestas en escena

ALONSO SEOANE, M.ª J. (1995). «Nuevos datos sobre *Abén Humeya* y su estreno» [en París]. *Investigación Franco-Española* (Córdoba) 12, 97-109.

ANDURA VARELA, F. (1992). «Del Madrid teatral del XIX: la llegada de la luz, el teatro por horas, los incendios, los teatros de verano». En *Cuatro siglos de teatro en Madrid,* Andrés Peláez (ed.), 85-115. Madrid: Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura.

ARIAS DE COSSÍO, A. M.ª (1991). *Dos siglos de escenografía en Madrid.* Madrid: Mondadori (Prólogo de Jesús Hernández Perera).

ARMONA Y MURGA, J. A. (1988). *Memorias cronológicas sobre la representación en España.* Álava: Diputación. [Ed.° de E. Palacios, J. Álvarez Barrientos y M.ª C. Sánchez del tratado del autor del s. XVIII.]

ÁVILA ARELLANO, J. (1989). «La Restauración y el espectáculo teatral español en el último cuarto del siglo XIX». *Cahiers de l'Université de Pau* 20, 165-176.

BABLET, D. (1975). *Le décor de théâtre, de 1870 à 1914.* París: CNRS.

BERENGUER, Á. (1988). *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo.* Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.

BERTRÁN, M. J. (1910). *Entre el telar y el foso.* Valencia: Sempere.

BLANCHARD, P. (1960). *Historia de la dirección teatral.* Buenos Aires.

BRAVO, I. (1986). *L'escenografia catalana.* Barcelona: Diputació de Barcelona.

CANALS, S. (1896). *El año teatral 1895-1896. Crónicas y documentos.* Madrid: Tipografía El Nacional. [Con un art. preliminar sobre el público de Jacinto Octavio Picón.]

CARNERO, G. (1989). «Recursos y efectos escénicos en el teatro de Gaspar Zavala y Zamora». *Bulletin Hispanique* 91.1, 21-36.

DESFRETIERES, B. (1962). *Jean-Marie de Grimaldi et l'Espagne.* París.

DÍAZ DE ESCOVAR, M. y LASSO DE LA VEGA, F. (1924). *Historia del teatro español. Comediantes. Escritores. Curiosidades escénicas.* Barcelona: Montaner y Simón.

GIES, D. T. (1986). Introducción a Juan de Grimaldi, *La pata de cabra.* Roma: Bulzoni.

GUILLÉN, E. (1880). «Estadística teatral, 1879». *La Raza Latina* (Madrid) VII (146), 14-16.

LACE, J. de (1899). *Balance teatral de 1898-1899.* Madrid: Imprenta de los Hijos de M.G. Hernández.

– (1900). *Balance teatral en 1899-1900.* Madrid: Imprenta de los Hijos de M.G. Hernández.

MANJARRÉS, J. (1875). *El arte en el teatro.* Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos.

MOYNET, M. J. (1885). *El teatro por dentro. Maquinaria y decoraciones.* Barcelona (Trad.° de Cecilio Navarro).

MUÑOZ-MORILLEJO, J. (1923). *Escenografía española.* Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando / Imprenta Blais.

OLIVA, C. y MAESTRE, R. (1992). «Espacio y espectáculo en la comedia de magia de mediados del siglo XIX». En *La comedia de magia y de santos*, J. Blasco *et alii* (eds.), 421-432. Madrid: Júcar.

OLIVA, C. y TORRES MONREAL, F. (1990). *Historia básica del arte escénico.* Madrid: Cátedra. [Especialmente temas V y VI.]

PICOCHE, J. L. (1985). «Les décors du drame romantique espagnol». En *L'homme et l'espace dans la littérature, les arts et l'histoire en Espagne et en Amérique Latine au XIXe siècle*, C. Dumas (ed.), 95-109. Lille: Université de Lille III.

— (1989). «La première représentation de *El zapatero y el rey (2.ª parte)* de Zorrilla». *Bulletin Hispanique* 91, 61-70.

RUBIO JIMÉNEZ, J. «*Don Juan Tenorio*, drama de espectáculos». *Cuadernos de Investigación Filológica*, XV.1-2, 5-24.

— (1990). «Notas sobre el teatro clásico español en el debate sobre el realismo escénico». *Cuadernos de Teatro Clásico* 5, 171-186.

SALVAT, R. (1980). *La il.luminació de gas i l'espectacle del XIX a Catalunya*. Barcelona: Catalana de Gas y Electricidad. [*La iluminación de gas y el espectáculo del siglo XIX en Cataluña*. Barcelona: Catalana de Gas y Electricidad, 1981.]

SÁNCHEZ SALAS, B. (1998). «Representando a Bretón». En *Bretón de los Herreros: 200 años de escenarios*, M.Á. Muro (ed.), 145-161. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

SIMÓN PALMER, M.ª C. (1989). *El gas y los madrileños (1832-1936)*. Madrid: Gas Madrid / Espasa Calpe.

TALMA, F. J. (1879). *Reflexiones sobre el arte teatral, vertidas al castellano por Enrique Sánchez de León*. Madrid: Montoya.

YXART, J. (1987). *El arte escénico en España*. Barcelona: Alta Fulla, 2 vols. [Reedición.]

ZOLA, E. (1890). *El naturalismo en el teatro* (Traducción española en *La España Moderna*, 1890). [Interesante sobre el modo de representar.]

IX.5. Lugares teatrales

ALIER, R. (1986). *El Gran Teatro del Liceo*. Madrid: Ediciones Daimón.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (1997). «El teatro (I): El mundo teatral desde la muerte de Fernando VII ("Los coliseos isabelinos" y "Los teatros particulares")». En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, V. García de la Concha (ed.) y G. Carnero (coord.), t. 8, 264-265 y 265-267, respectivamente. Madrid: Espasa Calpe.

ANÓNIMO (1845). «Comedias caseras». *Semanario Pintoresco Español* (Madrid) 22, 1-VI, 170-172.

ARRÓNIZ, O. (1977). *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos.

ARTIS, J. (1946a). *El Gran Teatro del Liceo*. En *Barcelona histórica y monumental*, vol. VIII.

— (1946b). *Primer centenario de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo, 1847-1947*. Barcelona: Montaner y Simón. [Otra edición: Barcelona: Quintilla y Cardona, 1950.]

ASENJO BARBIERI, F. (1877). *El Teatro Real y el Teatro de la Zarzuela*. Madrid: José M. Ducazcal. [Edición facsímil en Madrid: Música Mundana, 1985.]

BAILS, B. (1983). *De la arquitectura civil*. Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos, ed. facsímil (Con escudio de Pedro Navascués Palacio). [1.ª ed., Madrid, 1789.]

BALSALOBRE GARCÍA, J. M.ª (1994). «Elementos clásicos e innovadores en los discursos académicos sobre el teatro (1825-1844)». En *Los clasicismos en el arte español* (Actas del X Congreso del CEHA), 367-371. Madrid: UNED / Departamento de Historia del Arte.

— (1998a). *La imagen académica del teatro español decimonónico. El teatro y su censura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1800-1870)*. Madrid: UNED (Tesis de doctorado en microforma, defendida en 1997).

— (1998b). «La arquitectura teatral a través de las pruebas de pensado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando». *Espacio, Tiempo y Forma* (Madrid, UNED), Serie VII, H.ª del Arte, 11, 261-286.

BAYÓN ÁLVAREZ, M. (1980). *Arquitecturas de papel*. Madrid.

BERTRÁN, M. J. (1910). *Entre el telar y el foso*. Valencia: Sempere.

— (1931). *El Gran Teatro del Liceo de Barcelona, 1837-1903*. Barcelona: Oliva de Vilanova.

BRETÓN DE LOS HERREROS, M. (1831). «De las comedias caseras». *Correo Literario y Mercantil*, 2-XI. [También en J. M.ª Díez Taboada y J. M. Rozas (eds.), *Obra dispersa*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1965, 143-144.]

CALLENT, L. (1897). *El incendio en los teatros*. Barcelona.

CARNER, S. (1890). *Tratado de arte escénico*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico de La Hormiga de Oro.

CARNERO, G. (1997). «Introducción a la primera mitad del siglo XIX español». En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, V. García de la Concha (ed.) y G. Carnero (coord.), t. 8, XVII-C [Cf. «Literatura y teatro en la esfera familiar», XXV-XXXI.]. Madrid: Espasa Calpe.

DELEITO Y PIÑUELA, J. (s. a.). *Estampas del Madrid teatral fin de siglo. I. Español. Comedia. Princesa. Novedades. Lara*. Madrid: Saturnino Calleja.

FERNÁNDEZ MUÑOZ, Á. L. (1989). *Arquitectura teatral en Madrid. Del Corral de Comedias al cinematógrafo*. Madrid: El Avapiés.

FORNÉS Y GURREA, M. (1982). *El arte de edificar*. Madrid: Ediciones Poniente, ed. facsímil (Con estudio de Antonio Bonet Correa). [1.ª ed., *Álbum de proyectos originales de Arquitectura acompañado de lecciones explicativas para facilitar el paso a la invención a los que se dedican a este noble arte*. Madrid: 1846.]

FREIRE, A. M.ª (1996). *Literatura y sociedad: los teatros en casas particulares en el siglo XIX*. Madrid: Ayuntamiento / Instituto de Estudios Madrileños del CSIC.

GARCÍA MARÍN, L. (1860). *Manual de teatros y espectáculos públicos con la reseña histórica y descripción de las salas o circos destinados a ellos, y la distribución y numeración de sus localidades, marcada en sus once planos que se acompañan, esmeradamente litografiados*. Madrid: Imprenta de Cristóbal González, 2.ª ed.

GAYA NUÑO, J. A. (1961). *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*. Madrid: Espasa-Calpe.

GRASES RIERA, J. (1904). *Memoria sobre las reformas más necesarias en los teatros de Madrid para poder garantizar la seguridad de los espectadores*. Madrid.

IBERNI, L. G., ed. (1992). *Teatro Campoamor*. Oviedo: Ayuntamiento.

JUAN MORANT, V. (1992). «Aproximación a la arquitectura de los teatros madrileños de los siglos XVIII y XIX». En *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, Andrés Peláez (ed.), 53-67. Madrid: Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura.

MANJARRÉS, J. (1875). *El arte en el teatro*. Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos.

MARTÍNEZ OLMEDILLA, A. (1947). *Los teatros de Madrid*. Madrid: Ed. J. Ruiz Alonso.

MUÑOZ, M. (1945). *Historia del Teatro Real.* Madrid: Tesoro.

— (1965 y 1970). *Historia del teatro dramático en España: II. La ópera y el Teatro Real*; y *III. La zarzuela y el género chico.* Madrid: Tesoro / Siglo XX, 3 vols.

PLANELLA Y COLOMINA, J. (1840). *Exposición completa y elemental del arte de la perspectiva y aplicación de ella al palco escénico.* Barcelona: Joaquín Verdaguer.

SÁNCHEZ MARIANA, M. (1989). «Documentos sobre actores y teatros en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional». En *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: Ensayos dedicados a John E. Varey*, J. M. Ruano de la Haza (ed.), 409-435. Ottawa: Dovehouse Editions Canada.

SENTAURENS, J. (1989). «Le lieu théâtral à Séville au XIXe siècle. Tradition et modernité». *Bulletin Hispanique* XCI, 71-110.

SEPÚLVEDA, R. (1888). *El Corral de la Pacheca. Apuntes para la historia del teatro español.* Madrid: Fernando Fe.

SIMÓN PALMER, M.ª C. (1974). «Construcción y apertura de teatros madrileños en el siglo XIX». *Segismundo* X, 85-124. [Tirada aparte en Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975.]

— (1983). «Planos y noticias de algunos teatros madrileños del siglo XIX». En *El teatro en Madrid (1583-1925). Del Corral del Príncipe al Teatro de Arte*, VV. AA., 53-71. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

TURINA GÓMEZ, Joaquín (1997). *Historia del Teatro Real.* Madrid: Alianza.

VALERA, J. (1958). «Representación dramática en casa de los duques de Medinaceli». En *Obras completas*, III, 1.273-1.277. Madrid: Aguilar.

VV.AA. (1984). *La arquitectura teatral en España.* Madrid: Servicio de Publicaciones del MOPU.

— (1986). *Teatro Lope de Vega. 5 aniversarios de plata.* Valladolid: Caja de Ahorros Provincial.

— (1986). *Teatres de Catalunya.* Barcelona: Generalitat, 2 vols.

— (1989). *Cens años d'espais escénics.* Palma de Mallorca: Govern Balear.

— (1992a). *La arquitectura en escena: programa de rehabilitación de teatros españoles del siglo XIX*. Madrid: Centro de Publicaciones.

— (1992b). *Espais teatrals a la Comunitat Valenciana*. Valencia: Generalitat.

IX.6. Público y costumbres

ANDIOC, R. (1974). «Teatro y público en la época de *El sí de las niñas*». En *Creación y público en la literatura española*, 96-110. Madrid: Castalia.

ANÓNIMO (1838). «Reflexiones sobre el teatro y las costumbres actuales». *Semanario Pintoresco Español* (Madrid) 141, 9-XII, 802-803.

DÍAZ DE ESCOVAR, N. (s. a.). *Siluetas escénicas del pasado. Colección de artículos históricos de costumbres, anécdotas, biografía, etcétera, del teatro español*. Barcelona: Viuda de Luis Tasso.

DÍAZ DE ESCOVAR, N. y LASSO DE LA VEGA, F. (1924). *Historia del teatro español. Comediantes. Escritores. Curiosidades escénicas*. Barcelona: Montaner y Simón, 2 vols.

DOAT, J. (1961). *Teatro y público*. Buenos Aires: Compañía General Editora.

GARCÍA VALERO, V. (1910). *Crónicas retrospectivas del teatro por un cómico viejo*. Madrid: Gutenberg.

— (1913). *Dentro y fuera del teatro. Crónicas retrospectivas: historias, costumbres, anécdotas y cuentos*. Madrid.

GIES, D. T. (1989). «Entre drama y ópera: la lucha por el público teatral en la época de Fernando VII». *Bulletin Hispanique* 91, 37-60.

JOHNSON, C. B. (1985). «Madrid's Third "Public" Theatre». En *Studies in Eighteenth-Century Spanish Literature and Romanticism in Honor of John Cjarkson Dowling*, VV. AA., 99-11. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.

MARCO, J. (1986). «Poesía y público en el siglo XIX». En su obra, *Literatura popular y proletaria*, 125-140. Sevilla: Universidad.

MENÉNDEZ ONRUBIA, C. (1985). «Las "despedidas" de Antonio Vico y la crisis teatral de 1888-1893». *Segismundo* 41-42, 217-241.

MORENO GARBAYO, N. (1957). *Catálogo de los documentos referentes a diversiones públicas conservados en el Archivo Histórico Nacional.* Madrid: Junta Técnica de Archivos, Bibliotecas y Museos.

PALENQUE, M. (1990). *El poeta y el burgués (Poesía y público 1850-1900).* Sevilla: Alfar. [Por su relación con el tema.]

PICÓN, J. O. (1896). Estudio preliminar al libro de S. Canals, *El año teatral 1895-1896. Crónicas y documentos.* Madrid: Tipografía El Nacional.

IX.7. Censura y reglamentación

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (1997). «El teatro (I): El mundo teatral desde la muerte de Fernando VII ("Reglamentación, legislación reforma" y "La censura teatral")». En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, V. García de la Concha (ed.) y G. Carnero (coord.), t. 8, 255-261 y 262-264, respectivamente. Madrid: Espasa Calpe.

CALDERA, E. (1985). «L'Inquisizione e il fanatismo religioso nel teatro spagnolo del primo Ottocento». *Letterature* VIII, 27-42.

CAMBRONERO, C. (1896). «Un censor de comedias». *Revista Contemporánea* 101, 150-159, 292-300, 378, 385, 492-502.

CASTILLO Y ALBA, E. (1871). *De los espectáculos dramáticos y sus relaciones con la moral pública.* Madrid.

COTARELO Y MORI, E. (1904). *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España.* Madrid: Tipografía de RABM.

CUETO, L. A. (1900). «Sentido moral del teatro». En *Estudios de historia y crítica literaria*, 315-387. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra. [Hay edición de 1868.]

ELTON, W. E. (1974). «Autocensura en el drama galdosiano». *Estudios Escénicos* (Barcelona) 18, 139-154.

GARCÍA ESCOBAR, V. (1847). «De la censura teatral, I-III». *La Luneta* 37-39.

GARCÍA MARTÍN, L. (1860). *Manual de teatros y espectáculos públicos.* Madrid: Imprenta de Cristóbal González, 2.ª ed.

GONZÁLEZ, P.A. (1899). *La inmoralidad del teatro moderno.* Madrid: Imprenta del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús.

GONZÁLEZ PALENCIA, Á. (1934-41). *Estudio histórico sobre la censura gubernativa en España, 1800-1833.* Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, 3 vols.

JORNEAU, B. (1980). «Problèmes de censure entre 1844 et 1854». En *Culture et societé en Espagne et Amérique Latine au XIXe siècle*, C. Dumas (ed.), 63-76. Lille: Université de Lille III.

LALAMA, V. de (1867). *Índice general, por orden alfabético, de cuantas obras dramáticas y líricas han sido aprobadas por la Junta de Censura y censores de oficio, para todos los teatros del reino y de Ultramar (1850-1866).* Madrid: Imprenta de G. Alhambra.

MARTIN, G. C. (1986 y 1987). «Larra y el teatro: Censura, crítica e historia» I y II. *Kentucky Romance Quarterly* 33 y 34, 431-437 y 345-350, respectivamente.

MEMBREZ, N. J. H. (1992). «The Bureaucratization of the Madrid Theater: Government Censorship, Curfews an Taxation (1868-1925)». *ALEC* 17, 443-449.

MORENO GARBAYO, M. (1957). *Catálogo de documentos referentes a diversiones públicas conservados en el Archivo Histórico Nacional.* Madrid: Archivo Histórico Nacional / Dirección General de Archivos y Bibliotecas.

ROMERO TOBAR, L. (1975a). «Sobre la censura de periódicos en el siglo XIX (Algunos expedientes gubernativos de 1832 a 1849)». En *Homenaje a Don A. Millares Carlo*, VV. AA., I, 465-500. Las Palmas: Caja Insular de Ahorros.

— (1975b). «Textos inéditos de escritores españoles del XIX relacionados con la censura gubernativa». *Cuadernos Bibliográficos del CSIC* 32, 89-108.

RUBIO JIMÉNEZ, J. (1984). «La censura teatral durante la época moderada: 1840-1868. Ensayo de aproximación». *Segismundo* 39-40, 193-231.

RUMEU DE ARMAS, A. (1940). *Historia de la censura literaria gubernativa en España.* Madrid: Aguilar.

SCARI, R. M. (1991). «El teatro y la moral en el pensamiento de Larra». *Cuadernos Americanos* 178, 160-165. [Sobre los artículos de crítica teatral (1833-1835).]

SUBIRÁ, J. (1932). «La Junta de Reforma de Teatros: sus antecedentes, actividades y consecuencias». *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos* 9, 19-45.

VELLÓN LAHOZ, J. (1996). «Moralidad y censura en las refundiciones del teatro barroco: *No hay cosa como callar*, de Bretón de los Herreros». *Revista de Literatura* 115, 159-168.

ZAVALA, I. M. (1987). «La censura en la semiología del silencio: siglos XVIII y XIX». En *Censura y literaturas peninsulares. Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, VV. AA., 147-157. Amsterdam / Atlanta: Rodopi.

X.- TEATRO REGIONAL[13]

X.1. Andalucía

1. *Almería*

NÚÑEZ RUIZ, G. (1984). «El teatro en la Almería de Fernando VII». *Cuadernos Hispanoamericanos* 407, 102-107.

2. *Cádiz*

Actas Capitulares. Cádiz: Archivo Municipal.

ALADRO, C. L. (1976). *La Tía Norica de Cádiz*. Madrid: Editora Nacional.

[13] La primera versión de este epígrafe, ahora ampliada, la publiqué como «Teatro regional español en el siglo XIX (Bibliografía)», en José Romera, Antonio Lorente y Ana M.ª Freire (eds.), *Ex Libris. Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero* (Madrid: UNED, 1993, t. II, 705-718). No incluyo los trabajos generales —citados en otros epígrafes— como, por ejemplo, los de J.-F. Botrel, «El teatro en provincias bajo la Restauración. Un medio popular de comunicación», *Bulletin Hispanique* LXXIX (1977), 381-393; E. Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español* (Madrid: Gredos, 1967, 2.ª ed.°, vol. I, 375-382); Leonardo Romero Tobar, *Panorama crítico del romanticismo español* (Madrid: Castalia, 1994, 243 y ss.); José M.ª Enguita y José-Carlos Mainer (eds.), *Literaturas regionales en España* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1994), etc.

CANTOS CASENAVE, M. (1992). «El teatro breve gaditano a mediados del siglo XIX: algunas piezas andaluzas de José Sanz Pérez». En *Costumbrismo y literatura en España*, Ana-Sofía Pérez-Bustamante y Alberto Romero Ferrer (eds.), 99-116. Cádiz: Universidad.

CARNERO, G. (1990a). «El teatro de Calderón como arma ideológica en el origen gaditano del Romanticismo español». *Cuadernos de Teatro Clásico* 5, 125-139.

— (1990). «Francisca Ruiz de Larrea y el inicio gaditano del Romanticismo español». En *Escritoras románticas españolas*, Marina Mayoral (ed.), 119-130. Madrid: Fundación Banco Exterior.

Carpetas de los teatros Principal y Balón. Cádiz: Archivo Municipal.

CASTRO, A. de (1859). *Manual del viajero en Cádiz*. Cádiz: Imprenta de la Revista Médica. [Para la historia del Teatro Principal, págs. 134-135.]

CORREDOR ÁLVAREZ, M.ª J. (1995). «La música en el Cádiz de las Cortes». En *El siglo XIX... Y la burguesía también se divierte*, Ana S. Pérez-Bustamante Mourier *et alii* (eds.), 252-267. El Puerto de Santa María: Fundación Pedro Muñoz Seca / Ayuntamiento.

Guía Rosetty (publicada en Cádiz entre 1855-1902). [Crónica anual detallada de lo acontecido en la ciudad. Cf. especialmente los apartados dedicados a «Teatros» y «Diversiones públicas».]

LARRAZ, E. (1977). «Teatro y política en el Cádiz de las Cortes». En *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, II, 571-578.

LARREA Y PALACÍN, A. de (1950). «Siglo y medio de marionetas: la *Tía Norica* de Cádiz». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* IV (Cuaderno 4), 583-620.

— (1977). «La *Tía Norica* de Cádiz». En *Les grans tradicions populars: ombres i titelles*, VV. AA., 145-150. Barcelona: Edicions 62.

LEÓN Y DOMÍNGUEZ, J. M. (1897). *Recuerdos gaditanos*. Cádiz: Tipografía de Cabello y Lozón (cap. III).

MARTÍNEZ, R., ed. (1990). *Teatro inédito gaditano del siglo XIX*. Madrid. Sílex.

MORENO CRIADO, R. (1975). *Los teatros de Cádiz*. Jerez de la Frontera: Gráficas del Exportador.

— (1985). *El Gran Teatro Falla*. Cádiz: Edición del Autor.

Oficios y Documentos. Cádiz: Archivo de la Academia de Bellas Artes.

ORTEGA CERPA, D. (1995). «El teatro de *La Tía Norica* en el siglo XIX». En *El siglo XIX... Y la burguesía también se divierte*, Ana S. Pérez-Bustamante Mourier *et alii* (eds.), 315-321. El Puerto de Santa María: Fundación Pedro Muñoz Seca / Ayuntamiento.

Papeles Varios. Cádiz: Biblioteca del Casino Gaditano.

ROMERO FERRER, A. (1993). *El género chico. Introducción al estudio del teatro corto fin de siglo (de su incidencia gaditana)*. Cádiz: Universidad.

TOSCANO SAN GIL, M. (1985). «El teatro popular: los títeres de la *Tía Norica*». En *Cádiz y su provincia*, VV. AA. (Equipo Alfar). Sevilla: Ediciones Gever.

VILCHES DUEÑAS, A. (1984). *El teatro en Cádiz de 1867 a 1870*. Madrid: UNED. [Memoria de licenciatura, inédita, dirigida por J. Romera Castillo.]

3. *Jerez de la Frontera*

RUIZ-LAGOS DE CASTRO, M. (1964). *Controversias en torno a la licitud de las comedias en la ciudad de Jerez de la Frontera (años 1550-1825)*. Jerez de la Frontera: Centro de Estudios Históricos Jerezanos.

4. *Córdoba*

AMO RAIGÓN, P. (1994). «El teatro en Córdoba. Una aproximación a la cartelera teatral de *El Defensor de Córdoba* en el año 1900». En *Teatro siglo XX*, Joaquín M.ª Aguirre *et alii* (eds.), 65-73. Madrid: Universidad Complutense / Departamento de Filología Española III de la Facultad de Ciencias de la Información.

COSTA PALACIOS, A. (1984). «Una panorámica del teatro en Córdoba (siglos XVI a XIX)». *Axerquia* (Revista de Estudios Cordobeses) 11, 247-269.

FERNÁNDEZ ARIZA, C. (1987). *El teatro en Córdoba en el trienio constitucional (1820-1823)*. Córdoba: ICE.

GIL, R. (1892). *Apuntes para la historia de la Literatura en esta provincia desde el año 1859, en que se celebraron los primeros juegos florales, hasta el próximo 1891*. Córdoba: Imprenta y Papelería Catalana.

GÓMEZ BORREGO, M.ª T. (1988). *El teatro en Córdoba (1854-1858)*. Madrid: UNED. [Memoria de licenciatura, inédita, dirigida por J. Romera Castillo.]

MONTIS, R. de (1929). «El Teatro Principal». En *Notas cordobesas*, VII, 189-203. Córdoba: Imprenta del Diario de Córdoba.

PADILLA MANGAS, A. (1996). «Teatro en Córdoba, Jaén y Málaga en el siglo XIX». En *El siglo XIX literario en las prensas de Córdoba, Jaén y Málaga. Estudio y aproximación bibliográfica*, M.ª José Porro Herrera (ed.), 41-61 [especialmente 46-47 y 127-128]. Córdoba: Universidad. [Sobre obras teatrales impresas entre 1850-1920.]

RAMÍREZ DE ARELLANO, R. (1912). *Nuevos datos para la historia del teatro español. El teatro en Córdoba*. Ciudad Real: Imprenta del Hospicio Provincial. [Hay edición fácsimil publicada en Córdoba: Diputación Provincial, 1997; con una «Introducción» de María José Porro, págs. V-XCIII.]

RAMÍREZ DE ARELLANO, T. (1973). *Paseos por Córdoba o sea apuntes para su historia*. Córdoba: Librería Duque y León Everest, 2.ª ed.

RAMÍREZ DE LAS CASAS-DEZA, L. M.ª (1843). *Historia del teatro en Córdoba*. Texto manuscrito.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, A. (1991). *La cultura española desde una provincia: Córdoba (1850 a las vanguardias)*. Córdoba: Cajasur.

SÁNCHEZ GARCÍA, L. E. (1982). «Iglesia y teatro en Córdoba a fines del siglo XVIII». *Boletín de la Real Academia de Córdoba* LII (103), 167-192.

5. *Granada*

CASTROVIEJO, A. (1927). «Notas acerca del teatro en Granada según los programas de beneficios desde 1829 a 1841». En *Estudios Eruditos in Memoriam de Adolfo Bonilla San Martín*, VV. AA., II, 301-317. Madrid.

MUÑOZ RENEDO, C. (1972). *La representación de moros y cristianos en Zújar (Granada)*. Madrid: CSIC (Departamento de Dialectología y Tradiciones Populares).

SÁEZ PÉREZ, I. E. (1979). «Notas sobre la historia del teatro en Granada». En *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados a Emilio Orozco Díaz*, VV.AA., III, 239-244. Granada: Universidad.

— (1986). *Aportaciones a la historia del teatro en Granada*. Granada: Universidad (microfichas).

— (1989). «El teatro Cervantes de Granada». En *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, VV. AA., III, 175-191. Granada: Universidad.

— (1994). «Un aspecto de la historia del teatro en Granada: los arrendamientos». *Revista de la Facultad de Humanidades de Jaén. Filología* III.1, 61-78. [Desde 1604 al siglo XIX.]

SALVADOR, Á. (1989). «Granada y su literatura durante la primera mitad del siglo XIX». En *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, VV. AA., III, 193-205. Granada: Universidad.

TEJERIZO ROBLES, G. (1979a). «Pervivencia del teatro tradicional de tema religioso en Granada». En *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados a Emilio Orozco Díaz*, VV.AA., III, 453-468. Granada: Universidad.

— (1979b). *Sobre el teatro en Granada. Una comedia inédita del siglo XVIII*. Granada: Universidad.

6. *Jaén*

CABALLERO VENZALÁ, M. (1973). *Catálogo de la «Exposición bibliográfica y documental de Jaén»*. Separata del *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* LXIII-LXIV.

PADILLA MANGAS, A. (1996). «Teatro en Córdoba, Jaén y Málaga en el siglo XIX». En *El siglo XIX literario en las prensas de Córdoba, Jaén y Málaga. Estudio y aproximación bibliográfica*, M.ª José Porro Herrera (ed.), 41-61 [especialmente 47-48]. Córdoba: Universidad. [Sobre obras teatrales impresas entre 1850-1920.]

7. *Málaga*

DÍAZ DE ESCOVAR, N. (1896). *El teatro en Málaga. Apuntes históricos de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Málaga: Imprenta del *Diario de Málaga*.

LLORDÉN A. (1974, 1975, 1976). «Compañías de comedias en Málaga (1752-1800)». *Gibralfaro* 23, 137-158; 24, 169-200 y 25, 121-164, respectivamente.

PADILLA MANGAS, A. (1996). «Teatro en Córdoba, Jaén y Málaga en el siglo XIX». En *El siglo XIX literario en las prensas de Córdoba, Jaén y Málaga. Estudio y aproximación bibliográfica*, M.ª J. Porro Herrera (ed.), 41-61 [especialmente 48-61 y 128-135]. Córdoba: Universidad. [Sobre obras teatrales impresas entre 1850-1920.]

PINO CHICO, E. del (1974). *Tres siglos de teatro malagueño*. Málaga.

— (1985). *Historia del teatro en Málaga durante el siglo XIX (1792-1914)*. Málaga: Arguval, 2 vols.

8. *Sevilla*

AGUILAR PIÑAL, F. (1964). «Las representaciones teatrales y demás festejos públicos en la Sevilla del rey José». *Archivo Hispalense* 128, 251-304.

— (1968). *Cartelera prerromántica sevillana. Años 1800-1836*. Madrid: CSIC (*Cuadernos Bibliográficos*, XXII).

— (1974). *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*. Oviedo: Universidad.

BLAS VEGA, J. (1987). *Los cafés cantantes de Sevilla*. Sevilla: Editorial Cinterco.

BOLAÑOS DONOSO, P. (1984). «La escuela-seminario teatral sevillana. Nuevas aportaciones». *El Crotalón* I, 749-767.

CEPEDELLO BOISO, J. (1995). «Teoría del teatro en la prensa sevillana del XIX: *La Revista de Ciencias, Literatura y Artes (1855-1860)*». En *El siglo XIX... Y la burguesía también se divierte (Actas del I Congreso de Historia y crítica del teatro de comedias)*, A.S. Pérez-Bustamante *et alii* (eds.), 75-80. El Puerto de Santa María (Cádiz): Fundación Pedro Muñoz Seca / Ayuntamiento.

CHAVES, M. (1900). *Los teatros de Sevilla en la segunda época constitucional: 1820-23*. Sevilla.

DÍAZ FERRUZ, J. (1995). «Valoraciones de la cartelera teatral sevillana (1836-1851)». En *El siglo XIX... Y la burguesía también se divierte*, Ana S. Pérez-Bustamante Mourier *et alii* (eds.), 268-279. El Puerto de Santa María: Fundación Pedro Muñoz Seca / Ayuntamiento. [Sintetiza el proyecto de investigación que realiza sobre la cartelera sevillana en los citados años.]

FORD, R. (1980). *Manual para viajeros por Andalucía*. Madrid. [Cf. en el libro de viajes, las págs. 89-103, para el teatro en Sevilla.]

GONZÁLEZ DE LEÓN, F. (v.a., ms.). *Crónica sevillana*. [De gran interés para la cartelera teatral sevillana. Se conserva manuscrita en el Archivo Municipal de Sevilla, sección XIV, y abarca desde 1800 a 1853.]

— (1973). *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta Muy Noble Ciudad de Sevilla*. Sevilla: Gráficas del Sur, reimpresión.

MORENO MENGÍBAR, A. (1994). *La ópera en Sevilla (1731-1992)*. Sevilla: Universidad.

REYES PEÑA, M. de los (1987). «El teatro de Vista Alegre: un coliseo de segundo orden en la Sevilla de la primera mitad del siglo XIX». *Archivo Hispalense* 214, 93-114.

— (1989). «El Teatro Mecánico de la Plaza de la Gavidia (Sevilla, 1859)». En *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, VV. AA., III, 109-125. Granada: Universidad.

REYES PEÑA, M. de los y REYES CANO, R. (1984). «Algunas muestras de la relación *política-teatro* durante el sexenio absolutista en Sevilla (datos para una historia del teatro en Sevilla en el siglo XIX)». *Archivo Hispalense* 206, 41-61. [Sobre los años 1814-1820.]

SENTAURENS, J. (1989). «Le lieu théâtral à Séville au XIXe siècle. Tradition et modernité». *Bulletin Hispanique* XCI (1), 71-110.

X.2. Aragón

ALEGRE CUDÓS, J. L. (1983). *Guía del teatro en la provincia de Zaragoza*. Zaragoza: Heraldo de Aragón.

GIMÉNEZ SOLER, A. (1927). «El teatro en Zaragoza antes del siglo XIX». *Universidad* (Zaragoza) 4, 243-296 y 571-647.

GONZÁLEZ MIRANDA, M. (1971). *El teatro en Zaragoza en el siglo XIX*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza.

X.3. Asturias

ÁLVAREZ SALAS, R. (s. a.). *Noticias del teatro en Oviedo en el siglo XIX*. Oviedo.

ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, M. (1974). «Noticias del teatro en Oviedo durante la segunda mitad del XIX». *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* XVIII, 279-289.

ARRONES, L. (1994). *Teatro Campoamor*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.

FERNÁNDEZ CONDE, J. (1982). «El teatro en Asturias entre el Medioevo y la Edad Moderna». *Cuadernos del Norte* 12, 50-53.

IBERNI, L. G., ed. (1992). *Teatro Campoamor*. Oviedo: Ayuntamiento.

X.4. Baleares

1. *Mahón*

MERCADAL BAGUR, D. (1968). *Ciento cincuenta años de arte lírico y dramático en el Coliseo de Mahón.* Barcelona.

2. *Palma de Mallorca*

BONET, J. (1982). *Els cartells en la vida del teatre Principal.* Palma de Mallorca: Consell Insular.

FERNÁNDEZ, Á. R. (1972). «Aportación al estudio del teatro en Mallorca». *Mayurqa. Miscelánea de Estudios Humanísticos* (Universidad de Barcelona / Estudio General Luliano de Palma de Mallorca) IX, 5-80.

LARRAZ, E. (1974). «Le théâtre à Palma de Majorque pendant la Guerre d'Indépendence, 1811-1814». *Mélanges de la Casa de Velázquez* X, 315-355.

MAS I VIVES, J. (1986). *El teatre a Mallorca a l'època romàntica.* Barcelona: Curial Edicions (Publicacions de l'Abadia de Montserrat). [Abarca los años 1833-1874.]

PONS VALLES, F. (1955). *La Casa de las Comedias. Hoy Teatro Principal.* Palma de Mallorca: E. Mallorquina de F. Pons.

SABATER SERRA, G. (1982). *De la Casa de las Comedias al Teatro Principal.* Palma de Mallorca: Cort / Consell Insular de Mallorca.

— (1987). *Teatro Principal de Palma de Mallorca.* Palma de Mallorca: Cort.

SERRÀ CAMPINS, A. (1987). *El teatre burlesc mallorquí, 1701-1858.* Barcelona: Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

VV.AA. (1989). *Cens d'espais escènics.* Palma de Mallorca: Govern Balear.

X.5. Canarias

1. *General*

B. R. (1847). «Historia del Teatro en estas Islas». *La Aurora* (Semanario de Santa Cruz de Tenerife) 3 (19 de septiembre), 17-18; 4 (26 de septiembre), 25-26; 5 (3 de octubre), 36-37 y 7 (17 de octubre), 49-51 [Cf. especialmente la entrega del n.° 7 para el siglo XIX. Rafael Fernández Hernández hará una nueva edición: Gobierno de Canarias / Viceconsejería de Cultura.]

FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, M.ª del P. (1995). «Compañías y obras: notas para una aproximación al teatro canario del siglo XIX». En *El siglo XIX... Y la burguesía también se divierte* (*Actas del I Congreso de historia y crítica del teatro de comedias*), Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier *et alii* (eds.), 282-287. El Puerto de Santa María (Cádiz): Fundación Pedro Muñoz Seca / Ayuntamiento.

FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, R. (1991). *Teatro canario (Siglos XVI al XX)*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca, 2 vols.

— (1995). «El historiador B. R. o una aproximación desde Canarias al teatro de la primera mitad del siglo XIX». En *El siglo XIX... Y la burguesía también se divierte*, Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier *et alii* (eds.), 81-86. El Puerto de Santa María: Fundación Pedro Muñoz Seca / Ayuntamiento.

MARTÍN MONTENEGRO, S. F. (1991). «Cartelera teatral canaria (1832-1839)». En *Homenaje al profesor Sebastián de la Nuez*, VV. AA., 145-163. La Laguna: Universidad.

— (1995). «Comedias, teatros y comediantes en Canarias (1833-1849)». En *El siglo XIX... Y la burguesía también se divierte*, A. S. Pérez-Bustamante Mourier *et alii* (eds.), 288-308. El Puerto de Santa María: Fundación Pedro Muñoz Seca / Ayuntamiento. [Añade la «Cartelera teatral canaria (1840-1849)», págs. 299-308.]

MILLARES TORRES, A. (1857). «[Historia del teatro en estas islas]». *El Ómnibus* (Las Palmas de Gran Canaria), 26 de septiembre, 1.

PADRÓN ACOSTA, S. (1954). *El teatro en Canarias*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.

2. *Gran Canaria*

LÓPEZ CABRERA, M.ª del M. (1995). *El teatro en Las Palmas de Gran Canaria (1853-1900)*. Madrid: UNED (en microforma). [Tesis de doctorado defendida en 1995, dirigida por J. Romera Castillo.]

RODRÍGUEZ-DÍAZ DE QUINTANA, M. (1978). *Los arquitectos del siglo XIX*. Las Palmas: Colegio de Arquitectos.

3. *La Palma*

ABDO PÉREZ, A. (1989). «Y estuvo a punto de caer». *Revista Cultural «La Graja»* (Cabildo Insular de La Palma) 3 (diciembre), 43 y ss.

ARVELO GIL, L. (1993). «Del Oratorio del Hospital de Dolores a Teatro Chico en Santa Cruz de La Palma». En *I Encuentro de Geografía, Historia y Arte de Santa Cruz de La Palma*, VV. AA., vol. II. Santa Cruz de La Palma: Patronato Municipal para la Commemoración del V.° Centenario de la Fundación de Santa Cruz de La Palma.

FERNÁNDEZ MUÑOZ, Á. L. e INGLÉS MUSOLES, F. M.ª (1984). «Restauración y rehabilitación de dos teatros en Santa Cruz de La Palma». En *El teatro en Santa Cruz de La Palma*, VV. AA. Santa Cruz de La Palma: Ayuntamiento.

RÉGULO PÉREZ, J. (1984). «Santa Cruz de La Palma y su vida cultural». En *El teatro en Santa Cruz de La Palma*, VV. AA. Santa Cruz de La Palma: Ayuntamiento.

REY, P. y ABDO PÉREZ, A. (1984). «Una aproximación al teatro en La Palma hasta 1936». En *El teatro en Santa Cruz de la Palma*, VV. AA. Santa Cruz de la Palma: Ayuntamiento.

— (1989). «Con la rehabilitación del teatro Chico se ha recuperado parte de la historia de La Palma». En *Programa de inauguración del Teatro Chico*. Santa Cruz de La Palma: Ayuntamiento.

— (1995). «El teatro Chico de Santa Cruz de la Palma (1869)». En *El siglo XIX... Y la burguesía también se divierte*, Ana S. Pérez-Bustamante Mourier *et alii* (eds.), 335-343. El Puerto de Santa María: Fundación Pedro Muñoz Seca / Ayuntamiento.

VV.AA. (1984). *El teatro en Santa Cruz de La Palma*. Santa Cruz de la Palma: Ayuntamiento.

4. *Tenerife*

MARTÍNEZ VIERA, F. (1968). *Anales del Teatro en Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife: Impr. Editorial Católica (Prólogo de Domingo Pérez Minik). [2.ª ed., Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento, 1991; con prólogo de Rafael Fernández Hernández.]

X.6. Cantabria

BALSALOBRE GARCÍA, J. M.ª (1998). «La arquitectura teatral a través de las pruebas de pensado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando». *Espacio, Tiempo y Forma* (Madrid, UNED), Serie VII, H.ª del Arte, 11, 261-286. [Cf. epígrafe 1.2.2, «Proyecto de teatro para la ciudad de Santander», 272-277.]

GOMARÍN GUIRADO, F. (1987b). «Mascaradas y teatralizaciones en las Vinajeras de Cantabria». En *Jornadas sobre el teatro popular en España*, J. Álvarez Barrientos y A. Cea Gutiérrez (eds.), 139-163. Madrid: CSIC.

SÁNCHEZ REBANAL, F. (1999). *El teatro en la ciudad de Santander (1898-1900)*. Madrid: UNED. [Memoria de Investigación inédita, dirigida por M.ª Pilar Espín Templado.]

X.7. Castilla-La Mancha

1. *General*

GONZÁLEZ CASARRUBIOS, C. (1985). *Fiestas populares en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real: Junta de Castilla-La Mancha.

2. *Albacete*

CORTÉS IBÁÑEZ, E. (1991a). «Actividad escénica en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX». *Cultural Albacete* 52, 3-12.

— (1991b). «Parateatro en Albacete (1884-1900)». *Cultural Albacete* 56, 3-14.

— (1992). «En torno al Teatro Principal de Almansa». *Ensayos* (Revista de la E.U.F.P. de Albacete) 7, 49-65.

— (1997). «Apuntes sobre la actividad escénica en Albacete». *Cultural Albacete* (noviembre), 32-33.

— (1999). *El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX. Documentos, cartelera y estudio*. Albacete: Diputación / Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel»; con prólogo de J. Romera. [Síntesis de la tesis de doctorado, *El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX* (defendida en la UNED, 1991; publicada primeramente en microforma: Madrid: UNED, 1993, dirigida por J. Romera Castillo.]

FUSTER RUIZ, F. (1973). «Pequeña historia del teatro en Albacete». Artículos publicados en la edición dominical de *La Verdad* —en la sección «Semanario de Albacete»—, en junio (días 3, 10, 17 y 24), julio (1, 8, 15, 22 y 29) y agosto (5 y 12).

— (1974). *Historia del teatro en Albacete*. Albacete: Imprenta Artes Gráficas Fuentes (Edición del autor). [Recopilación de artículos periodísticos.]

MATEOS ARCÁNGEL, A. (1963). «Orto del teatro Circo». *Feria* (Albacete).

— (1983a). *Evocaciones y recuerdos albaceteños*, 109-111 y 122-124. Albacete: Diputación.

— (1983b). *Del Albacete antiguo (Imágenes y recuerdos)*, 105-107. Albacete: Diputación.

ROA EROSTARBE, J. (1891). *Crónica de la provincia de Albacete* I, 291-294. Albacete: J. Collado.

SÁNCHEZ TORRES, F. J. (1916). *Apuntes para la historia de Albacete*, 155-157. Albacete: Imprenta de Eliseo Ruiz.

3. *Toledo*

ARAGONÉS DE LA ENCARNACIÓN, A. (1929). «Aquí fue el templo de la dramática». En *Toledo. Páginas de su historia*. Toledo: Casa de Rafael Gómez Menor.

MARÍN GAMERO, A. (1871). *Memoria dirigida al Ayuntamiento de Toledo para proponer el nombre del Teatro de Rojas al nuevo coliseo que se levantaba*. Toledo: Imprenta Cea.

TORRES LARA, A. (1996). *La escena toledana en la segunda mitad del siglo XIX*. Madrid: UNED. [Tesis de doctorado inédita, dirigida por José Romera Castillo.]

X.8. Castilla y León

1. *General*

ALONSO PONGA, J. L. (1986). *Religiosidad popular navideña en Castilla y León. Manifestaciones de carácter dramático*. Salamanca: Junta de Castilla y León.

2. *Astorga*

ALONSO LUENGO, L. (1986). *El teatro en Astorga*. León: Santiago García.

3. *Ávila*

BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, J. A. (1994). «Recopilación de datos para una historia del teatro en la provincia de Ávila (hasta 1900)». *Cuadernos Abulenses* 21, 133-168.

— (1998). *Teatro y actividades afines en la ciudad de Ávila (Siglos XVII, XVIII y XIX)*. Ávila: Diputación Provincial / Institución Gran Duque de Alba; con prólogo de José Romera Castillo. [Tesis de doctorado, *Teatro y actividades afines en Ávila (siglos XVII, XVIII y XIX)*, defendida en 1993, dirigida por J. Romera Castillo y publicada en microforma en Madrid: UNED, 1994.]

GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L. (1987). «Imágenes de la arquitectura abulense desaparecida en la documentación del siglo XIX». En *Los archivos y la investigación. Ciclo de conferencias en homenaje a Carmen Pedrosa*, VV. AA., 13-32. Ávila: Archivo Histórico Provincial.

HERNÁNDEZ DE LA TORRE Y GARCÍA, J. M.ª (1972). *Ávila y el teatro*. Ávila: Diputación Provincial.

MAYORAL FERNÁNDEZ, J. (1927). *Los viejos cosos de Ávila. Escenarios históricos y novelescos*. Ávila: Tipografía de Senén Martín.

VICENTE, A. (1985). «Ávila de curas, fiestas y carnavales». *Revista de Folklore* LIX, 147-152.

4. *Burgos*

ALBERDI ELOLA, L. (1980). *Historia del Teatro Principal de Burgos*. Burgos: Ayuntamiento.

ARCHAGA MARTÍNEZ, C. A. (1997). *Actividades dramáticas en el Teatro Principal de Burgos: 1858-1946*. Burgos: Ayuntamiento. [Un voluminoso extracto de la tesis de doctorado, presentada en Madrid: Universidad Complutense, 1981.]

MIGUEL GALLO, I.J. de (1995a). *Teatro y parateatro en las fiestas religiosas y civiles de Burgos (1550-1752)*. Burgos: Ayuntamiento.

— (1995b). *El teatro en Burgos (1550-1752). El patio de comedias. Las compañías y la actividad escénica. Estudio y documentos*. Burgos: Ayuntamiento.

5. *León*

ALONSO PONGA, J. L. (1987). «Anotaciones "socioculturales" a la Pastorada leonesa». En *Actas de las Jornadas sobre Teatro Popular en España*, J. Álvarez Barrientos y A. Cea (eds.), 9-16. Madrid: CSIC.

FERNÁNDEZ GARCÍA, E. (1997). *León y su actividad escénica en la segunda mitad del siglo XIX*. Madrid: UNED. [Tesis de doctorado, defendida en 1997, publicada en microforma: Madrid: UNED, 1998, dirigida por J. Romera Castillo.]

MARTÍNEZ GARCÍA, F. (1982). *Historia de la literatura leonesa*. León: Everest.

TRAPERO, M. (1982). *La pastorada leonesa. Una pervivencia del teatro medieval*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

6. *Salamanca*

CEA GUTIÉREZ, A. (1987). «Del rito al teatro: restos de representaciones litúrgicas en la provincia de Salamanca». En *Jornadas sobre el teatro popular en España*, J. Álvarez Barrientos y A. Cea Gutiérrez (eds.), 25-51. Madrid: CSIC.

ZAMORA VICENTE, A. (1954-55). «Representaciones teatrales en Salamanca de 1832-1834». *Boletín de Filología* (Chile) 8, 475-480.

7. *Segovia*

GRAU, M. (1958a). «El teatro en Segovia». *Estudios Segovianos* X, 5-98.

— (1958b). *El teatro en Segovia*. Segovia: Instituto Diego de Colmenares. [Ampliación del artículo anterior.]

TANARRO, Á.; MARTÍN, A. y ARANGUREN, F. (1989). *Crónica de un teatro. Juan Bravo 1917-1989*. Segovia: Diputación Provincial. [Con referencias a estudios sobre época anterior.]

8. *Soria*

ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, M. (1963). «El teatro en Soria a mediados del siglo XIX». *Celtiberia* (Soria) XIV (26), 264-271.

9. *Valladolid*

ALMUIÑA FERNÁNDEZ, C. (1974). *Teatro y cultura en el Valladolid de la Ilustración. Los medios de difusión en la segunda mitad del siglo XVIII*. Valladolid: Ayuntamiento.

ALONSO CORTÉS, N. (1923). *El teatro en Valladolid*. Madrid: Tipografía de la Revista Archivos. [Publicado previamente en *BRAE*, 4-6 (1917-1923).

— (1944). *Miscelánea vallisoletana*. Valladolid: Imprenta del Colegio de Santiago.

— (1947). *El teatro en Valladolid en el siglo XIX*. Valladolid: Imprenta Castellana.

DÍEZ GARRETAS, R. (1982). *El teatro en Valladolid en la primera mitad del siglo XIX*. Valladolid: Institución Cultural Simancas / Diputación Provincial.

SALCEDO, E. (1978). *Teatro y sociedad en el Valladolid del siglo XIX*. Valladolid: Ayuntamiento.

VALLEJO GONZÁLEZ, I. (1983-84). «El teatro en Valladolid durante el siglo XVIII: Autores y obras más representados». *Castilla* 6-7, 143-150.

VV.AA. (1986). *Teatro Lope de Vega. 5 aniversarios de plata*. Valladolid: Caja de Ahorros Provincial.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, G. (1990). «El teatro barroco en los escenarios y en las prensas de Valladolid durante el siglo XVIII». En *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, V. García de la Concha *et alii* (eds.), 639-673. Kassel: Reichenberger.

10. *Zamora*

VENTURA CRESPO, C. (1988). *Historia del teatro en Zamora*. Zamora: Fundación Ramos de Castro.

— (1991). «El Corral de Comedias de Zamora: el edificio, origen y evolución. 1606-1990». En *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, L. García Lorenzo y J. E. Varey (eds.), 79-97. Londres: Tamesis Books.

X.9. Cataluña

1. *Barcelona*

ALIER, R. (1983). «Wagner y el Liceo». *Monsalvat* 107, 17 y ss.

— (1986). *El Gran Teatro del Liceo*. Madrid: Ediciones Daimón.

ALIER AIXACA, R. y MATA, F. X. (1991). *El Gran Teatro del Liceo*. Barcelona: Mata.

AMADES, J. (1933). «Titel.les i ombres chineses». *Biblioteca de Tradicions Populars* VIII.

ARTÍS, A. (1912). «El Pi, titel.laire dels Quatre Gats». *Teatre Català I* (Barcelona), p. 26.

ARTIS, J. (1946a). *El Gran Teatro del Liceo*. En *Barcelona histórica y monumental*, vol. VIII.

— (1946b). *Primer centenario de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo, 1847-1947*. Barcelona: Montaner y Simón. [Otra edición: Barcelona: Quintilla y Cardona, 1950.]

AVIÑOA, X. (1987). «La danza en el Gran Teatro del Liceo. Vida coreográfica ochocentista». En *Historia de la danza en Cataluña*, P. Llorens (ed.), 72-105. Barcelona: Caja de Barcelona.

BENSOUSSAN, A. (1982). *José Yxart (1852-1895). Théâtre et critique à Barcelone*. Lille: Université de Lille III, 2 vols.

BERNAT Y DURÁN, J. (1924). «Los teatros regionales catalán y valenciano». En *Historia del teatro español*, N. Díaz de Escovar y F. Lasso de la Vega, II, 323-428. Barcelona: Montaner y Simón.

BERTRÁN, M. J. (1931). *El Gran Teatro del Liceo de Barcelona, 1837-1903*. Barcelona: Oliva de Vilanova.

BOHÍGAS TARRAGÓ, P. (1946). *Compañías dramáticas extranjeras en Barcelona*. Barcelona: Instituto del Teatro.

BRAVO, I. (1986). *L'escenografia catalana*. Barcelona: Diputación de Barcelona.

BUSQUETS, L. (1987). «Companyes teatrals italianes en la Barcelona modernista». *Revista de Cataluña* 14, 93-111.

CAPMANY, A. (1921). «De marionetes i titel.les». *La Revista. Quaderns de Publicació Quinzenal* 7, 146-147.

— (1947). *Un siglo de baile en Barcelona*. Barcelona: Ediciones Librería Milla.

CAYAMERES, F. e IGLESIES, J. (1971). *La dansarina Roseta Mauri (1850-1923)*. Reus: Asociación de Estudios Reusenses.

CIERVO, J. (1944). *Federico Soler («Pitarra»), gran figura barcelonesa*. Barcelona: Librería Dalmau.

CURET, F. (s. a.). *El arte dramático en el resurgir de Cataluña*. Barcelona: Minerva.

— (1967). *Historia del teatre català*. Barcelona: Aedos.

DALMAU, A. R. (1947). *El circo en la vida barcelonesa*. Barcelona: Millà.

FÁBREGAS, X. (1969). *Teatre català d'agitació politica*. Barcelona: Edicions 62.

— (1971). *Ángel Guimerà: les dimensions d'un mite*. Barcelona: Edicions 62.

— (1972). *Aproximació a la historia del teatre català modern.* Barcelona: Curial.

— (1978). *Historia del teatre català.* Barcelona: Millà.

FONT, M. (1928). *El teatre català anterior a Pitarra.* Barcelona: Barcino.

FUENTES, E. de (1899). «En Titel.la». *Quatre Gats* 3, 2.

GRAU GUTIÉRREZ, A. M.ª (1992). *El teatro en Barcelona en la segunda mitad del siglo XIX (1858-1864).* Madrid: UNED. [Memoria de Investigación, inédita, dirigida por J. Romera Castillo.]

JANÉS NADAL, A. (1976). «El drama musical de Wagner visto por Joan Maragall y el doctor José de Letamendi». *Anuario de Filología* II, 587-594.

— (1983). *La obra de Richard Wagner a Barcelona.* Barcelona: Universitat de Barcelona / Fundació Vives i Casajona.

LAMAÑA, L. (1927). *Barcelona filarmónica.* Barcelona: Librería Camí.

LARRAZ, E. (1979). «Joseph Robrenyo et le premier théâtre catalan politique». En *Hommage des hispanistes a Noël Salomon,* VV. AA., 475-486. Barcelona: Laia.

LITVAK, L. (1968). «Naturalismo y teatro social en Cataluña». *Comparative Literature Studies* (Urbana) 5, 279-302.

MARFANY, L. (1983). «El wagnerisme a Catalunya». *Serra d'Or* 281, 76 y ss.

MESTRES CALVET, J. (1946). *El Gran Teatro del Liceo visto por su empresario.* Barcelona: Vergara.

MIRACLE, J. (1958). *Gimerà.* Barcelona: Aedos.

MOLINS, A. E. de (1972). *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX.* Hildesheim: G. Olms (Reedición, varios vols.) [1.ª ed., Barcelona: Imprenta F. Giró.]

PAR, A. (1936). *Representaciones shakesperianas en España.* Madrid y Barcelona: Suárez y Balmes.

POBLET, J. M. (1980). *Josep Robrenyo, comediant, escriptor, revolucionari.* Barcelona: Edicions 62.

PORRAS, F. (1981). *Titelles. Teatro popular.* Madrid: Editora Nacional.

SALVAT, R. (1980). *La il.luminació de gas i l'espectacle del XIX a Catalunya*. Barcelona: Catalana de Gas y Electricidad.

SIGUÁN BOEHMER, M. (1985). «L'ideari d'Adrià Gual en el marc de la renovació del teatre català i la introducció de G. Hauptmann a Catalunya». En *Homenatge a Antoni Comas*, VV. AA., 435-446. Barcelona: Universidad de Barcelona.

SUBIRÁ, J. (1946). *La ópera en los teatros de Barcelona. Estudio histórico-cronológico desde el siglo XVIII al XX*. Barcelona: Millà, 2 vols. [Hay una edición reducida en Madrid: Alba, 1978.]

SUERO ROCA, M.ª T. (1987). *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1838*. Barcelona: Institut del Teatre, 2 vols.

VAREY, J. E. (1960). «Los títeres en Cataluña en el siglo XIX». *Estudios Escénicos* V, 47-78.

VV.AA. (1979). «El teatre al tombant de segle (1874-1909)». *L'Avenç* 22, 17-40.

— (1983). *Wagner i Catalunya (Antología de textos i gràfics sobre la influència wagneriana a la nostra cultura)*. Barcelona: Edicions del Cotal.

— (1987). *Teatres de Catalunya*. Barcelona: Generalitat, 2 vols.

YXART, J. (1889). *El año pasado. Letras y artes en Barcelona*. Barcelona: Librería Española.

— (1894-1896). *El arte escénico en España*. Barcelona: La Vanguardia, 2 vols. [Reedición en Barcelona: Alta Fulla, 1987.] [Nota: En Tarragona, en noviembre de 1995, se celebró un *Col.loqui sobre Josep Yxart i el seu temps*, que será editado por el Institut d'Estudis Tarraconenses.]

2. *Figueres*

VV.AA. (1991). *Història del teatre a Figueres*. Olot: Alzamora.

3. *Girona*

GARCÍA VIDAL, P. (1990). *Pastorets a Girona (Crónica de una tradició escènica)*. Gerona: Ayuntamiento.

4. *Igualada*

VILA FARRÉ, M.ª R. (1992). *El teatro en Igualada en la segunda mitad del siglo XIX (1863-1880)*. Madrid: UNED. [Memoria de Investigación, inédita, dirigida por J. Romera Castillo.]

5. *Lleida*

RABASA I FONTSERRE, J. y RABASA I REINAT, F. (1985). *Historia del teatre a Lleida*. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdenços.

6. *Palafrugell*

MOLINAS FALGUERAS, L. (1987). *El teatre a Palafrugell*. Parafrugell: Ayuntament.

7. *Tarragona*

BAIXAULI MORALES, E. (1969). *Tarragona musical: un siglo de vida artística (1850-1950)*. Tarragona.

X.10. Comunidad de Madrid

1. *Alcalá de Henares*

COSO MARÍN, M. Á.; HIGUERA SÁNCHEZ-PARDO, M. y SANZ-BALLESTEROS, J. (1989). *El Teatro Cervantes de Alcalá de Henares: 1602-1866. Estudio y documentos*. Londres: Tamesis Books.

2. *Madrid*

ADAMS, N. B. (1926). «Notes on Spanish Plays at the Beginnin of te Romantic Period». *Romanic Review* XVII, 128-142.

— (1936). «Siglo de Oro Plays in Madrid: 1820-1050». *Hispanic Review* 4, 342-357.

— (1945). «Notes on Dramatic Criticism in Madrid: 1828-1933». En *Studies in Language and Literature*, 231-238. Chapel Hill: University of North Carolina Press. [*Studies in Philology* XLII, 1945, 609-616.]

— (1950). «French Influence on the Madrid Theatre in 1837». En *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, VV. AA., VII, 135-151. Madrid: CSIC.

AGULLÓ Y COBO, M. (1983). «100 documentos sobre teatro madrileño (1582-1824)». En *El teatro en Madrid (1583-1925)*, VV. AA., 83-137. Madrid: Ayuntamiento de Madrid-Delegación de Cultura.

ALAS, L. (1887). «Temporada teatral». *Nueva campaña (185-1886)*, 273-278.

ALLEN, J. T. (1983). *The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse. El Corral del Príncipe, 1583-1744*. Gainesville: University of Florida Press.

ALONSO SEOANE, M.ª J. (1995). «Nuevos datos sobre *Abén Humeya* y su estreno». *Investigación Franco-Española* (Córdoba) 12, 97-109.

ANDIOC, R. (1976). *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Juan March / Cátedra. [2.ª ed., 1987. 1.ª ed. francesa, 1970.]

— (1982). «Sobre el estreno de *Don Álvaro*». En *Homenaje a Juan López Morillas*, VV. AA., 63-86. Madrid: Castalia.

ANDIOC, R. y COULON, M. (1997). *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2 vols.

ANDURA VARELA, F. (1992). «Del Madrid teatral del XIX: la llegada de la luz, el teatro por horas, los incendios, los teatros de verano». En *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, Andrés Peláez (ed.), 85-115.

Madrid: Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura.

ARDERÍUS, F. (1869). *Teatro del Circo. Los Bufos de Arderíus, Tercera campaña (1868 a 1869)*. Madrid: s.e.

ARIAS DE COSSÍO, A. M.ª (1991). *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori (Prólogo de Jesús Hernández Perera).

ASENJO BARBIERI, F. (1877). *El Teatro Real y el Teatro de la Zarzuela*. Madrid: José M. Ducazcal. [Edición facsímil en Madrid: Música Mundana, 1985.]

ÁVILA ARELLANO, J. y MENÉNDEZ ONRUBIA, C. (1988). «Teatro Español. Siete meses de lucha por el arte. Homenaje a los clásicos. En torno a un texto desconocido de Galdós». *Revista de Literatura* 99, 171-204.

BALSALOBRE GARCÍA, J. M.ª (1997). *La imagen académica del teatro español decimonónico: el teatro y su censura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1800-1870)*. Madrid: UNED. [Tesis de doctorado.]

BARRERA MARAVER, A. (1983). *Crónicas del género chico y de un Madrid divertido*. Madrid: El Avapiés.

BAYÓN M. y MARTÍN GÓMEZ, J. L. (1988). *El Real Coliseo de Carlos III. San Lorenzo del Escorial*. Madrid: Consejería de Cultura.

BELORGEY, J. (1988). «Le théâtre espagnol d'inspiration française représenté à Madrid de 1801 à 1808». *Crisol* 9, 15-34.

BERENGUER, Á. (1988). *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*. Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.

BERNÁLDEZ MONTALVO, J. M.ª (1983). *Las tarascas de Madrid*. Madrid: Ayuntamiento.

– (1987). «La Tarasca en el Corpus madrileño». En *Jornadas sobre el teatro popular en España*, J. Álvarez Barrientos y A. Cea Gutiérrez (eds.), 17-24. Madrid: CSIC.

BORRÁS, T. (1973). *Madrid. Leyendas y tradiciones*. Madrid: Vasallo de Mumbert.

BORREL, F. (1912). *El wagnerismo en Madrid*. Madrid: Valentín de Asín / José M. Ducazcal.

CALVO REVILLA, L. (1920). *Actores célebres del teatro Príncipe o Español. Siglo XIX. Manera de representar de cada actor, anécdotas y datos biográficos*. Madrid: Imprenta Municipal.

CAMPO, J. de (1935). *Del Corral del Príncipe al Teatro Español*. Madrid.

CANALS, S. (1896). *El año teatral 1895-1896. Crónicas y documentos*. Madrid: Tipografía El Nacional. [Con un artículo preliminar sobre el público de Jacinto Octavio Picón.]

CÁRMENA Y MILLÁN, L. (1878). *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*. Madrid: Manuel Minuesa de los Ríos. [Prólogo del maestro Francisco Asenjo Barbieri, que trata desde los orígenes hasta 1738.]

CARRÈRE, M.-T. (1980). «Acerca de las pensiones de actores en la Cruz y el Príncipe a mediados del siglo XIX». En *Homenaje a Jean-Louis Flecniakoska*, I, 119-141. Montpellier: Université Paul Valéry.

CASTRO, J. de (1865). *Comentario joco-serio al pliego de condiciones para la subasta del Teatro Real*. Madrid: Antonio Pérez Dubrull.

CHAULIÉ, D. (1886). *Cosas de Madrid*. Madrid: *Correspondencia de España*, 2 vols.

CHICOTE, E. (s. a. [¿1943?]). *La Loreto y este humilde servidor (Recuerdos de la vida de dos comediantes madrileños)*. Madrid: Aguilar (Prólogo de Carlos Arniches y epílogo de Fernando José de Larra).

COBOS CASTRO, E. (1981). *Medio siglo de teatro francés en Madrid (1870-1920)*. Córdoba: Edición de la autora.

COE, A. M. (1935). *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

— (1947). *Entertainments in the little Theatre of Madrid, 1759-1819*. New York: Hispanic Institute in the United States.

— (1952). *Carteleras madrileñas (1677-1792, 1819)*. México.

COTARELO Y MORI, E. (1928). «Editores y galerías de obras dramáticas en Madrid en el siglo XIX». *Revista Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento* (Madrid) 18, 121-139.

DELEITO Y PIÑUELA, J. (s. a.). *Estampas del Madrid teatral fin de siglo. I. Español. Comedia. Princesa. Novedades. Lara.* Madrid: Saturnino Calleja.

DENGLER GASSIN, R. (1986a). «El melodrama francés: su proceso de penetración en España, su proyección y acogida en las tablas madrileñas». *Récifs* 6, 138-160.

— (1986b). «El teatro francés en Madrid (1830-1850)». *Resúmenes de Tesis de Doctorado*, 1-24. Salamanca: Universidad.

— (1987). «El teatro de Victor Hugo a través de la prensa madrileña, 1835-1850». *Studia Zamorensia* 8, 222-233.

— (1989). «El drama romántico francés en Madrid (1830-1850)». En *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, F. Lafarga (ed.), 307-315. Barcelona: PPU.

— (1991). «Alcance de las traducciones de obras francesas en los repertorios teatrales madrileños entre 1830 y 1850». En *Estudios humanísticos en homenaje a Luis Cortés Vázquez*, Roberto Dengler (ed.), 161-169. Salamanca: Universidad.

DESFRETIERES, B. (1962). *Jean-Marie de Grimaldi et l'Espagne*. París.

DOMÉNECH RICO, F., ed. (1998). *La zarzuela chica madrileña*. Madrid: Castalia / Comunidad de Madrid.

DUFFEY, Frank M. (1942). «Juan de Grimaldi and the Madrid Stage (1823-1837)». *Hispanic Review* X, 147-156.

ESPÍN TEMPLADO, M.ª P. (1988). *El teatro por horas en Madrid (1870-1910) (Subgéneros que comprende, autores principales y análisis de algunas obras representativas)*. Madrid: Universidad Complutense, 2 vols. [Tesis de doctorado. Ahora reformulada en *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños / Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1995.]

FERNÁNDEZ MUÑOZ, Á. L. (1989). *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*. Madrid: El Avapiés (Prólogo de Pedro Navascués Palacio).

FLORES GARCÍA, F. (s.a.). *Memorias íntimas del teatro*. Madrid: Sempere.

FRADEJAS LEBRERO, J. (1992). *Geografía literaria de la provincia de Madrid*. Madrid: CSIC / Instituto de Estudios Madrileños (2.ª ed.).

GARCÍA MARTÍN, L. (1960). *Manual de teatros y espectáculos públicos*. Madrid: Impr. de Cristóbal González, 2.ª ed.

GARRIDO GARCÍA, R. (1986). *Teatro Real: historia, crónica y curiosidades*. Madrid: Edición del Autor.

GIES, D. T. (1978). «Juan de Grimaldi y el año teatral madrileño 1823-1824». En *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 607-613. Madrid: Istmo.

— (1985). «Larra, Grimaldi and the Actors of Madrid». En *Studies in the Spanish Eighteenth Century Spanish Literature and Romanticism in Honor of John Dowling*, D. y L. J. Barnette (eds.), 113-122. Newark: Juan de la Cuesta.

— (1986). Introducción a Juan de Grimaldi, *La pata de la cabra*. Roma: Bulzoni.

— (1988). *Theatre and Politics in Nineteenth-Century Spain: Juan de Grimaldi as Impresario and Government Agent*. Cambridge: Cambridge University Press.

— (1990). «Notas sobre Grimaldi y el "furor de refundir" en Madrid (1820-1833)». *Cuadernos de Teatro Clásico* 5, 111-124.

— (1992). «Grimaldi, Vega y el Teatro español (1849)». En *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, A. Vilanova (ed.), II, 1.277-1.283. Barcelona: PPU.

GIES, D. T., ed. (1986). *Juan de Grimaldi, «La pata de la cabra»*. Roma: Bulzoni.

GIL, B. y GONZÁLEZ, A. (1820). *Manifiesto que dan los autores en representación de los individuos de los teatros de la Cruz y del Príncipe al respetable público de esta heroica villa*. Madrid: Repullés.

GÓMEZ LABAD, J. M. (1983). *El Madrid de la zarzuela: visión regocijada de un paseo de cantables*. Madrid: Juan Piñeiro.

GÓMEZ REA, J. (1977). «Las revistas teatrales madrileñas: 1790-1930». *Cuadernos Bibliográficos* XXXI, 65-140.

GONZÁLEZ ARACO, M. (1897). *El Teatro Real por dentro, memorias de un empresario*. Madrid: Imprenta de los Hijos de José Ducazcal. [2.ª ed. en 1892 y reimpresiones en 1907, 1930 y 1949.].

GONZÁLEZ MAESTRE, F. (1992). *Teatro Real: historia viva (1878-1901)*. Madrid: Mundimúsica.

GRASES RIERA, J. (1904). *Memoria sobre las reformas más necesarias en los teatros de Madrid para poder garantizar la seguridad de los espectadores*. Madrid.

GUEREÑA, J.-L. (1980). «Associations culturelles pour ouvriers et artisans à Madrid (1847-1872)». En *Culture et societé en Espagne et en Amérique Latine au XIXe siècle*, C. Dumas (ed.), 77-91. Lille: Université de Lille III.

GUIJARRO DE MOLINA, I. y MARTÍNEZ SANZ, I. (1869). *Madrid en día de fiesta. Costumbres contemporáneas*. Madrid: J. Peña.

GUILLÉN, E. (1880). «Estadística teatral, 1879». *La Raza Latina* (Madrid) VII (146), 14-16.

HARTZENBUSCH, J. E. (1847). «Lista de obras dramáticas que se han estrenado en los teatros de Madrid en el año civil de 1846». *Revista Literaria de El Español* I (2.ª época), 11-14.

HERAS, D. de las (1898). *Madrid en la escena*. Madrid: Casa Editorial de M. Núñez Samper (Prefacio de J. Benavente, págs. 5-8).

HERRERO GARCÍA, M. (1963). *Madrid en el teatro*. Madrid: CSIC / Instituto de Estudios Madrileños.

HERRERO SALGADO, F. (1963). *Cartelera teatral madrileña. II: Años 1840-1849*. Madrid: CSIC (*Cuadernos Bibliográficos*, IX).

HUERTAS VÁZQUEZ, E. (1989). *Teatro musical español en el Madrid ilustrado*. Madrid: El Avapiés.

— (1993). *El teatro de los bufos madrileños*. Madrid: Ayuntamiento.

JOHNSON, C. B. (1985). «Madrid's Third "Public" Theatre». En *Studies in Eighteenth-Century Spanish Literature and Romanticism in Honor of John Cjarkson Dowling*, D. y L.J. Barnette (eds.), 99-11. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.

JUAN MORANT, V. (1992). «Aproximación a la arquitectura de los teatros madrileños de los siglos XVIII y XIX». En *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, Andrés Peláez (ed.), 53-67. Madrid: Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura.

KANY, C. E. (1929). «Plan de reforma de los teatros de Madrid aprobado en 1799». *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos* VI, 245-284.

LAVAUD, J.-M. (1977). «Ibsen et le théâtre d'idées à Madrid à la fin du XIXe». En *Théâtre et societé*, VV. AA., 61-74. Pau: Université.

— (1987-88). «Polémique autour d'un hypothétique "théâtre libre". Madrid. 1868». En *Mélanges offerts à Maurice Molho*, 143-154. París: Éds. Hispaniques.

LÓPEZ, F. (1992). «El teatro madrileño durante el reinado de José Bonaparte». En *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, Andrés Peláez (ed.), 69-83. Madrid: Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura.

LORENZ, Ch. M. (1938). «Seventeenth Century Plays in Madrid from 1808-1818». *Hispanic Review* 6, 324-331.

— (1941). «Translated Plays in Madrid Theaters (1808-1818)». *Hispanic Review* IX, 376-382.

MARTIN, G. C. (1985). «Querer y no poder, o el teatro español de 1825 a 1836». En *Studies in Eighteenth Century Spanish Literature and Romanticism in Honor John C. Dowling*, D. y L. J. Barnette (eds.), 123-131. Newark: Juan de la Cuesta.

— (1988). «Los teatros madrileños bajo Grimaldi y Gaviria». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* LXIV, 209-222.

MARTÍN DE SAGARMÍNAGA, J. (1997). *Diccionario de cantantes líricos españoles*. Madrid: Acento / Fundación Caja de Madrid.

MARTÍNEZ OLMEDILLA, A. (1947). *Los Teatros de Madrid (Anecdotario de la farándula madrileña)*. Madrid: Ed. José Ruiz Alonso.

MARTORI, J. (1995). *La projecció d'Angel Guimerà a Madrid (1891-1924)*. Barcelona: Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

MEMBREZ, N. J. (1987). *The «Teatro por horas»: History, Dynamics and Comprehensive Bibliography of a Madrid Industry. 1867-1922 (género chico, género ínfimo and early cinema)*. Santa Bárbara: Diss. University of California, 3 vols.

— (1989-90). «The "género ínfimo" in Madrid (1898-1922)». *Siglo XX / XXe Century* VII, 1-6.

— (1992). «The Bureaucratization of the Madrid Theater: Government Censorships, Curfews and Taxation (1868-1925)». *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 17, 99-123.

MENÉNDEZ ONRUBIA, C. (1987). «Representaciones dramáticas entre 1887 y 1893» [en Madrid]. En su obra, *Neorromanticismo español y su época. Epistolario de José Echegaray a María Guerrero*, 93-135. Madrid: CSIC.

MESONERO ROMANOS, R. de (1844). *Manual histórico-tipográfico administrativo y artístico de Madrid*. Madrid: Yanes.

— (1861). *El antiguo Madrid*. Madrid: Mellado.

— (1983). *Escenas matritenses*. Madrid: Méndez Editores (Reproducción facsímil de las ediciones de 1845 y 1851). [Otra edición en Madrid: Ábaco, 1983.]

MONTANER, J. (1954). *El estreno de «La muerte de César» de Ventura de la Vega (1866)*. Madrid: Real Escuela Superior de Arte Dramático.

MORA MARTÍN, J. (1960). *Historia breve del teatro Fontalba*. Madrid.

MORENO CARBAYO, N. (1957). *Catálogo de los documentos referentes a diversiones públicas*. Madrid: Archivo Histórico Nacional.

MUÑOZ, M. (1946). *Historia del Teatro Real*. Madrid: Tesoro.

— (1965-1970). *Historia del teatro dramático en España: II. La ópera y el Teatro Real*; y *III. La zarzuela y el género chico*. Madrid: Tesoro, 3 vols.

PAR, A. (1936). *Representaciones shakespearianas en España*. Madrid / Barcelona: Victoriano Suárez / Balmes.

PELÁEZ, A., ed. (1992). *Cuatro siglos de teatro en Madrid*. Madrid: Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura.

PICOCHE, J.-L. (1970). *«Los amantes de Teruel». Introduction, édition critique et synoptique precedée d'une étude sur le monde du théâtre à Madrid entre 1833 et 1850*. París: Centre des Recherches Hispaniques, 2 vols. [Trad.° castellana abreviada, Madrid: Alhambra, 1980.]

PRIETO, A. (inédito). *Teoría del arte cómico y elementos de oratoria y declamación para la enseñanza de los alumnos del Real Conserva-*

torio de María Cristina. Ms. 2.804 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

REVILLA, J. de la (1945). *Vida artística de Isidoro Máiquez, primer actor de los teatros de Madrid.* Madrid: Medina y Navarro.

ROMEA, J. (1858). *Ideas generales sobre el Arte del Teatro, para uso de los alumnos de clase de declamación del Real Conservatorio de Madrid.* Madrid: Abienzo.

ROMERO TOBAR, L. (1972). «Noticias sobre empresas teatrales en periódicos del siglo XIX». *Segismundo* 15-16, 235-279.

— (1988). «La Colección General de Comedias, de Ortega (Madrid, 1826-1834)». En *Homenaje a Simón Díaz*, VV. AA., 599-609. Kassel: Reichenberger.

RUIZ ALBÉNIZ, V., *Chispero* (¿1953?). *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929).* Madrid: Prensa Castellana.

RUMEAU, A. (1939). «Le théâtre à Madrid à la veille du Romanticisme (1831-1834)». En *Hommage à Ernest Martinenche. Études Hispaniques et Américaines*, 330-346. París: Éd. D'Artrey.

SÁINZ DE ROBLES, F. C. (1952). *Los antiguos teatros de Madrid.* Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.

— (1981). *El teatro en el Madrid del siglo XIX.* Madrid.

SAN MARTÍN, A. (1870). *Confidencias de Arderíus. Historia de un bufo, referida por...* Madrid: Imprenta Española.

SÁNCHEZ CARRERA, M.ª C. (1989). «El Teatro Real en el reinado de Alfonso XII: la temporada 1879-1880». En *La sociedad madrileña durante la Restauración*, VV. AA, 241-250. Madrid: Comunidad de Madrid / Revista Alfoz.

SÁNCHEZ SALAS, B. (1998). «Representando a Bretón». En *Bretón de los Herreros: 200 años de escenarios*, M.Á. Muro (ed.), 145-161. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

SCHINASI, M. (1988). «The Nacional Theater in Mid-Nineteenh Century Spain, and the Curious Project to Destroy a Block of Houses Facing the Teatro Español». En *Resonancias románticas. Evocaciones del Romanticismo español*, VV. AA., 195-205. Madrid: Porrúa.

SEMINARIO DE BIBLIOGRAFÍA HISPÁNICA DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE MADRID (1961). *Cartelera teatral madrileña. I: 1830-1839*. Madrid: CSIC (*Cuadernos Bibliográficos*, III). [Cf. además F. Herrero Salgado (1963).]

— (1961-69). *Madrid en sus diarios (1830-1900)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 5 vols.

SEPÚLVEDA, E. (1887). *La vida en Madrid en 1886*. Madrid: Fernando Fe.

— (1888). *La vida en Madrid en 1887*. Madrid: Ricardo Fe.

SEPÚLVEDA, R. (1888). *El Corral de la Pacheca (Apuntes para la historia del teatro español)*. Madrid: Librería de Fernando Fe. [Edición facsímil: Madrid: Asociación Libreros de Lance de Madrid, 1993.]

SEPÚLVEDA Y PLANTER, E. (1887). *La vida en Madrid en 1886*. Madrid: Fernando Fe. [Otra edición en Madrid: Asociación Libreros de Lance de Madrid, 1994.]

SHIELDS, A. K. (1933). *The Madrid Stage 1820-1830*. Chapel Hill: University of North Carolina (Tesis de doctorado inédita).

SIMÓN DÍAZ, J. (1963). «Los clásicos españoles en la prensa diaria de Madrid». *Revista de Literatura* XXIII, 209-240.

— (1964). «Los clásicos españoles en la prensa diaria de Madrid». *Revista de Literatura* XXIV, 201-237.

— (1967). «Las ferias de Madrid en la literatura». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. II, 249-274.

— (1981). *Madrid en su prensa del siglo XIX*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.

SIMÓN PALMER, M.ª C. (1974). «Construcción y apertura de teatros madrileños en el siglo XIX». *Segismundo* X, 85-124. [Tirada aparte en Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975.]

— (1983). «Planos y noticias de algunos teatros madrileños del siglo XIX». En *El teatro en Madrid (1583-1925). Del Corral del Príncipe al Teatro de Arte*, VV. AA., 53-71. Madrid: Ayuntamiento.

— (1987). «Diversiones populares madrileñas en el siglo XIX». En *Actas de las Jornadas sobre teatro popular en España*, J. Álvarez Barrientos y A. Cea Gutiérrez (eds.), 185-192. Madrid: CSIC.

— (1989). *El gas y los madrileños (1832-1936)*. Madrid: Gas Madrid / Espasa Calpe.

SOPEÑA IBÁÑEZ, F. (1967). *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación.

SUBIRÁ, J. (1945). *Historia de la música teatral española*. Barcelona: Labor. [Sintetiza el libro de José Bilbao, *Teatro Real. Recuerdos de cinco temporadas del empresario Arana*, que comprende el periodo que va desde 1850 a 1900.]

— (1949). *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid: Plus Ultra. [Edición facsímil de Luis Suñén, Madrid: Acento / Fundación Caja de Madrid, 1997.]

— (1950). *El teatro del Real Palacio (1849-1851). Con un bosquejo preliminar sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II*. Madrid: CSIC.

— (1960). *El gremio de representantes españoles y La Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.

— (1971). *Temas musicales madrileños (Evocaciones históricas)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.

THOMASON, Ph. B. (1987). *The Coliseo de la Cruz: Madrid's firts Enclosed Municipal Playhouse (1735-1859)*. Universidad de Kentucky (Tesis de doctorado inédita).

TURINA GÓMEZ, J. (1997). *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza.

VAREY, J. E. (1955-1957). «Robertson's Phantasmagoria in Madrid 1821». *Theatre Notebook* IX, 89-95; y XI, 82-91.

— (1959). *Títeres, marionetas y otras diversiones populares de 1758 a 1859*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.

— (1972). *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos*. Londres: Tamesis Books.

— (1996). *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos*. Madrid: Támesis.

VV.AA. (1968-75). *Veinticuatro diarios de Madrid 1830-1900. Artículos y noticias de escritores españoles del siglo XIX*. Madrid: CSIC, 4 vols.

— (1975). *Madrid en sus diarios*. Madrid: CSIC, 5 vols.

— (1983). *El teatro en Madrid (1583-1925). Del Corral del Príncipe al Teatro de Arte*. Madrid: Ayuntamiento-Delegación de Cultura.

X.11. Comunidad Valenciana

1. *General*

LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, E. y DOMÉNECH PRAT, J. (1978). *Cien años de música valenciana. 1878-1978*. Valencia: Caja de Ahorros.

VV.AA. (1992). *Espais Teatrals a la Comunitat Valenciana*. Valencia: Generalitat.

2. *Alicante*

LLORET I ESQUERDO, J. (1998). *El teatre a Alacant 1833-1936*. Valencia: Consell Valencià de Cultura / Generalitat Valenciana.

MARTÍNEZ, M. (1984). «El sainet a la ciutat d'Alacant». *Canelobre* 1, 45-52.

RAMOS PËREZ, V. (1965). *El Teatro Principal en la historia de Alicante (1847-1947)*. Alicante: Ayuntamiento.

— (1966). *Literatura alicantina (1839-1939)*. Madrid: Alfaguara.

RÍOS CARRATALÁ, J. A. (1987). *Románticos y provincianos (La literatura en Alicante, 1839-86)*. Alicante: Universidad / Caja de Ahorros Provincial de Alicante.

SANCHIS GUARNER, M. (1980). *Els inicis del teatre valencià modern (1845-1874)*. Valencia: Facultad de Filología.

3. *Castellón*

JULIÁ MARTÍNEZ, E. (1930). *Representaciones teatrales de carácter popular en la provincia de Castellón*. Madrid: Tipografía de Archivos.

4. *Valencia*

BERNAT Y DURÁN, J. (1924). «Los teatros regionales catalán y valenciano». En *Historia del teatro español*, N. Díaz de Escovar y F. P. Lasso de la Vega, II, 323-428. Barcelona: Montaner y Simón.

CENTELLES, C. (1993). *Teatro en la prensa valenciana: 1844-1850*. Valencia: Universidad (Tesis de doctorado).

CUBEDO CAPELLA, J. (1982). *Teatres de la Diputació de València*. Valencia: Diputación.

GUASTAVINO GALLENT, G. y GUASTAVINO ROBBA, S. (1974). «Un siglo de teatro valenciano (Materiales para su estudio)». *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos* LXXVII, 149-325.

IZQUIERDO IZQUIERDO, L. (1982). *La vida teatral en Valencia (1800-1850)*. Pamplona: Universidad de Navarra. [Tesis de doctorado inédita, publicada en parte en *BRAE* LXIX (1989) y en la *Revista de la Institución Alfonso el Magnánimo* (Valencia).]

— (1985). «Los bailes en las representaciones dramáticas de Valencia (1800-1850)». En *Homenatge a José Esteve Forriol*, VV. AA., 103-109. València: Departament de Filologia Clàssica.

— (1986). «Comedias de magia en Valencia (1800-1850)». *Revista de Literatura* 96, 387-405.

— (1989). «El teatro en Valencia (1800-1832)». *Boletín de la Real Academia Española* 69, 257-305.

— (1990). «El teatro menor en Valencia (1800-1850) (Comedias en un acto, piezas en un acto y sainetes)». *Revista de Literatura* 103, 101-127.

LAMARCA, L. (1840). *El teatro en Valencia desde su origen hasta nuestros días*. Valencia.

SANCHIS GUARNER, M. (1980). *Els inicis del teatre valencià modern (1845-1874)*. Valencia: Facultad de Filología.

SIRERA, J. Ll. (1984). «El Principal de València i les representacions en valencià durant el segle XIX». *Estudis Escènics* (Barcelona) 24, 77-94.

— (1986). *El Teatre Principal de València. Aproximació a la seva història*. Valencia: IVEI / Institució Alfons el Magnànim.

SIRERA, J. Ll. y MIRALLES, R. (1997). «Representar el sainete valenciano: imágenes textuales y tradición interpretativa». En *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Evangelina Rodríguez (ed.), II, 363-408. Valencia: Acadèmia dels Nocturns, Universitat.

ZABALA, A. (1960). *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.

— (1982). *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.

5. *Vinaroz*

GÓMEZ ACEBES, A. (1996). *Historia del teatro en Vinarós: de los orígenes a la guerra civil española*. Vinarós (Castellón): Antinea.

X.12. Extremadura

1. Badajoz

SANABRIA, J. (1980). «Teatros de Badajoz». *Revista Alminar* XIX.

SUÁREZ MUÑOZ, Á. (1995). *La vida escénica en Badajoz 1860-1886*. Madrid: UNED (en microforma). [Tesis de doctorado, defendida en 1994, dirigida por J. Romera Castillo. Publicada porteriormente como *El teatro en Badajoz: 1860-1886. Cartelera y estudio* (Ma-

drid: Támesis, 1997, Colección «Fuentes para la historia del teatro en España», n.° XXVIII).]

VERA CAMACHO, J. P. y LEBRATO FUENTES, F. (1980). «Extremadura: escena y actor». *Revista de Estudios Extremeños* XXXVI (1), 143-192.

VV.AA. (1985). *Rehabilitación del Teatro López de Ayala*. Badajoz / Madrid: Estudio Dos / Arquitectos.

2. *Cáceres*

VILLACAMPA, C. G. (1921). «Las representaciones escénicas en Guadalupe». *Boletín de la Real Academia Española* VIII, 453-456.

X.13. Galicia

1. *General*

SÁNCHEZ GARCÍA, J. Á. (1995). «Los primeros teatros a la italiana de Galicia. Arquitectura y vida escénica (1804-1832)». En *El siglo XIX... Y la burguesía también se divierte*, Ana S. Pérez-Bustamante Mourier *et alii* (eds.), 344-369. El Puerto de Santa María: Fundación Pedro Muñoz Seca / Ayuntamiento.

— (1997). *La arquitectura teatral gallega*. La Coruña: Fundación Pedro Barrie de la Maza. [Tesis de doctorado: *La arquitectura teatral gallega. Estudio histórico de una tipología*. Santiago de Compostela: Universidad, 1995.]

SORALUCE BLOND, J. R. (1988). «El espacio del espectáculo: los primeros teatros de Galicia». *Boletín Académico de la ETSA de La Coruña* 9, 26-37. [Además de otros trabajos sobre «El espacio del espectáculo en Galicia: del teatro al salón de variedades», aparecidos en los números 11, 12 y 13 de la citada revista.]

2. *A Coruña*

DÍAZ PARDEIRO, J. R. (1992). *La vida cultural en La Coruña: el teatro (1882-1915)*. La Coruña: Ayuntamiento / Galicia Editorial.

VIGO TRASANCOS, A. (1991). «La arquitectura teatral en La Coruña del siglo XVIII (1766-1804)». *Revista del Instituto José Cornide* 26, 125-151.

3. *Ferrol*

ALONSO TORREIRO, J. L.; GAINZOS CORBEIRA, A. y RODRÍGUEZ DÍAZ, A. (1986). *Los teatros en Ferrol. El teatro Jofré*. El Ferrol: Concello de Ferrol / Colegio de Arquitectos de Galicia.

CASTELO ÁLVAREZ, B. (1995). *Pasado y presente del Teatro Jofre*. Ferrol: Cuadernos Ferrol-Análisis.

FONTICOBA GRAÑA, A. (1981). «El teatro Jofre de Ferrol». *Boletín Académico* (La Coruña: Escuela Técnica Superior de Arquitectura) 13.

OCAMPO VIGO, M.ª E. (1997). *La vida escénica en el teatro Jofre de Ferrol (1892-1896)*. Madrid: UNED. [Memoria de Investigación inédita, dirigida por José Romera Castillo.]

4. *Pontevedra*

APARICIO MORENO, P. (1996). *La vida escénica en Pontevedra: 1901-1903*. Madrid: UNED. [Memoria de Investigación inédita, dirigida por Pilar Espín Templado.]

RUIBAL OUTES, T. (1997). *La vida escénica en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XIX*. Madrid: UNED (en microforma). [Tesis de doctorado defendida en 1997, dirigida por J. Romera Castillo.]

5. *Santiago de Compostela*

SÁNCHEZ GARCÍA, J. Á. (1993). *La arquitectura teatral en Santiago de Compostela, 1768-1946*. Sada (La Coruña): Ediciós do Castro.

X.14. La Rioja

BENITO ARGÁIZ, I. (1997). *El teatro en Logroño (1889-1893)*. Logroño: Universidad de La Rioja. [Memoria de Investigación, inédita, dirigida por M.ª Pilar Espín Templado y Miguel Ángel Muro.]

BENITO MARTÍN, F. *et alii* (1994). «Sociedad, cultura y ocio». En *Historia de la ciudad de Logroño*, J. A. Sesma Muñoz (ed.), t. IV, Edad Moderna (II), Edad Contemporánea (I), 465-469. Zaragoza: Ibercaja / Ayuntamiento de Logroño.

BRAVO VEGA, J. y DOMÍNGUEZ MATITO, F. (1999). «El Liceo de Logroño (1868): localización de un nuevo espacio teatral». *Signa* (UNED, Madrid) 8, 181-200.

CÁSEDA TERESA, J. (1987). «1841: Un teatro romántico en Calahorra». *Berceo* 112-113, 23-32.

DOMÍNGUEZ MATITO, F. (1994). «El teatro en Logroño». En *Historia de la ciudad de Logroño*, J. A. Sesma Muñoz (ed.), t. IV, Edad Moderna (II), Edad Contemporánea (I), 75-85. Zaragoza: Ibercaja / Ayuntamiento de Logroño.

— (1998). *El teatro en La Rioja: 1580-1808. Los patios de comedias de Logroño y Calahorra. Estudio y documentos*. Logroño: Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Rioja.

GOICOECHEA, C. J. (1947). «Un anuncio teatral» [1870]. *Berceo* 3, 303.304.

GONZÁLEZ LATRE, Mª P. *et alii* (1999). «Espectáculos y diversiones». En el prólogo a la edición facsímil de *El Diluvio. Semanario Festivo Ilustrado (1897-1898)*, 83-93. Logroño: Gobierno de la Rioja / Instituto de Estudios Riojanos / Ayuntamiento.

JIMÉNEZ MARTÍNEZ, J. (1990). *1879-1979. El teatro Bretón de los Herreros en su primer centenario*. Logroño: Ochoa.

MARTÍNEZ SAN CELEDONIO, M. (1978). *Historia de Calahorra*. Calahorra: Gutenberg.

SÁENZ CENZANO, S. (1951). «Apuntes históricos de Logroño. El teatro». *Berceo* 21, 581-598.

SOMALO FERNÁNDEZ, M.ª Á. (1988). *El teatro en Calahorra (1840-1910)*. Madrid: UNED. [Memoria de Licenciatura, inédita, dirigida por José Romera Castillo.]

X.15. Murcia

ARRONIZ, M. R. (1858). *El carnaval de Murcia de 1854*. Murcia.

BARCELÓ JIMÉNEZ, J. (1980). *Historia del teatro en Murcia*. Murcia: CSIC / Academia Alfonso X el Sabio, 2.ª ed.

CERDÁN CASADO, A. (1986). *Historiografía del teatro en Águilas*. Águilas: Ayuntamiento.

CRESPO, A. (1993). *Historia del Teatro de los Infantes, de Murcia*. Murcia: Real Academia Alfonso X El Sabio.

DÍEZ DE REVENGA, F. J. y PACO, M. de (1989). *Historia de la literatura murciana*, 290-311. Murcia: Universidad / Academia Alfonso X El Sabio / Editora Regional.

OLIVA, C. (1999). *Breve historia del Teatro Romea de Murcia*. Murcia: Ayuntamiento / Concejalía de Cultura y Festejos.

VV.AA. (1968). *Julián Romea, primer centenario (1868-1968)*. Murcia: Ayuntamiento.

X.16. Navarra

CORELLA IRAIZOZ, J. M. (1971). *Teatro en Pamplona*. Pamplona: Diputación Foral.

FERNÁNDEZ DE LARRINJA, K. (1997). *Mujer, ritual y fiesta. Género, antropología y teatro de carnaval en el valle de Soule.* Pamplona: Lamia.

ONRUBIA PASCUAL, F. (1995). «Pervivencia de la comedia decimonónica en la cartelera pamplonesa del primer cuarto del siglo XX». En *El siglo XIX... Y también la burguesía se divierte*, Ana S. Pérez-Bustamante Mourier *et alii* (eds.), 309-314. El Puerto de Santa María: Fundación Pedro Muñoz Seca / Ayuntamiento.

X.17. País Vasco

1. *Bilbao*

ALONSO BOCOS, M.ª B. (1996). *El teatro en Bilbao (1890-1892).* Madrid: UNED. [Memoria de Investigación, dirigida por J. Romera Castillo.]

BACIGALUCE, C. (1988). *Bilbao a escena.* Bilbao: Ayuntamiento.

BALSALOBRE GARCÍA, J. M.ª (1998). «La arquitectura teatral a través de las pruebas de pensado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando». *Espacio, Tiempo y Forma* (Madrid, UNED), Serie VII, H.ª del Arte, 11, 261-286. [Cf. epígrafe 1.2.1, «Proyecto de teatro ideado en 1826 para la ciudad de Bilbao», 268-272.]

BASAS, M.; BACIGALUPE, C. y CHAO, Á. (1995). *Vida y milagros del teatro Arriaga (1890-1990).* Bilbao: Ayuntamiento, 2.ª ed. aumentada (Edición de Alfonso Carlos Sáiz-Valdivieso).

ENRIQUE URALDE, R. (1982). *Teatro en Bilbao.* Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína.

GARAMENDI AZCORRA, M.A. (1991). *El teatro popular vasco. Semiótica de la representación.* San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa.

HÉRELLE, G. (1923). «Études sur le théâtre basque. Les tragicomédies de Carnaval». *Revue International des Études Basques* 14, 541-557.

X.18. Otros

1. *Tetuán (Marruecos)*

BACAICOA, D. (1953). «El teatro en Tetuán en el año 1860». *Revista de Literatura* III, 5-6, 79-98.

XI. HISTORIA Y CULTURA

ABELLÁN, J. L. (1984). *Historia del pensamiento español. IV: Liberalismo y Romanticismo (1808-1868)*. Madrid: Espasa Calpe.

— (1989). *Historia crítica del pensamiento español. La crisis contemporánea (1875-1936)*. Madrid: Espasa Calpe, 2 vols.

ÁLVAREZ LÁZARO, P. F. (1985). *Masonería y Libre Pensamiento en la España de la Restauración*. Madrid: Universidad de Comillas.

ARANGUREN, J. L. L. (1966). *Moral y sociedad. Introducción a la moral social española del siglo XIX*. Madrid: Edicusa.

ARTOLA, M., ed. (1991). *La burguesía revolucionaria (1808-1874)*. Madrid: Alianza. [Vol. 5 de la *Historia de España*.]

BAHAMONDE, Á. y MARTÍNEZ, J.A. (1994). *Historia de España. Siglo XIX*. Madrid: Cátedra.

BOTREL, J.F. *et alii* (1997). «Coordenadas y cauces de la vida literaria». En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, V. García de la Concha (ed.) y G. Carnero (coord.), t. 8, 1-73. Madrid: Espasa Calpe.

BRIGSS, A. (1989). *El siglo XIX. Las contradicciones del progreso*. Madrid: Alianza.

CAMBRONERO, C. (1914). *Crónicas del tiempo de Isabel II*. Madrid: La España Moderna.

CARNERO, G. (1997). «Introducción a la primera mitad del siglo XIX español». En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, V. García de la Concha (ed.) y G. Carnero (coord.), t. 8, XVII-C. Madrid: Espasa Calpe.

CARR, R. (1968). *España 1808-1939*. Barcelona: Ariel.

CHARNON-DEUTSCH, L. (1985). *The Nineteenth-century Spanish Story. Textual Strategies of a Genre in Transition*. Londres: Tamesis Books.

CIRUJANO MARÍN , P. *et alii* (1985). *Historiografía y nacionalismo español, 1834-1868*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.

COMELLAS, J. L. (1977). *La Restauración como experiencia histórica*. Sevilla: Universidad.

CUENCA TORIBIO, J. M. (1979). *Iglesia y burguesía en la España liberal*. Madrid.

— (1980). *Sociedad y clero en la España del siglo XIX*. Córdoba.

DÍAZ-PLAJA, G. (1963). *La vida española en el siglo XIX*. Madrid: Aguado.

DÍEZ DEL CORRAL, L. (1973). *El liberalismo doctrinario*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.

DUBY, G. y PERROT, M. (1993). *Historia de las mujeres. El siglo XIX*. Madrid: Taurus, vol. 4. [Vid. especialmente para España los trabajos de Marina Mayoral, «Las amistades románticas: un mundo equívoco» y M.ª Carmen Simón Palmer, «Mujeres rebeldes».]

DUMAS, C., ed. (1980). *Culture et societé en Espagne et en Amérique Latine au XIXe siècle*. Lille: Université de LIlle III.

— (1985). *L'homme et l'espace dans la littérature, les arts et l'histoire en Espagne et en Amérique Latine au XIXe siècle*. Lille: Université de Lille III.

ESPADAS, M. y URQUIJO, J. R. de (1990). *La guerra de la independencia y la época constitucional (1808-1898)*. Madrid: Gredos. [Tomo 11 de la *Historia de España*.]

FERNÁNDEZ, A. (1976). *Historia contemporánea*. Barcelona: Vicens Vives.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. (1974). *Historia política de la España contemporánea*. Madrid: Alianza, 3 vols., 3.ª ed.

FLORES, A. (1968). *La sociedad de 1850*. Madrid: Alianza. [Prólogo de Jorge Campos.]

GÓMEZ MOLLEDA, M.ª D. (1966). *Los reformadores de la España contemporánea*. Madrid: CSIC.

JOVER ZAMORA, J. M.ª (1981). *Revolución burguesa, oligarquía y constitucionalismo (1834-1923)*. Barcelona: Labor. [Tomo VIII de la *Historia de España*, dirigida por Manuel Tuñón de Lara.]

JOVER ZAMORA, J. M.ª, ed. (1981). *La era isabelina y el sexenio democrático (1814-1874)*. Madrid: Espasa-Calpe. [Tomo XXXIV de la *Historia de España*, fundada por Ramón Menéndez Pidal.]

JUTGLAR, A. (1971). *Ideologías y clases en la España contemporánea (1874-1931)*. Madrid: Edicusa.

LARRA, F. J. de (1947). *La sociedad española a través del siglo XIX*. Madrid: Ministerio de Trabajo.

LEGAZ LACAMBRA, L. (1960). *Estudios de historia social de España*. Madrid: CSIC, 4 vols.

LIDA, C. E. y ZAVAL, I. M., eds. (1970). *La Revolución de 1868. Historia, Pensamiento, Literatura*. Nueva York: Las Americas Publishing Company.

LITVAK, L. (1980). *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*. Madrid: Taurus.

— (1981). *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*. Barcelona: Antoni Bosch.

LIDA, C. E. y ZAVALA, I. M., eds. (1970). *La revolución de 1868. Historia, pensamiento y literatura*. Nueva York: Las Américas P. C.

LISSORGUES, Y. y SOBEJANO, G., eds. (1988). *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX (Idealismo, Positivismo, Espiritualismo)*. Toulouse: Presses Universitaires de Toulouse-Le Mirail.

LISSORGUES, Y. *et alii* (1998). «Del Realismo al fin de siglo. Sociedad y arte literario». En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, V. García de la Concha (ed.) y L. Romero Tobar (coord.), t. 9, 1-105. Madrid: Espasa Calpe.

LITVAK, L. (1981). *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*. Barcelona: Anthropos.

LLANOS Y ALCARAZ, A. (1864). *La mujer en el siglo XIX*. Madrid: Librería de San Martín.

LLORENS, V. (1973). *Liberales y románticos. Una emigración española a Inglaterra (1823-1834)*. Madrid: Castalia, 3.ª ed.

LÓPEZ ARANGUREN, J. L. (1974). *Moral y sociedad. La moral social española en el siglo XIX*. Madrid: Edicusa.

MADOZ, P. (1846-1849). *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid: Imprenta del Diccionario Geográfico / Establecimiento Literario-Tipográfico P. Madoz y L. Sagasti, 10 vols.

MAINER, J.-C. (1972). *Literatura y pequeña burguesía en España (1890-1950)*. Madrid: Edicusa.

MARTÍNEZ CUADRADO, M. (1974). *La burguesía conservadora (1874-1931)*. Madrid: Alianza. [Tomo VI de la *Historia de España*. Reedición, *Restauración y crisis de la monarquía (1874-1931)* (Madrid: Alianza, 1991).]

MARTÍNEZ MARTÍN, J. A. (1991). *Lectura y lectores en el Madrid del siglo XIX*. Madrid: CSIC.

MARTÍNEZ OLMEDILLA, A. (1957). *Anecdotario del siglo XIX*. Madrid: Aguilar.

MENÉNDEZ PIDAL, G. (1988-89). *La España del siglo XIX vista por sus contemporáneos*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.

MOLINA, C. A. (1989). *Prensa literaria en Galicia (1809-1920 y 1920-1960)*. Vigo: Xerais, 2 vols.

MORENO ALONSO, M. (1979). *Historiografía romántica española. Introducción al estudio de la Historia en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad.

NADAL, J. (1976). *La población española (Siglos XVI a XX)*. Barcelona: Ariel.

PEIRÓ MARTÍN, I. (1995). *Los guardianes de la Historia. La historiografía académica de la Restauración*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

PÉREZ MOREDA, V. y REHER, D.-S., eds. (1988). *Demografía histórica en España*. Madrid: Ediciones El Arquero.

ROMERO TOBAR, L. (1998). «Introducción a la segunda mitad del siglo XIX en España». En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, V. García de la Concha (ed.) y L. Romero Tobar (coord.), t. 9, XIX-LVI. Madrid: Espasa Calpe.

RUBIO JIMÉNEZ, J. (1994). «Sociabilidad urbana y cultura. El siglo XIX». En *La sociedad urbana en la España contemporánea*, F.

Bonamusa y J. Serrallonga (eds.), 199-232. Barcelona: Asociación de Historia Contemporánea.

SALAÜN, S. y SERRANO, C., eds. (1991). *1900 en España*. Madrid: Espasa Calpe.

SECO SERRANO, C. (1973). *Sociedad, literatura y política en la España del siglo XIX*. Madrid: Guadiana.

SOBREQUÉS VIDAL, S. (1969). *Historia de España Moderna y Contemporánea*. Barcelona: Vicens Vives. [Con la colaboración de A. Bellsolá Rey.]

TADIÉ, J. Y. (1970). *Introduction a la vie littéraire du XIX siècle*. París: Bordas.

TORTELLA CASARES, C. *et alii* (1981). «Revolucioón burguesa, Oligarquía y Constitucionalismo». En *Historia de España*, M. Tuñón de Lara (dir.). Barcelona: Labor.

TUÑÓN DE LARA, M. (1970). *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*. Madrid: Tecnos.

— (1974). *La España del siglo XIX*. Barcelona: Laia.

TUÑÓN DE LARA, M. *et alii* (1975). *Prensa y sociedad en España (1820-1936)*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo.

TUÑÓN DE LARA, M., ed. (1981). *Historia de España. Revolución burguesa, oligarquía y constitucionalismo (1834-1932)*. Barcelona: Labor.

VALERA ORTEGA, J. (1977). *Los amigos políticos. Partidos, elecciones y caciquismo en la Restauración (1875-1900)*. Madrid: Alianza.

VV.AA. (1972). *Historia social de España siglo XIX*. Madrid: Guadiana.

— (1975). *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura. Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa*. Barcelona: Ariel.

— (1995). *Antiguo Régimen y liberalismo*. Madrid: Alianza, 3 vols. [1. *Visiones generales*; 2. *Economía, sociedad* y 3. *Política y cultura* (volumen éste editado por P. Fernández Albaladejo y M. Ortega, de gran interés.]

VÁZQUEZ DE MELLA Y FANJUL, J. (1952). *Regionalismo y Monarquía*. Madrid: Rialp.

VICENS VIVES, J. (1961). *Historia de España y de América*. Barcelona: Vicens Vives, t. V .

— (1969). *Historia económica de España*. Barcelona: Vicens Vives.

VILLACORTA BAÑOS, F. (1980). *Burguesía y cultura. Los intelectuales españoles en la sociedad liberal (1808-1931)*. Madrid: Siglo XXI.

WALIS, S. T. (1853). *Spain. Her Institutions, Politics, and Public Man. A Sketch*. Boston: Reed and Fields.

XII. PRENSA [14]

ALMUIÑA FERNÁNDEZ, C. (1977). *La prensa vallisoletana durante el siglo XIX (1808-1894)*. Valladolid: Institución Cultural Simancas.

ÁLVAREZ, J. T. (1981). *Restauración y prensa de masas. Los engranajes de un sistema (1875-1883)*. Pamplona: EUNSA.

ARAÚJO COSTA, L. (1946). *Biografía de «La Época»*. Madrid: Libros y Revistas.

ASENJO, A. (1933a). *La prensa madrileña a través de los siglos (Apuntes para una historia desde el año 1661 al de 1925)*. Madrid: Ayuntamiento / Artes Gráficas Municipales.

— (1933b). *Catálogo de las publicaciones periódicas madrileñas existentes en la Hemeroteca Municipal de Madrid (1661-1930)*. Madrid: Artes Gráficas Municipales.

ASÚN, R. (1979). *El proyecto editorial de «La España Moderna» y la literatura (1894-1914)*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

BELLIDO, P. (1993). *Literatura e ideología en la prensa socialista (1885-1917)*. Sevilla: Alfar.

BERNARDO ARES, J. M. de (1981). *Ideologías y opciones políticas a través de la prensa a finales del siglo XIX*. Córdoba: Imprenta Provincial.

[14] Especifico solamente algunos estudios sobre publicaciones periódicas de importantes localidades.

BESER, S. (1966). «Índices de colaboraciones de Leopoldo Alas en la prensa barcelonesa». *Archivum* 16, 157-211.

BLANCO MARTÍN, M. (1987). «Opinión pública y libertad de prensa (1808-1868)». En *La prensa española durante el siglo XIX*, VV. AA. 27-51. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.

BLASCO, R. (1983). *La premsa del País Valencià (1790-1983)*, vol. 1. Valencia. Institución Alfonso el Magnánimo.

BOTREL, J. F. (1993). *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

BOTREL, J.F. *et alii* (1997). «Coordenadas y cauces de la vida literaria». En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, V. García de la Concha (ed.) y G. Carnero (coord.), t. 8, 1-73 [Cf. «El auge de la prensa periódica», 43-59]. Madrid: Espasa Calpe.

BOZAL, V. (1979). *La Ilustración gráfica del siglo XIX en España*. Madrid: Alberto Corazón.

CÁRCEL ORTI, V. (1980). «Obispos, clero y católicos, prensa y legislación eclesiástica en la España del siglo XIX». *Escritos del Vedat* (Torrente, Valencia) X, 107-128.

CARMAÑOLA, C. (seud.) (1871). *Los periodistas en camisa*. Madrid. [Artículos de costumbres sobre la vida periodística.]

CARNERO, G. (1997). «Introducción a la primera mitad del siglo XIX español». En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, V. García de la Concha (ed.) y G. Carnero (coord.), t. 8, XVII-C [Cf. «El auge de la prensa periódica», LIV-LVII.]. Madrid: Espasa Calpe.

CASADO JORGE, M.ª y ZAMORA LUCAS, F. (1952). *Publicaciones periódicas en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ministerio de Educación Nacional.

CASTRO, C. de (1975). *Romanticismo, periodismo y política. Andrés Borrego*. Madrid: Tecnos.

CAZOTTES, G. (1982). *La presse périodique madrilène entre 1871 et 1885*. Montpellier: Université Paul Valéry.

CELMA VALERO, M.ª P. (1989a). *La crítica de actualidad en el fin de siglo (Estudio y textos)*. Salamanca: Plaza Mayor Universitaria.

— (1989b). *La pluma ante el espejo (Visión autocrítica del «fin de siglo», 1888-1907)*. Salamanca: Universidad.

— (1991). *Literatura y periodismo en las revistas de fin de siglo. Estudio e Índices (1888-1907)*. Madrid: Júcar.

CEPEDELLO BOISO, J. (1995). «Teoría del teatro en la prensa sevillana del XIX: *La Revista de Ciencias, Literatura y Artes (1855-1860)*». En *El siglo XIX... y la burguesía también se divierte (Actas del I Congreso de Historia y crítica del teatro de comedias)*, A.S. Pérez Bustamante *et alii* (eds.), 75-80. El Puerto de Santa María, Cádiz: Fundación Pedro Muñoz Seca / Ayuntamiento.

CHECA GODOY, A. (1991). *Historia de la prensa andaluza*. Sevilla: Fundación Blas Infante.

DÉROZIER, A. (1982). «Relaciones entre Historia y Literatura a través de la producción periodística del Trienio Constitucional». En *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, VV. AA., IV, 383-391. Roma: Bulzoni.

DUEÑAS, J. y SERRANO, A. (1990). *Historia del periodismo en Aragón*. Zaragoza: Diputaciones de Zaragoza, Huesca y Teruel.

ENGLEKIRK, J. E. (1955). «*El Museo Universal* (1857-69): Mirror of Transition Years». *PMLA* LXX, 350-374.

ESPINA, A. (1960). *El cuarto poder*. Madrid: Aguilar.

ESTEVE RAMÍREZ, F. (1989). «Prensa y movimientos sociales en la última etapa de la Restauración». En *La sociedad madrileña durante la Restauración*, VV. AA., 333-344. Madrid: Comunidad de Madrid-Revista Alfoz.

FONTANELLA, L. (1982). *La imprenta y las letras en la España romántica*. Berna / Frankfurt: M. Peter Lang.

GARCÍA TORRES, J. Á. (1984). *El periodismo literario en la prensa diaria madrileña (1896-1904)*. Madrid: Universidad Complutense.

GIL NOVALES, A., ed. (1983). *La prensa en la revolución liberal*. Madrid: Universidad Complutense.

GÓMEZ APARICIO, P. (1967-1974). *Historia del periodismo español (De la Revolución de septiembre al desastre colonial)*. Madrid: Editora Nacional, varios vols.

GÓMEZ IMAZ (1910). *Los periódicos durante la Guerra de la Independencia (1808-1814)*. Madrid: Biblioteca Nacional.

GÓMEZ REA, J. (1978). «Las revistas teatrales madrileñas (1790-1930)». *Cuadernos Bibliográficos* 32, 65-140.

GÓMEZ VILLAFRANCA, R. (s. a.). *Índices de materias y autores de «La España Moderna». Tomos 1.° a 264. Enero de 1889 a diciembre de 1910, formados aplicando el sistema de clasificación bibliográfica decimal.* Madrid: *La España Moderna.*

GONZÁLEZ-BLANCO, E. (1919). *Historia del periodismo. Desde sus comienzos hasta nuestra época.* Madrid: Biblioteca Nueva.

GONZÁLEZ RUIZ, N. (1958). «Periodismo y literatura periodística en el siglo XIX». En *Historia general de las literaturas hispánicas*, G. Díaz-Plaja (ed.), vol. V, 145-183. Barcelona: Vergara.

GUARNER, L., ed. (1953). *«El Europeo» (Barcelona, 1823-1824).* Madrid: CSIC.

GUEREÑA, J. L. (1982). «Las estadísticas oficiales de la prensa (1867-1927)». En *Metodología de la historia de la prensa española*, VV. AA., 81-119. Madrid: Siglo XXI.

GUINARD, P. J. (1973). *La presse espagnole de 1737 à 1791. Formation et signification d'un genre.* París: Centre de Recherches Hispaniques.

HARTZENBUSCH, E. (1894). *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870.* Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

HIBBS-LISSORGUES, S. (1991). «La prensa católica catalana de 1868 a 1900» (I)». *Anales de Literatura Española de la Universidad de Alicante* 7, 99-119.

— (1993). «La prensa católica catalana de 1868 a 1900 (II)». *Anales de Literatura Española de la Universidad de Alicante* 9, 85-101.

— (1994). «La prensa católica catalana de 1868 a 1900 (III)». *Anales de Literatura Española de la Universidad de Alicante* 10, 147-172.

— (1995). *Iglesia, prensa y sociedad en España (1868-1904).* Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.

IGLESIAS, F. (1980). *Historia de una empresa periodística: Prensa Española editora de «ABC» y «Blanco y Negro» (1891-1978).* Madrid: Prensa Española.

JIMÉNEZ MORELL, I. (1992). *La prensa femenina en España (desde sus orígenes a 1868)*. Madrid: Ediciones de la Torre.

LABANDEIRA FERNÁNDEZ, A. (1976). *Índices de publicaciones periódicas*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

LE GENTIL, G. (1909). *Les revues littéraires de l'Espagne pendat la première moitié du XIXe siècle. Aperçu bibliographique*. París: Hachette.

LISSORGUES, Y. (1981). *La producción periodística de Leopoldo Alas*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail.

LÓPEZ RUIZ, J. M.ª (1995). *La vida alegre. Historia de las revistas humorísticas, festivas y satíricas publicadas en la Villa y Corte de Madrid*. Madrid: Compañía Literaria.

MAGALLÓN ANTÓN, F. *et alii* (1959). *Índice de «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1871-1957, con un apéndice correspondiente a 1958*. Madrid.

MOLINA, C. A. (1989). *Prensa literaria en Galicia (1809-1920)* y *Prensa literaria en Galicia (1920-1960)*. Vigo: Ediciones Xerais, 2 vols.

MOLINA FAJARDO, E. (1979). *Historia de los periódicos granadinos (siglos XVIII y XIX)*. Granada: Diputación.

OSSORIO Y BERNARD, M. (1903-1904). *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imprenta J. Palacios.

OSSORIO Y GALLARDO, C. y Á. (1891). *Manual del perfecto periodista*. Madrid: La España Editorial.

PÁEZ RÍOS, E. (1952). *«El Museo Universal». Madrid (1857-1869)*. Madrid: CSIC.

PALENQUE, M. (1987). «*El Cisne*. Periódico semanal de Literatura y Bellas Artes. Descripción, estudio e índice de un periódico romántico sevillano». *Archivo Hispalense* 213, 141-177.

— (1990). *Gusto poético y difusión literaria en el Realismo español. «La Ilustración Española y Americana» (1869-1905)*. Sevilla: Alfar.

— (1998). «Del Realismo al fin de siglo. Sociedad y arte literario: Prensa y creación literaria durante la Restauración (1874-1902)». En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, V. García de la Concha (ed.) y L. Romero Tobar (coord.), t. 9, 59-73. Madrid: Espasa Calpe.

PASCUAL, P. (1989). «Católicos, ultramontanos y reaccionarios en la prensa de la Restauración». En *La sociedad madrileña durante la Restauración*, VV. AA., 307-318. Madrid: Comunidad de Madrid-Revista Alfoz.

PAZ, R., ed. (1950). *«Revista Contemporánea» (Madrid, 1875-1907)*. Madrid: CSIC.

PERINAT, A. y MARRADES, M.ª I. (1980). *Mujer, prensa y sociedad en España (1800-1939)*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

POLO BENITO, J. (1901). *Del periodismo católico*. Plasencia: Imprenta de Manuel Ramos.

REY FARALDOS, G. (1990). «Prensa literaria en Galicia». *Ínsula* 527, 5.

RIBBANS, G. (1958). «Riqueza inagotable de las revistas literarias modernas». *Revista de Literatura* 25-26.

REPLINGER, M. (1991). *El pensamiento artístico en las revistas románticas españolas (1835-1855)*. Madrid: Universidad Complutense.

ROBLES MUÑOZ, C. (1988). «La prensa y la división de los católicos en la Restauración». *Hispania Sacra* XL, 431-468.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, J. L. (1993). *Prensa satírica en España (1832-1932)*. Madrid: Ediciones de La Torre.

ROIG CASTELLANOS, M. (1986). *La mujer en la historia (Francia, Italia, España). A través de la prensa. Siglos XVIII-XX*. Madrid: Instituto de la Mujer.

ROMERO TOBAR, L. (1975). «Sobre censura de periódicos en el siglo XIX. Algunos expedientes gubernativos de 1832 a 1849». En *Homenaje a D. Agustín Millares Carlo*, I, 465-500. Las Palmas: Caja Insular de Ahorros.

— (1987). «Prensa periódica y discurso literario en la España del siglo XIX». En *La prensa española durante el siglo XIX. I Jornadas de especialistas en prensa regional y local*, VV. AA., 93-104. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.

— (1990). «Relato y grabado en las revistas románticas: los inicios de una relación». *Voz y Letra* I.2, 157-170.

— (1994). «Publicaciones periódicas y creación literaria». En su obra, *Panorama crítico del Romanticismo español*. Madrid: Castalia.

RUBIO CREMADES, E. (1984). «La prensa satírica madrileña en el Romanticismo». *Romanticismo* (Génova) 2, 168-174.

— (1995). *Periodismo y literatura: Ramón Mesonero Romanos y el «Semanario Pintoresco Español»*. Alicante: Institut de Cultura Juan Gil-Albert.

RUBIO JIMÉNEZ, J. (1982). «Colaboraciones de Benavente en la prensa madrileña: 1890-1900». *Cuadernos Bibliográficos del CSIC* (Madrid) 44, 1-17.

SÁNCHEZ ARANDA, J. J. y BARRERA DEL BARRIO, C. (1988). *Lecciones de historia del periodismo español*. Pamplona: EUNSA.

SCHULTE, H. F. (1968). *The Spanish Press (1470-1966). Print, Power and Politic*. Chicago: University of Illinois Press.

SEMINARIO DE BIBLIOGRAFÍA HISPÁNICA DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE MADRID (1961-69). *Madrid en sus diarios (1830-1900)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 5 vols.

— (1968-1975). *Veinticuatro diarios (Madrid, 1830-1900). Artículos y noticias de escritores españoles del siglo XIX*. Madrid: CSIC, 4 vols.

SEOANE, M.ª C. (1977). *Oratoria y periodismo en la España del siglo XIX*. Madrid: Fundación Juan March / Castalia.

— (1983). *Historia del periodismo en España. II: el siglo XIX*. Madrid: Alianza.

SEOANE, M.ª C. y SÁIZ, M.ª D. (1996). *Historia del periodismo en España. III: el siglo XX (1898-1936)*. Madrid: Alianza.

SILVELA, F. (1887). «Orígenes, historia y caracteres de la prensa española». En *La España del siglo XIX*, III, 221-248.

SIMÓN CABARGA, J. (1982). *Historia de la prensa santanderina*. Santander: Diputación.

SIMÓN DÍAZ, J. (1963). «Los clásicos españoles en la prensa diaria de Madrid, 1830-1900». *Revista de Literatura* 23 (45-46), 209-240 y 24 (47-48), 201-237.

— (1975). «La prensa española en la época de Zorrilla». En *Estudios Románticos*, 311-325. Valladolid: Casa-Museo de Zorrilla.

— (1981). *Madrid en su prensa del siglo XIX*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.

SIMÓN PALMER, M.ª del C. (1975). «Revistas españolas femeninas del siglo XIX». En *Homenaje a D. Agustín Millares Carlo*, VV. AA., I, 401-445. Las Palmas: Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria.

— (1980). «Revistas destinadas a la familia en el siglo XIX». *Cuadernos Bibliográficos del CSIC* 40, 161-170.

— (1993). *Revistas femeninas madrileñas*. Madrid: Ayuntamiento.

TIMOTEO ÁLVAREZ, J. (1981). *Restauración y prensa de masas. Los engranajes de un sistema (1875-1883)*. Pamplona: EUNSA.

— (1986). «Estructura subterránea de la prensa en la Restauración». En *Madrid en la sociedad del siglo XIX*, I, 229-248. Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.

TRENC BALLESTER, E., ed. (1996). *La prensa ilustrada en España. Las «Ilustraciones» (1850-1920)*. Montpellier: Université.

TUÑÓN DE LARA, M. *et alii* (1975). *Prensa y sociedad en España (1820-1936)*. Madrid: Edicusa.

VALLS, J. F. (1988). *Prensa y burguesía en el XIX español*. Barcelona: Anthropos.

VV.AA. (1898-99). *El mundo de los periódicos. Anuario de la prensa española y estudios hispano-americanos. Libro para todos. Manual del viajero. Diario del año. Guía práctica del Reclamo*. Madrid: Hernando y Cía.

— (1911). *El libro de la prensa*. Madrid: Renacimiento (Prólogo de Miguel Moya).

— (1972). *Románticos y socialistas. Prensa española del siglo XIX*. Madrid: Siglo XXI.

— (1982). *Metodología de la historia de la prensa española*. Madrid: Siglo XXI.

— (1987). *La prensa española durante el siglo XIX. I Jornadas de especialistas en prensa regional y local*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.

— (1993). *Periodismo en Aragón. Cultura burguesa y letras provincianas*. Zaragoza: Mira.

ZAVALA, I. M. (1967). «La prensa exaltada en el trienio constitucional: "El Zurriagazo"». *Bulletin Hispanique* LXIX, 365-388.

— (1972). «Revistas y periódicos románticos, 1835-1865». En su obra, *Románticos y socialistas. Prensa española del siglo XIX*, 39-125. Madrid: Siglo XXI.

ZUBATSKY, D. S. (1975 y 1984). «An International Bibliography of Cumulative Indexes to Journals Publishing Articles on Hispanic Language and Literatures». *Hispania* 58, 75-101; e *Hispania* 67, 383-393.

jromera@flog.uned.es

ARTÍCULOS

POESÍA, ALMA DEL MUNDO *

Mario Benedetti

Escritor

Hace un par de años, el crítico español Rafael Conte señalaba que en España el mercado poético es pequeño, casi inexistente, y se refugia entre los poetas y profesores, ya que los medios de comunicación expulsan de su seno a la poesía. Y agregaba: «Y sin embargo, sin la poesía no hay nada. Los surrealistas se adelantaron a la vanguardia, los poetas latinoamericanos al *boom* de la nueva novela de aquel continente, los poetas sociales españoles a la narrativa social y los *novísimos* a la nueva novela».

No obstante, es paradójicamente esa indefensión profesional que señala el crítico la que tal vez otorgue más independencia al autor de poesía que a los cultores de otros géneros. Al menos, no es frecuente que el poeta tenga editores que lo apremien ni tentadoras ofertas que lo perturben. Es cierto que, ante esa falta de eco, el poeta corre el ries-

* Discurso pronunciado en el acto de entrega del VIII Premio «Reina Sofía de Poesía Iberoamericana» (Madrid, Palacio Real, 24 de noviembre de 1999), obtenido por Benedetti. *Signa* agradece al autor la entrega del texto al director de la revista para su publicación.

go de que lo invada el tedio, pero no hay que olvidar que, como escribió Bergamín, «el aburrimiento de la ostra produce perlas».

En la poesía puede haber invención, no autoengaño; puede haber influencia, no contagio. Es el género de la sinceridad última, irreversible. En los géneros narrativos, la simulación, la ambigüedad, el artificio y hasta las trampas, pueden llegar a ser virtudes literarias, porque allí es todo un mundo el que se corporiza y canaliza, y sin consecuencia la diversidad es poco menos que una ley de su entramado artístico. En cambio, tales rasgos no siempre se corresponden con la poesía. No hay veredicto en profundidad sin concurrencia de la poesía. La marginalidad a que se la somete le otorga una libertad incanjeable. La poesía no acepta esa exclusión y se introduce, con permiso o sin él, en la trama social. Quizá no sepa pormenorizar los odios descomunales, como hace inmejorablemente la novela, pero en cambio construye con pericia los arabescos y las filigranas del amor. Ni la novela ni la poesía morirán, pero sus rumbos son diversos. Si a la novela la llevan en andas, la poesía, en cambio, ha aprendido a valerse por sí misma: a preguntar, aunque nadie le responda; a responder, aunque nadie le pregunte.

Por otra parte, en tanto que la actual poesía española suele aparecer como muy segura de sus rasgos distintivos, de sus fobias y afinidades electas, la que se escribe en América Latina sigue incansablemente buscando su identidad. Todo ello puede hacer que se la identifique como insegura u oscilante, pero también le otorga un dramatismo y una tensión interna que constantemente la despabilan y no la dejan anquilosarse en la monotemática o en el remanso del escepticismo.

Hace más de medio siglo, el nicaragüense Joaquín Pasos metaforizaba esa contradicción: *Somos la tierra presente. Vegetal y podrida. / Pantano corrompido que burbujea mariposas y arco iris. / Donde tu cáscara se levanta están nuestros huesos llorosos, / nuestro dolor brillante en carne viva, / oh santa y hedionda tierra nuestra, / humus humanos.* El mexicano José Emilio Pacheco lo decía a su modo: *A todas partes vamos a no volver,* y Claribel Alegría, al suyo: *¿Estaré sola ante la muerte? Todas las mañanas lo sabré.* Y no falta un Jaime Sabines, para tomar el tema con las pinzas de la ironía: *Cuando tengas ganas de morirte / no alborotes tanto: muérete / y ya.*

La realidad es, en cierto sentido, fundación de la palabra, pero, a su vez, ésta (tal como sostiene Carlos Fuentes al hablar de Carpentier) es «fundación del artificio». La realidad condiciona el ánimo, y éste, al

generar la palabra, expurga la realidad; pero la expurga modificándola, haciéndola más brutal o más etérea, menos rampante o más soterrada, o sea, imaginándola, y convirtiéndola, al imaginarla, en otra realidad, que es artificio.

¿Y los poetas? ¿Qué hacen con la realidad? Es cierto que, hasta no hace mucho, la nombraban bastante menos que los prosistas. En general, los narradores parecen haber adquirido un abono o pase libre para transitar libremente por la realidad. No sólo la nombran, sino que la describen y registran. Cuando conviven con ella, se sienten como en su casa, y, ya que son fabricantes de ficciones, la pueden modificar sin pedir permiso. El novelista es sobre todo un inventor de realidades, y sólo en segunda instancia, un inventor de palabras.

Los poetas, en cambio, cultivan las palabras con delectación, pero no como lujos verbales ni reverberos gratuitos: las cultivan porque constituyen la base de su juego o de su desafío. María Zambrano escribió que, cuando «surge la materialización, azote de nuestro tiempo [...] la poesía ha de atajarla con su cuerpo, dando el cuerpo de la palabra en el poema». O sea, que el poeta ejerce un cuidado corporal de la palabra; sólo así ésta podrá dar lo mejor de sí misma.

Los poetas no nombraban demasiado la realidad, pero ahora sí la nombran. El notorio desarrollo de la poesía conversacional ha tenido una consecuencia sorprendente: los poetas se han acercado peligrosamente a su contorno, su palabra se ha contagiado de realidad, y esa relación ha establecido un inesperado puente entre autor y lector.

Es en la actual poesía latinoamericana donde la realidad aparece más y mejor ligada a la palabra, y donde ésta asume, sin aspavientos y con sencillez, su responsabilidad esclarecedora y comunicante. Pero ¿tendrá razón cierta tendencia cautelar de la crítica cuando presupone que la infiltración de la prosa en el sagrario de la poesía puede desactivar en esta última las tensiones internas, el uso casi hipnótico de la palabra, las santabárbaras de la magia, la liturgia de la soledad? Quizá. No obstante, conviene recordar que cada texto tiene su contexto y a él se vincula. Un texto de hoy no sólo se origina en las tensiones internas del creador; también puede emanar del subsuelo de la calma o de las a menudo feroces tensiones de la realidad.

Por otra parte, ¿cómo negar que hay una magia de lo cotidiano, una liturgia de lo comunitario? La realidad es un territorio por el cual casi inevitablemente el novelista pasa, pero en el que casi nunca se queda. Una vez que se impregna del aire real, del tacto real, del suelo real, una

vez que recarga allí sus baterías, procede a invadir otros territorios, donde habrá de crear otro aire, otro aroma, otro tacto, otro suelo, forzosamente contagiados de lo real, pero que no serán lo real.

El poeta es tal vez menos pragmático. Cuando pasa por la realidad, ésta suele rozarlo, aludirlo, convocarlo, acusarlo, indultarlo. Para el poeta, la realidad es una malla de sentimientos. Y no siempre puede librarse de esa red. Transitoria o definitivamente, permanece en ella, no como un cautivo, sino como alguien que busca ser interrogado, convocado, escuchado, querido.

No obstante, este enredado y turbador fin de siglo, que da por concluida la historia, que decreta el fin de las ideologías y anuncia la muerte de las utopías, y que, en cambio, permanece indiferente ante la destrucción de los espacios verdes y la contaminación del aire que respiramos, este casi neurótico fin de siglo es atravesado de Este a Oeste por una corriente sobrecogedoramente frívola. Los Grandes Capitales lanzan sus campanas al vuelo, mientras que, desde la historia (ésa que, según dicen, ya no existe), Pirro los contempla con clarividente tristeza.

Como lógica consecuencia, la palabra es convocada para otros menesteres; por ejemplo, para nombrar las nuevas selecciones sémicas: *interdealers,* macroeconomía, *front-end,* reestructuración, *stand-still,* desaceleración, etcétera. La palabra recibe la orden de no pasar más por la Magia sino por la Caja.

Por otra parte, al sentimiento le han colgado una nueva etiqueta: es *kitsch,* esa palabra que inventaron los alemanes para designar lo que es de mal gusto, de pacotilla. Milan Kundera ha sido distinguido como abanderado de esa descalificación, y quizá por eso su levedad me resulta insoportable. No obstante, en América Latina el sentimiento todavía sobrevive. Será de pacotilla, pero sobrevive. En forma de amor, de solidaridad, de simple afecto, pero sobrevive. Hasta un poeta tan lúcido y riguroso como el mexicano José Emilio Pacheco no tuvo reparos en presentar uno de sus poemas como un *Homenaje a la cursilería,* y el argentino Manuel Puig elevó el *kitsch* a categoría de arte en su novela *Boquitas pintadas.*

Una y otra vez José Hierro nos convoca: «Volvamos a la realidad». Y es un sabio consejo. Podemos irnos con las palabras, soñar con las palabras, sufrir con las palabras, desfallecer con ellas, pero una y otra vez debemos volver a lo real, para renovarlas y renovarnos. «La literatura es trágica», escribió hace varios lustros el novelista argentino

Juan José Saer, y lo es «porque recomienza continuamente, entera, poniendo en suspenso todos los datos del mundo». Hoy quizá podríamos agregar que en América Latina es sobre todo la poesía, como cuenca esencial de su literatura, la que pone en suspenso los tristes, agobiantes, demoledores datos del mundo. Y mientras éste se detiene a revisarlos y tal vez a clonarlos, ella, la poesía, alma del mundo, vuelve a inventar y a recorrer sus itinerarios, no por las grandes autopistas del consumismo paradigmático, sino por los modestos andurriales de su bien ganada libertad.

CONTROL DEL DISCURSO *VS.* DISCURSO DEL CONTROL
Lectura comparada de *Manual de pintura y caligrafía,* de José Saramago, y *Sostiene Pereira,* de Antonio Tabucchi [1]

José Luis Ángeles

University of North Florida

—Usted se ha apoderado de la poesía, de lo poético, de los bosques de Nueva Inglaterra, del mar, de la emoción de la naturaleza, de los poemas de Eliot.

—¿Los funcionarios han de ser ajenos a todo eso?

—Son naturalmente ajenos a todo eso y todo eso existe precisamente y tiene valor porque no pertenece a la policía. En el momento en que ustedes recitan poemas de Eliot esos versos dejan de ser poemas y se convierten en tecnología de interrogatorio.

Galíndez, Manuel Vázquez Montalbán.

1. PRESENTACIÓN DE LAS DOS NOVELAS

La acción de *Sostiene Pereira* (*SP*) comienza el 25 de julio de 1938 y termina el 25 de agosto del mismo año. El escenario histórico es el

[1] Cito por las siguientes ediciones: Saramago (1983) y Tabucchi (1983). Las traducciones entre corchetes son mías.

de entreguerras. A pocos kilómetros, la guerra civil española está sirviendo de campo de pruebas para la Segunda Guerra Mundial. Alemania vive el rapto del nacional-socialismo; Italia duerme en los brazos de Mussolini; Portugal es una inmensa cárcel de silencio. Pereira, recién nombrado director de la página cultural de un modesto periódico de Lisboa, decide buscar un ayudante (se sospecha que más para combatir la soledad que por necesidades de trabajo, a pesar de lo que *sostiene*) y encuentra a un joven que resulta ser un activista político contrario al salazarismo. A partir de ahí, se producirá un proceso de transformación en Pereira: desde el inicial rechazo de la ingenuidad juvenil hasta el decantamiento decidido contra el Régimen, desde la asepsia de una cultura vivida como simple enciclopedia a la toma de conciencia de ocupar un espacio y tener una voz. Pereira desafiará el orden en nombre de muchas cosas a la vez: en nombre del afecto por el joven Monteiro Rossi (que representaba el hijo que nunca tuvo); en nombre de una nueva (para él) manera de entender la cultura; en nombre de los derechos mínimos de los ciudadanos después de la noche de horror en que fue asesinado Monteiro Rossi; en nombre también —posiblemente— de su juventud esfumada entre los libros y en nombre de aquello que más le había ligado al pasado, de aquello que le sofocaba en la nostalgia y cuya añoranza le atenazaba las manos: el recuerdo de su difunta esposa.

El personaje de Pereira recuerda en muchos aspectos al de *Historia del cerco de Lisboa,* de José Saramago. Ambos se parecen en su edad, en su soledad, en su dedicación al trabajo, en la forma que tienen de contar, la búsqueda de identidad de un personaje gris, su rebelión a través de la palabra... Los dos tienen conflictos con el poder oficial —la editorial en Saramago y el periódico en Tabucchi— y plantean el problema del testimonio, por medio de la escritura, de un sujeto en crisis. Resulta significativo que el subtítulo de *SP* sea *Una testimonianza*, en cuanto que la novela se articula como voluntad de testimonio, pero su puesta en práctica delata los problemas del acto testimonial. Éste se ve numerosas veces interrumpido por los vacíos de memoria de Pereira o, simplemente, por sus deseos de no hablar de esto o aquello. Cuando el personaje, en más de una ocasión, diga *de esto no hablo porque no es interesante,* al destinatario no le cabe sino la indulgencia:

> *Sostiene Pereira che pensò alla sua infanzia, un'infanzia felice, o che lui almeno considerava felice, ma della sua infanzia non vuole parlare, perché sostiene che non ha niente a che vedere con questa storia e con quella giornata di fine agosto in cui l'estate stava declinando e lui si sentiva così confuso* (*SP*, 148; ejemplos concomitantes en 104-105 y 173). [Sostiene

> Pereira que pensó en su infancia, una infancia feliz, o que al menos él consideraba feliz, pero de su infancia no quiere hablar, porque sostiene que no tiene nada que ver con esta historia o con ese día de finales de agosto en el que el verano estaba declinando y él se sentía tan confundido.]

La parcialidad del punto de vista de Pereira impide saber si los episodios omitidos eran o no en realidad interesantes. Además, téngase en cuenta que existe un doble filtro narratorial: no sólo Pereira selecciona y reordena los acontecimientos en el momento de recordarlos y narrarlos, sino que éstos pasan también a través de un segundo narrador. De éste no se conoce absolutamente nada: ni su nombre, ni su edad, ni su trabajo, ni su formación, ni mucho menos cómo llegó a saber la historia de Pereira o por qué la narra. Su presencia en el texto se recuerda constantemente mediante la repetición de la fórmula *Sostiene Pereira que...* En lugar del narrador *fuerte* decimonónico, encontramos aquí un narrador que se mantiene oculto en su indefinición, pero revela a cada instante su insuficiencia. De hecho, no parece disponer en absoluto de información privilegiada y no puede sino repetir lo que *sostiene Pereira*, y depende su narración de los titubeos y de los vacíos de memoria del personaje. Si la teoría de los actos de habla ha explicitado el problema de la relación entre el mundo y el discurso, *SP* la problematiza todavía más por medio de un doble juego ilocutivo: «yo (en tanto que narrador) sostengo que Pereira sostiene que...». Este distanciamiento ilocutivo crispa las relaciones entre el lenguaje y el mundo, dejando lejos al segundo. Y, sin embargo, su lejanía no es olvido. Provoca la urgencia de recuperarlo.

El *Manual de pintura y caligrafía* (*MPC*), de trama mucho más simple, narra en primera persona los avatares de un pintor —que se da a conocer con la sola inicial, H.— cuya actividad profesional se reduce a pintar retratos por encargo.

El funcionamiento del mercado capitalista obliga a H. a suprimir cierta información de su actividad y transmitir otra. Se produce un complejo de incompatibilidades: por un lado, la asunción de un código de señales (maneras de *ennoblecer* el cuadro mediante el uso de determinados colores, perspectivas, etc.) dirigidas a suplantar las señales correspondientes a su propio espacio de producción [2] y, por otro

[2] He desarrollado extensamente el concepto de espacio de producción en el libro *Hacia una ideología de la producción literaria*, cuya publicación está prevista a principios de 2000 en Ediciones Bajo Cero.

lado, la imposibilidad de no pintar desde él. Esta esquizofrenia provocará una tripartición de la actividad de H. Mantendrá su actividad profesional con finalidad económica —retrato de S.—, pero también comienza un segundo cuadro del mismo modelo con la intención de liberar el espacio de producción reprimido. La tercera vertiente de salida será la escritura de unas reflexiones sobre su arte y su vida, que constituyen el texto literal del libro. H. cobrará conciencia *(MPC,* 93) de que no puede prolongar indefinidamente una cohabitación *contra natura* de ambos retratos y de que se verá obligado, en breve, a elegir. Este conflicto interior se materializa en la revisión de toda su producción. Iniciará una vía de revisión práctica (el segundo retrato) y otra teórica (el escrito), pero deben considerarse que ambas deben ir estrechamente articuladas, pues la desarticulación de teoría y praxis es, precisamente, lo que más tradicionalmente se conoce como alienación. Así mismo, es importante no realizar mecánicamente las adscripciones «praxis es igual a hacer» y «teoría es igual a decir», pues el estudio de los actos de habla, entre otras cosas, ha iluminado la dicción como acción. Por otra parte, un cuadro (texto) ¿es acción o dicción? Ambas al mismo tiempo: es dicción en cuanto que se trata de un objeto constituido por signos (es, pues, discurso, escritura); es acción en cuanto que producto de un saber técnico y resultado de una praxis. La confluencia de técnica y praxis, sirviendo la primera a la segunda y no funcionando de modo autónomo (que sería lo característico del modelo de razón instrumental que domina en nuestra sociedad y de las reglas del arte contra las que H. se rebela), está presente en la palabra «pintura», que indica tanto el material utilizado para pintar como la actividad que se ejerce al manipularla. Por eso H. insiste repetidas veces en que lo suyo no era pintura: porque se trataba de la amputación de la técnica del tronco teoría-praxis, juzgándose la técnica a sí misma como valor absoluto («Es desolador», exclamó en cierta oportunidad Baudelaire, «la gente pinta cada vez mejor».). Un sincretismo de significados comparable parece conseguirse con el uso de la palabra «caligrafía» en vez de «escritura».

Ambos protagonistas, H. en el caso de Saramago y Pereira en el de Tabucchi, son sujetos en tránsito hacia lo ignoto: los dos, tras un tiempo de dudas, emprenden una nueva forma de vida. Las fases de dicho tránsito son las siguientes:

a) Aceptación del orden dado y complicidad con el mismo (véase punto 3 del presente trabajo).

b) Contradicciones internas y dudas, aunque se mantengan, de cara al exterior, los mismos comportamientos (véase 4).

c) Rebeldía (véase 5).

2. DISCURSO DEL CONTROL. TÉCNICAS DE REPRESIÓN

2.1. En el *MPC* se alude en diversos momentos a varias formas de represión policial —la reprimenda de un policía a H., porque lo considera sospechoso de activismo político; las alusiones a la represión de las actividades de la oposición en la Portugal salazarista (*MPC*: 144-145), en la España franquista y en la Italia de Mussolini (*MPC*: 137-138, 144)—, pero el episodio central en este sentido es el encarcelamiento de Antonio por sus actividades políticas y el trato que se dispensa a las personas que pretenden visitarlo. Más abstractas son las formas de control ideológico (no deja de ser significativo que, cuando M. entrega en Cascais un paquete para António, lo único que le requisan son los libros), en buena parte analizadas por Althusser (1970), que resultan verbalizadas en el siguiente parlamento de M.:

> *Caxias é apenas uma prisão dentro doutra prisão maior, que é o País. É prático, como vê. Em geral, os suspeitos circulam á vontade dentro da prisão maior; quando se tornam perigosos, passam para as prisões mais pequenas: Caxias, Peniche e outros lugares menos conhecidos. E é tudo (MPC, 279).*
> [Caxias era una prisión dentro de otra prisión mayor, que es el país. Es práctico, como ve. En general, los sospechosos circulan a su voluntad dentro de la prisión mayor, cuando se vuelven peligrosos, pasan a las prisiones más pequeñas: Caxias, Peniche y otros lugares menos conocidos. Y es todo.]

La visión del Estado como una máquina creada por hombres pero que funciona al margen de ellos está presente en las siguientes frases, que hay que leer con sentido metafórico:

> *Tal como eu esperava. Do portão do reduto norte mandaram-me ao reduto sul. Preenchi a ficha e esperei cerca de uma hora. Quando lhes pareceu, fui chamado. Não passei do corredor. Um policia novo, quase imberbe, atendeu-me com uma polidez freia, impessoal, e confirmou que não sendo eu da família não podia visitar o preso. Perguntei se o António estava bem, não me respondeu. Perguntei se a família tinha sido avisada, respondeu que o assunto não me dizia rispeito. E acrescentou: «O facto de o senhor vir aqui dizer-se amigo do preso, não prova sequer que o conheça. Já vê que não posso dar-lhe quaisquer informações. Deseja mais alguma coisa?» Acompanhou-me à porta. Saí, sem o olhar*

e sem pronunciar uma palavra. [...] Era aquilo Caxias. Um edifício pesado e alto para a direita, janelas com grades, celas que eu não sabia como fossem, horas e horas de interrogatórios, matracadas, dias e noites seguidos sem dormir [...] (MPC, 271-272) [Tal como esperaba. Desde el portal del reducto norte me mandaron al reducto sur. Cogí turno y esperé casi una hora. Cuando les pareció, fui llamado. No pasé del corredor. Un policía nuevo, casi imberbe, me atendió con un fría, impersonal, amabilidad y confirmó que al no ser yo de la familia no podía visitar al preso. Pregunté si António estaba bien, no me respondió. Pregunté si la familia había sido avisada, respondió que el asunto no me incumbía. Y añadió: «El hecho de que el señor venga aquí a decir que es amigo del preso ni siquiera demuestra que lo conozca. Ya ve que no puedo darle ninguna información más. ¿Desea alguna otra cosa?» Me acompañó a la puerta. Salí, sin mirarlo y sin pronunciar una palabra. [...] Aquello era Caxias. Un edificio pesado y alto hacia la derecha, ventanas con barras, celdas que yo no sabía cómo eran, horas y horas de interrogatorios, chácharas, días y noches seguidos sin dormir [...]

En *SP*, la imponente presencia de las *fuerzas del orden* es no sólo símbolo de lo que vendrá, sino que sirve para anticipar la represión intelectual contra la que se rebelará Pereira. La amenaza de la sanguinaria policía montada aporta el clima adecuado al relato, al tiempo que alegoriza todas las formas injustas de represión estatal:

Davanti al portone c'erano i mercati rionali e la Guarda Nacional Republicana vi stazionava con due camionette. Pereira sapeva che i mercati erano in agitazione, perché il giorno prima, in Alentejo, la polizia aveva ucciso un carrettiere che riforniva i mercati e che era socialista. Per questo la Guarda Nacional Republicana stazionava davanti ai cancelli dei mercati (*SP*: 13). [Delante del portón había mercadillos locales y la Guardia Nacional Republicana estacionaba ahí con dos camionetas. Pereira sabía que los mercadillos estaban agitados, porque el día antes, en Alentejo, la policía había matado a una carretero que abastecía los mercados y que era socialista. Por esto la Guardia Nacional Republicana estacionaba delante de las verjas de los mercados.]

Son los primeros signos de represión física, que irán en aumento en el capítulo tercero:

Pereira sotiene che la città sembrava in mano alla polizia, quella sera. Ne trovò dappertutto. Prese un taxi fino al Terreiro da Paço e sotto i portici c'erano camionette e agenti con moschetti. Forse avevano paura di manifestazioni o di concentrazioni di piazza, e per questo presidiavano i punti strategici della città. Lui avrebbe voluto proseguire a piede, perché il cardiologo gli aveva detto che gli ci voleva del moto, ma non ebbe il coraggio di passare davanti a quei militari sinistri, e così prese il tram che percorreva Rua dos Franqueiros e che finiva in Praça da Figueira. Qui scese, sostiene, e trovò altra polizia. Questa volta dovette passare di fronte ai drapelli, e questo gli procurò un leggero malessere. Passando sentì un uffi-

ciale che diceva ai soldati: e ricordatevi ragazzi che i sovversivi sono sempre in aguato, è bene stare con gli occhi aperti (*SP*: 19). [Pereira sostiene que la ciudad parecía estar en manos de la policía esa noche. La encontró por todas partes. Tomó un taxi hasta Terrerio do Paço y bajo los pórticos había camionetas y agentes con mosquetes. A lo mejor tenían miedo de manifestaciones o de concentraciones populares, y por esto controlaban los puntos estratégicos de la ciudad. Hubiera querido proseguir a pie, porque el cardiólogo le había dicho que necesitaba ejercicio, pero no tuvo el valor de pasar delante de aquellos siniestros militares, y cogió el tranvía que recorría Rua dos Franqueiros y que terminaba en la Praça da Figueira. Ahí bajó, sostiene, y encontró más policía. Esta vez tuvo que pasar delante de las escuadras y esto le provocó un ligero malestar. Al pasar oyó a un oficial decir a los soldados: y acordaos, muchachos, de que los subversivos siempre acechan, hay que tener los ojos bien abiertos.]

La antipatía de Pereira hacia la policía crece, probablemente, al comprobar la indefensión de un judío conocido suyo después de que aparecieran pintadas racistas en la puerta de su carnicería:

Ha chiamato la polizia?, chiese Pereira. Figuriamoci, fece David, figuriamoci (*SP*: 57). [¿Ha llamado a la policía?, preguntó Pereira. Sólo faltaba eso, dijo David, sólo faltaba eso.]

Naturalmente, el momento de mayor brutalidad policial se produce con el interrogatorio-tortura y el asesinato de Monteiro Rossi (cap. 24). En este clima de inseguridad, en el que quien te tiene que proteger te agrede y quien es tu amigo puede ser un confidente, se entiende la acción de Celeste, la portera del edificio donde Pereira tiene su despacho. Sin saber bien por qué, Pereira había dicho de ella que podía ser una delatora (*SP*: 31). Este presentimiento confirma trágicamente con la presencia de la policía en el apartamento de Pereira en coincidencia con la de Monteiro Rossi. Celeste era la única persona (aparte de la novia de Monteiro Rossi) que, gracias a su labor de centralinista, sabía que ambos estaban, en esos precisos momentos, juntos en la casa.

2.2. A medida que H. va, poco a poco, reconociéndose como víctima del control ideológico por parte del Estado y de los intereses del capital y se propone luchar contra esas formas de control, se introduce una imagen que, inquietante, va conquistando espacio en su nueva vida, el desierto. Después de decir que «No deserto, só o nada é tudo» [En el desierto, sólo la nada lo es todo] (*MPC:* 169), se pregunta si somos nosotros el desierto o si nos dejan desiertos (*MPC*: 190). Cuando comenzó a escribir, asegura, su intención era comprender el desierto que era (el desierto en que vivía), para posteriormente tratar de recupe-

rar lo que quedara aprovechable. Desierto, pero no estéril; deshabitado tal vez, pero no inhabitable (*MPC*: 190-191). En el fragmento 24 la palabra «desierto» adquirirá un significado más literal, pues H. pasa ocho días sin ver a nadie y sin recibir ni realizar llamadas. Constituye esta soledad un aislamiento como inmunidad (*MPC*: 218), que, al tiempo que resulta indoloro, lo amputa de sus potencialidades de interrelación, estableciéndose la no comunicación entre la sociedad y H., en cuanto que éste se ha transformado, momentáneamente, en ente ceroargumental. En otras ocasiones, *desierto* parece sinónimo de *disidencia*:

> *Liquidei (tirei a limpo, averiguei; destruí, aniquilei) um passado e um comportamento, e verifico que não fiz mais do que preparar um terreno: tirei as pedras, arranquei vegetações, arrasei o que tirava a vista, e desta maneira (como por outras palavras e outras razões já escrevi) fiz um deserto. Estou agora de pé no centro dele, sabendo que é este o lugar da minha casa a construir (se de casa se trata), mas nada mais sabendo* (SP: 260). [Liquidé (pasé a limpio, averigüé; destruí, aniquilé) un pasado y un comportamiento, y compruebo que no hice más que preparar el terreno: quité las piedras, arranqué la vegetación, arrasé lo que estaba a la vista, y de esta forma (como con otras palabras y razones ya escribí) hice un desierto. Estoy ahora de pie en el centro de él, sabiendo que es este el lugar para construir mi casa (si de una casa se trata), pero sin saber nada más.]

SP y *MPC* gravitan sobre el siguiente problema de fondo: qué clase de resistencia es posible efectuar ante un medio de represión física e intelectual. Pereira no tiene problemas con la censura porque su orientación (o su desorientación) política hacían sus artículos fácilmente digeribles por el sistema:

> *È comodo, obiettò il dottor Cardoso, tanto c'é la censura preventiva, tutti i giorni, prima di uscire, le bozze del suo giornale passano attraverso l'imprimatur della censura preventiva, e se c'é qualcosa che non va stia pur tranquillo che non viene pubblicato, magari lasciano uno spazio bianco, mi è già capitato di vedere i giornali portoghesi con degli ampi spazi bianchi, fanno una grande rabbia e una grande malinconia* (*SP*: 129). [Es cómodo, objetó el Dr. Cardoso, de todas formas está la censura preventiva, todos los días, antes de salir, las pruebas de imprenta de su periódico pasan por el imprimatur de la censura preventiva, y si hay algo que no debe estar, esté tranquilo que no se publica, a lo mejor dejan un espacio en blanco, ya he visto periódicos portugueses con amplios espacios en blanco, dan mucha rabia y melancolía.]

Pronto comenzarán las experiencias de censura. En primer lugar, él mismo se negará en repetidas ocasiones a publicar los escritos de Monteiro Rossi, al no juzgarlos adecuados a la línea del periódico (*SP*: 37-38, 96). Tanto es así que su joven colaborador comenzará a pre-

sentar escritos contrarios a sus propias convicciones porque los encontraba más fácilmente asimilables por el *censor* (*SP*: 87), papel en el cual su jefe nunca se encontrará a gusto.

La primera fase de Pereira se observa, por ejemplo, cuando Monteiro Rossi le propone una necrología de García Lorca:

> *Pereira sostiene di aver risposto che García Lorca non gli sembrava il personaggio ideale, comunque si poteva tentare, purché se ne parlasse con misura e cautela, facendo riferimento esclusivamente alla sua figura di artista e senza toccare altri aspetti che potevano essere delicati, data la situazione* (*SP*: 24). [Pereira sostiene que respondió que García Lorca no le parecía el personaje ideal, pero se podía intentar, siempre que se hablase con mesura y cautela, refiriéndose exclusivamente a su figura de artista y sin tocar otros aspectos que podían ser delicados, dada la situación.]

Pereira es, además, atento censor de sí mismo, pero terminará rompiendo las barreras autoimpuestas cuando culmine su transformación. En un tercer nivel, está el director del periódico, que en un momento determinado reprime a Pereira por la elección de los textos que publica:

> *Ma alla censura non hanno fatto obiezioni, si difese Pereira, hanno fatto passare il racconto tranquillamente. Alla censura sono dei cafoni, disse il direttore, degli analfabeti, il direttore del censura è un uomo intelligente, è mio amico, ma non può leggersi personalmente le bozze di tutti i giornali portoghesi, gli altri sono funzionari, poveri poliziotti pagati perché non passino le parole sovversive come socialismo o comunismo, non potevano capire un racconto di Daudet che finisce con viva la Francia, siamo noi che dobbiamo essere vigili, che dobbiamo essere cauti, siamo noi giornalisti che abbiamo esperienza storica e culturale, noi dobbiamo sorvegliare noi stessi* (*SP*: 168-169). [Pero en la censura no han puesto objeciones, se defendió Pereira, han dejado pasar el cuento tranquilamente. Los de la censura son unos paletos, dijo el director, analfabetos, el director de la censura es un hombre inteligente, es amigo mío, pero no puede leerse personalmente las pruebas de todos los periódicos portugueses, los otros son funcionarios, pobres policías pagados para que no dejen pasar las palabras subversivas como socialismo o comunismo, no podían entender un cuento de Daudet que termina con viva Francia, debemos ser guardianes de nosotros mismos, debemos ser cautos, nosotros, los periodistas, los que tenemos experiencia histórica y cultural, nosotros tenemos que vigilarnos.]

En un nivel superior, estaría precisamente la censura oficial. Los episodios de represión física tienen su correspondencia en la represión de la actividad intelectual. La primera manifestación se encuentra cuando se sabe que el *Lisboa*, periódico cuya orientación ha definido

Pereira, oculta determinadas noticias, como la muerte del carretero alentejano. En su lugar, el *Lisboa* ofrecía un amplio reportaje rosa sobre la vida de la alta sociedad de Nueva York.

De modo análogo puede interpretarse el interés del director en acercar a Pereira hacia algunos modelos de la historia literaria portuguesa (los más identificables con la grandeza histórica del país, especialmente Camões), al tiempo que le aleja de otros más conflictivos:

> *Senta, Pereira, disse il direttore, il Lisboa, come le ho già detto, sta diventando un giornale esterofilo, perché non fa la ricorrenza di un poeta della patria, perché non fa il nostro grande Camões? Camões?, rispose Pereira, ma Camões è morto nel millecinquecentottanta, sono quasi quattrocento anni. Sì, disse il direttore, però è il nostro grande poeta nazionale, è sempre attualissimo, e poi sa cosa ha fatto António Ferro, il direttore del Secretariado Nacional de Propaganda, insomma, il ministero della cultura, ha avuto la brillante idea di far coincidere il giorno di Camões con il giorno della Razza, in quel giorno si celebra il grande poeta dell'epica e la razza portoghese e Lei ci potrebbe far un ricorrenza. [...] e poi può sempre celebrar Camões, che è il nostro grande poeta nazionale, e fare un riferimento al giorno della Razza, basta un riferimento perché i lettori capiscano* (*SP*: 185). [Oiga, Pereira, dijo el director, el *Lisboa*, como ya le he dicho, se está convirtiendo en un periódico esterófilo, ¿por qué no conmemora a un poeta de la patria, por qué no a nuestro gran Camões? ¿Camões?, respondió Pereira, pero Camões murió en 1580, hace casi cuatrocientos años. Sí, dijo el director, pero es nuestro gran poeta nacional, es siempre actualísimo, y además ¿sabe lo que ha hecho António Ferro, el director del Secretariado Nacional de Propaganda, es decir, el Ministerio de Cultura? Ha tenido la brillante idea de que coincida el día de Camões con el Día de la Raza, ese día se celebra el gran poeta de la épica y la raza portuguesa y usted podría escribir sobre ello. [...] y además siempre puede conmemorar a Camões, que es nuestro gran poeta nacional, y hacer una referencia al Día de la Raza, basta una referencia para que los lectores comprendan.]

Ante este control institucional de los medios de comunicación, portadores de la versión dominante de la realidad, el espacio alternativo se construye en las relaciones humanas. La resistencia se alimenta de boca en boca. Así se construye el refugio de la resistencia en la memoria no escrita de un pueblo reprimido pero vivo:

> *Magari poteva farsi portare un giornale del mattino, ma dubitava che i giornali portoghesi riportassero l'avvenimento a cui si riferiva il cameriere. Semplicemente le voci correvano, andavano di bocca in bocca, per essere informati bisognava chiedere nei caffè...* (*SP*: 57) [Podía pedir que le trajeran un periódico matinal, pero dudaba de que los periódicos portugueses hablaran del suceso al que se refería el camarero. Simplemente, las voces corrían, iban de boca en boca, para estar informados había que preguntar en los cafés...]

De aquí la paradoja de que un hombre en teoría bien informado (Pereira es periodista) preguntara casi a diario por las novedades de la actualidad a Manuel (*SP*: 57, 79, 139, 154, 166, 187), el camarero del café «Orquídea», que, a su vez, conocía las noticias que le refería un amigo suyo que lograba sintonizar una emisora londinense. En una de esas conversaciones, Pereira explicará que de los periódicos no se fía (*SP*: 79). En una circunstancia en que el discurso histórico se hipertrofia y es falseado, resurge el valor de la comunicación directa en el interior de la comunidad como modo de memoria histórica, de memoria resistente.

Uno de los principales objetos del control ideológico es, como se sabe, el cuerpo. Es rechazado por el individuo que, a su vez, recibe patrones (religiosos, morales) sobre cómo comportarse respecto a él.

Tratar al Dr. Cardoso sirve a Pereira para entender mejor el Cuerpo en cuanto Otro de la Razón, es decir, no su opuesto, sino su complementario, y, en última instancia, parte integrante de ella. Habiendo heredado, como toda la cultura occidental, el rechazo del cuerpo como algo sucio, mezquino y que debe ser ocultado, el personaje reniega de su cuerpo, casi parecía que tratara de vivir al margen de él. Obsérvese el embarazo de Pereira cuando el Dr. Cardoso le pregunta por su vida sexual, que Pereira afirma no tener en absoluto (y, si la tiene, es una de las cosas de las que prefiere no hablar) (*SP*: 113-114). Esto es transponible en términos de pensamiento (Razón) y praxis (Cuerpo), de cuya separación resulta la alienación que Pereira sufre al quedar desposeído de su Cuerpo. Esta dimensión del individuo humano que llamamos Cuerpo queda simbolizada por alusiones al cuerpo físico. Por ejemplo, en la preferencia por los bañadores que cubran el tórax (*SP*: 106, 127).

3. PRIMERA FASE. CONTROL DEL DISCURSO

Teniendo en cuenta la representatividad sinecdóquica individuo-clase y considerando que el sujeto narrativo es un pintor, es fácil hacer la extrapolación de su experiencia particular y darle categoría de reflexión sobre el papel del arte y sus relaciones entre el espacio desde el que el arte se produce (que puede convertirse en espacio disidente) y la clase representada por los personajes poderosos, la alta burguesía:

> *Faço retratos para pessoas que se estiman suficientemente para os encomendarem e pendurarem em átrios, escritórios, livingues-rumes ou salas de conselho. [...] Uma semelhança melhorada é ao mais longe que chegam. E como nisso podemos coincidir, não há decepção para ninguém. Mas isto que faço não é pintura* (*MPC*: 41) [Hago retratos para personas que se estiman lo suficiente para encargarlos y colgarlos en atrios, escritorios, salitas de estar o salas de reunión. [...] Un parecido mejorado es a lo más que llegan. Y como en eso podemos coincidir, nadie se lleva una decepción. Pero lo que hago no es pintura.]

Expresan estas palabras la neutralización de la producción sígnica, mediante la relación mercantil, como potencial de análisis socio-político, pues se aviene, en virtud de su posición en las relaciones de producción, a representar una versión armonizada del cuerpo social, en la que no sólo se acepta, sino hasta se ennoblece a quien domina económicamente (y, por lo tanto, en sentido lato, ideológicamente) dichas relaciones.

H. se refiere —como en las palabras recién citadas— a una actividad mecanizada, en la que se producen objetos de manera alienada, sin participar en el control de esa producción. H. únicamente satisface la demanda que el mercado presenta, sin cuestionar la constitutividad de la mercancía producida: eso lo deja al comprador, en lo que se podría considerar una fase puramente mercantilista. El mercado le exige única y exclusivamente un saber técnico. Hasta tal punto es así, que está ausente de todos los espacios en que la *escritura* (escritura plástica, en este caso) puede adquirir influencia social: H. no expone, es desconocido para la crítica... Se limita de forma exclusiva al trato con el cliente y no pinta sino aquello que de antemano sabe que será acogido en el mercado.

La mayor parte de la información sobre la burguesía la proporcionan S. —administrador de la empresa SPQR— y los señores de Lapa. En menor medida también los amigos de H. S. es, probablemente, el que más información ofrece, puesto que desencadena, con su actitud, la crisis de H. El sentimiento del artista (y del arte, si se hace hincapié en la lectura metonímica, por la cual el individuo representa al grupo) hacia la burguesía, podría parafrasearse, es de antipatía, humillación, pero al mismo tiempo de fascinación:

> *Além disso, não posso impedir-me de detestar S. por aquele olhar frio com que relanceou o meu atelier na primeira vez que aqui entrou, por aquele fungar desdenhoso, pelo modo displicente com que me atirou a mão* (54). [Entonces dijo, no puedo impedirme odiar a S. por aquella mirada fría con que atravesó mi taller la primera vez que entró aquí, por aquel quejarse desdeñoso, por el modo displicente con que me dio la mano.]

La esquizofrenia de H. nace cuando se ve obligado, por razones económicas, a intentar ocultar el espacio que ocupa a la hora de pintar:

> *...viver da mentira, usá-la como verdade e justificá-la com o indiscutível nome de arte, pode tornar-se, em certos momentos, insuportável* (*MPC*: 82) [...vivir de la mentira, usarla como verdad y justificarla con el indiscutible nombre de arte, puede volverse, en ciertos momentos, insoportable.]

El retrato de S. es encargado por SPQR con sentido funerario y autocelebrativo, puesto que en las paredes de los despachos de la compañía figuran los retratos de todos los administradores (S. heredó el cargo de su padre). La compañía representa, en sentido amplio, el sistema económico capitalista, lo cual se observa, entre otras cosas, con la comparación de la sede con la cueva de los cuarenta ladrones (*MPC:* 62) y la descripción de los angostos pasillos y el aire irrespirable que circunda el lujo del mobiliario (*MPC*: 62-63). Parece fácil reconocer concomitancias con el tratamiento del espacio que tiene lugar en *El proceso*, de Franz Kafka, en el pasaje en que K. llega a las dependencias de la Justicia. Allí, como aquí, se describe el aspecto de un edificio deshumanizado e inhóspito, y la descripción es trasladable, metonímicamente (contenedor-contenido), a las instituciones que estas dependencias albergan. En el caso de *El proceso*, los largos pasillos serpenteantes representaban los vericuetos del laberinto de la Justicia, y la podredumbre de la madera era símbolo de la del sistema judicial mismo. K. se siente mal en el interior del edificio y necesita salir al aire libre para respirar. Un mecanismo análogo funciona en la descripción que H. proporciona de la sede de SPQR. Además, el recuerdo de la escritura de Kafka está tanto más presente cuanto que de ambos personajes, K. y H., disponemos sólo de la inicial del nombre.

En su llamada inicial a Monteiro Rossi, a quien todavía no conoce personalmente, define su periódico «apolitico e indipendente» (*SP*: 9) y católico. Aquí, el ser católico, nótese bien, no se considera un componente ideológico (puesto que se declara la pretendida apoliticidad), sino supraideológico [3]. A partir de aquí, Pereira oscilará entre aferrar-

[3] Pereira terminará por recalificar el catolicismo como componente ideológico. No lo rechaza, sino que toma conciencia de que el compromiso ético que propone el cristianismo no concordaba con la acción de la Iglesia de su tiempo, muy condescen-

se al estado oceánico de la indefinición política (que le permite, en un momento determinado, situar a la misma altura «fascismo, socialismo, guerra civile di Spagna e cose dal genere» [fascismo, socialismo, guerra civil de España y cosas así], *SP*: 122) y los remordimientos por su pasividad. Cuando conoce a Monteiro Rossi, una de las primeras cosas que le pregunta es si ha tomado parte política. El joven esquiva la pregunta. Pereira insiste:

> *C'entra, sostiene di aver detto Pereira, perché noi facciamo un giornale libero e indipendente, e non ci vogliamo mettere in politica* (*SP*: 23) [Tiene que ver, sostiene que dijo Pereira, porque nosotros hacemos un periódico libre e independiente, y no queremos meternos en política.]

De modo parecido a como en otros momentos declara:

> *...a me non interessano né la causa repubblicana né la causa monarchica, io dirigo la pagina culturale di un giornale del pomeriggio e queste cose non fanno parte del mio panorama...* (*SP*: 86) [...a mí no me interesan ni la causa republicana ni la causa monárquica, yo dirijo la página cultural de un periódico vespertino y estas cosas no forman parte de mi panorama...] (Ejemplos concomitantes en *SP:* 28, 97, 97bis, 98).

Una manifestación más de la inhibición inicial de Pereira ante el mundo es su vivir pendiente del recuerdo de su esposa. Al principio, su fotografía es una suerte de anestesia a la que recurre en los momentos dolorosos o de intensa soledad.

No vive instalado en el presente, su mundo consta prioritariamente de objetos. Por esto, es un muerto en vida, porque la muerte es el gran objeto:

---

diente, como se sabe, con los movimientos fascistas. La gran sacudida se la dará su amigo el Padre António, que le recrimina en varias ocasiones sus débiles lazos con el mundo. «Pereira gli chiese cosa gli era successo e Padre António gli disse: ma come, non hai saputo?, hanno massacrato un alentejano sulla sua carretta, ci sono scioperi, qui in città e altrove, ma in che mondo vivi, tu che lavori in un giornale?, senti Pereira, va un po' a informarti» (*SP*: 15) [Pereira le preguntó qué le había sucedido y el Padre António le dijo: ¿cómo? ¿no te has enterado? Se han cargado a un alentejano en su carreta, hay huelgas, aquí, en la ciudad, y en otros sitios, ¿pero en qué mundo vives, tú que trabajas en un periódico?, Oye, Pereira, a ver si te informas un poco.]. El mismo Padre António le explicará los entresijos políticos del Vaticano y le mostrará que las creencias religiosas no eximen de la militancia política, sino al contrario: aportan un sentido ético que pugna por manifestarse también en la vida pública.

> *E gli venne la bizzarra idea che lui, forse, non viveva, ma era come fosse già morto. Da quando era scomparsa sua moglie lui viveva como se fosse morto. O meglio: non faceva altro che pensare alla morte, alla resurrezione della carne nella quale non credeva e a sciocchezze di questo genere, la sua era solo una sopravvivenza, una finzione di vita. E si sentì spossato, sostiene Pereira* (*SP*: 15) [Y se le ocurrió la extraña idea de que él, tal vez, no vivía, sino que era como si estuviera ya muerto. Desde que desapareció su esposa él vivía como si estuviera muerto. O mejor: no hacía más que pensar en la muerte, en la resurrección de la carne, en la cual no creía, y en tonterías de este tipo, lo suyo era sólo supervivencia, una ficción de vida. Y se sintió encadenado, sostiene Pereira.]

Vivir pre-ocupando el espacio de la muerte inactiviza. La muerte, el máximo Ello concebible, el inexorable objeto que se pone al individuo, hace que el sujeto asuma la retrospección como punto de vista. Por eso la muerte pre-ocupada arrastra hacia el pasado y por eso confiere a Pereira el nihilismo del inicio. Corta la perspectiva futura, permite recordar sin construir, castra la memoria de su proyección hacia el futuro. Por eso, a quien mira desde ahí sólo le queda una posibilidad del discurso: el testimonio. Su *es* es un haber sido, y sólo se puede dar testimonio de lo que ha sido, no de lo que está sucediendo, porque todavía no es experiencia perfectiva sino en acto. Quien testimonia ante un camino cerrado envejece irremediablemente. De ahí las reticencias de Pereira ante la idea de encontrar una nueva compañera («Sono vecchio, rispose Pereira, sono troppo grasso e soffro di cuore.» [Soy viejo, respondió Pereira, estoy demasiado gordo y tengo mal el corazón.] *SP*: 62) y el diagnóstico del Dr. Cardoso:

> *...ma lei ha bisogno di elaborare un lutto, ha bisogno di dire addio alla sua vita passata, ha bisogno di vivere nel presente, un uomo non può vivere come lei, dottor Pereira, pensando solo al passato. E le mie memorie, chiese Pereira, e quello che ho vissuto? Sarebbero solo una memoria, rispose il dottor Cardoso, ma non invadrebbero in maniera così prepotente il suo presente, lei vive proiettato nel passato, lei è qui como se fosse a Coimbra trent'anni fa e sua moglie fosse ancora viva, se lei continua così diventerà una sorta di feticista dei ricordi, magari si metterà a parlare con la fotografia di sua moglie. Pereira si asciugò la bocca col tovagliolo, abbassò la voce e disse: lo faccio già, dottor Cardoso* (*SP*: 157) [Pero usted necesita elaborar un luto, tiene que decir adiós a su vida pasada, necesita vivir en el presente, un hombre no puede vivir como usted, doctor Pereira, pensando sólo en el pasado. ¿Y mis recuerdos, preguntó Pereira, y lo que he vivido? Serían sólo recuerdos, respondió el doctor Cardoso, pero no invadirían de forma tan prepotente su presente, usted vive proyectado hacia el pasado, usted está aquí como si estuviera en Coimbra hace treinta años y su esposa todavía estuviera viva, si continúa usted así se convertirá en una especia de fetichista de los recuerdos, puede que se ponga a hablar con la fotografía de su esposa. Pereira se limpió la boca con la servilleta, bajó la voz y dijo: ya lo hago, doctor Cardoso.]

4. SEGUNDA FASE. TRANSICIÓN

Las incipientes inquietudes de Pereira respecto a la política nacen del encuentro con Marta y Monteiro Rossi, quienes le provocan, sin proponérselo explícitamente, una crisis, que se acentúa en tres momentos clave: la cita con su amigo Silva, el diálogo casual en un tren con una judía alemana y las conversaciones con el Dr. Cardoso. Durante la cena con Silva revela Pereira, por primera vez, su preocupación por la consolidación de los regímenes fascistas (*SP*: 63-65). La indiferencia de Silva suena a complicidad a los oídos de Pereira, que se da claramente cuenta de que ha encontrado un modelo del que apartarse. Además, y también por primera vez, Pereira reflexionará sobre las consecuencias de una separación abrupta entre la cultura y la política tras oír las palabras de su amigo.

El encuentro fortuito con la señora Delgado, la judía alemana, presenta a los ojos de Pereira las consecuencias humanas del momento político. Las palabras de su improvisada compañera de viaje debieron de incomodar a Pereira, al quejarse ella del apoyo del mundo católico a los regímenes fascistas:

> *...e allora faccia qualcosa. Qualcosa come?, rispose Pereira. Beh, disse la signora Delgado, lei è un intellettuale, dica quello che sta succedendo in Europa, esprima il suo libero pensiero, insomma faccia qualcosa. [...] Pereira disse solo: farò del mio meglio, signora Delgado, ma non è facile fare del proprio meglio in un paese come questo per una persona come me, io non sono Thomas Mann, sono solo un oscuro direttore della pagina culturale di un modesto giornale del pomeriggio* [...] (*SP*: 72-73) [...entonces haga algo. ¿Algo como qué?, respondió Pereira. Bueno, dijo la señora Delgado, usted es un intelectual, diga lo que está sucediendo en Europa, exprese su libre pensamiento, haga algo. [...] Pereira sólo dijo: haré lo que pueda, señora Delgado, pero no es fácil hacer lo que se puede en un país como éste para una persona como yo, yo no soy Thomas Mann, sólo soy un oscuro director de la página cultural de un modesto periódico de la tarde.]

Después de las conversaciones con la señora Delgado y con Silva, Pereira comenzará a actuar con una visión diferente de las cosas.

El Dr. Cardoso es crucial en la vida de Pereira, porque le obliga a tomar conciencia de que está atravesando un período de crisis, en el sentido etimológico de la palabra, es decir, de transición. Cardoso lo explica con una teoría un tanto estrambótica: la teoría de la confederación de las almas, consistente en la pluralización del Yo, que asumiría

un determinado comportamiento ante la vida en función de una fuerza (o *alma*) dominante en ese momento. Pero esa fuerza puede ser confrontada, desbancada y sustituida por otra(s). En el caso de Pereira, se estaba librando una batalla a campo abierto. En esto encontramos una reminiscencia, por supuesto, de la crisis interna del sujeto-individuo a finales del siglo XIX. El psicoanálisis, el simbolismo y Nietzsche, entre otras experiencias, resuenan aquí. *SP* parece enfatizar la comunicabilidad entre la crisis interna del sujeto-individuo y la socialización (historización, antiidealización) de éste. Nótese el sustancial cambio en Pereira cuando vuelva a hablar más adelante con Marta, aunque siga afirmando su apoliticidad:

> *Senta, Marta, disse Pereira, vorrei premetterle che per certe cose può contare su di me, anche se vorrei restare estraneo ai vostri problemi, come sa non mi interesso di politica, comunque se sente Monteiro Rossi, gli dica di farsi vivo, forse posso essere d'aiuto anche a lui, a mio modo* (*SP*: 139) [Oiga, Marta, dijo Pereira, quisiera anunciarle que para ciertas cosas puede contar conmigo, aunque quisiera permanecer ajeno a sus problemas, como sabe no me interesa la política, de toda maneras si habla con Monteiro Rossi, dígale que dé señales de vida, tal vez pueda ayudarle algo, a mi manera.]

Unida estrechamente a las opciones literarias, evoluciona su manera de comprender el ejercicio del periodismo:

> *Sí, disse Pereira, però se loro [Monteiro Rossi y su novia] avessero ragione, la mia vita non avrebbe senso, non avrebbe senso avere studiate Lettere a Coimbra e avere sempre creduto che la letteratura fosse la cosa più importante del mondo, non avrebbe senso che io diriga la pagina culturale di questo giornale del pomeriggio dove non posso scrivere la mia opinione e dove devo pubblicare racconti dell'Ottocento francese, non avrebbe senso più niente, ed è di questo che sento il bisogno di pentirme, come se io fossi un'altra persona e non il Pereira che ha sempre fatto il giornalista, come se io dovessi rinnegare di qualcosa* (*SP*: 122) [Sí, dijo Pereira, pero si ellos [Monteiro Rossi y su novia] tuvieran razón, mi vida carecería de sentido, no tendría sentido haber estudiado Letras en Coimbra y haber creí-do siempre que la literatura fuera lo más importante del mundo, no tendría sentido que yo dirija la página cultural de este periódico de la tarde donde no puedo escribir mi opinión y donde tengo que publicar cuentos franceses del XIX, ya no tendría sentido nada, es de esto de lo que siento la necesidad de arrepentirme, como si yo fuera otra persona y no el Pereira periodista de siempre, como si tuviera que renegar de algo.]

De Pereira sabemos que es un admirador de Maupassant, a quien traduce, de Bernanos y Mauriac (*SP*: 50). A Daudet lo acepta como adecuado para el *Lisboa* (*SP*: 103). En el momento máximo de crisis,

Pereira trabaja en la traducción del relato *Honorine*, de Balzac, y prepara la traducción de *La dernière lection*, de Alphonse Daudet, que él presenta al director de su periódico como un cuento sobre el patriotismo, sin mencionar que termina con un «Viva Francia» que podía retumbar en los oídos del salazarismo. De hecho, la publicación de este cuento le costará una reprimenda (*SP:* 168-169).

Más tarde se dará cuenta de la imposibilidad de publicar a Bernanos en su página cultural (*SP*: 173), a pesar de lo cual sigue trabajando en su traducción. Acuerda con el director publicar un cuento de Castelo Branco, para fomentar el patriotismo, pero se resiste al juego de identificaciones entre Camões, la nación y la raza que el director efectúa para desviar la propuesta de tratar a Rilke.

La segunda fase de H. se sitúa, cronológicamente, en el momento desde el que H. comienza a escribir. Es una situación de crítica no activa, en que la disidencia se refugia en la privacidad. De hecho, H. esconde la obra que está pintando como investigación interior de su propia crisis de conciencia artística: un retrato, que no piensa comercializar, de S., presidente de la potente compañía SPQR:

> *[...] sempre soube que o retrato justo não foi nunca o retrato feito. E mais: sempre julguei saber (sinal secundário de esquizofrenia) como devia pintar o justo retrato, e sempre me obriguei a calar (ou supus que a calar-me obrigava, assim me iludindo e cumplicitando) diante do modelo desarmado que se me entregava, tímido, ou, pelo contrário, falsamente desenvolto, apenas certo do dinheiro com que me pagaria, mas ridiculamente assustado diante das forças invisíveis que vagarosas se enrolavam entre a superfície da tela e os meus olhos. Só eu sabia que o quadro ja estava feito antes da primeira sessão de pose e que todo o meu trabalho iria ser disfarçar o que não poderia ser mostrado. Quanto aos olhos, esses estavam cegos. Assustados e ridículos estão sempre o pintor e o modelo diante da tela branca, um porque se teme de ver-se denunciado, outro porque sabe que nunca será capaz de fazer essa denúncia, ou, pior da que tudo isso, dizendo a si mesmo, com a suficiência do demiurgo castrado que se afirma viril, que só a não fará por indiferença ou piedade do modelo (MPC:* 41-41) [...siempre supe que el retrato justo nunca fue el retrato hecho. Es más: siempre creí saber (señal secundaria de esquizofrenia) cómo debía pintar el justo retrato, y siempre me obligué a callar (o supuse que me obligaba a callar, engañándome así y haciéndome cómplice) delante del modelo desarmado que se me entregaba, tímido, o, por contra, falsamente desenvuelto, apenas cierto del dinero con que me pagaría, pero ridículamente asustado delante de las fuerzas invisibles que se enrollaban vagorosas entre la superficie de la tela y mis ojos. Sólo yo sabía que el cuadro ya estaba hecho y que no podría ser mostrado. En cuanto a los ojos, estaban ciegos. Asustado y ridículos están siempre el pintor y el modelo delante de la tela en blanco, uno porque teme verse denunciado, otro porque sabe que nunca será capaz de hacer esa denuncia, o, porque todo eso, diciéndose a sí mismo, con la suficiencia del demiurgo castrado que se afirma viril, que sólo dejará de hacerla por indiferencia o por piedad del modelo.]

Como se aprecia, resulta ser para H. un problema de conciencia el darse cuenta de que, en su caso, coinciden en una sola persona el modelo/referente, el destinatario y el cliente, con lo cual la relación mercantil queda necesariamente inscrita en el producto. H. se muestra consciente de que el retratista no se limita a transponer una imagen a soporte plástico, sino que, muy principalmente, interpreta lo que ve. Y, como gramática y pensamiento no coinciden nunca (base del concepto de refracción del signo ideológico, según Voloshinov), siempre cabrá un razonable margen de error entre lo que se propone realizar y lo que técnicamente ejecuta, con lo que la referencialidad ha hallado una serie de intermediaciones que la problematizan seriamente: los ojos del pintor, la actitud ideológica de éste y sus experiencia sociales, su capacidad técnica... En ese sentido, el retrato dice mucho más de su espacio autorial o de producción que del modelo:

> *Quem retrata, a si mesmo se retrata. Por isso, o importante não é o modelo mas o pintor, e o retrato só vale o que o pintor vale, nem um átomo mais. O Dr. Gachet que Van Gogh pintou, é Van Gogh, não é Gachet, e os mil trajos (veludos, plumas, colares de ouro) com que Rembrandt se retratou, são meros expedientes para parecer que pintava outra gente ao pintar uma diferente aparência. Disse que não gosto de mim e sou obrigado a ver-me em cada retrato que pinto, inútil, cansado, desistente, perdido, porque no sou Rembrandt nem Van Gogh. Obviamente.*
>
> *Mas, que escreve? Também a si se escreverá? Que é Tolstoi na Guerra e Paz? Que é Stendhal na Cartuxa? É a Guerra e Paz todo o Tolstoi? É a Cartuxa todo o Stendhal? Quando um e outro acabaram de escrever estes livros, encontraram-se neles? Ou acreditaram ter escrito rigorosamente e apenas obras de ficção? E como de ficção, se parte dos fios da trama são história? Que era Stendhal antes de escrever a Cartuxa? Que ficou sendo depois de a escrever? E por quanto tempo? Não passou mais de um mês desde o dia em que comecei este manuscrito, e não me parece que seja hoje quem era então. Por ter somado mais trinta dias ao meu tempo de vida? Não. Por ter escrito. Mas essas diferenças, que são? Independentemente de saber em que consistem, reconciliaram-me elas comigo? Não gostando de me ver retratado nos retratos que doutros pinto, gosterei de me ver escrito nesta outra alternativa de retrato que é o manuscrito, em que acabei mais por retratar-me do que retratar? Significará isto que me aproximo mais de mim por este meio do que pelo caminho da pintura? E outra pergunta, consequente: irá continuar este manuscrito, quando eu o supunha terminado?* (*MPC*: 113-114) [El que retrata, a sí mismo se retrata. Por eso lo importante no es el modelo sino el pintor, y el retrato sólo vale lo que el pintor vale, ni un átomo más. El Dr. Gachet que Van Gogh pintó es Van Gogh, no es Gachet, y los mil trazos (sedas, plumas, collares de oro) con que Rembrandt se retrató son meros expedientes para que pareciera que pintaba otra gente al pintar una apariencia distinta. Dije que no me gusto y estoy obligado a verme en cada retrato que pinto, inútil, cansado, desistente, perdido, porque no soy Rembrandt ni Van Gogh. Obviamente. / Pero, ¿y el que escribe? ¿También a sí mismo se escribirá? ¿Qué es Tolstoi en *Guerra y Paz?* ¿Es *Guerra y Paz* todo Tolstoi? ¿Es *La Cartuja* todo Stendhal? Cuando uno y otro acabaran de escribir estos libros, ¿se reconocerían en ellos? ¿O creerían haber escrito única y rigurosamente obras de ficción? ¿Cómo que de ficción, si parte de los hilos de la trama son historia? ¿Qué era Stendhal antes de escribir *La Cartuja*? ¿Qué

> siguió siendo después de escribirla? ¿Y por cuánto tiempo? No pasó más de un mes desde el día en que comencé este manuscrito y no me parece ser hoy quien era entonces. ¿Por haber sumado treinta días a mi tiempo de vida? No. Por haber escrito. ¿Pero estas diferencias qué son? Independientemente de saber en qué consisten, ¿me reconciliarán conmigo? No gustándome ver retratado en los retratos que pinto de otros, ¿me gustaría verme escrito en esta otra alternativa de retrato que es el manuscrito, en el que acabé más por retratarme que por retratar? Significará esto que me aproximo más a mí por este medio que por el camino de la pintura? Y otra pregunta, consecuente: ¿continuará este manuscrito cuando yo lo suponga terminado?]

Aclaro que utilizo la expresión *espacio de producción* para evitar la noción tradicional de autor por varios motivos: para desligar la producción de la individualidad, pues el texto puede producirse tanto aisladamente como en grupo; segundo, porque incluso aunque lo haya producido una sola persona, ésta no estará nunca libre de condicionamientos (sociales) que le exceden; tercero, para suprimir las connotaciones de propiedad privada del sentido del texto que contiene la palabra *autor*. Por tanto, todo retrato (y en general todo acto de *escritura*) es autobiografía, pero no en el sentido tradicional del término (autocontemplación de la vida del productor del texto), sino en cuanto que no puede evitar dar información constante sobre el espacio desde el que se produce.

En la oposición entre el primer cuadro, por una parte, y el segundo cuadro y el escrito, por otra, creo observar, además, una división no menos esquizofrénica —adscribible al plano de las reglas del capital— entre el valor de cambio del arte y su valor de uso. En el caso del primer cuadro se respeta únicamente el valor de cambio, tal como H. estaba acostumbrado a que sucediera desde hacía años. Los otros son casos de producción cuyo constructivismo impide todo previsible valor de cambio. Y serán, precisamente éstas, las que ayudarán a H. a resolver su esquizofrenia:

> *Tenho dois retratos em dois cavaletes diferentes, cada um em sua sala, aberto o primerio à naturalidade de quem entra, fechado o segundo no segredo da minha tentativa também frustrada, e estas folhas de papel que são outra tentativa, para que vou de mãos nuas* [...] *(MPC:* 45-46) [Tengo dos retratos en dos caballetes distintos, cada uno en una sala, abierto el primero a la naturalidad de quien entra, encerrado el segundo en el secreto de mi intento también frustrado, y estas hojas de papel que son otro intento, hacia el que voy con las manos desnudas.]

Se trasluce, además, el contraste entre el ámbito privado (identificable, en este caso específico, con el valor de uso) y el público (valor de cambio), que, recordemos, es una división de la vida humana instau-

rada por la burguesía. Se trata de la primera vez que H. pinta un retrato secreto, puesto que siempre había pintado retratos preacordados para la venta. ¿Cuál es el sentido, pues, de ese trabajo? Declara explícitamente que la finalidad es el conocimiento (*MPC*: 47, 54-55) [4]. En cualquier caso, nunca se argumenta la utilidad del arte en función del esteticismo. Sí se plantea, en cambio, el arte como cirugía que sirva para levantar la piel y ver qué ocurre debajo (*MPC*: 307).

En reiteradas ocasiones se entrevé la comparación, inevitable, entre S. y los señores de Lapa. La reacción que H. tiene ante ellos es en cada uno diferente, probablemente no porque entre ellos y H. haya diferencia de consideración, sino porque aparecen en un momento más avanzado del tránsito ideológico de H. Éste afirma (*MPC*: 255) que en el caso de S. le separaba de su cliente un desconocimiento que le movía a investigar; en el otro caso, es el conocimiento resultante de la investigación lo que provoca la ruptura. Pero tan parecida es la estima que uno y otros le merecen que, asegura, hasta ambos cuadros guardan parecido (*MPC*: 257). Son, desde luego, los primeros cuadros que pinta oponiéndose a la burguesía. El resultado será la expulsión (no mediante decretos, ni censuras oficiales) del gremio de pintores, ante la imposibilidad efectiva de seguir viviendo de su producción desde el momento que pasa a codificar sus cuadros de manera distinta. Más tarde, M. le dirá que de todos sus cuadros le gusta precisamente el que representa a lo señores de Lapa (*MPC*: 281). No es ninguna casualidad.

La división entre las actividades regidas por lo público o por lo privado reaparece, más adelante en el seno del manuscrito, donde se especifica (*MPC*: 161) que se altera la constructividad del lenguaje al saber H. que el texto tiene perspectivas —posteriormente frustradas— de publicación. La elaboración de este texto tiene por motivación investigar las diferencias entre el primer retrato y el segundo. Se introduce así la problemática de los metalenguajes: el segundo retrato es un metarretrato del primero, el manuscrito es un metatexto de ambos. También en el interior del manuscrito hay numerosas muestras de

[4] No me adentraré ahora en lo que creo una falsa polémica entre el arte como conocimiento y el arte como comunicación. No es posible conocer sin una organización sígnica (retórica), por lo que toda forma de conocimiento implica un discurso, igual que en cualquier caso de comunicación. Ni existe, en último término, conocimiento sin discursividad ni existe comunicación sin conocimiento.

metalenguaje, lo cual tiene el efecto de minar la estructura del texto, iluminando su proceso de constructivismo y haciendo que resalte, entonces, como *producto* [5].

El hecho de que H. pinte un cuadro sin intención de comercializarlo es indicio de un conflicto con las reglas del mercado, con las cuales romperá definitivamente después de la discusión con los señores de Lapa. A partir de entonces se dará cuenta de que no le será posible, en el futuro, mantener dos formas paralelas de pintar, una para vivir y otra para su producción oculta. De modo análogo, Pereira también alterará sus proyectos de traducción a medida que se vaya produciendo su tránsito ideológico hacia posiciones de resistencia: Pereira también trabaja en proyectos de difícil o imposible salida mercantil (traducciones que, muy bien sabe, nunca verán la luz en el «Lisboa»)

5. TERCERA FASE. REBELDÍA

La transformación de Pereira se irá apreciando de acuerdo con su actitud ante el recuerdo de su esposa. Al final, conserva el retrato (no traiciona sus recuerdos), pero decide luchar y se instala en el presente,

[5] «A estas alturas de mi narración, mis lectores quizás estén pensando que no es de "buen gusto" literario que el autor tironee a cada rato la manga del que lee para recordarle su presencia, sembrando el texto con comentarios que no pasan de ser informes sobre el transcurso del tiempo o el cambio de escenografía.

Quiero explicar cuanto antes que lo hago con el modesto fin de proponer al público que acepte lo que escribo como artificio. Al interponerme de vez en cuando en el relato sólo deseo recordarle al lector su distancia con el material de esta novela, que quiero conservar como objeto mío, mostrado, exhibido, nunca entregado para que el lector confunda su propia experiencia con él. Si logro que el público acepte las manipulaciones del autor, reconocerá no sólo esta distancia, sino también que las viejas maquinarias narrativas, hoy en descrédito, quizás puedan dar resultados tan sustanciosos como los que dan las convenciones disimuladas por el "buen gusto" con su escondido arsenal de artificios. La síntesis efectuada al leer esta novela —aludo al área donde permito que se unifiquen las imaginaciones del lector y del escrito— no debe ser la simulación de un área real, sino que debe efectuarse en un área en que la *apariencia* de lo real sea constantemente aceptada *como* apariencia, con una autoridad propia muy distinta a la de la novela que aspira a crear, por medio de la verosimilitud, otra realidad, homóloga pero siempre accesible como realidad. En la hipócrita no-ficción de las ficciones en que el autor pretende eliminarse siguiendo reglas preestablecidas por otra novelas, o buscando fórmulas narrativas novedosas que deberán hacer de la convención de todo idioma aceptado como no convencional sino como "real", veo un odioso fondo de puritanismo que estoy seguro que mis lectores no encontrarán en mi escritura» (José Donoso, 1983: 53-54).

en el mundo hecho de procesos (no de objetos, y proceso él mismo). La transición de Pereira representa, pues, algo así como la alegoría del hombre que renace. Su reencuentro con la vida marcará el triunfo de la voluntad. Cuando se decante por la vida, se pondrá de parte de su ayudante, Monteiro Rossi, al que Pereira preguntara en su primer encuentro si le interesaba la muerte, encontrando una respuesta que le desconcertó: no le interesaba la muerte, sino la vida.

Puesto que Pereira es un intelectual, su manera de resistencia se concretará en la actividad intelectual, una vez asimilada la palabra que le diera a la señora Delgado de hacer lo que estuviera en su mano. Cuando en él comienza la crisis, se inicia también una crisis (una crítica) de las opciones intelectuales, estéticas y literarias hasta entonces mantenidas. Cuando la crisis concluya y Pereira haya asumido estabilidad en su nueva visión de mundo, sus opciones por unos determinados modelos de discurso en detrimento de otros estará madura. El proceso de cambio estético-literario, acompaña, pues, al de cambio político. De este modo se subraya la no separabilidad del ámbito ideológico del cultural.

El precipitado fin de la carrera de H. en el momento en que su producción cambia de rumbo ideológico es asimilable a una de las muchas formas de control que el Estado ejerce sobre las personas. Cualquier texto que emprenda una dirección transformadora tenderá a retratar, analizar, descomponer el funcionamiento de las formas de control, todo lo contrario que un texto conservador, que tenderá a invisibilizarlas.

H. ejerce un acto de rebeldía al buscar otro trabajo del que vivir. Sabe que su reputación como pintor de retratos por encargo está irremisiblemente dañada, que no volverá a disponer de un espacio social como pintor. Le cierra la puerta a su pasado e inaugura un proyecto de pintura en desafío a las reglas del mercado. Ese gesto de rebelión se estabiliza desde el momento en que la escritura (el ejercicio de *caligrafía* que leemos) pierde su razón de ser, una vez cumplida su función:

> *Esta escrita vai terminar. Durou o tempo que era necessário para se acabar um homem e começar outro* (*MPC*: 308) [Este escrito va a terminar. Duró el tiempo que era necesario para que se acabara un hombre y comenzara otro.]

Pereira sentirá la urgencia de la acción, sobre todo en el momento de ver con sus ojos el cadáver de Monteiro Rossi:

E pensò che doveva fare presto, molto presto, ormai non c'era più tanto tempo, sostiene Pereira (198). [Y pensó que tenía que actuar deprisa, muy deprisa, ya no quedaba mucho tiempo, sostiene Pereira.]

Por lealtad a su joven amigo no puede sustraerse a la llamada, escribirá una crónica del asesinato, firmando por primera vez un artículo con su propio nombre/su nombre propio. Mediante una treta consigue convencer al tipógrafo de que el artículo tiene el beneplácito de la censura. Cuando el periódico sale a la venta aquella tarde, Pereira ha salido de casa sin rumbo fijo, llevando una bolsa con lo indispensable para una vida nueva.

6. CONCLUSIONES

En Pereira, como en H., se encuentran tres estadios sucesivos: uno primero, de tranquilidad negadora de todo desconcierto; otro segundo, de dudas y búsquedas; y otro tercero, de asentamiento de un nuevo modelo.

Parece evidente la existencia de imbricaciones entre las relaciones de producción y la técnica: se pinta/escribe de un modo distinto según el lugar que se ocupa en esas relaciones de producción (no uso ahora *técnica* como *saber hacer*, sino como las disposiciones materiales del texto que lo encaminan a la transmisión de una visión ideológica). Sin embargo, con frecuencia se ha cuestionado que un sector económico (un sector económico no constituye necesariamente una clase social, pues en la definición de ésta entran también componentes ideológicos y de cohesión de intereses no sólo lucrativos) domine las producciones artísticas por el mero hecho de dominar las relaciones de producción de un cuerpo social. Si bien conviene insistir en la no inexorabilidad de dicha ecuación, pues lo contrario sería establecer una correspondencia mecanicista cuando la realidad es estocástica, es interesante constatar que, cuando este hecho se niega, suele suceder que el grupo o los grupos que domina(n) la producción artística, o mediática en general, niega(n) su vinculación con la reproducción ideológica (recuérdese la insistencia de Pereira en aclarar que sólo le interesaba la «cultura», en ningún caso la política).

Ambas formulaciones se sustraen a la formulación marxista según la cual del poder económico emana, no linealmente, el poder cultural.

Es decir, estas alegaciones no se argumentan desde dentro de esta formulación y ni siquiera teniéndola en cuenta, sino pretendiendo situarse al margen de ella y obviándola como si nunca hubiera existido. De hecho, ¿cómo confesar, y llegar a la inquietante conclusión, de que los discursos son seleccionados no directamente, pero sí en última instancia por intereses de capital (no porque el mercado del arte sea en todos los casos sustanciosos, sino porque los mercados que sí lo son prefieren la puesta en circulación de un arte no conflictivo)? Eso sería señalarle al enemigo el campo de batalla.

Referencias bibliográficas

DONOSO, José (1983). *Casa de campo.* Barcelona: Seix Barral.
SARAMAGO, José (1983). *Manual de pintura e caligrafía.* Lisboa: Caminho.
TABUCCHI, Antonio (1994). *Sostiene Pereira.* Milán: Feltrinelli.

EL SIGNO EN EL NACIMIENTO DE LA GRAMÁTICA *GENERAL*: DE PLATÓN AL BRONCENSE

Manuel Breva-Claramonte

Universidad de Deusto

INTRODUCCIÓN

Tratados de teoría gramatical, con raras excepciones, se ocupan de la naturaleza del signo y de su dimensión semasiológica. Pero en la creencia que aspectos fundamentales de la lingüística sólo son susceptibles de entenderse históricamente dentro del ámbito más amplio de la semiótica, me he propuesto emprender la tarea de indagar temas semasiológicos que han desempeñado un papel importante en el desarrollo de la gramática universal o *general.* Esta cuestión es pertinente para el estudio de algunos aspectos de la semiótica y de la lingüística en España, dado que Francisco Sánchez de las Brozas (1523-1601), catedrático de Humanidades en la Universidad de Salamanca, contribuyó de manera significativa a establecer los parámetros de la gramática universal o *general*, con las ideas sobre los signos heredadas de la tradición gramatical.

Otros aspectos semasiológicos dentro de la tradición española, como el del signo desde una perspectiva filosófica más amplia, el de los signos escritos o gestuales de los sordos y el de la comunicación con las manos de los monasterios medievales, se hubieran podido tratar aquí, pero caerían fuera de los límites de este trabajo. Por ello, me he limitado a la historia de la gramática filosófica, es decir, al estudio de los signos mentales reflejo de la realidad, que nos ayudan a comprender la naturaleza de los signos del lenguaje humano y de sus rasgos universales o *generales*. Para tratar este tema, he dividido mi trabajo en tres partes:

1. La tradición greco-romana.
2. La gramática medieval y los precursores del Brocense.
3. Francisco Sánchez el Brocense.

1. LA TRADICIÓN GRECO-ROMANA

En la Antigüedad clásica, la polémica en torno al origen natural o convencional del lenguaje estaba íntimamente ligada a la investigación sobre los signos. En el *Cratilo,* Platón (427-347 a. de J.C.) aborda esta cuestión y se centra en el posible origen natural o convencional de las palabras, afirmando que los nombres corresponden naturalmente a las cosas. Platón pone en boca de Sócrates que «el nombre [es] una representación del objeto hecha por medio de sílabas y letras» (Míguez *et al.* 1966: 431d). En cuanto al tipo de imitación que encierra el nombre, había diversas opiniones expresadas en el *Cratilo* [1], aunque Platón da por descontada la hipótesis de que los nombres tienen origen onomatopéyico (Míguez *et al.,* 1966: 423b-423c). De estas afirmaciones, se deduce que las palabras sig-

[1] Aun cuando el *Cratilo* sea una de las primeras obras que se ocupa del origen del lenguaje, incluye, al parecer, las opiniones de pensadores presocráticos y sofistas. Por ello, las ideas de Platón no son siempre fáciles de deslindar. No debe extrañarnos, por tanto, que el *Cratilo* haya recibido tantas interpretaciones en los últimos 25 siglos. Sandys (1903: vol. 1, 92), por ejemplo, cita a Campbell (1875-1889), quien explica que Hermógenes considera el lenguaje como algo convencional, mientras que Cratilo defiende el carácter natural del lenguaje. Y, en fin, Sócrates, representante de la concepción platónica, adopta una postura intermedia, manteniendo que el lenguaje se funda en la naturaleza, pero que sufre modificaciones por convención.

nifican las cosas de la naturaleza y que existe una semejanza natural entre las palabras y las cosas que representan.

En el *Sofista*, Platón examina las mismas cuestiones con relación a las oraciones o expresiones de un pensamiento completo:

> *Extranjero.—Para representar las cosas de la naturaleza por medio de sonidos, existen dos tipos de expresiones.*
>
> *Extranjero.—A lo que expresa las acciones lo llamamos verbo.*
>
> *Extranjero.—Pero, al signo vocal, impuesto a los que realizan estas acciones, se le denomina nombre.*
>
> *Extranjero.—Ahora bien, los nombres enunciados solos uno a continuación de otro no constituyen nunca una oración, como tampoco una serie de verbos enunciados sin la compañía de ningún nombre.*
>
> *Extranjero.—Cuando alguien dice: homo discit, ¿no dirás, acaso, que se trata de la oración más elemental y pequeña que existe?* [cf. Míguez *et al.* 1966: 261e-262d.]

Aquí Platón explica en qué sentido los nombres y los verbos simbolizan nuestros pensamientos y representan el mundo real. Los nommbres en función de sujeto son signos vocales impuestos a los que realizan acciones, y los verbos son expresiones que denotan acción. La palabras de Platón nos proporcionan una definición lógica de la oración como expresión de un pensamiento completo; es decir, como signo de la naturaleza, la oración lógica está constituida por un nombre y un verbo.

La polémica en torno al origen del lenguaje continuó durante mucho tiempo. Aristóteles (384-322 a. de J.C.) rechaza el carácter natural de las palabras y aboga por el origen convencional de éstas. Investiga la relación entre los signos escritos, hablados y mentales en *De la interpretación*, cap. 1 (véase Samaranch, 1964), donde afirma:

> *Las palabras habladas son símbolos o signos de las afecciones o impresiones del alma; las palabras escritas son signos de las habladas. Al igual que la escritura, tampoco el lenguaje [los sonidos del discurso] es el mismo para todas las razas de hombres. Pero las afecciones mentales en sí mismas, de las que esas palabras son primariamente signos, son las mismas para toda la humanidad, como lo son también los objetos, de los que esas afirmaciones son representaciones, semejanzas o copias* [2].

[2] Pasajes como éste indujeron a filósofos y gramáticos posteriores a armonizar las concepciones platónica y aristotélica, explicando que en la convención de Aristóteles intervenía la mente humana, imponiendo nombres a las cosas de modo *natural*.

El convencionalismo de Aristóteles se apoya en que las palabras de las distintas lenguas no comparten los mismos signos fónicos, ni los mismos signos escritos. Pero dicha postura queda matizada al señalar que los conceptos o afecciones mentales y las cosas de la naturaleza que esas afecciones mentales representan son iguales para toda la humanidad. Así pues, aquí se adivina cierta relación universal entre el lenguaje (plano semántico) y la realidad.

Con relación a la oración o unidad mínina capaz de expresar un pensamiento completo, Aristóteles en *De la interpretación,* cap. 4 (Samaranch, 1964), sostiene que toda oración adquiere significado por convención, y en la *Poética,* cap. 20 (Samaranch, 1964), indica que la oración no siempre consta de nombre y verbo, puede formarse sin verbo. Al contrario de Platón, Aristóteles acepta la posibilidad de que los nombres por sí solos representen realidades o pensamientos completos que tienen su contrapartida en la naturaleza (cf. Robins, 1951: 20). Aquí Aristóteles estudia el lenguaje no desde una perspectiva lógica, sino desde el punto de vista de lo observable. Su opinión sobre los verbos no es tan clara, puesto que define el verbo como «un signo de algo que se dice o afirma de alguna otra cosa», implicando con ello que el verbo tiene que ir acompañado de un nombre (*De la interpretación*, cap. 3 [Samaranch, 1964]). En este lugar, donde se refiere a la expresión de un juicio, las partes no tienen significado independiente para expresar una proposición afirmativa. Así pues, en estos casos toda oración está formada por un nombre y un verbo.

Algunos fragmentos en *De la interpretación* se acercan bastante al pensamiento de Platón, pero esto no ocurre en otros lugares de esta obra y en partes de la *Poética.* La opinión de Platón acerca de que las «sílabas y letras» del lenguaje son signos naturales de nuestras ideas como reflejo de la realidad y su concepción de «oración lógica» son la base del desarrollo posterior de la gramática universal o *general.* La postura de Aristóteles sobre afecciones mentales o conceptos en el sentido de que estos signos son iguales para todos los seres humanos y su opinión sobre la expresiones relativas a los juicios también ayudan a configurar este modelo lingüístico. Sin embargo, las afirmaciones de Aristóteles en el sentido de que los sonidos del lenguaje eran convencionales y diferentes en las distintas lenguas y su opinión sobre la unidad mínima del discurso sobre la base de lo observable hubieran podido ser impedimentos para la formulación posterior de un modelo lingüístico de carácter universal.

Marco Fabio Quintiliano (hacia 35-95 d. de J.C.), Apolonio Díscolo (siglo II d. de J.C.) y Prisciano (hacia 500 d. de J.C.) también propusieron estructuras lógicas en sus análisis gramaticales. Quintiliano siguió y compendió las ideas de la tradición anterior ligada a los estudios de dialéctica y de retórica, que ya procedían, por lo menos, de los estoicos Zenón (333-261 a. de J.C.) y Crisipo (282-206 a. de J.C.), quienes trataron la oración lógica o natural en contraposición con la ilógica o figurada, según se desprende de los títulos de algunas de sus obras citadas por Diógenes Laercio (s. III a. de J.C.) en *Vitae et placita clarorum philosophorum* (Libro VII: 44, 59, 63-68 y 191-193 [Hicks 1931, vol. 2; cf. Sandys, 1903, vol. 1: 147-148]). También influyeron en la tradición posterior L. Elio Stilo (hacia 154-hacia 74 a. de J.C.), maestro de Varrón, Quinto Cosconio (s. I a. de J.C.) y el propio Marco Terencio Varrón (hacia 116-27 a. de J.C.). En su retórica o *Institutio oratoria*, una obra enciclopédica que recoge los conocimientos anteriores, Quintiliano reinterpreta la noción de «nivel lógico» de Platón y de Aristóteles, proponiendo la descripción del lenguaje con un nivel natural de significación y de estructuras sintácticas, es decir, lo que él llamaba la manera lógica (*ratio*) y sencilla de expresar las cosas. Igualmente, equipara el nivel natural del lenguaje con una etapa *histórica* anterior a partir de la cual se desarrollaría el lenguaje alterado o figurado (los tropos y las figuras). En las secciones sobre tropos y figuras (Libro I, cap. 5:34-35, Libro VIII, cap. 6 y Libro IX, caps. 3-4 [véase Butler, 1961-1966]), Quintiliano proporciona abundantes ejemplos de adición o pleonasmo, omisión o elipsis y transposición o anástrofe, y afirma que, al hacer un cotejo del lenguaje antiguo con el nuestro, prácticamente todo lo que se habla hoy en día es ya figura (Libro IX, cap.3:1). Según el retórico de Calahorra, esas figuras que al principio se consideraban vicios ahora tienen el respaldo de la autoridad de los mejores escritores, de la antigüedad, del uso y, muchas veces, de cierta lógica (*ratio*). Además, tales figuras presuponen un alejamiento del lenguaje sencillo y directo, debiéndose aceptar si ya tienen un precedente en la lengua.

Quintiliano define el nivel lógico como la expresión sencilla y natural, es decir, como la lengua antigua o primera de donde ha evolucionado el lenguaje figurado. Sin embargo, como maestro de retórica en Roma, su interés se centra sobre todo en el estudio del lenguaje figurado o nivel de uso, ya que las figuras añaden variedad y belleza al estilo (Libro IX, cap. 3: 2-3). Las ideas de Quintiliano permanecerán escondidas, como las aguas del Guadiana, durante toda la Edad Media

en el convento de Saint-Gall hasta que Juan Francisco Poggio Bracciolini (1380-1459) descubriera el manuscrito de su *Institutio oratoria* en los albores del Renacimiento y se incorporaran a la cultura Europea del Renacimiento.

Apolonio Díscolo escribió su περὶ συντάξεως en Alejandría, probablemente durante el siglo II d. de J.C. En su obra, explica ciertos fenómenos sintácticos del griego mediante la formulación de niveles abstractos. Apolonio distingue entre la oración lógica y el uso (Householder, 1981). Algunas de las ideas de Apolonio reaparecen en Prisciano (hacia 500 d. de J.C.), un gramático latino, a quien, estando en Constantinopla, le pidieron que resumiera, en latín, una gramática griega. Las *Institutiones grammaticae* de Prisciano constan de dieciocho Libros, de los cuales el XVII y XVIII sobre sintaxis son los más extensos. Utilizando a Apolonio y a su propio maestro Teoctitus como fuentes, Prisciano (Libro XVIII: 55-56 [Keil, 1859, vol. 3]) mantiene que todo verbo impersonal lleva necesariamente sobrentendido un nominativo, que es afín al contenido del verbo. Así, en el impersonal de pasiva *curritur,* hay un supósito implícito: *curritur* se analiza como *cursus curritur* o *cursum curritur*. Resoluciones o derivaciones tales como *pudet me tui,* provenientes de la oración natural *pudor me habet tui* (Libro XVII: 57), también se encuentran en Prisciano. Observamos, pues, la presencia de la sintaxis lógica en Prisciano, aunque este gramático, por las razones que sean, no estudia las causas del lenguaje a partir de los conceptos simples o compuestos y, en último término, de la propia naturaleza. Sin embargo, las causas del lenguaje son fuente de importantes debates en las gramáticas teóricas de la época medieval, que estudiaremos a continuación.

2. LA GRAMÁTICA MEDIEVAL Y LOS PREDECESORES DEL BROCENSE

Los gramáticos universalistas de los siglos XII, XIII y XIV consideran el lenguaje como el fiel reflejo de nuestros pensamientos. Éstos intentan esclarecer y ahondar en los modelos platónico y aristotélico del lenguaje. Juan Aurifaber, en *Determinatio de modis significandi* (ms.: Erfurt, Wiss. Bibl., 4.° 267.f.136r-137v [A] [Pinborg, 1967: 226]), parafrasea a Aristóteles (*De la interpretación*, cap. 1) de la siguiente manera:

> *...duplex est signum, scilicet quod per naturam est signum, et quod per nostram voluntatem est signum, scilicet quia nos ipsum accipimus pro alio. Primum signum est idem apud omnes, et hoc est conceptus primario rei sive similitudo in anima, que apud Aristotelem vocatur passio. Sed secundum signum est vox, que de se est libera et per usum nostrum pro alio... Ista distinctio patet principio peryermenias.*

Puesto que las *voces* o significantes de las palabras son signos que varían en las distintas lenguas, muchos gramáticos de la época escolástica pensaban que el componente fónico no debía formar parte del estudio del lenguaje, y, por ello, dicho componente se estudió muy poco en la época medieval. La ciencia del lenguaje se ocupaba exclusivamente de lo que era general y necesario [3]. Ésta trata de la *dictio* y de las frases y oraciones, o sea, del significado y de la representación de dicho significado en las propias palabras *(consignificación).* La gramática se centra en el estudio de los *modi significandi,* seres de razón o conceptos de los cuales proceden las partes de la oración con sus propiedades y accidentes [4]. La gramática también examina los conceptos compuestos y la manera como éstos se plasman formalmente en frases y oraciones.

La teoría de los *modi significandi,* tan importante para la modelación de una gramática universal o *general,* tiene antecedentes platónicos y aristotélicos, aunque los modistas normalmente sólo citan *De la interpretación* de Aristóteles, dado que el pensamiento de Aristóteles llega a predominar con el auge del tomismo en el siglo XIII. Es una teoría dinámica, en la que el lenguaje es el resultado de un proceso (naturaleza conceptos simples y compuestos *dictiones,* frases y oraciones), fundamentada en el modelo clásico del debate sobre el origen del lenguaje. Una lectura rápida de Thurot (1868) y de Pinborg (1967) nos muestra que los gramáticos de la época escolástica recurren frecuentemente a vocablos asociados con el estudio del origen del lenguaje, tales como *impono, impositio, invenio, inventio.*

El fragmento de Aristóteles en *De la interpretación,* cap. 1 (Aristóteles, Sección 1) se reinterpretó en el sentido platónico. De hecho, si la repre-

[3] *Necesario* es un término que aparece en la tradición gramatical con el sentido de lo que debe estar en el lenguaje (muchas veces, en la forma) por necesidad lógica. Lo encontramos, por ejemplo, en Prisciano, en los gramáticos medievales y abundantemente en el Brocense.

[4] El concepto de *modus significandi* es interdiscliplinario; lo utilizan los filósofos, los gramáticos y los teólogos con matices distintos (Kelly, 1979). En la teoría de los modistas, hay tres niveles importantes: la *res* o naturaleza; el *intellectus,* con el complejo sistema de *modi* (que no trataremos aquí); y la *significatio,* que aparece formalmente en la *dictio.* Para el nacimiento de la gramática *general,* la relación vertical entre *res, intellectus* y *significatio* son de suma importancia.

sentación del significado en las palabras (*consignificatio*) hubiera sido completamente arbitraria, no resultaría posible la ciencia lingüística. La idea de que las *figurationes* (o marcas morfológicas dentro de las palabras) habían sido creadas por convención (*ad placitum*) habría impedido la identificación de los *modi significandi* en las formas de las palabras.

Bursill-Hall (1972: 42) menciona acertadamente que la idea del lenguaje como espejo de la realidad es fundamental para la teoría gramatical de Tomás de Erford (hacia 1300). Por otro lado, un comentarista anónimo parece reconciliar la convención de Aristóteles con el modelo platónico, cuando afirma que los *modi significandi* (las partes de la oración con sus propiedades y accidentes, o sea, los modos de significar expresados formalmente en el lenguaje) no son el resultado de la convención humana, sino que proceden de una causa *necesaria*:

> *...Scilicet quod modi significandi non causantur ab intellectu, quia omne causatum ab intellectu significat ad placitum. Sed modi significandi non significant ad placitum, cum de eis non sit scientia, sed habent causam necessariam, et quia habent causam necessariam, non habent se ad placitum* (Ms: Erfurt, Wiss. Bibl., 8.° 73, f. 88r-91r (L) <Questio> [Pinborg, 1967: 277.]

Los gramáticos de la época medieval habían censurado a Prisciano por no haber estudiado las *causas* del lenguaje. Guillermo de Conches (hacia 1080-1154) se lamentaba de que no hubiera tratado las causas de las distintas partes de la oración y de sus accidentes (Wallerand, 1913: 37 y 39; Robins 1951: 78 y 1968: 75-76), es decir, las causas de las palabras (incluyendo el origen o las causas del género, el número, el caso, etc.) y las causas de las oraciones. La opinión de Guillermo de Conches presupone que la relación semiótica entre las *figurationes* o «significantes» morfólogicos de las palabras, su significado y la naturaleza no es completamente arbitraria:

> *Dico quod vox significativa significat ad placitum et etiam quo ad impositionem absolutam consignificat ad placitum. Sed in ordinatione ad proprietatem rei comprehensam in re non significat ad placitum. Unde si intellectus deberet consignificare proprietatem rei comprehensam in re, si tunc intellectus vellet significare veram proprietatem, necessario consignificaret illam et non aliam* (L 58 [Pinborg, 1967: 191]).

Así, el significante morfológico (que recoge las propiedades de las palabras o sus valores gramaticales) no significa conforme a la

voluntad humana (*ad placitum*); sólo el significante absoluto (que corresponde al valor semántico de la raíz) tiene un origen convencional. La profundización en las ideas de Platón y de Aristóteles llevaron a una reelaboración de la hipótesis sobre el origen del lenguaje, hipótesis que finalmente dio como resultado la teoría medieval de los *modi significandi.*

También nos recuerda a Platón las distinción que hacen los modistas entre lo concreto y permanente de la realidad (simbolizado por nombres y pronombres) y el devenir de las cosas (representado por verbos y participios). En la sintaxis de los gramáticos de la época escolástica encontramos el debate clásico sobre los componentes que se necesitan para que una frase u oración exprese un pensamiento completo o *perfecto.* El pensamiento «perfecto» constituye el cuarto principio o causa final de la sintaxis de los modistas. Con relación a la sintaxis o *diasynthetica* de los modistas, existe un fragmento que sugiere la universalidad de la sintaxis: «Constructibilia et principia materialia constructionis et eorum principia essentialia eadem sunt apud omnes. Eadem enim substantia est huius elementi apud Grecos et apud Latinos et omnes» (V. Sorb 900; cf. Thurot, 1869: 25 y Pinborg, 1967: 27-30), por razones semejantes a las utilizadas en defensa del carácter universal de las partes de la oración, es decir, porque los conceptos compuestos son los mismos en todas las lenguas.

En el proceso que explica la producción de las oraciones en el uso a partir de los conceptos compuestos, por lo general, los modistas no se sirven ni de la elipsis, ni de la transposición, ni de la sustitución, ni de la adición. Estas figuras sacadas de la retórica se reincorporan, con renovado vigor, a la teoría gramatical con el descubrimiento del manuscrito de la *Institutio oratoria* de Quintiliano y ocuparán un puesto importante en la teoría del Brocense. Tomás de Erford emplea el mecanismo de la adición para explicar la *congruitas* o los fenómenos de la concordancia o de la propiedad entre laspalabras. Así explica que el adjetivo no recibe el género y el número de sus propiedades inherentes, sino del sustantivo al cual va unido. Esta idea, que ya aparece en Apolonio (cf. Egger, 1854:246), también se repite en el Brocense (cF. Bursill-Hall, 1972: 103-104 y Pinborg, 1969:238).

La elipsis es uno de los mecanismos importantes para explicar estructuras lógicas de carácter universal. En la Edad Media, probablemente los mejores ejemplos de oraciones lógicas basadas en la elipsis aparecen en algunos fragmentos de la *Glossa Admirantes* (siglo XIII), donde el glosador (véase R 73 *personas genera* [Thurot, 1868: 260]),

comentando las *Institutiones grammaticae* de Prisciano, escribe «*ego et Petrus legimus,* quam si diceretur *ego lego et Petrus legit*». En otras palabras, *ego lego et Petrus legit* es la estructura lógica que, a través de una serie de operaciones como la sustitución y la elipsis, se ha transformado en *ego et Petrus legimus*. En la misma *Glossa*, se considera *ecce magister* como el equivalente de *ecce magister venit,* y *ecce magistrum* como procedente de *ecce video magistrum.* Aquí el nombre va regido «non ab adverbio per se, sed ad verbo subintellecto ex vi demonstrationis vel executionis» (véase R 77 *ecce tibi* [Thurot 1868: 270]). El comentarista intenta, pues, reconstruir la oración lógica, que incluye un nombre y un verbo. El análisis sintáctico de la *Glossa Admirantes* sigue a Prisciano en su intento de reconstruir estructuras lógicas.

Los gramáticos de la época escolástica, en general, no comparaban lenguas entre sí para extraer reglas comunes a todas ellas. Creían que la gramática era la misma en todas las lenguas en que fue inventada, «grammatica sit eadem in omnibus y diomatibus in quibus inventa est, scilicet in ebraico, greco, latino et chaldaico» (Pinborg, 1967: 165). Los modistas se circunscribían al latín. También atribuyen a la gramática el carácter de ciencia racional del discurso, *Grammatica sit scientia sermotinalis [sic] rationalis* (cf. Robins, 1951: 77 y Pinborg, 1967). En la tradición de la Europa occidental, el estudio comparativo de las lenguas se originó más tarde que en otras tradiciones lingüísticas, debido, en parte, al peso de la tradición clásica. A partir del Renacimiento esta situación cambia, dado que, por un lado, las grandes transformaciones económicas y sociales de la época incrementaron el prestigio de las lenguas nacionales y, por consiguiente, su estudio, y, por otro lado, los descubrimientos geográficos abrieron el camino al conocimiento de las lenguas del mundo.

Ya en el Renacimiento hubo una reorientación hacia los autores clásicos. El gramático inglés Tomás Linacre o Linacro (1460-1524) compuso su *De emendata structura Latini sermonis* en 1524. El enfoque de Linacre sobre la elipsis, orientado al estudio práctico de los testimonios de los autores clásicos, influyó en el Brocense y le proporcionó numerosos ejemplos en los que aplicar sus ideas lingüísticas. Las repercusiones de la obra de Quintiliano en Linacre son evidentes, pues este último se refiere a Quintiliano en numerosas ocasiones, sobre todo en la sección dedicada a la elipsis y a la aposiopesis. Linacre divide la sintaxis en dos clases: la *justa,* en la que no falta nada, ni hay nada redundante, ni fuera de lugar, ni alterado; y la *figurata,* en la que falta

algo, hay redundancias, cosas fuera de lugar o cambiadas. Afirma que la sintaxis figurada se halla en los mejores autores de la lengua latina y utiliza sus testimonios para explicar el lenguaje figurado (1557, Libro 3: 56). Para el gramático inglés, la noción de elipsis no es tan poderosa como para el Brocense, puesto que en su formulación consciente sólo cubre casos en los que los elementos elididos se encuentran documentados, es decir, que no están elididos en los testimonios de los autores clásicos.

Una obra que tuvo una influencia considerable en el Brocense fue *De causis linguae Latinae* (1540) del erudito italiano Julio César Escalígero (1484-1558), que pertenecía a una generación posterior a Linacre. Escalígero, cuyas ideas tienen un fuerte arraigo en la tradición clásica y medieval, intenta explicar la causación del lenguaje a partir de la naturaleza. Busca lo que las palabras, o sea, sus marcas formales representan con relación a su significado y a la naturaleza. Así, admite seis accidentes en el nombre y explica el proceso de causación de éstos a partir de la realidad (1584, Libro IV, cap. 76: 164-169). Estudia las causas de los nombres, de los verbos y, en menor grado, de las construcciones o sintaxis. En su modelo, encaja perfectamente las distinción que efectúa entre caso y declinación; el primero lo utiliza para referirse al fenómeno natural, mientras que la declinación es la marca o signo de dicho fenómeno representado en el lenguaje. El caso es un signo o metatérmino que fue inventado para explicar cómo percibimos las cosas de la naturaleza, mientras que la declinación se refiere a la marca gramatical. La causa del caso está en la realidad natural y la causa de la declinación está en el caso (cf. 1584, Libro III, Cap. 70: 161 y Libro IV, cap. 80: 180-186). En Escalígero, la mayoría de las veces, *causa* equivale a *origen*, es decir, el proceso de derivación del discurso a partir del pensamiento y del pensamiento a partir de la naturaleza en el sentido medieval, o el «origen» de algo como resultado del devenir de la historia. Siguiendo a Aristóteles, Escalígero afirma que el lenguaje es convencional, pero muestra el influjo de Platón cuando expone el paralelismo entre el lenguaje y la naturaleza para dar cuenta de las causas de los distintos rasgos o marcas que aparecen en las «letras» o *voces* de las palabras.

Desde la perspectiva más amplia de la semiótica, no resulta difícil comprender los fundamentos filosóficos que condujeron a la formulación de un modelo de gramática universal o *general* basado en el estudio casi exclusivo de una sola lengua como el latín. Platón relacionó el lenguaje y la naturaleza mediante signos. El planteamiento

de Aristóteles podía traer como consecuencia el desarrollo de una gramática *general* a partir de una única lengua, si el énfasis principal residía en la preponderancia del estudio del significado sobre otros componentes del lenguaje, tal como ocurrió en la tradición gramatical. La consecuencia de estas ideas para los modistas es que los *modi significandi* son universales y susceptibles de estudiarse como tales al nivel de la *dictio* en cada lengua de modo independiente y sin tener que recurrir a comparaciones, aun cuando su manifestación lingüística en la *vox* sea un fenómeno específico y distinto en cada lengua. Los gramáticos medievales examinaron las causas del lenguaje, que implicaba, entre otras cosas, ver cómo el significado se expresaba formalmente en la *dictio*. Escalígero, continuador de la corriente medieval, también estudió el lenguaje siguiendo el mismo esquema filosófico.

3. FRANCISCO SÁNCHEZ EL BROCENSE (1523-1600)

El modelo filósofico descrito anteriormente influyó en el Brocense, quien tuvo la virtud de ahondar en las ideas formuladas por sus predecesores y de explicar los principios lógicos mediante la utilización de un abundante corpus lingüístico. Propuso un modelo más detallado y completo dentro del ámbito de la gramática universal o *general* [5]. Es probable que el Brocense no tuviera conocimiento directo de los modistas, dado que la gramática modista fue sobre todo un fenómeno radicado en el norte de Europa, sobre todo en París, a no ser que algún estudiante hubiera traído algún manuscrito a Salamanca. Ahora bien, era conocedor de *De causis linguae Latinae* de Escalígero, que se fundamentaba en el esquema teórico de la gramática medieval. El título de la gramática del Brocense, *Minerva seu de causis linguae Latinae,* está tomado del erudito italiano, aunque el catedrático salmantino añadió deliberadamente la palabra *Minerva* para recalcar el hecho de que el lenguaje fue inventado por la razón humana, una facultad que emanaba del entendimiento divino (es decir, *Minerva* en la mitología romana) para beneficio de la humanidad.

[5] Menéndez y Pelayo (1947: vol. 38, 416) escribe del Brocense: «...le tengo por padre de la gramática general y de la filosofía del lenguaje». Este volumen de Menéndez y Pelayo se publicó por primera vez en 1880-1881.

El Brocense pensaba que la lengua primordial era natural y, a tal efecto, escribe (1587: Libro I, cap. 1) que defendería de buena gana, junto con Platón, que los nombres y los verbos significan la naturaleza de las cosas, si Platón afirmara esto, sólo, de la primera de todas las lenguas. Esta premisa le lleva a realizar un esfuerzo por recuperar la lengua lógica, o sea, los principios generales o universales, que subyacen al nivel del uso. La lengua primera o lógica incluye tanto componentes lógicos como históricos, que forman un nivel histórico-lógico. Este nivel histórico-lógico, que está muy presente en sus análisis lingüísticos, también se puede inferir de la sección donde rechaza la postura de los gramáticos, que le critican el excesivo poder que otorga a la elipsis. Aquéllos mantienen que no hay que sobrentender nada, pues, si se completara **ego amo Deus*, esta frase podría considerarse gramaticalmente aceptable, al poderse argüir que las palabras *quae praecepit* estaban implícitas en ese ejemplo, de tal manera que **ego amo Deus* se derivaría correctamente de *ego amo quae Deus praecepit.* A estos gramáticos les responde que sólo se completan con la razón aquellos elementos que añadían los antiguos o aquellos que nos permiten explicar los fundamentos lógicos de la gramática (*grammaticae ratio* [1587: Libro IV, 164v]) [6].

El Brocense (1587: Libro I, cap. 1 y Libro III, cap. 1) indaga la relación existente entre el lenguaje y la realidad, reconstruyendo las causas de la lengua latina, es decir la lengua antigua o lógica, porque era al principio cuando el lenguaje reflejaba la naturaleza. Los signos lingüísticos (palabras y oraciones) eran naturales por proceder de la razón humana. Como animal racional, el hombre no haría, ni diría, ni ingeniaría cosa alguna sin el auxilio de la razón y de la lógica. Frases como ésta debieron ser del agrado de los gramáticos de Port-Royal, como Antoine Arnauld y Claude Lancelot, quienes titularon su obra *Grammaire générale et raisonnée.* En el devenir de la historia, el lenguaje se hace figurado o convencional; sin embargo, con la ayuda del significado, las afecciones mentales, la *ratio* o lógica, la autoridad de los escritores antiguos —tal como aparece en el corpus lingüístico que nos han transmitido— y otros criterios, el Brocense cree en la posibilidad de recuperar los principios de la lengua antigua o lógica. La conse-

[6] En *Minerva,* el estudio del signo se centra en el lenguaje humano, pero también aborda el tema de la comunicación animal, los gestos y las exclamaciones, siguiendo la tradición y a eruditos tales como Lorenzo Valla y Julio César Escalígero. Véanse Breva (1978 y 1983) para más información sobre la concepción gramatical del Brocense, y Breva (1984) para sus ideas sobre los signos.

cuencias de esta recuperación o reconstrucción son la simplificación del análisis lingüístico, así como la reducción y el mayor poder generalizador de las reglas gramaticales. En este sentido, el Brocense, citando a San Pablo, escribe que una regla es lo que nos explica, de modo breve, un fenómeno con detalle, y continúa afirmando que es preciso desechar la costumbre de quienes proponen reglitas que expresan disconformidad o excepciones (1587: Libro I, cap. 2). Es decir, que aplica la misma metodología que en la ciencia moderna. Así pues, si una teoría se complica, como es el caso de la teoría de la relatividad, que pasa a necesitar varias fórmulas para explicar un fenómeno natural, surge una nueva explicación más adecuada con la física cuántica, que da cuenta del mismo fenómeno con una sola fórmula.

Una pregunta que se nos podría formular es qué entiende el Brocense por signos lingüísticos naturales. Parece indicar que las palabras eran signos de los conceptos básicos de la realidad (una palabra para cada cosa; así la homonimia y la sinonimia eran el resultado de la evolución histórica (cf. 1587: Libro IV: 233v). Las palabras incluían marcas formales que mostraban las propiedades de las cosas en el mundo real. Lo que los gramáticos medievales llamaban causas necesarias cuando manifestaban que los *modi significandi* no procedían de la convención humana, sino que tenían una causa necesaria. De modo semejante, el valor sintáctico de los casos revela cómo los objetos se relacionan entre sí en el mundo real. La sintaxis, igualmente, nos muestra cómo las cosas permanentes se manifiestan lingüísticamente como *supposita* y cómo la noción de devenir se realiza lingüísticamente como verbo. El estudio del lenguaje como signos de conceptos y los conceptos como signos de la realidad es importante en la gestación de la noción de gramática universal o *general* en la tradición europea. Este esquema semiótico sirve de sustento al modelo lingüístico del Brocense.

El marco teórico descrito anteriormente explica por qué el catedrático salmantino centró su atención en determinadas cuestiones gramaticales y no en otras. Así, analiza el genéro gramatical buscando estructuras primeras basadas en criterios que reflejan la propia realidad. Sólo admite el masculino y el femenino; el género neutro no es un género propiamente dicho, sino la neutralización (*negatio*) de los otros dos. En consecuencia, elimina de su nivel lógico o natural el género común y el ambiguo, e interpreta el género epiceno como un fenómeno irregular que se observa en el uso o en el lenguaje figurado. Nombres epicenos, dice, son aquellos que por su configuración (*facies*) son de un solo género, pero que a veces figuran en el habla con

otro distinto. Explica este rasgo anómalo, señalando que, si, por ejemplo, *sacerdos*, que lleva la marca del masculino *-os*, también aparece como femenino, se debe a que la forma lógica era *sacerdos foemina.* Los antiguos no tenían nombres epicenos, continúa el Brocense, ya que normalmente añadían *mas* o *foemina* en nombre de la naturaleza. Utiliza el mismo criterio de *lo natural* para mostrar que los adjetivos no poseen género, pues el género del adjetivo proviene de una regla de adición. La marca de género se añade al adjetivo, una vez se conoce el género del nombre. Es decir que después de que sepamos el género de *paries*, se dirá necesariamente *paries albus*, ya que, en *albus*, *-us* es la desinencia del masculino (1587: Libro I, cap. 7 y Libro II, cap. 1).

Dentro del mismo esquema semiótico y siguiendo el criterio de «lo natural», también analiza los casos sobre la base de criterios semánticos universales. Afirma (1587: Libro I, cap. 6) que, al ser la división de los casos natural, es *necesario* (el mismo término que utilizaba el glosador anónimo medieval y que se repite en el Brocense) que en todas las lenguas se encuentre el mismo número de casos. Al nivel lógico o semántico, según él, todas las lenguas tienen seis casos, a pesar de que formalmente puedan tener más o menos marcas de caso. Por eso, señala que el griego posee el sexto caso igual que el latín, aun cuando en su estructura el griego no tenga el signo formal de ablativo. La constatación gramatical se observa en el testimonio de Cicerón (*Epistulae ad Atticum*, Libro XVI), «*Nunquam in majore æπορìᾳ* fui» donde el ablativo latino *majore* acompaña al dativo griego *æπορìᾳ*, lo que revela que la palabra griega es un ablativo en cuanto a su significación, a pesar de que la distinción formal de caso falte en la citada lengua.

Su análisis de las clases de palabras que rigen genitivo es otro ejemplo que muestra que las relaciones significativas son primordiales para reconstruir estructuras lógicas, estructuras que luego tienen consecuencias gramaticales importantes. En el Libro II, cap. 3, explica que los verbos significan el acto de poseer, pero nunca posesión. Al pasar por alto dicho matiz semántico, los gramáticos habían establecido varias *species* de verbos que regían genitivo. Ahora bien, según su distinción semántica, los verbos no rigen genitivo, pues éste siempre depende de un nombre. Por consiguiente, en *magni emi* está suprimido *pretio*, siendo la construcción lógica *emi hoc magni aeris pretio.* De modo semejante, en *gubernare est regis*, la estructura lógica es *gubernare est officium regis* (cf. Prisciano, Sección 1). Así, el Brocense propone estructuras lógicas que reducen las clases de verbos y que confirman las relaciones semánticas que existen entre las palabras.

La lógica que utiliza va más allá de su modelo semiótico y explica hechos internos del lenguaje. Esto lo observamos en el análisis que realiza de algunas preposiciones anómalas. La preposición debería ir siempre antepuesta, ya que la naturaleza de dicha categoría gramatical es que se coloque delante del nombre. Ahora bien, una vez que a los hablantes latinos les pareció correcto decir *mecum*, nadie usó *cum me*. Desde una perspectiva lógica, la combinación *mecum* debe derivarse de *cum me*, mediante una regla de transposición o anástrofe. Así, la definición de preposición guarda su validez, y tanto *cum* como *me* se pueden seguir considerando preposición y pronombre, respectivamente. Aquí, el criterio lógico tiene primacía sobre el de antigüedad, pues no es posible encontrar testimonios del uso de *cum me* en los antiguos (1587, Libro III, cap. 12, 147 y Libro IV, 232) [7]. Con una regla sacada del campo de la retórica, busca simplificar la descripción de la preposición y mostrar la regularidad de un fenómeno lingüístico que a simple vista parece anómalo.

Otro ejemplo todavía más claro de la utilización de la lógica interna del lenguaje para explicar hechos lingüísticos complejos se advierte en su estudio de la construcción de relativo. Según el Brocense, el relativo se coloca entre dos casos del mismo nombre, como en *vidi hominem qui homo disputabat* (caso + relativo + caso). Tras esto, pasa a dar pruebas de que esta estructura lógica se encuentra atestiguada en Cicerón. Posteriormente presenta, mediante reglas, todas las derivaciones o modificaciones que se pueden obtener, en el uso, de la primera estructura:

1. Puede faltar el primer caso del nombre (antecedente).
2. A veces está implícito el segundo caso del nombre (consecuente).
3. Pueden estar suprimidos los dos casos del nombre. Por último, justifica dichas reglas con los testimonios de los autores clásicos.

Después de haber formulado la estructura lógica del relativo, vuelve a ella para solucionar otros problemas lingüísticos, extendiendo de ese modo la generalización de la regla. Así, la estructura lógica del relativo explica como algo regular la silepsis o falta de concordancia de *quae* en la frase de las *Sagradas Escrituras, Lunam & stellas, quae tu fundasti*. Los gramáticos anteriores analizaban la citada oración,

[7] Linacre (1557: Libro I, 37r) considera *mecum* como adverbio personal y Escalígero (1584: Libro VIII, cap. 152, 385-386 y cap. 154, 393) opina que la preposición no va siempre antepuesta y cita *mecum* como ejemplo.

afirmando que el género neutro *quae* absorbía los femeninos *lunam & stellas*. El Brocense propone otra solución, afirmando que la estructura lógica del relativo en el ejemplo antedicho es *negotia* (C_1) + *quae* (relativo) + *negotia* (C_2); es decir ... *negotia quae negotia tu fundasti*. Luego, mediante una regla de sustitución, *negotia* (C_1) se convierte en la frase ... *Lunam & stellas*, dando la derivación ...*Lunam & stellas, quae negotia tu fundasti*. Finalmente, por la regla 2, citada anteriormente, *negotia* (C_1), que explica la presencia de *quae* en el género neutro, se suprime. El referido *negotia* (C_2) no se encuentra documentado en ningún testimonio de los autores, pero debe estar sobrentendido porque así lo exige la *grammaticae ratio*. También aduce otro ejemplo, donde *negotia*, de modo independiente a la construcción de relativo, se supone que está implícito, mostrando de ese modo como fenómeno regular otro quebranto de las reglas de concordancia en el lenguaje figurado o nivel del uso. Así, en *Pater & mater sunt vilia prae lucro*, un *negotia* que esta presente al nivel lógico explica por qué *vilia* aparece en género neutro (1587: Libro II, cap. 9 y Libro IV, 191v-192r y 226r).

4. CONCLUSIONES

En este trabajo se constata que la aparición de la gramática universal o *general* en Europa guardaba relación con el debate en torno al origen natural o convencional del lenguaje, que se situaba dentro del esquema: naturaleza — conceptos — palabras y oraciones. Los griegos ya nos proporcionaron afirmaciones lingüísticas de tipo universal debido, en parte, a su interés por los signos del lenguaje, los signos mentales, y la relación de dichos signos con el mundo real. Los gramáticos de la época romana, del Medievo y del Renacimiento profundizaron en el marco de la gramática universal, basándose en el mismo esquema. Aquí, las expresiones gramática universal y *general* se refieren a los modelos teóricos que indagan cómo nuestras experiencias, que se creen ser comunes a toda la humanidad, se manifiestan en el lenguaje. Se entiende, pues, por qué en este modelo adquiere singular importancia, como en la gramática tradicional, el estudio del significado y de las relaciones significativas, por un lado, y de cómo este componente semántico se expresa formalmente en las propias palabras, por otro.

El Brocense desarrolló el modelo más completo para su tiempo. Tuvo la ventaja de fundir el modelo medieval a través de Escalígero con el modelo que propugnaba la *Institutio oratoria* de Quintiliano. Quintiliano también menciona una gramática *métodica* y otra *histórica* (cf. Sánchez, 1587: Libro I, cap. 2), que igualmente pudieron haber inspirado el contenido histórico-lógico de lengua primera del Brocense (con estructuras morfológicas y sintácticas, que reflejaban la naturaleza). El modelo del Brocense servía para simplificar la descripción gramatical y reducir el número de reglas. Sin embargo, hay que criticarle que, a veces, sus análisis lingüísticos están demasiado encorsetados por el excesivo poder de sus presupuestos universales.

Hasta ese momento la gramática universal todavía no recurría a los estudios comparativos a gran escala para desvelar los rasgos comunes en las distintas lenguas. La tradición que hemos esbozado aquí y el Brocense en concreto tuvieron un gran peso en el desarrollo posterior de la gramática filosófica y en la escuela francesa de Port-Royal (Breva, 1980). Claude Lancelot (1616-1715), en el prefacio de la tercera edición de su *Nouvelle méthode* (1653), escribe que el Brocense trata la:

> *SYNTAXE, qu'il explique de la maniére du monde la plus claire en la reduisant à ses premiers principes & à des raisons toutes simples & naturelles, en faisant voir, que se qui paroist construit sans aucune règle & par un usage entièrement arbitraire de la Langue, se rapelle aysément aux loix générales de la construction ordinaire.*

Estas líneas revelan que Lancelot comprendió los aspectos fundamentales del modelo del Brocense. Si al estudio lógico del lenguaje, basado y fundamentado en el signo y en un marco semasiológico amplio, tal como lo hemos esbozado aquí, unimos las observaciones empíricas de carácter comparativo realizadas sobre las distintas lenguas del mundo en los siglos XVIII, XIX y XX, veremos claramente el camino seguido por la gramática universal para llegar a la modernidad. A esta modernidad contribuyeron los misioneros españoles y el propio Lorenzo Hervás y Panduro con sus estudios y análisis morfosintácticos de lenguas indígenas. La relación lógica-gramática la utilizaron en el siglo XIX Guillermo Humboldt, Franz Bopp y Rasmus Rask, aunque la rechazarían Heymann Steinthal y August Schleicher. Pero, en la actualidad, esta relación todavía perdura en los estudios de gramática, de universales lingüísticos y de tipología lingüística.

Referencias bibliográficas

BREVA-CLARAMONTE, Manuel (1978). «The Sign and the Notion of "General" Grammar in Sanctius and Port-Royal». *Semiotica* 24, 353-370. Reseña de Jacques Rieux y Bernard E. Rollin, 1975.

— (1980). «La teoría gramatical del Brocense en los siglos XVII y XVIII». *Revista Española de Lingüística* 10, 351-371.

— (1983). *Sanctius Theory of Language: A Contribution to the History of Renaissance Linguistics* (Colección *Studies in the History of Linguistics*, 27). Ámsterdam, Philadelphia: Jonh Benjamins.

— (1984). «The Semiotic Aspects of Sanctius» *Minerva. Historiographia Linguistica* 11, 117-127.

BURSILL-HALL, Geoffrey Leslie (1972). *Grammatica speculativa of Thomas of Erfurt*. An edition with translation and commentary. Londres: Longman.

BUTLER, Harold E. (trad.) (1961-1966) [1920-1922]. *Institutio oratoria of Quintilian*, 4 vols. Londres: William Heinemann. (Traducida al catalán por Jordi Pérez Dura, Barcelona: Alpha, 1987.)

CAMPBELL, Lewis (1875-1889). «Plato». *Encyclopedia Britannica*. 9.ª ed. Boston: Little, Brown.

EGGER, Emile (1854). *Apollonius Dyscole: Essai sur l'histoire des théories grammaticales dans l'antiquité*. París: Auguste Durand.

ESCALÍGERO, Julio César (1584 [1540]). *De causis linguae Latinae, libri tredecim*. [Heidelberg:] Apud Petrum Santandreanum.

HICKS, R.D. (1931-1938 [1925]). *Diogenes Laertius: Lives of Eminent Philosophers*. With an English translation, 2 vols. Londres: W. Heinemann

HOUSEHOLDER, Fred W.Jr. (trad.) (1981). *The Syntax of Apollonius Dyscolus*. (*Studies in the History of Linguistics,* 23). Ámsterdam: John Benjamins.

KEIL, Henry (ed.) (1855-1880). *Grammatici Latini*, 7 vols. Lipsiae: In Aedibus Teubneri.

KELLY, Louis G. (1979). «Modus significandi: An interdisciplary concept». *Historiographia Linguística* 6/2: 159-190.

LANCELOT, Claude (1653). *Nouvelle méthode pour apprendre facilement et en peu de temps la langue latine*. París: Antoine Vitré, 3.ª ed.

LINACRE, Tomás (1557 [1524]). *De emendata structura Latini sermonis libri sex*. Venetiis: Apud P. Manuntium.

MENÉNDEZ y PELAYO, Marcelino (1940-1962). *Obras completas*. 65 vols. Santander: Aldus.

MÍGUEZ, José Antonio *et al.* (trad.) (1966). *Platón: Obras Completas*. Traducción del griego, preámbulos y notas. Madrid: Aguilar.

PINBORG, Jan (1967). *Die Entwicklung der Sprachtheorie im Mittelalter. (Beiträge zur Geschichte der Philosophie und Theologie des Mittelalters,* 42:2). Münster: Aschendorff; Kopenhagen: Frost-Hansen.

— (1969). «Pour une interprétation moderne de la théorie linguistique du moyen âge». *Acta Linguistica Hafniensia. Bulletin du Cercle Linguistique de Copenhague* 12, 238-243.

ROBINS, Robert H. (1951). *Ancient and Mediaeval Grammatical Theory in Europe*. London: G. Bell & Sons (Nueva impresión, Washington, N.Y. & Londres: Kennikat Press, 1971.)

— (1968 [1967]). *A Short History of Linguistics* (Colección *Indiana University Studies in the History and Theory of Linguistics*). Bloomington: Indiana University Press.

SAMARANCH, Francisco de P. (trad.) (1964). *Aristóteles: Obras.* Traducción del griego, estudio preliminar, preámbulos y notas. Madrid: Aguilar.

SÁNCHEZ DE LAS BROZAS EL «BROCENSE», Francisco (1587). *Minerva seu de causis linguae Latinae*. Salmanticae: Apud Joannem & Andraeam Renaut, Frates (Reproducción facsímil, con una introducción por M. Breva-Claramonte, 2 vols. Stuttgart-Bad Cannstatt: Friedrich Frommann, 1983).

SANDYS, John E. (1903-1908). *A History of Classical Scholarship*, 3 vols. Cambridge: Cambridge University Press (Nueva impresión, New York: Hafner, 1958.)

THUROT, Charles (1868). *Extraits de divers manuscrits latins pur servir à l'histoire des doctrines grammaticales au Moyen Age.* París: Imprimerie Impériale (Reproducción facsímil, Frankfurt/M.: Minerva, 1964.)

WALLERAND, Gaston (ed.) (1913). *Les oeuvres de Siger de Courtrai (*Colección *Philosophes Belges,* 8). Lovaina: Institut Supérieur de Philosophie de l'Université (Nueva edición de J. Pinborg, Ámsterdam: J. Benjamins, 1977.)

NOTA DE LA REDACCIÓN: Este trabajo apareció bajo el título de «The Significance of the Sign in the Birth of *General* Grammar from Plato to Sametius», *S. European Journal for Semiotc Studies (*Viena) 10.4 (1998), 623-638 (Número monográfico, coordinado por José Romera Castillo, sobre *Semiotics in Spain).* Artículo que completa el «Panorama de la Semiótica en el ámbito hispánico (II): España», coordinado por José Romera Castillo, aparecido en *Signa* 8 (1999), 13-177.

TEATRALIDAD Y ESCENOGRAFÍA DEL RECURSO DEL TRAVESTISMO EN EL TEATRO DE CALDERÓN DE LA BARCA

Rosa Ana Escalonilla López

Como es bien sabido, el travestismo [1] constituye uno de los recursos omnipresentes en el teatro aurisecular. Desde Lope de Vega a Moreto, pasando por Tirso de Molina, Mira de Amescua, Rojas Zorrilla o Sor Juana Inés de la Cruz, hallamos abundantes testimonios de la enorme utilización de este recurso en la escena dramática del Siglo de Oro [2]. Calderón lo emplea tanto en comedias y piezas breves como en autos sacramentales [3]. A través de la observación de su dramaturgia se constata la existencia de una rica variedad de tipos de

[1] Según el DRAE, travestir es 'vestir a una persona con la ropa del sexo contrario'.

[2] Los títulos dramáticos del Siglo de Oro en que aparecen mujeres vestidas de hombre fueron recogidos por Carmen Bravo-Villasante (1976). Aunque la lista no se halla completa, sí sirve este estudio pionero como reflejo del extenso empleo que los dramaturgos del Siglo de Oro dieron a este recurso. En un estudio más breve, Jean Canavaggio (1979) recoge algunas de las obras en que aparece el recurso inverso, es decir, el del hombre disfrazado de mujer, en la comedia.

[3] Véase al final de este artículo la relación de obras en que aparece el recurso del travestismo.

disfraces [4], coincidentes todos ellos en emplear artificios destinados a desfigurar al personaje con el fin de que no sea conocido, pero diversos en los mecanismos escénicos empleados para lograr esa desfiguración. Dentro de éstos hay múltiples posibilidades: desde el cambio o intercambio de trajes y la utilización de mantos, rebozos, velos o máscaras hasta los juegos de ocultamiento en la oscuridad, pasando por las variaciones de actitud o de voz, los silencios, la inadecuada recepción de la identidad ficticia por otros personajes, los mecanismos tramoyísticos a modo de escondites, el lenguaje, la mímica, etc. Así, por ejemplo, encontramos obras en que el elemento escénico utilizado para disfrazar al personaje es la oscuridad, como el drama [5] *Ni amor se libra de amor,* en que Cupido aparece en todo momento, frente a Siquis, en escenas caracterizadas, desde el punto de vista escénico, por la oscuridad, pues si su amada le descubre, la diosa Venus, madre del dios del Amor, desatará su ira sobre ellos. En el auto [6] *Psiquis y Cupido* (para Toledo y para Madrid), los mecanismos empleados son la oscuridad y el velo que cubre el rostro de Cupido. También en las comedias [7] *La dama duende* y *El galán fantasma* se utiliza el recurso de la oscuridad para ocultar identidades, aunque de forma paralela a otros mecanismos escénicos como la alacena y la mina. En *El encanto sin encanto* Serafina despliega su ingenio para conquistar a Enrique. Los recursos empleados para disfrazar a los distintos personajes según las necesidades de la acción son: las máscaras, las tapadas, el cambio de personalidad a través de la adopción de una indumentaria ajena al personaje, el empleo de un idioma distinto del habitual en el disfrazado, los silencios, la mímica y el intercambio de vestimentas. Otras obras en las que también se usa el disfraz de personalidad son, por ejemplo, las piezas breves [8] *Las Carnestolendas* (entremés), *Los sitios de recreación del rey, La garapiña* y *Los guisados* (mojigangas).

Dentro de la extensa variedad a la que acabamos de hacer referencia, se inserta el tipo de disfraz que lleva consigo el rasgo del travestismo,

[4] Según la definición del Diccionario de Autoridades, disfraz es un «artificio para disimular o encubrir alguna persona o cosa, que no sea conocida, desfigurándola».

[5] En lo sucesivo citaremos, para los dramas, por Valbuena Briones (1991, t. II). Consignaremos tomo, jornada y página.

[6] Para los autos, seguimos la edición de Valbuena Prat (1991, t. III), mediante el registro del tomo y la página.

[7] Para las comedias, utilizamos los textos de Valbuena Briones (1987, t. I). Consignaremos tomo, jornada y página.

[8] Para las piezas breves, citaremos por Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera (1982). Consignaremos página y versos.

que, aunque básicamente consiste en la utilización de la indumentaria propia del otro sexo, en la práctica histriónica barroca lleva consigo también la adopción de muchos otros signos escénicos que suponen igualmente elementos de transgresión. El porqué de su utilización masiva dentro del teatro, no sólo calderoniano sino de todo el Siglo de Oro, se encuentra en relación directa con el espectacular éxito que tuvo entre el público de aquella sociedad, como ya lo afirmaba Lope de Vega en su *Arte Nuevo de hacer comedias* [9].

Pero, como sabemos por distintos testimonios de la época [10], el recurso del travestismo fue objeto de continuas polémicas y diatribas morales, que no lograron, sin embargo, reducir su empleo en las representaciones dramáticas de la época. Su presencia en las tablas aumentaba la teatralidad y espectacularidad de la escena tanto por la morbosidad que provocaba como por los elementos escénicos que llevaba consigo su utilización, y ello redundaba en los abundantes beneficios económicos de hospitales y representantes. Al público le entusiasmaba y acudía gozoso a las representaciones. Por su parte, la nobleza, con el rey Felipe IV a la cabeza, se deleitaba también del ambiente histriónico y carnavalesco, participando activamente en tales espectáculos [11].

El disfraz funcionaba como elemento de ficción dentro de la propia ficción que ya constituía de por sí la pieza teatral. La introducción de un plano ficticio dentro de la comedia otorgaba a ésta, frente al espec-

[9] vv. 280-283. Véase, por ejemplo, la edición de Juan Manuel Rozas (1976: 190).

[10] La polémica del disfraz varonil, así como los demás aspectos polémicos del teatro, fueron reflejados por autores de la época como Francisco de Barreda (1622) o Bances Candamo (1690). Ya en nuestro siglo, estos testimonios fueron recopilados por Cotarelo (1904); y en nuestros días, por otros investigadores como Duncan Moir (1970) o Sánchez Escribano y Porqueras Mayo (1972). Recordemos que desde 1608 existen reglamentos que prohíben que las mujeres salgan a bailar o a representar en hábito de hombre y que tal prohibición se repite en 1615 y en 1641 (recogido por Varey y Shergold, 1971b: 48, 56 y 92). Algunos años más tarde, en 1644 y 1646, mueren la reina doña Isabel, primera mujer de Felipe IV, y el príncipe Baltasar. Con este motivo, señala Pellicer (1804), resucitaron las polémicas y el Consejo de Castilla formuló una orden en la que aconsejaba que se suspendieran las comedias, pero ponía como condición en caso de representarse, que las mujeres no se vistiesen de hombres y que sacasen las basquiñas hasta los pies (Edición de Díez Borque, 1975: 150 y Cotarelo, 1904: 164).

[11] El cronista Gil González Dávila relata el entretenimiento palaciego que se celebró en el antiguo Alcázar de Madrid el martes de Carnestolendas, 29 de febrero de 1623. Se representó una versión burlesca de una boda de aldea en que varios miembros de la Corte aparecieron vestidos de mujer. Entre ellos, dos mayordomos del Rey, varios ayudas de cámara del Infante, un conde, etc. (documento editado por J. E. Varey, 1971a: 745-754). Casiano Pellicer (1804) recoge el festejo con que el Conde-duque de Olivares obsequió a Felipe IV la noche de San Juan, conocida su inclinación «a las recreaciones y desahogos públicos», y señala la presencia de galanes disfrazados (Edición de Díez Borque, 1975: 124 y 128).

tador, la ilusoria apariencia de realidad, dentro de la cual se introducía la ficción del teatro. Hay que tener en cuenta el ambiente teatral que impregnaba la sociedad entera del siglo XVII y su tendencia a la exageración y al espectáculo [12].

Desde la perspectiva escenográfica, la función del travestismo era la de permitir la transformación del personaje en otro de sexo contrario, abandonando su crisálida ilusoria de ser real para convertirse en criatura de ficción ejecutora de una histriónica impostura. Como consecuencia de ello, en todas las obras en que se produce travestismo se observa la existencia de dos planos. Comedias y piezas cortas se caracterizan por el establecimiento de un plano de la comedia y un plano de la ficción. En el primero se presentan los elementos que conducen al personaje hacia la impostura del disfraz. Puede aparecer en cualquier momento de la obra, no necesariamente al inicio de la misma, e incluso encontrarse diseminado a lo largo de su espacio cronológico. En el segundo, el personaje se disfraza para poder lograr sus propósitos. En este plano el dramaturgo pone de manifiesto sus críticas y su ideología. Los personajes elaboran, en mayor o menor medida, un microcosmos ficticio consistente en la construcción de otro u otros personajes de sexo contrario.

Dentro de los autos sacramentales, como sabemos, se evidencia la existencia de dos planos diferentes: el de lo divino y el de lo humano. En el primero, se hallan las ideas o conceptos abstractos que el dramaturgo pretende transmitir. El segundo representa la plasmación de esa abstracción en una forma concreta real. Es la encarnación en un actor o actriz. La traslación de un plano al otro se realiza como adopción de una personalidad física para expresar un concepto abstracto, o sea, el concepto de idea representable se convierte en elemento fundamental de la teoría alegórica calderoniana. Avanzando un nivel más, dentro del plano de lo humano o concreto se sitúa el subplano de lo ficticio. Dentro de éste tiene lugar la ejecución de la transformación mediante el travestismo. Desde esta perspectiva, existe coincidencia entre comedias y autos, pues lo que el espectador percibe en ambos casos sobre el escenario es la presencia de actores o actrices interpretando los elementos verbales y gestuales de su discurso como personajes. En múltiples ocasiones los autos reproducen

[12] Recordemos el estudio de Emilio Orozco Díaz (1969) sobre la teatralidad en aquella época, que, a pesar de contar ya con una antigüedad de tres décadas, goza de plena vigencia.

el esquema argumental de las comedias. Incluso existen escenas en las piezas eucarísticas calcadas exactamente de aquéllas. Llámese César *(Las manos blancas no ofenden)* o Alma *(El pleito matrimonial del cuerpo y el alma)* el personaje en cuestión, lo que se ofrece sobre el tablado son dos escenas similares en las que los signos artificiales procedentes del escenario convergen en un mismo espectáculo visual. Por ejemplo, detengámonos por un momento a reflexionar sobre la escena en que aparece el Alma en brazos del Pecado en el auto mencionado:

> *Al acabar de bajar el alma, tropieza y cae en los brazos del Pecado* (T. III, 79).

El espectáculo visual emitido desde el escenario y recibido por el espectador es similar al de una de las más atractivas escenas de la comedia *Las manos blancas no ofenden,* aunque en esta última el histrionismo se ve incrementado por el recurso del travestismo:

> *Saca Federico a Lisarda en los brazos, vestida de hombre, y Carlos a César, vestido de mujer* (T. I, I, 1.094)

Y no sólo se produce la coincidencia de esta teatral escena en la comedia y el auto, sino que también la podemos hallar en la mojiganga *Las visiones de la muerte* en que existe convergencia de personajes e incluso mención al auto:

> *Saca el Cuerpo al alma en brazos* (pág. 379).

Los signos verbales empleados, el código gestual y kinésico, la modalidad del disfraz, las relaciones entre los personajes, los motivos que los guían, los recursos que utilizan para engañar, sus sentimientos triunfadores o desesperados, sus emociones hacia los demás, sus pautas de comportamiento reflexivo o impetuoso, la manera de ser percibidos por otros personajes y por el propio espectador, las rupturas de la ilusión escénica, la comunicación y la complicidad con el público, la retórica..., son todos ellos elementos de convergencia entre el plano ficticio de comedias y de autos.

Pero el dramaturgo no siempre pretende el mismo grado de transformación en los personajes que utilizan el disfraz para cambiar de

sexo. En ocasiones, ésta en realidad no se produce, sino que sirve como elemento de catarsis de las cualidades ya presentes en el personaje antes de disfrazarse. Es el caso de mujeres como Julia, de *La devoción de la cruz;* Semíramis, de *La hija del aire;* Marfisa, de *Hado y divisa de Leónido y Marfisa;* Matilde, de *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna;* Ismenia, de *Los tres afectos de amor;* etc. En todas ellas, con respecto a la ideología conservadora de la época, tiene lugar un profundo grado de transformación al desempeñar un papel varonil definido por rasgos de carácter adjudicables únicamente a los hombres de aquella sociedad, como la valentía, la audacia e incluso la actitud temeraria. Pues bien, lo que ocurre simplemente en estas mujeres al vestirse con el traje masculino es que trasladan sus características a un ámbito, a un lenguaje y a unas formas de actuación típicamente masculinas, y entonces, como hombres, son respetados e incluso temidos. Esta metamorfosis, como veremos, se refleja en la escena dramática a través de los signos textuales y escénicos [13] que lleva consigo el travestismo en la interpretación de estos personajes.

La metamorfosis que sufre Semíramis en *La hija del aire* se halla técnicamente perfeccionada mediante la introducción de un efecto de profundidad histriónica, pues el personaje que Semíramis ha elaborado en la ficción que lleva a cabo finge, a su vez, la exhibición de una personalidad antitética con respecto a la suya. Es decir, Semíramis finge que es Ninias —caracterizado anteriormente como ser cobarde y afeminado desde el estereotipo social femenino de la época—, que, a su vez, finge valentía para conseguir gobernar con mano firme y dura. El recurso empleado es el de la superposición de ficciones, con el que logra un efecto de magistral perspectiva dramática. Así, para hacer verosímil la impostura de Semíramis, se utilizan dos recursos: en primer lugar, desde el punto de vista de la modalidad externa, el gran parecido entre ambos, que propicia el disfraz físico; en segundo lugar, desde la perspectiva de la interpretación conductual, la ficción psíquica de unas actitudes que se suponen ausentes en el personaje que representa, pero presentes en ella anteriormente. Su personalidad varonil, que previamente había sido reprimida mediante el disfraz psicológico de sus actitudes hipócri-

[13] En lo referente a la clasificación y organización de los elementos que componen ambos tipos de signos seguiremos las directrices de J. M. Díez Borque (1975: 53), por su claridad y sistematización, y las adaptaremos al análisis que requiere el recurso del travestismo.

tas, aflora a la superficie a través de su integración en el plano de la ficción.

También existen disfraces, masculinos o femeninos, que presentan como única función la de servir para la transfiguración exterior de la fisonomía, como en el caso de Flérida, en *Amor, honor y poder,* y de Hércules, en *Fieras afemina amor.* La primera, guiada por su amor hacia Enrico y armada con un ánimo valiente y audaz, decide hacerse pasar por un hombre con el fin de ofrecerle dinero y joyas para huir a un lugar lejano donde no puedan encontrarle los hombres del rey. La facilidad de esta impostura viene dada por la circunstancia de no haber guardias en la prisión donde se halla Enrico. La transformación de Flérida despierta las suspicacias del gracioso Tosco, expresadas muy a la manera tirsiana [14]:

> *TOSCO (Aparte)*
> *¡Vive Cristo, que el mancebo*
> *el tiple de la voz suspende*
> *sin acordarse de mí!* (T. I, III, 82).

Y no sólo del gracioso, sino también del galán. Frente a éste, son la delicadeza y la blancura de sus manos [15] los elementos que actúan como pistas del verdadero sexo de la disfrazada.

La metamorfosis de Hércules, en *Fieras afemina amor,* es, por un lado, impuesta —lo disfrazan mientras duerme— y, por otro, externa. Por tanto, al no existir intención por parte del disfrazado, tampoco puede darse la transformación interna del mismo, pues Hércules en ningún momento se comporta como una mujer. Sólo siente la humillación del vestido femenino, la ridiculez por su exhibición ante todo el pueblo de Libia y la traición de la mujer de quien por primera vez se había enamorado. Ni exhibe cualidades femeninas ni trata de reprimir

[14] Recordemos que en muchas de las obras de Tirso de Molina las dudas surgían mayoritariamente en el gracioso, por lo cual solían adoptar un enfoque cómico *(La villana de la Sagra),* en el galán *(M.ª Hernández la gallega)* e, incluso, en otra disfrazada *(La huerta de Juan Fernández).* El tipo de terminología puesta en boca de Tosco, encaminada a expresar la juventud de la disfrazada (mancebo), fue también empleada por Tirso de Molina. En sus comedias podemos hallar denominaciones como paje, rapaza, montañesillo, muchacho, niño y mozo, en obras como *Don Gil de las calzas verdes, Bellaco sois Gómez, La huerta de Juan Fernández,* etc.

[15] En *La huerta de Juan Fernández,* por ejemplo, era el pie pequeño de Petronila el elemento desencadenante de las sospechas de Tomasa; en *Púsoseme el sol, salióme la luna,* de Lope, los elementos sospechosos son la voz y lo lampiño; en *El nacimiento de Montesinos,* de Guillén de Castro, el talle; etc.

su virilidad como en el caso de otros personajes masculinos disfrazados [16], pues su identidad es perfectamente reconocible. Precisamente de su reconocimiento como hombre y como Hércules bajo la indumentaria femenina es de donde procede su ridiculización. Su transformación femenina es un castigo, una venganza y una traición por parte de una mujer a un hombre. Pasa de caracterizarse por su misoginia y espíritu combativo y guerrero a convertirse en un hombre enamorado de una mujer y capaz de abandonar las armas por ella. Éste es el elemento desencadenante de la situación planteada con el disfraz, pues, si Hércules no hubiera caído en las redes de Cupido, nunca se habría producido su acercamiento a Yole y su confianza en ella, y, por tanto, tampoco habría tenido lugar su exhibición bajo la indumentaria femenina.

En *El escondido y la tapada* la transformación del gracioso Mosquito en mujer al vestirse con las ropas de Beatriz, la criada, es externa y funcional, pero altamente rentable. Involuntariamente, viene a convertirse, merced a las circunstancias previas no presenciadas ni conocidas por él, en una tapada que ha llegado a la casa donde él y César se encuentran escondidos en busca de auxilio. Don Diego, padre de Lisarda y fiel prototipo del caballero barroco, intenta socorrerla, pero, debido a una confusión producida en la oscuridad nocturna, socorre a un sorprendido y agradecido Mosquito disfrazado femeninamente, creyendo que en realidad se trata de la dama que ha acudido a él huyendo de un hombre que la persigue. Así pues, la situación planteada es sólo fruto del azar, y la metamorfosis que lleva a cabo el gracioso, únicamente externa, pues Mosquito ha abandonado sus ropas masculinas y las ha sustituido por las de Beatriz. El silencio se convierte en su cómplice durante el tiempo que tiene lugar su impostura, así como en elemento fundamental para la verosimilitud de la escena, que encuentra su perfecto aliado en la oscuridad del anochecer y en la presencia de la dama tapada. Así, el posible diálogo entre ambos personajes, don Diego y Mosquito, se convierte en monólogo, ya que el gracioso sólo interviene mediante apartes destinados exclusivamente al público. Por otra parte, adopta una actitud muy distinta del de las

[16] Recordemos, por ejemplo, el caso de *El Aquiles* de Tirso, en que el protagonista ha de reprimir una y otra vez su forma de ser masculina, sus maneras agresivas —sobre todo para con Lisandro— y su deseo amoroso para con Deidamia. Todas estas actitudes provocan la extrañeza de su contrincante, pero no evitan el ineluctable enamoramiento. Sólo al final, cuando Aquiles queda ya fuera de todo control, se pone de manifiesto de forma patente y clara su verdadera identidad ante el asombro y la ridiculez en la que queda situado Lisandro, quien desaparece de la escena para no volver a entrar en ella.

mujeres disfrazadas que sí sufren un profundo cambio en sus personalidades femeninas [17]. Este gracioso se aleja de otros graciosos del teatro barroco español que sí disfrutan de su fingida condición femenina [18]. Sí coincide con muchos de ellos en la comicidad que provoca su aparición en la escena, derivada en este caso tanto de la indumentaria como de la falta de correspondencia entre el receptor ficticio y el real del mensaje de don Diego, o, al menos, el que él considera real.

En este caso, el disfraz femenino no produce el efecto negativo que sobre otros hombres tiene lugar, pues Mosquito comprueba que surte el efecto deseado y que recibe ciertas atenciones externas por el hecho de parecer mujer. Pero hay que señalar que se trata de un gracioso, caracterizado dentro del teatro barroco español como un personaje cobarde e interesado, alejado por completo del típico galán que en ningún momento optaría por agradecer esas atenciones sino que se rebelaría contra ellas [19].

Lo que todos los personajes disfrazados tienen en común es la construcción, mediante la elaboración y la representación de un personaje de sexo contrario al suyo, de un microcosmos, de una ficción teatral dentro de la propia obra dramática, que requiere unas pautas de interpretación verbales y gestuales determinadas, precisamente dependiendo del personaje que representan. En ocasiones, incluso, coexisten diversos planos de ficción que se entrecruzan y se superponen. Por ejemplo, en *Las manos blancas no ofenden* la coexistencia de varios recursos de forma simultánea como la presentación de dos personajes principales disfrazados, la múltiple personalidad de uno de ellos y el entrecruzamiento de las identidades, provocan ese magistral retorcimiento al que se halla sometida la teatralidad de la comedia. La multiplicidad derivada de la superposición de los recursos histriónicos se encuentra, a su vez, distribuida en varios planos: el de la comedia, el de la ficción dentro de la comedia y el de la

[17] Recordemos personajes femeninos como Rosaura en *La vida es sueño* y Julia en *La devoción de la cruz,* cuyos disfraces funcionan como elementos catárticos de ciertas cualidades previamente presentes en ellas, pero reprimidas por considerarse masculinas.

[18] Por ejemplo, Castaño en *Los empeños de una casa,* de Sor Juana Inés de la Cruz, quien se recrea en su arreglo y actitud femenina y consigue seducir a don Pedro. Aunque Mosquito manifiesta sentimientos positivos hacia el vestido femenino, no intenta sacarle partido más allá de su objetivo de salir de la casa. Más bien trata de pasar lo más desapercibido posible.

[19] Recordemos, por ejemplo, *El Aquiles* de Tirso, en que el protagonista enamora sin proponérselo a Lisandro y se rebela en contra de sus distinguidas y caballerosas maneras, pues su sentido de la virilidad no le permite ser tratado como una dama.

representación dentro de la ficción de la comedia. El espectador debe detenerse a reflexionar y a discernir acerca de quién es quién, pero no le da tiempo, pues la velocidad a que se suceden las escenas no le permite retroceder. De ahí la utilización abundante del recurso del aparte de forma intercalada a lo largo de toda la comedia para volver a situar en la univocidad del mensaje al espectador, quien trata de descifrar los signos procedentes del escenario, aunque posteriormente volverá a encontrarse inmerso en el abismo del equívoco. La culminación de la teatralidad en esta obra llega de la mano de una escena de gran perspectiva histriónica para el espectador barroco. Si tratamos de establecer la secuencia de las múltiples ficciones que se producen, nos encontramos, en primer lugar, con que César finge ser Celia y, una vez dentro de esta impostura, esta falsa Celia finge ser un galán en la representación que tiene lugar dentro de la obra. Pero no sólo se trata de una representación dentro de la comedia a la manera de la de Serafina en *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina, cuyo disfraz hallaba su plasmación dentro del marco del plano de la ficción, sino que más bien se asemeja a la interpretación situada en el marco de la representación dentro de la ficción que tiene lugar en *El Aquiles* de Tirso. En ambos casos, dentro del plano ficticio del disfraz, se introduce una nueva ficción simbolizada por el papel que han de representar los disfrazados dentro de una comedia o juego. Las dos escenas comparten la perspectiva de la profundidad histriónica que otorga la creación de una ficción dentro de otra, pero con la particularidad de que la segunda ficción coincide, sin más remedio, con el auténtico sexo de los disfrazados.

La representación de César, por tanto, se convierte en un recurso teatral para la elaboración de una personalidad apócrifa con respecto a la ficción anterior y al resto de los personajes, pero real con respecto al plano de la comedia y al espectador, que conoce desde el principio, a través de los signos lingüísticos y, en especial, de los apartes, la verdadera identidad del doblemente disfrazado.

Por otra parte, los disfraces sirven, desde la perspectiva escénica, para generar una ajetreada puesta en escena y un atractivo despliegue de morbosidad e histrionismo. En ocasiones, incluso, el abandono o adopción de las indumentarias se lleva a cabo sobre el escenario, ante los ojos atónitos del espectador barroco. En *La hija del aire,* por ejemplo, encontramos la siguiente acotación de vestuario:

Desnúdase y queda en jubón (T. II, parte II, II, 776).

Éste es un recurso de un gran efectismo histriónico que deleitaba al público barroco por la morbosidad que implicaba despojarse de las indumentarias propias sobre la escena [20]. Es como asistir en directo al abandono de la crisálida de ser real para transformarse en criatura de ficción. Es la potenciación del recurso de la profundidad dramática lograda mediante el empleo de la interpretación dentro de la representación teatral. Por otra parte, constituye una forma de complicidad entre personaje y espectador, generada por el secreto compartido, una forma de asistencia a los preliminares de lo que va a acontecer más tarde en la escena. Es la superioridad que el dramaturgo desea conceder al público sobre el resto los de personajes de la obra, un regalo al espectador tanto desde el punto de vista de la acción como desde la perspectiva histriónica, con el consiguiente movimiento escénico que lleva consigo la transformación en escena. Es la plasmación de la dicotomía univocidad-espectador / equivocidad-personajes mediante el desarrollo de tal escena sobre el tablado y a espaldas de todos los personajes a excepción de Friso, quien actúa como cómplice de ella.

En *El monstruo de los jardines* hallamos una acotación que también revela el abandono de la indumentaria sobre el escenario. En esta ocasión se despoja del disfraz femenino con que ocultaba su verdadera identidad:

Desnúdase y queda en traje de hombre (T. II, III, 2.020).

Si intentamos recrear y comparar ambas escenas, nos encontramos con dos actores cuya técnica ha de aplicarse de manera similar. En los dos casos tiene lugar una despedida, aunque cada uno representa una cara distinta de la misma moneda. La actriz que interpreta el papel de Semíramis se despide de su verdadera identidad, la de mujer. La emisión verbal de su discurso nos hace pensar en un momento de reencuentro con la mujer que se halla en su interior, a pesar de ser ella varonil. No podemos olvidar, evidentemente, el fuerte contenido erótico de esta escena en aquella época. El lenguaje empleado remite a la

[20] El público barroco ya había asistido a la transformación de otros personajes en la escena, como, por ejemplo, en *Bellaco sois Gómez* y *Habladme en entrando,* de Tirso de Molina; *Los empeños de una casa,* de Sor Juana Inés de la Cruz; etc. Es un recurso utilizado con cierta frecuencia por los dramaturgos barrocos y, por tanto, se supone que muy atractivo a los ojos del espectador de aquel tiempo, pues la transformación del personaje en escena implica la complicidad con el público y siempre, en todo caso, una manera eficaz de captar y retener su atención hacia el escenario.

modestia, a los adornos femeninos y a la sensación de desnudez aun vistiendo otro atuendo. Sin embargo, esa sensación no es física sino espiritual, pues el abandono de su traje femenino representa el abandono definitivo de su verdadera identidad frente a los demás, identidad que había sido reprimida hipócritamente, y la adopción de una solemne responsabilidad. Su interpretación, por tanto, se supone reflejada en una declamación marcada por la gravedad de las circunstancias, aunque consciente de la radical decisión que ha tomado previamente. El movimiento escénico que podría suponer esta escena por el abandono de la indumentaria contrasta con la lentitud kinésica que requiere un discurso como el que ella emite. Por otra parte, el tomarse su tiempo en la interpretación de esta escena seguramente redundaría en su intensidad y en el agradecimiento del público, que así podría saborearla con más deleite. Se trata de un acercamiento de la actriz al personaje que interpreta, de un sumergirse de lleno en el mismo para lograr un impresión subjetiva que convenza al espectador y lo deje ensimismado [21].

El actor que interpreta el papel de Aquiles, por su parte, también se hace eco de una despedida, aunque en esta ocasión abandona un disfraz femenino para asumir nuevamente su verdadera identidad masculina. Es el reverso de la moneda. La emisión de su mensaje verbal, contrariamente al de Semíramis, no lleva consigo connotaciones de modestia o pudor, pero sí un sentimiento de renovación no sólo física sino también espiritual. Su actitud ha de ser, por tanto, dolorida pero gozosa. Dolorida, porque el abandono de la identidad femenina implica también la despedida de Deidamia; gozosa, porque su ardor guerrero se verá satisfecho. Ambas escenas son interpretadas en solitario. Se trata, por tanto, de soliloquios directamente dirigidos al espectador, recreados en la declamación del verso y en la expresión de los sentimientos con el fin de otorgar solidez emocional a su mensaje. Todo ello, además, envuelto en el mágico histrionismo del travestismo y en la morbosidad que implicaba la visión de una cierta desnudez sobre el tablado.

En la mujer, como ya hemos señalado, la adopción del disfraz varonil implicaba un alto contenido erótico por lo ajustado de las prendas que había de vestir. En el hombre, el disfraz femenino representaba la

[21] En este sentido mostramos coincidencia con Evangelina Rodríguez Cuadros (1998: 406, nota 164) en su reciente trabajo sobre la técnica del actor barroco, y compartimos su desacuerdo hacia teorías que sostienen el distanciamiento del actor con el personaje interpretado.

transgresión por la cercanía con formas sexuales prohibidas y hasta condenadas en aquella sociedad. Aprovechando la morbosidad y atractivo que el tema suscitaba, en ocasiones los dramaturgos utilizaban mecanismos para enfocar el tema desde la dimensión cómica y carnavalesca [22]. Así ocurría con el famoso Cosme Pérez, alias Juan Rana, para el cual algunos dramaturgos diseñaban expresamente papeles de gracioso. También sabemos que utilizaba, entre otros recursos, el afeminamiento excesivo para provocar la risa en el público. En ocasiones, incluso, aparece disfrazado de mujer [23]. El propio Calderón hace uso de este personaje en algunas de sus piezas breves como los entremeses *El Toreador, El desafío de Juan Rana* y *El triunfo de Juan Rana* o la mojiganga *Los sitios de recreación del rey.*

Las imposturas, tanto de los personajes de las comedias y piezas breves como de los autos sacramentales, llevan consigo desde su perspectiva de recurso escénico, como ya hemos mencionado, dos tipos de signos: textuales y escénicos, que se fusionan en un conjunto orgánico y que constituyen la base fundamental en la actuación de actores y actrices.

El vestuario y las acotaciones kinésicas suelen ser coherentes con el sexo fingido del personaje disfrazado desde la perspectiva del estereotipo social. Cuando no sucede así, éste es reconocido con facilidad, bien por intereses de la acción de la propia comedia, bien porque el disfraz constituye un elemento totalmente accesorio para la misma con una función de captación de la atención y del agrado del espectador. En muchas ocasiones, a pesar de producirse un verdadero cambio mediante la ficción de la vestimenta, el personaje disfrazado despierta las sospechas de otros por la imposibilidad de ocultar ciertas cualidades [24] inherentes a su sexo según los cánones de la época barroca.

[22] La dimensión cómica y carnavalesca del teatro de Calderón ya fue señalada por Suárez Miramón (1995: 414), frente al tópico que frecuentemente lo encasilló en el mundo culto de la Corte y en el universo teológico de los autos sacramentales, convirtiéndolo en representante y portavoz de la cultura oficial (político-religiosa).

[23] Sobre Juan Rana, es preciso mencionar, por lo reciente, a Thompson (1998) y Lobato (1998). Esta última publicará próximamente un artículo aún inédito («Un actor en palacio: Felipe IV escribe sobre Juan Rana»), que he podido leer gracias a su generosidad al enviármelo. Se podrá consultar en la *Revista de Historia Moderna* de la Universidad Complutense en un monográfico dedicado a *Historia y Teatro*.

[24] Romera Navarro (1934: 277) hace un repaso de las principales características de las disfrazadas que delatan su verdadero sexo en obras dramáticas de diversos autores de los siglos XVI y XVII.

Los signos textuales que acompañan al travestismo son verbalizados por el actor y poseen, entre otras funciones, la de poner en relación lenguaje y disfraz. Por ejemplo, en el auto *El gran mercado del mundo,* la Culpa, bajo la apariencia de mozo de mesón, se refiere a sí misma mediante el género masculino y adopta un nombre varonil: Pedro.

En el entremés *El sacristán mujer,* el lenguaje empleado por la disfrazada Mari López se convierte en recurso aliado e imprescindible de su transformación escénica en sacristán, pues éste aparece caracterizado en la producción entremesil como personaje que se considera poseedor de una cultura superior aunque utilice un latín macarrónico. Los signos lingüísticos procedentes de la disfrazada se convertirán, así, en el elemento axial con respecto al certamen literario en que ha de competir con un auténtico sacristán por la mano de una dama llamada Brígida. Gracias a su habilidad lingüística, Mari López logra resultar vencedora en la contienda verbal. La interpretación de la actriz se supone, por tanto, caracterizada por el desparpajo y la gracia. Además, el dramaturgo pretende que su lenguaje sea fuente de comicidad para el espectador:

> *MARI LÓPEZ:*
> *Ese sum ego,*
> *ego sum, Brígida mía,*
> *ego sum, dulcis requiebrum,*
> *generalis Lienciatus*
> *in dancis, in zapateus,*
> *in arporum que ticatum,*
> *in canticis et in versus.*
> *Date mihi, michi manum blanca* (pág. 128, vv. 46-53).

Nada se indica acerca de la voz de Mari López. Podemos suponer, en primer lugar, que el tono agudo característico de su naturaleza femenina era forzado durante la ficción para lograr una inflexión grave y masculina pero reconocible como falsamente varonil. La explotación de este elemento, sin duda, conformaría una buena parte de la comicidad generada frente a los espectadores, pues ellos percibirían claramente los esfuerzos de la interpretación y la ceguera de la dama al no percibir tales signos de evidencia. Por el contrario, si imaginamos la ausencia de exageración en el tono de la disfrazada, desaparece un importante elemento de comicidad, comunicación y complicidad con el público, y, por tanto, se desaprovecha el uso convencional de la verosimilitud dentro del microcosmos ficticio de la comedia, pues su

identidad femenina sería demasiado evidente para el resto de los personajes del entremés y perdería credibilidad.

En *La vida es sueño* Rosaura adopta tres identidades diferentes: la de un personaje masculino, la de uno femenino y la de otro caracterizado por su ambigüedad sexual. Para el reflejo de la primera, la actriz verbaliza determinados signos lingüísticos que tratan de poner en conexión su lenguaje con la adopción de una identidad masculina ficticia frente al resto de los personajes. Los mecanismos empleados son la referencia a la disfrazada en género masculino, tanto por sí misma como por otros personajes y el empleo de un vocabulario varonil en el que encuentran cabida sustantivos como «espada», precedido de un posesivo de primera persona o como «agravio» acompañado de la forma verbal pronominal «vengarme». Forma parte también de esa caracterización lingüística la expresión de la posibilidad de morir como alarde de valor masculino y del largo viaje realizado para vengarse de un agravio:

> *ROSAURA*
> *Mi espada es ésta, que a ti*
> *solamente ha de entregarse...*
> *Y si he de morir, dejarte*
> *quiero en fe de esta piedad*
> *prenda que pudo estimarse...*
> *pues sólo fiado en ella*
> *vengo a Polonia a vengarme*
> *de un agravio* (T. II, I, 505).

Para el reflejo de la segunda personalidad apócrifa, la femenina, Rosaura adopta un nombre femenino falso, coherente con su nueva impostura: Astrea. Además, el dramaturgo emplea un recurso utilizado también por otros autores, consistente en la simpatía que despierta la disfrazada en la dama que está siendo engañada [25].

La tercera impostura de Rosaura pone de manifiesto, mediante los signos lingüísticos, la ambigüedad del personaje y la dualidad sexual existente en ella:

> *ROSAURA:*
> *Mujer, vengo a persuadirte*
> *al remedio de mi honra,*

[25] Se emplea este recurso, por ejemplo, en *La Francesilla* y *Más pueden celos que amor,* de Lope de Vega; *Atila furioso,* de Virués; *El cerco de Tremecén,* de Guillén de Castro; *Bellaco sois Gómez, La villana de la Sagra* o *El amor médico,* de Tirso de Molina; etc.

y varón, vengo a alentarte
a que cobres tu corona.
Mujer, vengo a enternecerte
cuando a tus plantas me ponga,
y varón, vengo a servirte
cuando a tus gentes socorra...
Y así, piensa que si hoy
como mujer me enamoras,
como varón te daré
la muerte en defensa honrosa
de mi honor; porque he de ser,
en su conquista amorosa,
mujer para darte quejas,
varón para ganar honras (T. II, III, 529 y 530).

Las formas verbales empleadas en este parlamento para referirse a su actividad como mujer: persuadirte, enternecerte, darte quejas y enamorarse, y a su actividad como hombre: alentarte, servirte, ganar honras y defender su honor, representan la dicotomía lingüística y, como consecuencia, escénica, del personaje ambiguo que representa la actriz. El lenguaje mediante el cual el dramaturgo ha expresado la dualidad anímica de la disfrazada se corresponde con una estricta distinción entre la actividad femenina y la masculina de la época, según los estereotipos sociales de aquel momento. Las acciones que Rosaura se adjudica a sí misma como mujer se encuentran dentro del campo semántico del sentimiento y de la pasividad. En todas ellas se persigue la provocación de la acción en el personaje masculino. Los verbos adjudicados a sí misma como hombre pertenecen al campo de la actitud positiva y activa y son acciones valoradas dentro de aquella sociedad. Sin embargo, en ella se encuentran presentes ambos aspectos. A través del reflejo de las convenciones sociales el dramaturgo plasma en el tablado la existencia de signos escénicos marcadamente atractivos por la ambigüedad sexual que suponen. Se trata de una especie de monstruo histriónico que se compone de una doble faz femenina y masculina y capaz, por tanto, de llevar a cabo en la escena acciones y discursos propios tanto de mujeres como de hombres.

En *El monstruo de los jardines,* Aquiles adopta un nombre femenino acorde con su disfraz: Astrea, y es tratado por el resto de los personajes como tal. Deidamia la convierte en su amiga predilecta desde el principio. Su ficción no despierta sospechas en nadie.

El disfraz varonil de Ismenia en *Los tres afectos de amor* funciona como mecanismo para radicalizar su personalidad agresiva y vengativa. Los signos lingüísticos evidencian una temeridad sólo expli-

cable desde la perspectiva de bandolero. El disfraz ha contagiado a la dama la capacidad para ejecutar un asesinato o, al menos, para intentarlo en nombre de su honor. Anteriormente, como mujer, dentro del plano de la comedia sólo había llegado a planificarlo. Más tarde, bajo el traje de bandolero, es capaz de llevarlo a cabo. La excusa dentro del nivel argumental es la negación de Anteo a cometer tal acto criminal.

Los signos lingüísticos también pueden funcionar como mecanismo para dejar al descubierto el empleo de un recurso de ficción frente al espectador. En este sentido, las tablas calderonianas presentan una clara disgregación entre el mundo real y el ficticio. El mecanismo empleado es la ruptura de la ilusión escénica a la que tan aficionado era Calderón y plasmada mediante la alusión a las convenciones teatrales o a títulos de sus propias obras de teatro. Por ejemplo, en *El José de las mujeres* el gracioso Capricho menciona *La dama duende,* y en *El escondido y la tapada* el gracioso Mosquito hace referencia a la comedia *El privilegio de las mujeres*. En *El Año Santo de Roma* se hace referencia al carácter alegórico y metafórico de los personajes que acompañan al Hombre en su camino hacia Roma:

> *LUZBEL:*
> *Ellos de la frase usando*
> *de alegóricos sentidos*
> *y metáforas, ¿no son*
> *disfrazados peregrinos?* (T. III, 502).

La verosimilitud sigue existiendo en el teatro calderoniano como en el teatro de Lope o de Tirso, pero enfocada de manera novedosa. Ya no se trata de escenas verosímiles desde el punto de vista de la imitación —recordemos el tópico de la comedia como espejo— sino que predomina la verosimilitud como coherencia en el mundo de la fantasía. Por ejemplo, en *El escondido y la tapada* es bastante inverosímil la confusión de don Diego acerca de la personalidad femenina ficticia de Mosquito. Éste, a través de los apartes destinados al público, se recrea en la alusión a su ficción, pero de cara a don Diego su silencio es el elemento que concede credibilidad a su impostura dentro de la fantasía de la comedia.

Los objetivos del dramaturgo en relación con la presentación de signos textuales en uno u otro sentido se diversifican dependiendo de la

búsqueda o no del enredo y la confusión, del nivel de equivocidad o univocidad del mensaje frente al espectador, del grado de ficción frente al resto de los personajes o de la intención cómica. Por ejemplo, en *Fieras afemina amor* el disfraz femenino de Hércules es reflejado, entre otros mecanismos, mediante los signos lingüísticos procedentes del gracioso Licas en clave de humor:

> *Si hay días en las bellezas,*
> *hoy debe de ser su día,*
> *pues tan hermoso despierta* (T. II, III, 2.061).

En ocasiones, los signos textuales del travestismo constituyen una subversión de los discursos que se suponían masculinos y femeninos. Tanto en autos como en comedias y entremeses asistimos a declaraciones amorosas de una mujer hacia otra que está disfrazada de hombre. En *El José de las mujeres*, Melancia declara su amor a Eugenia cuando ésta aparece disfrazada de esclavo. En el entremés *El sacristán mujer,* Mari López adopta la identidad de un sacristán y doña Brígida se enamora de ella, quien la prefiere como futuro marido frente al auténtico sacristán. Incluso, a veces, el lenguaje empleado para las insinuaciones amorosas es descarado y se entra en el mundo físico de los placeres. En el auto *El gran mercado del mundo* la Culpa adopta el disfraz de mozo de mesón —entre otros— y el nombre de Pedro y la Lascivia se enamora de él. La escena (T. III, 232) se caracteriza por su marcado atractivo con respecto a los gustos del público barroco, pues los signos formales transmitidos desde el escenario evidencian, desde la perspectiva visual, una actriz [26] disfrazada de mozo de mesón de la que se enamora la criada de la venta. Por otra parte, no nos encontramos precisamente ante un caballero y una dama que se aman y cortejan dentro de los parámetros de un código refinado, sino que asistimos a una escena en que el mozo y la criada acaban de conocerse, en la que los signos lingüísticos constituyen una transgresión de los límites impuestos en las relaciones entre hombre y mujer. Posteriormente, la misma criada que hace un momento se abrasaba de amor por Pedro, el mozo recién llegado al mesón, muestra sus encantos al Buen y al Mal Genio. La Culpa, en este último caso, actúa como Celestina de la cita amorosa. Los personajes que el espectador ve

[26] Suponemos que el papel de la Culpa era interpretado por una actriz, pues de esta manera es explotada toda su posible teatralidad al disfrazarse de hombre.

sobre el tablado em-plean un lenguaje connotativo de disfrute y placer. Es decir, tras el contenido moral y religioso se evidencia una forma teatral repleta de sabrosas escenas, fuertemente impactantes para el espectador barroco y de gran atractivo por su morbosidad y descaro.

En *La vida es sueño* el mecanismo empleado para poner de manifiesto el recurso del disfraz es el diálogo de la protagonista con el gracioso Clarín. Aunque lo que el espectador percibe en la escena es la imagen de un hombre, Clarín se dirige a ella en género femenino. Es decir, se produce una disociación entre los signos visuales procedentes de la disfrazada y los auditivos originados en el gracioso. Sin embargo, dicha aparente inadecuación es recibida por el avezado espectador barroco como elemento unívoco del mensaje histriónico. Actúa como pista desveladora de la verdadera identidad de la disfrazada, pues el dramaturgo no basa la obra en el enredo, sino que pretende una perfecta estructuración dramática del argumento.

La función escénica del travestismo se basa fundamentalmente en la presentación de atuendos y demás signos externos y en las acotaciones kinésicas relativas a la personalidad apócrifa. Una gran parte de las indicaciones relativas al vestuario que el dramaturgo emplea para representar en las tablas el travestismo se caracteriza por el rasgo genérico y poco específico. Esto permite suponer que el atuendo utilizado se inserta en un sistema de signos visuales pertenecientes a todo un código comunicativo con el espectador barroco, que le permitía identificarlo fácilmente. De la misma manera suponemos que también era ampliamente conocido por el director de escena y los actores. Así sucede, por ejemplo, en obras como los entremeses *El sacristán mujer* y *Las Carnestolendas*. En este último se pone de manifiesto, como elemento imprescindible para otorgar sentido completo al vestuario, la colocación del actor sobre el escenario al revés y andando hacia atrás, que también indica una marcha contraria al sentido común. Así, el diseño escénico se convierte en recurso axial de la interpretación de este papel en su dimensión ilustrativa del tema del mundo al revés:

> *Sale un hombre, la mitad mujer, y la otra mitad de hombre, puesto al revés y andando hacia atrás* (p. 153).

En la mojiganga *La garapiña,* la acotación de vestuario pone de manifiesto no sólo un disfraz nuevamente basado en la repetición y el

fácil reconocimiento debido a la brevedad de las indicaciones, sino también la necesidad de acompañar la presencia del actor de una apariencia andrajosa y descuidada, tal vez para dar más sensación de vejez al personaje de doña Aloja, pero también con la intención de otorgarle un cierto grado de extravagancia grotesca:

> *Sale Escamilla, de vieja, zarrapastroso* (p. 401).

El dramaturgo ha escogido a un actor para interpretar este papel que requiere la adopción de la apariencia de una vieja. Por tanto, a la presencia en escena de un personaje fuertemente impactante por lo grotesco de su interpretación —simboliza una bebida— y por lo desaliñado de su apariencia, es preciso incrementarle la morbosidad añadida por el cambio de sexo que lleva consigo el atuendo.

En *La vida es sueño* encontramos las siguientes acotaciones de vestuario, que se corresponden con las tres imposturas adoptadas por la disfrazada:

> *Sale en lo alto de un monte Rosaura en hábito de hombre de camino, y en representando los primeros versos va bajando* (T. II, I, 501).
>
> *Sale Rosaura, dama* (T. II, II, 516).
>
> *Sale Rosaura, con vaquero, espada y daga* (T. II, III, 528).

Con respecto a la primera acotación, es preciso destacar la divergencia existente en algunas ediciones. Augusto Cortina (1978) consideró válida la acotación que Hartzenbusch rehizo según un criterio personal con objeto de situar lo mejor posible el texto: «A un lado monte fragoso y al otro una torre cuya planta baja sirve de prisión a Segismundo. La puerta, que da frente al espectador, está entreabierta. La acción principia al anochecer». Enrique Rull (1980: 105) y, después de él, muchos otros como José María García Martín (1983), Ciriaco Morón (1985), Evangelina Rodríguez (1987) o Ruano de la Haza (1994) rechazaron tal acotación por no corresponderse con la original creación de Calderón.

Rull (1980: 105) constata también su desacuerdo con la advertencia de Hartzenbusch «tras ella viene Clarín», pues, como también supuso

Martín de Riquer, el gracioso no interviene hasta el verso 23 y no parece seguro que haya hecho acto de presencia antes (1980: 105). La acotación de Hartzenbusch es seguida, una vez más, sin embargo, por Cortina (1978).

La segunda acotación se refiere a la adopción de la personalidad apócrifa de Astrea, la dama de Estrella.

La tercera indica la aparición de Rosaura bajo su identidad femenina pero con accesorios varoniles. Su presencia sobre el tablado como mujer ataviada masculinamente pretende reflejar escénicamente la ambigüedad sexual a la que hacíamos referencia al hablar de su lenguaje. Éste es un claro ejemplo de paralelismo total entre los signos lingüísticos y las acotaciones de vestuario.

Las acotaciones kinésicas que acompañan al recurso del travestismo presentan duplicidad de funciones, dependiendo también del doble receptor de las mismas. En primer lugar, con respecto al espectador barroco, el objetivo consiste en generar atractivo y ajetreo escénico. En el auto *A María el corazón* los signos kinésicos derivados de los disfraces de la Soberbia y del Peregrino se caracterizan por su morbosidad y su violencia en grado hiperbólico. La manifestación escénica de estas acotaciones en el tablado mediante los movimientos de los dos personajes disfrazados seguramente provocó el asombro y el regocijo del público asistente a la representación por lo espectacular y morboso:

> *Dale con un puñal y cae.*
> *Sácale del pecho el corazón*
> *ensangrentado.*
>
> *Arrójale el corazón, levántase*
> *ensangrentado el Peregrino y tómalo* (T. III, 1.148).

En segundo lugar, el dramaturgo pretende plasmar en escena la personalidad apócrifa del personaje disfrazado con el fin de conceder credibilidad a su impostura frente al resto de los personajes. Las mujeres disfrazadas varonilmente, a través de las acotaciones kinésicas, reproducen pautas de comportamiento encuadradas dentro del estereotipo de actuación masculino. Los hombres, por su parte, tratan de manifestarse corporal y actitudinalmente dentro de los parámetros de actuación femenina. El travestismo escénico, desde este punto de vista, funciona como elemento transgresor de las normas convencionales

establecidas para cada sexo. En *La devoción de la cruz* las acotaciones kinésicas adjudicadas a Julia ponen de manifiesto su personalidad apócrifa de bandolero:

> *Salen, por otra puerta, Julia y algunos bandoleros* (T. II, III, 419).
> *Saca la espada* (T. II, III, 412).

La importancia de esta última acotación, desde nuestro punto de vista, es fundamental, pues a través de ella la conducta de Julia adquiere un rasgo de caracterización masculina. Por otra parte, la aparición de la espada imprime mayor atractivo e intensidad dramática a la escena y se potencia la actitud activa de ella frente a la pasiva de Eusebio. A pesar de ello, algunas ediciones como la de Sidney F. Wexler (1966) no la constatan.

En *La hija del aire,* aunque la identidad varonil que intenta suplantar Semíramis no responde al estereotipo masculino de la época —pues Ninias no es cruel, ni vengativo, ni justiciero, sino piadoso y deseoso de paz—, se comporta dentro del patrón de conducta establecido para los hombres. Aduce, claro está, que finge un valor ausente en él —como Ninias— pero desplegando en todo momento actitudes y comportamientos gestuales y kinésicos de desprecio, crueldad y espíritu combativo, como si de un estereotipo masculino de la época se tratara.

En *Las manos blancas no ofenden* hemos de hablar de la simultaneidad de dos grupos de signos kinésicos procedentes de los dos personajes principales que hacen uso del travestismo. En primer lugar, los relativos a la personalidad femenina fingida por César. En varias ocasiones se consigna la aparición del protagonista cantando. Se supone, por tanto, que su voz [27] era de naturaleza atiplada y, por supuesto, que la tenía educada adecuadamente, pues ya desde el comienzo de la comedia él ha narrado ante los espectadores sus habilidades femeninas y entre ellas las de cantar y tocar el arpa. En cuanto a los signos kinésicos relativos a la personalidad masculina fingida por Lisarda, hay

[27] Véase el interesante apunte de Becker sobre las técnicas vocales de los actores barrocos a la hora de interpretar papeles femeninos (Jean Canavaggio, 1979: 147). Véase también Evangelina Rodríguez Cuadros (1998, 446-523).

que recordar que ésta se hace pasar por un galán dispuesto a conquistar a la princesa Serafina, para así convertirse en un obstáculo entre ésta y Federico. Así pasa a ser una firme competidora del caballero. Los movimientos y gestos de la actriz disfrazada son fundamentales para la correcta ficción del personaje varonil que interpreta. Entre ellos, el de propinar una bofetada a Federico. La respuesta de éste evidencia la credibilidad de su ficción masculina, pues saca una daga. La actitud inmediata de Lisarda ante el peligro en que se encuentra repentinamente será la de descubrirse y regresar a su verdadera identidad femenina, pues en ella se halla a salvo de esos comportamientos masculinos violentos.

En *El Castillo de Lindabridis,* los signos kinésicos diseñados para el personaje de la disfrazada Claridiana son plenamente reveladores de una identidad típicamente masculina de aquella época, pues se enfrenta al Fauno. La primera vez es vencida, pero en la segunda y decisiva logra la victoria. El hecho de que el Fauno caiga a los pies de Claridiana incrementa el poder histriónico de la escena, pues el espectador sabe que se trata de una dama disfrazada, y la caída a los pies de la misma se convierte en un símbolo del triunfo femenino.

También Marfisa, la disfrazada de *Hado y divisa de Leónido y Marfisa,* pone de manifiesto su personalidad masculina ficticia mediante una acotación kinésica de lucha. No se comporta como una mujer de aquellos tiempos sino como un hombre, pues se introduce en el campo del duelo y lucha contra Leónido, creyendo, claro está, que no es él, y motivada por la defensa del honor de éste.

En *Fieras afemina amor* no existen signos kinésicos para la identidad femenina ficticia del disfrazado Hércules, pues ésta se produce mientras duerme y en contra de su voluntad. Sin embargo, sí existe una acotación fundamental desde el punto de vista de la reacción de Hércules ante la transformación externa de que ha sido objeto:

> *Pónele el espejo* (T. II, III, 2.061).

El espejo es un accesorio escénico coincidente con uno de los empleados en otra comedia mitológica y de personaje masculino disfrazado, cuya apariencia femenina es descubierta a través del mismo: *El Aquiles,* de Tirso de Molina. En esta comedia, el espejo constituye el elemento histriónico que viene a desvelar la identidad masculina del disfrazado ante el resto de los personajes de la comedia. Esta escena acaece cuando Ulises, conocedor del paradero del héroe y de su disfraz femenino por

noticias de Garbón, se introduce en la corte del rey Nicomedes fingiendo ser un mercader griego que viene a ofrecerle valiosas joyas. Cuando Aquiles, aún disfrazado de Nereida, ve su reflejo en el espejo que le proporciona Ulises como parte de su rica mercancía, no puede contenerse y muestra su verdadero espíritu marcial. En el caso de Hércules, el espejo funciona como recurso para su propio descubrimiento bajo el atuendo femenino y como elemento conducente a la humillación.

Si bien Aquiles en la comedia *El Aquiles* de Tirso, no es capaz de controlar su ímpetu guerrero, el protagonista homónimo de *El monstruo de los jardines,* aunque se ve tentado por los accesorios guerreros y en un primer momento los toma, inmediatamente se percata de su error y vuelve al control y a la autodisciplina y se desprende de ellos. La acotación kinésica en que Aquiles arroja las armas es decisiva frente a las sospechas de Ulises.

En *Los tres afectos de amor* el dramaturgo ha empleado, para la caracterización escénica de la disfrazada Ismenia, la posesión de un arma y su utilización por causa de una venganza de honor, actitud que constituía una materia reservada de forma exclusiva al sector masculino y en la que nunca participaban las mujeres dentro de la vida real.

En consonancia con el atractivo que Calderón pretende imprimir a la escena, se observa en su dramaturgia un predominio absoluto de signos escénicos espectaculares [28] en relación con el travestismo. De un total de 21 piezas en que aparece este recurso, en 11 de ellas [29] se emplea un tipo de decorado ostentoso o aparatoso. Por ejemplo, en la comedia mitológica *Fieras afemina amor* el ambiente en que se produce la transformación de Hércules es relajado y placentero, y el decorado, grandioso y de fastuosa espectacularidad. Gracias a ello, el héroe se siente confiado y se entrega plácidamente al sueño, durante el cual

[28] Según el DRAE, *espectacular* se define como 'aparatoso y ostentoso'. Nosotros emplearemos la expresión «marcadamente espectacular» o «grandioso» para referirnos a este tipo de decorado; «medianamente espectacular», para las obras en que el decorado no es grandioso, pero sí presenta apariencias, tramoyas simples, monte, jardín sencillo..., y elementos típicamente calderonianos como la gruta o la torre; «exento de espectacularidad», para aquel tipo de decorado que no ofrece ninguno de los recursos anteriores, aunque sí se utilicen brevemente otros como el baile o la música dentro del espectáculo global de la obra.

[29] *A María el corazón, El arca de Dios cautiva, El año santo de Roma, El castillo de Lindabridis, El gran mercado del mundo, Hado y divisa de Leónido y Marfisa, Fieras afemina amor, La protestación de la fe, Las Carnestolendas, El sacristán mujer* y *La garapiña.*

Yole lo adereza con accesorios femeninos. En 9 obras [30] —todas comedias— se utiliza un tipo de decorado medianamente espectacular. Por ejemplo, en *La devoción de la cruz* la metamorfosis de Julia atañe no sólo al atuendo, al lenguaje y a la actitud, sino también al lugar. El decorado utilizado como trasfondo de su transformación en bandolero es el monte. Éste aparece reflejado no mediante acotación, sino a través de signos lingüísticos:

> *EUSEBIO:*
> *¿Tú, Julia, en aqueste monte?* (T. II, III, 413).

La revelación de la verdadera identidad de Julia así como la confesión y arrepentimiento de sus criminales acciones se produce en un ámbito escénico de gran efectismo dramático. Son varios los significantes que se superponen en la representación de la escena para conseguir un efecto de arrobamiento en el espectador. Por una parte, el traje varonil de la disfrazada y la tramoya empleada para su ascensión a los cielos:

> *Vase Julia a lo alto, asida de la Cruz,*
> *que está en el sepulcro de Eusebio* (T. II, III, 419).

El lugar en que se consigna esta acotación es fundamental con respecto a la acción de la obra. Tanto dentro de la edición de Sidney F. Wexler (1966) como en la de Valbuena Briones (1991), se constata de forma inmediatamente anterior a las intervenciones de Alberto y Curcio:

> *ALBERTO:*
> *¡Gran milagro!*
> *CURCIO:*
> *Y con el fin*
> *de tan grande admiración,*
> *la Devoción de la cruz*
> *da felice fin su autor* (T. II, III, 419).

En la edición de Valbuena Prat (1930), la acotación apoteósica aparece absolutamente al final de la obra, es decir, de forma posterior a los

[30] *La devoción de la cruz, El escondido y la tapada, la hija del aire, El José de las mujeres, Las manos blancas no ofenden, El monstruo de los jardines, Los tres afectos de amor: piedad, desmayo y valor, La vida es sueño, Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna.*

comentarios recién reflejados más arriba, de Alberto y Curcio. Creemos más acertada la primera opción, pues la visión de la ascensión, ya de por sí espectacular, se ve realzada así por el asombro y la admiración manifestados mediante los signos lingüísticos de ambos personajes. En el caso en que la acotación apoteósica queda relegada para el final absoluto de la obra, ésta pierde fuerza dramática, pues ya ha sido anunciado el fin del drama y la atención del espectador ha disminuido de forma considerable.

En *El escondido y la tapada,* el espacio escénico ha sido sabiamente configurado a través de los distintos elementos histriónicos de ocultamiento y ficción. Destaca, por encima de todos ellos, la dicotomía silencios/apartes en un escenario caracterizado por la oscuridad y compartido por el disfrazado Mosquito y la tapada Celia. Los primeros, con respecto al personaje al que se enfrenta cada uno teatralmente hablando; los segundos, con respecto al público y ambos de forma paralela, dirigidos a uno y a otro. Si tratamos de recomponer la escena, hallamos en un espacio que se supone a oscuras a dos personajes que tratan de ocultar su verdadera identidad: Mosquito, vestido de mujer, y Celia, con manto. Ambos perciben la presencia de alguien en la misma estancia donde se hallan y de la cual tratan de escapar. De cara al otro, cada uno guarda silencio absoluto y se mueve en la oscuridad intentando esquivar la presencia del otro. De cara al público, sus pensamientos son conocidos gracias a los apartes que, como sabemos, manifiestan comunicación con el espectador, pero silencio con respecto a los demás personajes. El doble juego de luz / oscuridad, apariencia / realidad, ausencia / presencia, silencios / apartes y conocimiento / ignorancia, condiciona el espacio escénico y ha de ser comunicado al espectador, por una parte, mediante movimientos lentos y silenciosos, gestos de sorpresa y de temor en sus rostros, de torpeza kinésica en la oscuridad de la estancia y de alivio al no ser descubiertos, mímica marcadamente expresiva, al fin y al cabo; por otra, mediante signos lingüísticos que pongan de manifiesto la comunicación exclusiva con el público:

> *CÉSAR* (A la puerta):
> *Ya puedes*
> *salir mejor, porque siendo*
> *ahora cuando anochece,*
> *antes que se enciendan luces,*
> *podrá ser salir sin verte...*
>
> *MOSQUITO:*
> *Salga*
> *yo ahora que es lo que conviene.*

CELIA (Aparte):
Un bulto se va acercando
a mí.

MOSQUITO (Aparte):
Un bulto hacia mí viene.

CELIA (Aparte):
No podré llamar a César,
en tanto que no se fuere.
(Truecan lugares Celia y Mosquito)

MOSQUITO (Aparte):
El no me ha visto, pues no
me habla nada.

CELIA (Aparte):
¡Oh si se fuese!

MOSQUITO (Aparte):
¡Oh si encontrase la puerta! (T. I, II, 695).

En sólo una comedia temprana se constata la aparición de un ambiente exento de espectacularidad: *Amor, honor y poder*. De las 11 obras del grupo espectacular, 5 son autos, 3 comedias cortesanas (1, además, mitológica) y 3 piezas breves. Si analizamos estos datos desde la perspectiva del género dramático, concluimos que en el 100% de los autos y piezas breves en que aparece el travestismo (5 de 5 y 3 de 3) aparece este recurso inserto en un ámbito de naturaleza aparatosa u ostentosa. Las comedias se encuentran mayoritariamente repartidas entre el grupo grandioso y el medianamente espectacular, pues sólo una, como hemos visto, incluye el recurso del travestismo en un ambiente exento de espectacularidad. La exégesis de estos datos se halla en relación directa con la finalidad del género. El auto persigue básicamente la transmisión de contenidos religiosos a través del asombro, la emoción y el arrobo del público. Por ejemplo, el disfraz de peregrino de la Herejía en *La protestación de la fe* se sitúa en un espacio de gran efectismo escenográfico en correspondencia con el momento del auto en que tanto el personaje disfrazado como el espectador asisten al clímax de la acción: la renuncia de su anterior fe por parte de la reina Cristina de Suecia y su conversión a la fe católica a través de los ritos del Sacramento Eucarístico. Los ingredientes del cóctel histriónico son: el disfraz, el decorado espectacular, la

riqueza del vestuario y de los accesorios empleados para la caracterización de los personajes y la música.

En cuanto a las comedias, las que contienen travestismo inserto en un tipo de decorado marcadamente espectacular son las cortesanas, pues van orientadas básicamente a un tipo de público aristocrático que prefiere la grandiosidad escenográfica. El teatro breve persigue la diversión del espectador y la sátira. Por ello no precisa la suntuosidad y complejidad escenográfica de las comedias palaciegas y autos sacramentales (vestuario rico, elementos escénicos externos a los personajes como música, fuentes, jardines, animales y personajes sobrenaturales y fantásticos, apariencias y tramoyas de gran complejidad escenográfica, etc.), pero sí de otra clase de espectáculo que denominaremos aparatoso [31]. Se trata de un travestismo inserto en un tipo de espectacularidad coreográfica y kinésica basada, sobre todo, en la deformación de los personajes a través del vestuario ridículo, grotesco o icónico (llamativo por lo extravagante y no por lo suntuoso) y en la música y el baile presentes en la escena.

Por supuesto, no dudamos por un momento de la existencia de una determinada espectacularidad del travestismo en el teatro breve, pero en un sentido muy diferente al de autos y comedias cortesanas. Hay que tener en cuenta también el hecho de que los elementos em-pleados aparecen en la escena en un espacio muy corto de tiempo. Éste es un aspecto que se debe tomar en consideración, pues trae consigo la acumulación, recurso que conduce a la producción de espectáculo de forma indirecta. En el entremés *El sacristán mujer,* por ejemplo, se destaca la coexistencia del travestismo con la coreografía (el zapateado), la música y la canción. En el entremés *Las Carnestolendas,* el recurso del travestismo se inserta en un desfile de personajes folclóricos y carnavalescos aderezados con vestuario extravagante. Intercalado en este conglomerado estrafalario, aparece el hombre al revés, caracterizado por su condición ambigua, mitad hombre, mitad mujer. En la mojiganga *La garapiña,* el espectáculo procede del vestuario icónico que se halla en relación con el travestismo y la coreografía simultánea de los personajes así vestidos.

El travestismo se constituye, así, como recurso axial de la dramaturgia calderoniana. Se convierte en símbolo de su teatro y, por ello, constituye un reflejo de su propia visión dramática. Símbolo de su teatro porque

[31] Tomamos la segunda acepción de «aparatoso»: 'desmedido, exagerado' (DRAE).

representa la ficción dentro de la ficción, que ya constituye de por sí la obra. Como tal, lleva consigo la complejidad que requiere la elaboración de un microcosmos en el cual se pretende insuflar vida, apariencia y actitudes creíbles al personaje ficticio elaborado a su vez por un actor o una actriz, con toda su carga textual y escénica. Y ello se produce de manera similar tanto en comedias como en piezas breves y autos sacramentales. En todo tipo de obras el travestismo funciona como elemento de atracción del espectador barroco. Era tan aplaudido por todos los públicos que ni siquiera las más severas críticas lograron extinguirlo. Y lo que gustaba del mismo era la morbosidad y el espectáculo que se desprendía de su presentación sobre el escenario. A través de la ficción que suponía el travestismo, el dramaturgo lograba acceder, y con él todo el público asistente a la representación, a un nivel que violentaba las normas establecidas. Representaba la transgresión, en primer lugar, por la utilización de signos externos referentes al sexo contrario. En la mujer implicaba un alto contenido erótico por lo ajustado de las prendas masculinas que había de vestir. En el hombre, la transgresión se hallaba en relación con formas sexuales prohibidas y condenadas. En segundo lugar, el travestismo llevaba consigo la ruptura del lenguaje y de los comportamientos estereotipados para cada sexo a través de los signos kinésicos y textuales. Mediante éstos, Calderón presenta en escena el enamoramiento de un personaje del mismo sexo, la presencia en la mujer de rasgos adjudicados tradicionalmente a los hombres o viceversa y la introducción masculina o femenina en ámbitos reservados para el sexo opuesto. El dramaturgo parte de las convenciones sociales y teatrales, pues el travestismo se inserta en un ámbito de ficción que utiliza los elementos histriónicos y escenográficos presentes en el teatro. Pero los emplea a su antojo y dentro de los que sabe que son los gustos preferidos del público barroco. Es un intercambio sencillo. Puro juego escénico, al fin y al cabo, dentro del espectáculo de la fiesta barroca y reflejo de toda una visión del teatro y de la vida por nuestro ilustre dramaturgo.

RELACIÓN DE OBRAS DE CALDERÓN EN QUE APARECE EL RECURSO DEL TRAVESTISMO

Comedias

Amor, honor y poder
El castillo de Lindabridis

La devoción de la cruz
El escondido y la tapada
Fieras afemina amor
Hado y divisa de Leónido y Marfisa
La hija del aire
El José de las mujeres
Las manos blancas no ofenden
El monstruo de los jardines
Los tres afectos de amor: piedad, desmayo y valor
La vida es sueño
Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna.

Autos sacramentales

A María el corazón
El año santo de Roma
El arca de Dios cautiva
El gran mercado del mundo
La protestación de la fe.

Teatro breve

Las Carnestolendas
La Garapiña
El sacristán mujer.

Referencias bibliográficas

BANCES CANDAMO, Francisco Antonio (1690). *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*. Edición de Duncan Moir (1970). Londres: Tamesis Books.

BARREDA, Francisco de (1622). «Invectiva a las comedias que prohibió Trajano y apología por las nuestras». En Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo (eds.), *Preceptiva dramática del Renacimiento y el Barroco*. Madrid, 1972.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1976). *La mujer vestida de hombre en el teatro español*. Madrid: SGEL.

CANAVAGGIO, Jean (1979). «Los disfrazados de mujer en la comedia». En *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del Segundo Coloquio de GESTE*, 135-152. Toulouse-Le Mirail: Institut d'Études Hispaniques et Hispanoaméricaines, Universidad Autónoma de Madrid.

CORTINA, Alberto (1978). *La vida es sueño*. Madrid: Espasa-Calpe.

COTARELO Y MORI, Emilio (1904). *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid: RABM.

Diccionario de Autoridades (1984). RAE. Edición facsímil de la de 1732. Madrid: Gredos.

Diccionario de la lengua española (1992). RAE. Madrid: Espasa-Calpe.

DÍEZ BORQUE, José María (1975). «Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro español». En *Semiología del teatro*, VV.AA., 50-92. Barcelona: Planeta.

GARCÍA MARTÍN, José (1983). *La vida es sueño*. Madrid: Castalia.

LOBATO, M.ª Luisa (1998). «Dos nuevos entremeses para Juan Rana». En *Studia Hispanica. Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica,* Christoph Strosetzki (ed.), 191-236. Vervuert: Iberoamericana.

— (Inédito). «Un actor en palacio: Felipe IV escribe sobre Juan Rana». Será publicado próximamente en *Revista de Historia Moderna* de la Universidad Complutense en un monográfico dedicado a *Historia y Teatro.*

MORÓN ARROYO, Ciriaco (1985). *La vida es sueño*. Madrid: Cátedra.

OROZCO DÍAZ, Emilio (1969). *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Planeta.

PELLICER, Casiano (1804). *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y el histrionismo en España*. Ed. de J. M. Díez Borque. Barcelona: Labor, 1975.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina y TORDERA, Antonio (1982). *Pedro Calderón de la Barca. Entremeses, jácaras y mojigangas*. Madrid: Castalia.

RODRÍGUEZ CUADROS, E. (1987). *La vida es sueño*. Madrid: Espasa-Calpe.

— (1998). *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid: Castalia.

ROMERA NAVARRO, M. (1934). «Las disfrazadas de varón en la comedia». *Hispanic Review* II, 269-286.

ROZAS, Juan Manuel (1976). «El arte nuevo de hacer comedias». En su obra, *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega*. Madrid: SGEL.

RUANO DE LA HAZA, José M. (1994). *La vida es sueño*. Madrid: Castalia.

RULL, Enrique (1980). *La vida es sueño (comedia, auto y loa)*. Madrid: Alhambra.

SUÁREZ MIRAMÓN, Ana (1995). «Ambivalencia de la plaza pública en Calderón». En *Bajtín y la literatura. Actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, J. Romera, M. García-Page y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 411-424. Madrid: Visor Libros.

THOMPSON, Peter (1998). «Juan Rana, a Gay Golden Age Gracioso». En *A Society on Stage. Essays on Spanish Golden Drama*, Eduard H. Friedman,

H. J. Manzari y Donald D. Miller (eds.), 239-251. Nueva Orleans: University Press of the South.

VALBUENA BRIONES, Ángel (1987 [1960]). *Calderón de la Barca. Obras completas. Tomo I: Comedias*. Madrid: Aguilar.

— (1991 [1969]). *Calderón de la Barca. Obras completas. Tomo II: Dramas*. Madrid: Aguilar.

VALBUENA PRAT, Ángel (1930). *Comedias religiosas*. Madrid: Espasa-Calpe. «Clásicos Castellanos», vol. 106.

— (1991 [1967]). *Obras completas de Calderón de la Barca. Tomo III: Autos sacramentales*. Madrid: Aguilar.

VAREY, J. E. y SHERGOLD, N.D. (1971a). «La creación deliberada de la confusión: estudio de una diversión de Carnestolendas de 1623». En *Homenaje a William L. Fichter*, 745-754. Madrid: Castalia.

— (1971b). *Fuentes para la historia del teatro en España. III, Teatros y comedias en Madrid*, 1651-1665. Londres: Tamesis Books.

WEXLER, Frederick Sidney (1966). *Comedia famosa de la devoción de la cruz de don P. Calderón de la Barca*. Tesis de doctorado defendida en la Universidad de Nueva York. Salamanca: Anaya.

CREACIÓN NARRATIVA Y SOBRESEMANTICIDAD EN *MARÍA*, DE JORGE ISAACS

Enrique Marini Palmieri

Université de Valencianes et du Hainaut-Cambrésis

1. PREÁMBULO NARRATOLÓGICO

1.1. Relato, lector y caracterización

Observando desde la materialidad exterior que es el libro, por intención del escritor, en una obra narrativa de ficción se le ofrece al lector un complejo entramado que va tejiendo la relación interna narrador-personajes. Tal armadura constituye el nexo vital de la dinámica ficticia, es decir, lo intencional y tensorial. El autor establece dicha relación desde el presente de la escritura y construye una trama sintáctica, semántica y pragmática, que se articula merced al binomio enunciación-enunciado. En *María*, la producción de dicho binomio, al que podremos también denominar tópicamente relato-historia, se le confía

a una voz exterior al binomio. Esta voz, supuestamente la del novelista, le ofrece al lector un texto que ella no forjó. De ahí que el estatuto del narrador posea una naturaleza equívoca, fluctuante, diríamos, que puede desorientar.

Según la *Advertencia a los hermanos de Efraín* que abre la novela colombiana, la enunciación se realiza en dos niveles. En el primero, se le informa al lector que hubo un primer destinatario del enunciado: Isaacs, cuyo estatuto esporádico concentra así una triple naturaleza: la de oyente y la de locutor, las que se resumen en la de autor-narratario, es decir, la de depositario del relato y de la historia. Estatuto intenso, precario y fugaz a la vez, que deja de existir en cuanto el lector se encuentra con el *yo* de Efraín en el primer capítulo de la novela.

Este primer nivel lleva al segundo, en el que el lector adquiere también un doble estatuto: por un lado, el suyo propio y, por el otro, el de «hermano» de Efraín, personaje ayudante en la historia. Resulta ser también doble su naturaleza de lector: la de carne de ficción del presente de la historia y la de entidad perteneciente a la realidad contingente del presente de la lectura. El lector es a la vez ese *tú-Usted-vosotros-Ustedes* y *narratario* al que se dirige el locutor en la interioridad del binomio relato-historia que constituye la materialidad de *María*.

Estos diferentes niveles en la función narrativa, aparentemente compleja, pertenecen, después de «Eureka», de Edgar Allan Poe, a una línea frecuente en las novelas románticas como *Raphaël* de Lamartine, *Ernesto* de Castelar, *François le champi* de George Sand, amén de la tan traqueteada en la estela analítica de *María*, la del episodio norte-americano indígena del *Genio del cristianismo*, la de *Atala* de Chateaubriand, por no citar más que algunas de las emblemáticas en la relación de la novela de Isaacs con su contexto creativo. A esta enumeración volveré en alguna otra oportunidad, para que se observe detenida y separadamente la interrelación entre todas ellas y *María*, y en particular la suya con *Atala*, relación sobredimensionada, a mi parecer.

Por el momento diré que, como los autores de estas novelas decimonónicas, Isaacs se descarga de su omnisciencia y de la propia experiencia vital que alimenta la imaginación de cualquier novelista, en un personaje central, en este caso en el masculino de Efraín, transformándolo en el narrador de la historia. A la vez, el lector se vuelve destinatario, *dentro* y *fuera* de la tensión relato-historia. Merced a la elec-

ción de esta economía narrativa, la historia de Efraín y de María se nutre de un juego ambiguo que va de *dentro* de la realidad de ficción *afuera* de ella. El resultado es tópicamente romántico y la implicación del lector, total. En efecto, cuando se trata de narrar la historia de una pasión, los novelistas románticos recurren a este desplazamiento del centro de la función narrativa, ya que el punto de vista homodiegético, o intradiegético no puede ser lírico, ya que dicho enfoque abre a un enunciado que informa, discurre, reflexiona. El lirismo es especular, por antonomasia. Desplazando este juego de espejos de su centro, la novela romántica logra un mecanismo conativo del discurso y así implica por entero al lector.

La naturaleza narrativa de *María* se sitúa, pues, entre historia de ficción e historia verídica, siendo esta equivocidad el umbral que abre a un mecanismo semántico fundado en la analogía, o en la homología, como diría Barthes, no tanto en la veracidad y la ficción de las situaciones como en la construcción sobresemantizada de los personajes; en particular, de Efraín y María. La sobresemanticidad acerca el mundo de ficción al mundo real —que no forzosamente autobiográfico, dimensión ésta cuyo alcance se limita por supuesto, a los lectores *avisados* que conocen los pormenores de la vida de Jorge Isaacs— al mundo de ficción. Dado este mecanismo que implica al lector, en virtud del cual ya no es necesario construir de manera forzada la enunciación para producir un enunciado factible, en realidad, excluiría la dimensión autobiográfica de la lectura *ingenua* de *María*.

En un brevísimo paréntesis resumido, diré que llamo lector *ingenuo* a aquel que lee por el placer de leer, sin preconcebidos narratológicos, sin otra meta que la de asumir el papel de lector al que el escritor destina en primer lugar su obra. El lector *avisado* es aquel que lee en posesión de los conocimientos necesarios como para entrar en la *weltanschauung* del autor, lee a sabiendas, lee en el filo de la navaja de lo interpretativo. La lectura *avisada* posee diferentes niveles, según su meta. Una, propia de las actividades universitarias, es la *consensual*, destinada a cumplir con el contrato entre el profesor y el estudiante. De éste nace la presente reflexión.

Entonces, y puesto que la frontera entre realidad y ficción se ha desvanecido, todo el trabajo de justificación, de persuasión, de adecuación de los personajes a la economía de la historia, se simplifica y la construcción de éstos por sinécdoque, por contexto y por referentes, se halla facilitada. Sin embargo, y propiamente respecto al personaje de

María, su identificación con una realidad tradicional, digámoslo así por el momento, resulta asequible a los lectores *ingenuos*. Éstos, «hermanos de Efraín», narratarios de la historia, merced a la sobresemanticidad, realizan a partir del nombre de la muchacha el necesario proceso de apropiación del personaje en la concreción del acto de leer. La carga referencial no sólo es contextual, histórica, religiosa, sino también afectiva, universal diría yo. Por el nombre, María, referente virginal, significante de la identidad de un ser que existió, la heroína de Isaacs, vive como vivió María la Virgen, con todos sus atributos existenciales. Identificación que irá realizándose tanto en el relato como en la lectura, jugando con los recursos narratológicos propios de la novelística romántica, es decir, sintaxis diacrónica y sincrónica de la prosopografía de María por sinécdoque (atuendo, cabellera, lecturas) y por etopeya (sentimientos de su naturaleza profunda y de los de su relación con el mundo que la rodea). En su dimensión literaria, este retrato constituye un verdadero arquetipo decimonónico. Dice Henry James en *Art of fiction* (1988): «What is character but the determination of incident? What incident but the illustration of character?» (apud: Martin, 1986: 116).

Tal riqueza de recursos narrativos nos lleva a que nos adentremos en el natural de esta María de ficción. Por la compleja trama crea-tiva, no podemos dejar de pensar en que se trata de una figura de carácter sobresemantizado, como si fuera uno de esos personajes de *À la recherche du temps perdu* de Proust, que Roland Barthes analizó. En efecto, la sobresemanticidad, o la sobresignificación, es un concepto que figura en *Proust et les noms*, ensayo breve en el que Roland Barthes observa cómo los nombres de *En busca del tiempo perdido* se vuelven independientes de la sintaxis en la que se hallan incluidos: «Lo que se cuenta respecto de un nombre cumple un proceso metonímico que liga entre ellas a unidades de sentido plenas», afirma el ensayista. Así, como los personajes revisten una naturaleza poética que los vuelve verdaderas figuras que son, éstos encarnan a la vez imágenes y puros significados «ofrecidos como los de una lengua denotativa a todo un sistema de sentido». Este mecanismo descubre una afinidad natural entre el significado y el significante, y, aunque aquí se trate de nombres propios, añade Barthes (1967), se realiza lo que afirma Cratilo: «La propiedad del nombre consiste en representar la cosa tal cual es».

Creo que, y esto es lo que intentaré analizar, la sobresemanticidad plasma en la historia de *María* color e intensidad y le otorga a la heroí-

na el protagonismo absoluto que anuncia el título. Esta elaboración metonímica de la persona de María se liga a la intencionalidad del autor, crea tal profundidad que ésta abre a una dimensión cuya esencia justifica la historia toda. Dimensión profunda de la carne paradigmática de un personaje que llega al corazón de los «hermanos de Efraín», genérico que habrá de aceptarse no sólo como masculino sino también como femenino. La muchacha es sentido, causa y efecto, objeto y objetivo.

Los receptores del momento en que salió la novela acogen desde el horizonte de espera que les es propio en la red de ideas que son las suyas. Sin embargo, los receptores posteriores, que en principio pertenecen a otro horizonte de espera, la acogerán igualmente, por los mismos motivos, puesto que éstos se proyectan en la eternidad de la esencia y del símbolo con los que se nutre el personaje desde su referente. Porque, si la realidad de María se mide en función de las convenciones ideológicas decimonónicas, su carácter sobresemantizado aleja al personaje de dichas convenciones diacrónicas y le confiere una extraña eternidad. Esto es así dado que la imaginación analógica y simbólica propia de la tradición judeocristiana constituye la columna vertebral de la creación narrativa de Isaacs. Sobresemantizada, María , por ejemplo, comunica, a esos padre y madre innominados en la novela, su dimensión paradigmática. Lo mismo ocurre con Efraín. Incluso con la enfermedad fatal que sufre la heroína, epilepsia que adquiere dimensión apocalíptica, en el sentido literal, de la historia, o aun quizá epifánica, ya que el mecanismo de la identificación del lector se concreta no sólo con María sino también con Efraín. El desplazamiento del centro de la función narrativa y la sobresemanticidad hacen de *María* una gran novela de amor, y las resonancias de la obra de Isaacs salen ganando en matices y objetivos.

1.2. Referentes compartibles

A mi parecer, Biblia, Antiguo Testamento y Nuevo Testamento constituyen la base de la sobresemanticidad que construye a la pareja central de la historia en *María*. Jorge Isaacs, hijo de un judío converso y de católica, debía de conocer la tradición tipológica judeocristiana, y ello como judío más aún que como católico, dado que entonces la jerarquía de la Iglesia preferentemente reservaba la lectura y exégesis de los textos

bíblicos a los ministros del culto romano, en particular durante la Santa Misa. La lectura *avisada* de *María* pone de relieve la existencia de dichos referentes universalmente compartibles que componen la proyección profética y universal que Isaacs quiso darle a su novela. Los lectores *ingenuos* recibieron dicha proyección no, obviamente, de manera analítica sino estética, intuitiva, según el horizonte de espera de la época y en relación concreta con esa realidad del momento que imponía un discurso sintético, armonioso y utópico incluso a las obras de ficción. A través de los nombres de la heroína, María y del héroe-ayudante y narrador homo y heterodiegético a la vez, Efraín, Isaacs deletrea sus intenciones acordes con el entramado idológico, que era el suyo entonces.

Haré un brevísimo repaso tipológico de la pareja en *María*, empezando por la figura de Efraín.

En el Antiguo Testamento, José había sido el preferido de Jacob entre sus hijos, por ser el primero que tuvo con Raquel, por ser hijo del amor y «el hijo de la vejez». Sus hermanos mayores lo despojaron de sus vestiduras y lo vendieron a los egipcios. Por el don que poseía de penetración simbólica de la realidad, y por su visión analógica de los designios misteriosos de Dios, a los que se añade el de su profunda religiosidad, la tradición de los Padres de la Iglesia primitiva (Melitón, Justino, Tertuliano, Hipólito) consideran que José prefigura a Cristo crucificado (cf. Martine Dulaey, 1989).

José tuvo con la egipcia Aseneta dos hijos: Manasé y Efraín, siendo Manasé el mayor. Efraín nació (*Génesis*, 46, 50) durante los siete años de fertilidad que precedieron a los de hambre en Egipto (*Génesis*, 41, 25-36); razón por la que José eligió para nombrarlo y celebrar aquel suceso feliz la raíz hebrea *fârâh* (fructificar, ser fecundo) y así decir *hifranî*, «Dios me ha dado frutos en esta mi tierra de aflicción» (*Génesis*, XLI, 52). Más tarde, y respondiendo al llamado de Jacob, viejo y ciego, José le presentó a sus dos hijos para que los bendijera. Para facilitar la bendición, puso a la derecha del patriarca al mayor, Manasé. Sin embargo, el abuelo, que prefería al menor, tendiendo tradicionalmente la mano derecha, fue y bendijo al niño que estaba a su izquierda, es decir, a Efraín (*Génesis*, 47, 13, 14, 17, 19-20). Así, éste no sólo es «el fecundo», sino también el elegido. Jacob predijo que tendría «gran entereza moral y fuerza de carácter» (*Génesis*, 49, 23-24). Moisés lo compara con un toro, y el Salmo 49 (hebreo, 50) dice que Dios lo llama «fuerza de Su cabeza». La tribu de Efraín, núcleo del futuro reino de Israel, ocupó las tierras fértiles que Dios le indicó, protegidas por montañas, cuyo centro geográfico era la montaña llamada de Efraín,

montaña que Salomón eligió como primer distrito del reino reunido de Israel (*Primer Libro de los Reyes*, 4, 8; *Libro de Isaías*, 7, 17). Los centros religiosos en esta región fueron los de Silo y Sichem.

María es primero Ester, antes que se la bautizara con este nombre a pedido de su padre. Con Ester nos situamos en la línea de Raquel y Jacob, ya que la reina hebrea de Persia pertenecía a la tribu de Benjamín, hermano menor de José. Al inicio de la novela nos hallamos en la misma perspectiva genealógica. Sin embargo, la niña Ester es hija de Sara y de Salomón, primos del padre de Efraín. Esta precisión genealógica, curiosamente puntualizada, sorprende si se tiene en cuenta que no se declinan los nombres de pila de los padres de la familia de Efraín. Y, para el lector *avisado*, precisión e imprecisión narrativas actúan como un llamado para que se detenga en considerar en detalle la genealogía de la niña. En efecto, se observa que se da en ésta el cruce entre dos ramas que en un momento de la historia hebrea se enfrentaron [1]: Sara se sitúa en la vertiente de las doce tribus de Israel que no rompió su Alianza con Dios. Salomón no, ya que pertenece a la tribu de Judá; aunque en la suya se hallará la casa de David, a la que pertenece la Virgen María, por su matrimonio con José. Cuando la Ester de la novela pasa a ser María por el bautismo, su referente pasa de la tribu de Benjamín, de la casa de Jacob, a la casa de David, la de la Virgen María, la del Mesías, la del Nuevo Testamento, la de la Nueva Alianza, la de la Salvación y del futuro religioso de la Humanidad. Todo parece estar sugiriendo que María posee una *predisposición* a configurar no sólo la continuidad entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, sino también la unión armónica de opuestos, la reunión armónica que luego supondrá el amor de Efraín por ella. Efraín, cuyo referente bíblico es el de la casa de Jacob, al enamorarse de María, realiza otra vez el cruce entre las dos vertientes familiares de la historia del pueblo hebreo, pero esta vez en el sentido inverso al que se realizara entre los Salomón y Sara de la novela.

Se riza el rizo entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, entre la Alianza de Moisés y la de Cristo, y, conforme a lo que encara el espí-

[1] El árbol genealógico que parece inspirar a Isaacs en su novela es el siguiente: Abraham tuvo con Sara, su esposa legítima, a Isaacs; éste con Rebeca tuvo a Jacob-Israel, quien con Raquel tuvo a Benjamín y a José; y éste, en Egipto, a Manasé y Efraín. Sin embargo, antes de que Sara pariera en su vejez a Jacob, por voluntad de Dios, Abraham tuvo con su criada Agar a Ismael, de quien nace Jesé, padre de David; éste, a su vez padre, de Salomón, siendo todos de la rama de Judá. El profeta Isaías en su *Libro* (7, 8-9; 9, 7-20; 11, 12-13) cuenta el cisma que se produjo entre la casa de Judá, a la que pertenecen, pues, David, Salomón y José con la Virgen María; y la de Jacob y las doce tribus de Israel, a la que pertenecen Sara, José, Ester y Efraín.

ritu sintético decimonónico, en la proyección icónica de la pareja central de *María*, se lee el mensaje, según el cual el futuro de la Humanidad puede emprender un camino hacia una nueva era de armonía, si la alientan las fuerzas religiosas tradicionales que imprimen la unidad moral y social tan ansiada en el siglo XIX. En este sentido, se lee en el libro del profeta Zacarías (10, 6-7), donde refiriéndose a Efraín, el Elegido y el Fecundo, y a Judá con María, y habiendo hecho de ésta el arco y de Efraín la flecha (el simbolismo universal es evidente: el principio femenino de la figura del arco, el masculino en el de la flecha, fecundados por el Amor de Dios): «Fortificaré la Casa de Judá y salvaré la Casa de José; las restableceré en su poderío, puesto que me apiadaré de ellas como si yo no las hubiera rechazado».

Es más, en el libro del profeta Oseas (5 a 14, y en particular los capítulos 5, 3-4 y 6, 4-6) Dios dice: «¿Qué te haré, Efraín? ¿Qué te haré, Judá? Vuestro amor es como una nube matutina en la aurora, como el rocío que se evapora». Pero, a causa de las disputas (entre el pueblo de Jacob y el de Judá, entre las ramas opuestas; son éstas: la de la unión del reino de Israel y la del Mesías) que Dios les reprocha, Él añade: «No te destruiré una vez más, Efraín [...] Puesto que lo que quiero es amor, que no sacrificios; el conocer a Dios, que no holocaustos». Es decir, quiere días mejores, días de paz entre los hombres entregados al Amor de Dios, a Su justicia, a Su sabiduría; ni días sin celos, ni muertes, ni perversiones, ni atrocidades, «ni desórdenes religiosos ni sociales» (*Oseas*, 8) [2].

Para el lector *ingenuo,* Ester-María es el modelo de absolutas purezas, belleza y entrega a las significaciones de Dios. Y Efraín, un dechado de bondad y resignación [3], como su figura bíblica, la que está recordando la renovación de la Alianza que hubo sellado Dios con

[2] El libro más importante para el alcance de la figura de Efraín, donde se confunden el hijo de José y su descendencia; figura de la que no doy, obviamente, todos los detalles relativos a su tribu, ni de las guerras contra la casa de David, contra Judá.

[3] No se debe de olvidar el carácter humano de Efraín —ni tampoco, que sea dicho de paso, el de María—. Sus emociones amorosas, su cuidado por todo lo familiar, su interés generoso en lo social, su ternura por el paisaje patrio, sus costumbres y sus gentes sitúan a los jóvenes muy cerca del lector *ingenuo*. Una muestra de la *humanidad* de Efraín podrían constituir el placer sencillo y sensual a la vez en los baños que toma, solo o en compañía de amigos, en el campo, a lo largo del hilo narrativo en diferentes circunstancias. Baños en aguas claras de ríos, arroyos, remansos y estanques del Valle del Cauca, en medio de naranjos, de flores, de perfumes agrestes y de las flores que pone en el agua (capítulo 4.°); baños compartidos con amigos (capítulo 9.°), o con Salomé (capítulo 49.°), en medio de garzas y chicharras y sardinas plateadas (capítulo 19.°), baños que a veces se califican de «oriental» (capítulo 4.°) o de un «orientalismo salvaje» (calificativo oximórico del capítulo 57.°). *Vid.* Vich-Campos (1984).

Moisés (*Éxodo*, 24) y que se concreta luego con las doce tribus de Israel, teniendo en cuenta la bondad de Efraín, hijo de José (*Jeremías*, 31, 1-9). El amor que se abrigan mutuamente María y Efraín, ¿sería, pues, la propuesta metafórica y profética de una alianza por un mundo de orden social y por su armonía moral en un marco de religiosidad judeocristiana? En dicho caso, podríamos pensar que la ideología en la novela es socialista mística. Quizá ello podría verse corroborado emprendiendo un estudio de la relación entre un libro sobre el tema, que figura en el Fondo «Isaacs» de la Biblioteca de Bogotá, *Análisis del socialismo y exposición clara, metódica e imparcial de los principales socialistas antiguos y modernos y con especialidad los de San-Simon, Fourier, Owen, P. Leroux y Proudhon* (Bogotá: Librería de S. Simonot, 1852) y *María*.

2. MARÍA, HEROÍNA DE NOVELA

2.1. Introducción

No voy a pasar revista a las propuestas que los críticos han ido formulando relativas al aspecto autobiográfico de la novela de Isaacs —Efraín sería Jorge Isaacs, por ejemplo—, porque no creo que los lectores *ingenuos* del XIX basasen en este detalle su pasión por la historia de María. Además, porque el presente análisis parte de la lectura *ingenua*, para luego ampliarse, evidentemente, pero teniendo siempre presente que la elaboración de los personajes apunta en primer lugar a los lectores *ingenuos*. Tampoco creo que un escritor se fije tan pocas miras como para quedarse con la de plasmar privilegiadamente la historia de su vida por el solo hecho de plasmarla, sin desear proyectarla en una dimensión de ficción que descubra lo universal que pudiese existir en su propia experiencia. Siendo obvio que un libro de memorias no excluye ni la reflexión ni la proyección semántica de personajes y hechos pintados.

Para una lectura *avisada*, este aspecto es más que secundario, a mi parecer. Sentido éste que se halla matizado por el diálogo respecto de las implicaciones autobiográficas del personaje de la heroína que tuvieron Baldomero Sanín Cano y E.M.S. Danero (cf. edición en Santa Fe (Argentina): Castellví S.A., 1966, p. 10 y 11;

también figura la disertación del ensayista colombiano en la Sociedad de Conferencias en Buenos Aires). El ensayista colombiano, después de afirmar: «He conocido a la interesante mujer, esa mujer de quien se dijo, y se continúa diciendo que sirvió de modelo para el retrato espiritual de *María* [...]. Por su abolengo estaba ligada con aquellos O'Donnel irlandeses que tanto han figurado en España. Tenía el cabello, los ojos, el color de la piel característicos del celta que pobló Irlanda. El novelista la hace morir joven, de extraña enfermedad». Sin embargo, Sanín Cano añade que, cuando se tocaba el tema de quién sirvió de modelo para su personaje de ficción, Isaacs mostraba «mal humor» y le daba entonces a la conversación «otros sesgos».

La cuestión queda zanjada, quizá, en la novela misma, cuando, en el capítulo 45, piensa Efraín: «[...] María continuaba siendo para conmigo solamente lo que había sido hasta entonces: aquel casto misterio que había velado nuestro amor, lo velaba aún», ese «castísimo delirio» con el que el muchacho sueña, María ya muerta (cap. 64). Un «casto» misterio ligado a la tipología judeocristiana, como se verá al tratar el tema de la construcción del personaje de Ester-María [4].

Por su lado, Francisco Monteverde (1944), en cuanto a la genealogía de la novela de Isaacs, afirma:

[4] El bíblico *Libro de Ester* cuenta la historia, en siglo V.° antes de Cristo, de la sobrina de Mardoqueo, de la raza de Benjamín, hijo de Jair. Muerto Abigail, el padre de la niña, así como la madre, Hadasa, el tío Mardoqueo recoge a Ester, quien vivía, pues, en Susa, Estado de Elam, en tiempos de Asuero, rey de Persia. Con otras jóvenes, Ester fue presentada al rey, quien la prefirió y se casó con ella, volviéndose así reina de Persia. Ignorando que su esposa era de raza judía, Asuero mandó que exterminaran a los judíos, impelido por las intrigas de su consejero Aman. Mardoqueo suplica a su sobrina para que intervenga ante el rey. Ester, después de haber ayunado durante tres días, aunque el rey no la había llamado a su lado, se presentó ante él y lo invitó a un festín, junto con Aman. Durante el banquete, Ester emprendió la tarea de explicarle al rey cuán injusta era la orden de exterminio y cuán responsable era Aman en ello. Asuero se dio por convencido ante los brillantes y veraces argumentos de Ester y suprimió la orden; es más, Aman fue colgado en lugar de Mardoqueo. Ester había salvado a los judíos con la ayuda de Dios.

El tema del personaje bíblico Ester figura en la literatura clásica a través del relato de Flavio Josefo (37-95), y, para muestra de la dimensión literaria del personaje, baste con citar, con total arbitrariedad,la *Tragicomedia de la hermosa Ester*, de Lope de Vega, y *Esther*, de Racine. Boleslao Lewin señala la importancia de esta figura entre los criptojudíos en América Hispánica y recuerda que algunas de las víctimas más tristemente célebres del Santo Oficio en México, Luis de Carvajal y sus hermanos, lo fueron por haber celebrado a Ester en la noche del Purim, fiesta religiosa y nacional por lo dicho antes. Purim, ('suerte' etimológicamente), es promesa de tiempos mejores, mesiánicos, visionarios.

Jorge Isaacs escribió María *combinando recuerdos personales, añoranza y ensueños. «Es evidente, dice Javier Arango Ferrer, que Isaacs tomó de la realidad el paisaje y algunos personajes, pero María es una ficción novelesca [...] Efraín no fue en la vida real el poeta, sino su hermano y el muerto no fue María sino Efraín. María era una esclarecida joven bogotana llamada Mercedes. Jorge Isaacs idealizó, pues, el idilio que tronchó la muerte de su hermano.» Pero también hay que recordar el precedente del poeta colombiano José María Gruesso, que murió dos años antes de que muriera Jorge Isaacs. Fue un precursor del romanticismo y vivió la realidad lo que Efraín en la novela.*

2.2. Prosopografía por sinécdoque

La voz que va construyendo el personaje de María es principalmente la de Efraín. Ésta fluctúa, como ya lo hemos visto, en su relación con la historia: es omnisciente (caps. 7, 27) y a veces no (caps. 31, 46), asume la función de narratario oyendo el relato retrospectivo de Estefana-Nay (cap. 43) y leyendo las cartas de María (caps. 54-56), liga las naturalezas homodiegética e intradiegética para describirse (caps. 10, 27) y describir a María (cap. 13) [5]. Obviamente, dichas fluctuaciones enriquecen las perspectivas etiológicas del retrato de la muchacha.

En el primer capítulo de la novela, el lector se entera de manera sinóptica de la genealogía de la niña que llega a Colombia con tres años, «a la sazón» (cap. 7) en compañía de su tío, padre de Efraín. El niño tiene aproximadamente siete años. Muchos críticos han insistido en determinar con exactitud la diferencia de edad entre los primos, poniendo de relieve lo que consideran *contradicciones* en la narración. Tengo entendido que Isaacs le resta importancia al detalle, indicando, sí, lo que hay que retener: que el niño es mayor que la niña.

A su llegada a Colombia, antes de su bautismo, María es una niña judía, nacida en Jamaica, dominio inglés desde que España la cedió a Inglaterra en 1670 por el Tratado de Madrid. Es algo que no se oculta. Así, por ejemplo, en el cap. 32 Efraín le dice: «—No hagas caso, judía—, así solía llamarla algunas veces cuando se chanceaba con

[5] Es a mi parecer, el retrato más completo, más simbólico de todos: su casta sensualidad, dualismo oximórico decimonónico, marca la novela con el sello ejemplar del *genio del cristianismo*, a la vez que posee la eficacia narratológica de situar a los héroes el uno frente al otro: ella, poesía armoniosa vital y espiritual, él, voz fecunda en cuanto que se la ofrece a sus «hermanos» como ejemplo de perfección cristiana. Véase, también, el cap. 47).

ella». Es inglesa y, obviamente, habla inglés. En el cap. 7 se lee que «[ella] Hablaba bien nuestro idioma», y sus cabellos eran «de color castaño claro», color que conserva hasta los nueve años. Poseía «la hermosura de las mujeres de su raza» (cap. 3); «su» raza se verá determinada por su atributo: «nuestra raza» cuando ya María se ha integrado totalmente al grupo social y familiar del Cauca, y que se tratará de describir con orgullo, su «seductivo recato de la virgen cristiana» (cap. 4). La equivocidad que va del «su» al «nuestra» es eminentemente sintética: raza judía, raza cristiana; raza colombiana (del Cauca), raza americana. María, cifra de la esperanza bíblica, lo es también de una perfección humana, moral, universal.

Cuando Efraín recuerda su vuelta a casa después de los años pasados en Bogotá estudiando (cap. 3), con el apasionamiento de quien ha amado y perdido lo amado, nos describe a su prima hermana: hermosa; de ojos brillantes; largas pestañas; labios rojos, húmedos y cariñosos, ligeramente imperativos; abundante cabellera castaña obscura como el carey sombreado, arreglada en dos trenzas y a veces suelta y larguísima, cuyo matiz pone de relieve la blancura mate de la piel. Manos cuidadas como las de una reina, aristocráticas, «hechas para oprimir frentes como las de Byron», y brazos deliciosamente torneados, «mujer tan seductora en medio de su inocencia», tan «bella como la creación de un poeta». Por lo general, la muchacha viste trajes de muselina blanca, azul o verde; lleva flores en los cabellos (claveles y rosas, y, por supuesto, las azucenas de las sierras que poseen un valor simbólico amoroso y virginal y sabio a la vez en la historia) [6]. A menudo lleva en los hombros, cubriendo el cuello y el escote, un pañolón de color rojo.

[6] Resulta evidente que Isaacs recuerda la tradición bíblica de las azucenas y de las rosas, flores de la virginidad espiritual y física, alegorías del amor puro del alma por su Creador. Este amor es el centro arquetípico de la perfección a la que tiende el espíritu en su aspecto fértil, receptivo a la fuerza creadora de lo divino. Las rosas y azucenas en *María* son símbolo de las virtudes virginales de la heroína, de su armonía interior, la cual se refleja en los demás personajes de la novela. Respecto del simbolismo de dichas flores, brevemente se ha de señalar que las cuentas del rosario son las *rosas* de la Virgen, quien como *rosa mística* es la figura del alma que, en su perfección se entrega confiada a Dios. A las azucenas las ve San Mateo como las alegorías del entregarse al Creador (6, 28). El lector recibe la carga sugerente de este simbolismo tradicional y la misma armonía lo gana. Suyo es, pues, el imperativo mensaje armónico del enunciado de Isaacs, y de aquél mana la nostalgia por un mundo de orden y de amor. Amor puro (cap. 4), árbol de la fidelidad amorosa (cap. 45), el rosal. Las rosas son también alegorías de la sensualidad, de la pasión, del «magnetismo» del ser humano en plena armonía espiritual y física (caps. 5, 6, 11). Las azucenas son las acompañantes naturales en este mundo alegórico del amor sublimado (caps.11, 24, 45, 56), que se concreta en la virginal y mariana aparición final de María en el sueño de Efraín.

En el cap. 12, Efraín se detiene en uno de los detalles que le adelantan al lector la sobresemanticidad que, por metonimia, también construye el personaje de María, el de la «sonrisa castísima», hoyuelada. Sonrisa que, con fondo de luna que *argentea* el paisaje y de rosales que lo perfuman, encarna las razones que impelen a que el muchacho trate de «hacer un paraíso de la casa paterna». La misma sonrisa que él sorprendió en el rostro de la Virgen pintada por Rafael que cuelga en el oratorio de la casa (cap. 37): «se le parece tanto a María», piensa Efraín en un arrebato amoroso, cuando tendría que haber sido lo contrario: que María se le parece a la Virgen. La inducción hacia lo que será una elaboración sobresemantizada del personaje se concreta, pues, en este capítulo. Lo que se podría considerar un *lapsus* en los labios del muchacho da la prioridad a María y pasa a un segundo plano a la Virgen, indicando la equivocidad semántica de la comparación apasionada. Se sobreentiende lo contrario: María es la Virgen, puesto que Ella se parece a María. Esta equivocidad plasma en la heroína todos los atributos de la Virgen, y, por antonomasia, recibe la propia sobresemanticidad de la Madre de Dios, la Virgen. Ella es la heroína y todas las adolescentes virginales.

Su voz es la de una niña, dulce y grave a la vez (caps. 4, 12); su acento es musical, mágico, a veces lento y profundo. Articula claramente las palabras (cap. 12), palabras cuyo contenido siempre se le hacen a Efraín como de otro idioma, a fuerza de pureza de sentimientos y de juicios. Escuchando la lectura que éste realiza y seguro que comenta a sus hermanas, del *Genio del cristianismo*, María muestra ser inteligente y memoriosa, amén de poseer gran intuición de las verdades bíblicas, intuición por la cual a menudo, «casi siempre con triunfo infantil», se adelantaba a las explicaciones de Efraín (cap. 12). María se muestra en estos casos sensible, cristiana, llena de fe: «su alma tomaba de la paleta que yo le ofrecía los más preciosos colores para hermosearlo todo». «El fuego poético» de Chateaubriand, añade, contribuía a divinizarla y a plasmar en ella encantos desconocidos (cap. 13). Tal actitud está conforme con el cariño, la ternura, la abnegación, la disponibilidad que demuestra María en su ámbito familiar y social. Dechado de perfección humanitaria, como dice el siglo XIX, merece de su hermano pequeño, Juan, y de las mujeres de la familia el apodo de *Mimiya*. María resume en sí «la más arrobadora expresión» llena de «la ternura y el pudor, la reconvención y las lágrimas». Su perfección es, pues, tanto humana como angelical, virginal.

A la vuelta de Efraín a casa, María, ya hecha una joven, lleva el pelo arreglado en dos trenzas de color «castaño oscuro» (cap. 3). Detengámonos en este detalle prosopográfico unos instantes. Recogido o suelto, el pelo es un carácter suficientemente importante, puesto que Efraín, ya fallecida María, lo vislumbrará cayendo y ocultándole el rostro en la visión que tiene de su amada fallecida, desvanecida en el pasado como sus sueños de felicidad, en ese momento en que se apoya con los codos en la ventana del cuarto (cap. 62). El detalle merece que se lo observe en el sentido de un simbolismo tradicional de fácil reconocimiento.

El color, primero castaño claro (cap. 7), será luego de ese «castaño luciente» que ilumina la blancura de las pequeñas azucenas que lleva en la cabeza (cap. 10). Más tarde se compara la cabellera de María con el color del «carey» o del «carey sombreado» (cap. 12). En la descripción que hace Efraín de María junto a su padre enfermo se lee: «Las negras trenzas de María sombrearon aquella cabeza cana y venerable a que tan tiernamente ofrecía, ella, su seno por cojín» (cap. 36). Pero, en realidad, no es negro, sino oscuro, como se lee casi al final de la novela, en el cap. 50: «[...] traje verde que tan hermoso contraste formaba con el castaño oscuro de sus cabellos peinados en dos trenzas [...]». Cuando el ave negra aparece en el cap. 47, se lee: «Algo oscuro como la cabellera de María y veloz como el pensamiento cruzó por delante de nuestros ojos». Todo se organiza como si en el desarrollo de la vida de la muchacha, que se convierte al catolicismo, aprende español, crece y se adapta a su nueva realidad, para volverse una joven como las hermanas de Efraín; como si el color del pelo fuese apuntuando la transformación de una niña de Jamaica en una mujer del Valle del Cauca, de una inglesa en una colombiana. Pauta es, pues, este detalle capilar de la *conversión total* del personaje.

Otro aspecto de este detalle prosopográfico que abre a la dinámica etiológica, y de allí a lo simbólico femenino, es la disposición de la cabellera; por lo general, en trenzas, «como mis hermanas», dice Efraín, determinando el criollismo de María (caps. 3,16, 23, 35, 36, 50). Las trenzas le dejan el pelo a medio rizar cuando lo lleva suelto (cap. 46); o con bucles «rodándole sobre los hombros» (cap. 27). Tal disposición inspira el conocido retrato de que de la heroína hará, siguiendo las indicaciones del propio escritor, Alejandro Dorronsoro en 1882. Sueltos, los cabellos «caen desordenados sobre el pañolón» (cap. 46), tanto como para enredarse en las ramas del rosal del jardín (cap. 45), el rosal del amor fiel. Curiosamente, la escena recuerda la estrofa 21 del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz: «De flores y esmeraldas, / en las fres-

cas mañanas escogidas, / haremos las guirnaldas / en tu amor florecidas / y en un cabello mío entretejidas». En su comentario a esta composición (a pedido de la madre Ana de Jesús, priora de las Descalzas de San José de Granada, en 1584), el santo carmelita pone de relieve el simbolismo de las flores: «virtudes del alma», «llevan la vida y la perfección que la gracia y el amor de Dios les dan; y el del cabello: «es su voluntad de ella [del alma] y amor que tiene al amado». Y añade que el cabello enraizado es el amor ávido, preso fuertemente en las virtudes. La presente lectura *avisada* propone este encuentro entre prosa romántica colombiana y poesía mística castellana como un rasgo más de la sobresemanticidad sugerente de la obra de Isaacs. Jamás podremos saber —¿estamos seguros de añadirle algo al alcance semántico en la recepción del personaje si lo probamos a ciencia cierta?— si Isaacs pensó en estos versos del *Cántico*.

Y así es en muchas ocasiones en las que Efraín reconoce la «fascinación» que en él ejerce la cabellera brillante de María (caps. 45, 31, 32). La última noche que Efraín pasa en la casa de la sierra, dice: «Soñé que María era ya mi esposa: ese castísimo delirio había sido y debía continuar siendo el único deleite de mi alma», a la vez que anota que las trenzas de María halladas entre sus cartas cristalizan tal deleite en su eternidad (cap. 64).

Porque ¿qué halla el lector *ingenuo* en las páginas del cap. 45 de *María*?: la esencia simbólica del amor fiel de los jóvenes enamorados, esencia compartible merced a la visión del jardín, símbolo de lo espiritual; a la del rosal, proyección universal del amor perfecto en su unidad divina y humana; la del cabello, fuerza erótica del deseo natural que reúne a un hombre con la mujer que ama.

2.3. Una variante en el tópico romántico

María sufre de epilepsia [7], enfermedad heredada de su madre. A cuenta de dicha enfermedad se podría poner su extremada sensibili-

[7] Aquí quizá valga la pena detenernos en este detalle, el de la enfermedad de María, la epilepsia heredada de su madre, Sara. Se habrá de recordar, pues, el carácter simbólico de esta enfermedad, por ejemplo, leyendo a Fray Luis de Granada en su tratado de los Símbolos (II, 32) de 1582, obra que conoció mucha difusión en el XIX. La

dad, inteligencia del corazón. Con ambas, sensibilidad e inteligencia del corazón, lee, vibrando, e interpreta en su justo valor ese doloroso y magnífico ejemplo de lo que puede la fuerza moral y espiritual de aquel creyente que posea y viva según el genio del cristianismo, al

---

terrible enfermedad (en griego 'rheuma', es decir, escurrimiento de líquido coral, la epilepsia es desde el XVI un mal de corazón que derriba al que lo sufre), dice Fray Luis, puede manifestarse de manera violenta: espasmos, llantos, ahogos, mordeduras de lengua, espuma que sale por la boca. Tales manifestaciones se consideraban misteriosas y por su carácter mortífero provocaban a la vez respeto y ansiedad. A las convulsiones se las llamaba auras epilépticas o histéricas, y se sabe que uno de los significados del vocablo *aura* es el de 'hálito', irradiación luminosa de carácter paranormal que se sitúa, por lo general, alrededor de los cuerpos humanos, animales o vegetales, y a su presencia se le atribuye un valor de signo divino de sacralización. Se la llamaba «mal sagrado», o, como en francés, «mal Saint-Jean». Un detalle léxico: un aura es también un ave negra de la familia de los cuervos, de mal agüero, como el bujío de la novela de Isaacs.

En la época del Dr. Jean-Martin Charcot tanto la histeria como la epilepsia eran males eminentemente femeninos. Se consideraba, pues, que la epilepsia predisponía a la fragilidad emocional y afectiva, y quien sufría de ella era alguien que podía refugiarse en la religiosidad, el paroxismo de los sentimientos, el choque circunstancial. Era frecuente que el enfermo, por su sensibilidad ante sucesos traumáticos, desarrollase un mundo fantasmagórico en el que resucitasen viejos comportamientos heredados y que predispusiesen al sufrimiento. A este carácter paranormal alude Efraín en el cap. 11 cuando dice que María lo «magnetiza», con las investigaciones, como referentes, que a finales del siglo XVIII había realizado en La Sallepetrière de París, Franz Mesmer, y ya entrado en siglo XIX, Jean-Martin Charcot en el mismo hospital parisiense.

María está en la edad en que, efectivamente, los ataques epilépticos y un comportamiento exacerbado de sensibilidad se manifiestan, y el alejamiento de Efraín resultará lo suficientemente traumático como para que el mecanismo de la enfermedad se agudice. Efraín lejos, ella irá marchitándose, de ataque en ataque, como el emblemático rosal del jardín de la finca (cap. 62), hasta que «la visita de Dios» llega y ella la acepta «sin haber exhalado una queja». Esta muerte tan serena, de un enfermo convulsivo, sugiere la paz que logra en esos momentos un ser puro de corazón en su condición de elegido de Dios, de predestinado. Es como si la epilepsia estuviera mostrando que el amor de Efraín y de María tampoco es de este mundo.

Isaacs, quien había querido ser médico, ¿habráse detenido a considerar las manifestaciones que caracterizan la epilepsia antes de decidirse a aplicársela a su heroína, prefiriendo esta enfermedad a la tisis, acostumbrada en los personajes femeninos románticos? Ésta es la que causa la muerte de *Léa* (1832), de Jules Barbey d'Aurevilly; o de *La Dame aux camélias* (1852), de Alexandre Dumas, hijo; por no citar más que a dos heroínas célebres de la época. Pero, de la tisis se sabía que el desenlace era siempre fatal. en cambio, con la epilepsia se entraba en un ámbito más ambiguo: no se moría forzosamente de este mal. Se podía crear en el lector zozobra, espera angustiosa. En cuanto a la economía del relato, la enfermedad introduce la presencia constante de la muerte. ¿Acaso las apariciones del pájaro negro a lo largo de la historia pueden ligarse simbólica y esencialmente con ella, más allá que el valor de mero presagio funesto? El matiz tiene su peso, desde el punto de vista del suspense que se crea en el relato. Teniendo en cuenta lo dicho sobre la epilepsia, ¿de qué se muere María, y por qué? ¿De qué mal muere? ¿Muere María de amor, del *liebestod* romántico? ¿Es María víctima de sus sentimientos: es decir, muere como la Princesse de Clèves (1678) o la Religiosa portuguesa (1669), como el pobre Werther (1776), o el Gonzalo de Córdoba (1801) de Florian?, ¿se puede calificar la muerte de María de *liebestod*? María muere de algo que les roba a los suyos, a pesar de ella (no, por ejemplo, como Virginie, quien decide arrojarse al agua para salvar su honor), y que tiene su causa indirecta en el amor frustrado por los familiares. Muere angelicalmente, como un ser fuera del mundo.

que ilustran las historias de Atala y de René que cuenta Chateaubriand. Sensibilidad e inteligencia de un corazón, enfermo de epilepsia, que se nutre de la práctica de los ejercicios de La Imitación de la Virgen [8].

De todas maneras, lo que cuenta para el lector en general es esa su naturaleza frágil, enamorada, ideal, perfecta de humanidad esplendorosa. En el capítulo 11 ya da Efraín la medida de tanta perfección que lo «magnetiza»:

> *Niña cariñosa y risueña, mujer tan pura, y seductora como aquéllas con quienes yo había soñado, así la conocía, pero resignada a mi desdén, era nueva para mí [alude al episodio de las azucenas que Efraín arrojó, pensando que no les estaban dirigidas, cuando había sido María quien se las había puesto en el cuarto]. Divinizada por la resignación, me sentía digno de fijar una mirada sobre su frente.*

Naturaleza ideal y perfecta, figura virginal, María es el ejemplo que imitar incluso por su resignación virginal ante los designios de Dios que le dieron esa enfermedad heredada de su madre. María actúa con la misma sumisión con que la Madre del Mesías acoge al ángel Gabriel que le anuncia que será la Madre de Dios hecho hombre (*San Lucas*, 1, 26-38): «[...] Él será grande. Se Lo llamará hijo del Altísimo; el

---

Luis Alberto Sánchez (1953: 147) dice que «Esta Elvira no se muere de amor; María se muere de mal del cuerpo: su salud es precaria y se extingue contra su voluntad». La «mala suerte» acompaña a los jóvenes a pesar de los esfuerzos que realiza Efraín, como «buen semita». De todas maneras, María muere marcada por el destino, es una heroína, un paradigma. Su muerte posee *un* sentido, que es lo que impresiona a los lectores, éstos intuyéndolo más que definiéndolo. Porque, ¿quién podría darle su sentido a la muerte de María?

[8] Se reúnen lo paranormal y lo religioso, según el ánimo sintético decimonónico. Respecto de esta Imitación de la Virgen, resumo lo dicho en Marini (1984). Es difícil de saber a ciencia cierta si se trata, por un lado, de la traducción de la que escribió Alexandre-Joseph de Rouville (de 1766): Imitación de la Santísima Virgen María, bajo el modelo de la Imitación de Cristo, de 1838 o de 1847 o de una de las múltiples reediciones del «Tratado quarto» de la Imitación de Nuestra Señora la Soberana Virgen María, que ocupa desde el cap. 6, p. 257, hasta el cap. 56, p. 499, de la 2.ª parte del Aprovechamiento espiritual del Padre Francisco Arias, impreso en Valencia, en casa de Pedro Patricio Mey, a la plaça de la Yerua, año de 1588. Mc Grady, en nota a su edición de *María* (Cátedra versión corregida de Labor, 1970) señala que La Imitación de la Virgen es: «Posiblemente un error por La Imitación de Cristo de Thomas a Kempis»); afirma erradamente que la obra de Rouville es un «extracto», es decir, un resumen del libro del Padre Arias. En realidad, Rouville alude a la obra del Padre Arias en el prólogo de su libro para indicar justamente las diferencias entre ambos libros, diferencias relativas particularmente a la forma del desarrollo y de la presentación y no al enfoque del contenido.

Señor le dará el trono de David, su padre; Él reinará eternamente sobre la casa de Jacob, y su reino no tendrá fin».

Situando ficción y heroína en el horizonte de espera decimonónico colombiano, Arciniegas, 1967: 39) dice: «*María* es una constante caricia amorosa posada en los paisajes del Cauca». Y añade: «Simbólicamente, Isaacs quiso que María, en su novela, fuera como una imagen lejana, ideal, que viniera a presidir esa liberación», de la que la liberación de los esclavos es emblemática porque, aunque decretada, seguía sin cumplirse enteramente en la práctica. Los lectores que llamo *ingenuos* intuyen su perfección, la cual, no por ser intuitiva, deja de ser total y verdadera. La profundidad de la naturaleza profunda de María la sitúa en el mundo a la vez que fuera de él.

3. DEL RECURSO DE LA SOBRESEMANTICIDAD. RETRATO METONÍMICO

Ha sido necesario poner de relieve la construcción del retrato por sinécdoque del personaje de María para pasar a la elaboración metonímica de éste. La sinécdoque alimenta la lectura *ingenua* y abre a la recepción sobresemantizada de la heroína. La sinécdoque alimenta la dinámica etiológica que resulta de esta elaboración cruzada en María. Todo se halla preparado como para que la proyección semántica intencional atrape al lector, lo seduzca, y la historia de ficción funcione.

La intención que sobresemantiza se funda en el nombre de la heroína de referente tradicional, fácilmente compartible. Como la Ester bíblica, la *estrella* o la *escondida* del *Deuteronomio* (31, 17), la figura de la novela de Isaacs constituye una fuerza que sirve, ama, media y protege a los personajes que la rodean. Como la figura de la Virgen, Puerta del Cielo, es pura, sumisa, dulce y generosa, y también mediadora y profética [9].

[9] Dimensión dada tanto por la carga referencial que conlleva para la época la epilepsia, como por la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción el 8 de diciembre de 1854 en la bula papal *Ineffabilis*, confirmada por el documento llamado *Syllabus*, del 8 de diciembre de 1864. Por la Gracia de la Concepción Inmaculada, la Virgen no participa de la maldición que pesa sobre la descendencia de Adán y se acoge a la Redención crística (*Génesis*, 3, 15; *Lucas*, 1, 28). El *Syllabus* poseía también una dimensión política evidente, puesto que condenaba los mismos errores teológicos que la encíclica *Quanta Cura*, también de 1864; errores inherentes al progreso y al liberalismo modernos: el racionalismo, el socialismo, el comunismo, las

La sobrina del padre de Efraín, la Ester jamaicana, es hija de su primo Salomón y de Sara, la esposa ya fallecida cuando empieza la historia de *María*. Con ellos resuenan los versículos de los *Proverbios*, del *Eclesiastés* y del *Cantar de los Cantares*, por un lado; y, por el otro, los nombres de Abrahan, Isaac, Rebeca, Jacob, José, Benjamín, Ester y Efraín, es decir, el origen de las tribus de Israel, pueblo elegido de Dios. Con Salomón, la casa del rey David, la de la Virgen María. Con Sara, la casa de Jacob y la tribu de José, tribu de Efraín, y la ruptura de la Alianza con Dios, puesto que Judá tuvo la idea de que vendieran a José a los ismaelitas, descendientes de Abraham y de la esclava Agar. Y, a la vez, con Sara, la reconciliación con Dios que resulta de la reunión de Judá e Israel, la que se concreta con Salomón y David, hijo de Jessé, de la tribu de Judá, a la que pertenece José, esposo de María, la Virgen.

Si cuatro mujeres bíblicas responden al nombre de Sara [10], Ester hay una sola: Ester, reina de Persia, aunque hebrea, una extranjera de la tribu de Benjamín, de las casas de Jacob y de José, padre de Efraín. El «astro, estrella», para los persas, y «mirto» purificador, para los judíos, ofrece a los lectores *avisados* de *María* su fe, su valor, su religiosidad y patriotismo, rasgos que enriquecen la semántica referencial del personaje central de la novela de Isaacs. Es más, la bíblica Ester fue considerada por los Padres de la Iglesia primitiva y por los Doctores de la Iglesia como una figura hebrea equiparable a lo que será en el catolicismo la Virgen, por lo que nuestra Ester-María es una figura virginal de la tipología judeocristiana. Tantos enlaces del árbol gentilicio de nuestra heroína entre las casas y tribus de Israel, entre el judaísmo y el cristianismo, prueban que la *intencionalidad* del autor apunta a sugerir transcendencia, profetismo, perfección, paradigma, mesianismo y esperanza en la más pura mentalidad decimonónica universal.

---

sociedades secretas, las sociedades bíblicas, la civilización moderna desacralizada en general. Estas condenas concernían también al pensamiento del padre Vigil, peruano que defendía hacia 1848 la supremacía de la razón humana respecto del pensamiento divino, ideas que la Santa Sede ya había atacado en 1851 (*The Catholic encyclopedia*).

La Concepción Inmaculada de María es una convicción defendida desde muy antiguo, que el XIX esgrime como una bandera para contrarrestar al espíritu racional y materialista que resultaba no sólo de las ideas ilustradas sino de los efectos del progreso industrial. De este dogma saca su esencia el concepto que reviste gran importancia en la mentalidad decimonónica, y que preconiza que la Virgen interviene también en la obra mesiánica del Hijo de Dios.

[10] Siendo la más concocida la princesa también llamada Jesca, hija de Harán y hermana de Lot, esposa de Abraham. Otra es una nieta de Jacob, llamada también «Tesoro preciado» por su prodigiosa memoria respecto de la liberación de los judíos de Egipto. Además, están la esposa de Tobías, el joven, y una hija de Efraín.

Una vez llegada a Colombia, Ester será María, católica, bautizada a petición de Salomón (cap. 7), quien decide que su hija llevará ese nombre. El hecho me parece significativo en la medida en que se fija así la ligadura tipológica que asume el personaje con el Antiguo y el Nuevo Testamento, y se le marca un destino privilegiado y significativo de múltiples resonancias semánticas [11]. Resonancias bíblica y evangélica de la heroína de Isaacs, que, proyectadas en la mentalidad decimonónica, sintética, utópica y progresista sugieren la etiología propia de un personaje paradigmático de perfección idílica, heroína del mesianismo femenino postrevolucionario que el XIX sincrético atribuye a las figuras clave de la tradición religiosa universal.

Dice Northrop Frye (1957) que el discurso literario posee diferentes niveles de sentido, todos en relación jerárquica, como fases de análisis y de debate. Éstas serían cuatro: la del sentido literal y descriptivo, la de la forma, la de lo arquetípico y la de lo anagógico. La sobresemanticidad a la que estoy aludiendo, y la que atribuyo al que llamo nivel de lectura *avisada*, entra de lleno en la fase analítica arquetípica y anagógica, y aún más en ésta última dado el carácter moralizador y religioso que constituye la figura virginal de María en la novela de Isaacs. Fases y caracteres de esencias muy fácilmente compartibles para con el lector *ingenuo*.

En efecto, pasando del Antiguo Testamento al Nuevo, María establece en sí misma y en un nivel tradicional, la correlación típica de las *figuras* propias de las exégesis hermenéuticas, figuras de la tipología judeocristiana que se hallan así revestidas de una carga profética. María es, como dice Jean-Noël Guinot (1989), «l'espérance en un avenir». Por ello, la elaboración narratológica de Isaacs, en y para un mundo en crisis, fundada en la figura sobresemantizada de la

[11] Ambas ramas genealógicas judeocristianas proponen campos semántico-etimológicos muy ricos para el nombre María. Así, el *Dictionnaire de la Bible*, de F. Vigouroux, indica que existen 67 etimologías diferentes de él: la del mar, la del maestro, la de la mirra, la de la esperanza, la de lo brillante y la de la iluminación, siendo por este último aspecto María una de las figuras proféticas del Antiguo y Nuevo Testamento (cfr. Tomo IV, 1.° parte, 1962).

Es verdad que el árbol genealógico de la Virgen es de difícil determinación, ya que, fehacientemente, sólo se tiene el testimonio de San Pablo, quien afirma que Ella es de la tribu de David. En la *Chronica*, de la *Historia eclesiastica* del Venerable Beda, se lee que su padre, Joaquín, desciende de Barfantar y éste, de Pantar, quien, por Leví y Natán, desciende de David. En cuanto a Ana, su madre, nacida en Belén, pertenece a la tribu de Judá, según la *Historia de la Natividad de la Virgen*, texto atribuido a San Jerónimo, pero considerado apócrifo. Sin embargo, inspiró a Jacopo da Voragine para su *Leyenda áurea*, libro que desde el siglo XIII conoce un éxito que no se desmiente en el siglo XIX y que cimentó la vida legendaria de la Virgen.

heroína, halló el eco que sabemos que tuvo, ha tenido y sigue teniendo *María*.

María es, a la vez, una figura que reúne dos tradiciones bíblicas, las de Ester y la de María. Dos momentos de la historia monoteísta universal que la convierten en una figura del mesianismo que anuncia el Antiguo Testamento y se cumple en el Nuevo. Al igual que Ester y María, la heroína de Isaacs es un ejemplo moral y esperanzador para el mundo decimonónico que, tanto en Europa como en América, busca ordenar y equilibrar lo que perdió su aparente equilibrio: Francia, buscando cómo colmar el vacío que dejó la pérdida de espiritualidad cristiana; América, buscando cómo dominar los entusiasmos antagónicos que la estironean desde sus extremos políticos, sociales, económicos y, por qué no, religiosos.

Y, aunque Isaacs presenta una familia, un mundo, una región en perfecta armonía, cuando en Colombia las circunstancias se hallaban lejos de dicha situación ideal, los lectores *ingenuos* de entonces comprendieron con el corazón la historia de Efraín y de María. Fue como si la tarea creativa de Isaacs se hallara puesta en el abismo de la carne de su heroína, proponiendo indirectamente la imagen de una sociedad armónica deseada, ansiada. Como dice Eduardo Mallea: «Un escritor refleja de su tiempo lo que su tiempo no encuentra», y añade: «[...] pero lo que un genio tiene de eterno es su permanente actualidad».

Referencias bibliográficas

AA.VV. (1912). *The Catholic Encyclopedia.* N. York: Robert Appleton, vol. 14.

ARCINIÉGAS, G. (1967). *Genio y figura de Jorge Isaacs.* Buenos Aires: Eudeba.

BARTHES, R. (1967). «Proust et les roms». En *To honor Roman Jakobson Essays on the Ocasión of his Seventieth Birthday 11 October 1996,* 150-158. La Haya-París: Moreton & Co. New York: Editors Publishers.

DULAEY, M. (1989). «Joseph le patriarche, figure du Christ». *Figures de L'Ancien Testament,* 83-105.

FRYE. N. (1957). *Anatomy of Criticism.*

GUINOT, J.N. (1989). «La Typologie comme technique ferménentique». *Figures de l'Ancien Testament,* 1-34.

LEWIN, B. (1987). *Los criptojudíos. Un fenómeno religioso y social.* Buenos Aires: Milá.

MARINI PALMIERI, E. (1984). «Commentaires á propos de María, de Jorge Isaacs». En *Le roman romantique latino-américaine et ses prolongements,* AA.VV., 143-148. París: L'Harmatan.

MARTIN, W. (1986). *Recent Theories of Narrative.* Ithaca y Londres: Cornell University Press.

MONTEVERDE. F. (1944). «Jorge Isaacs, judío de América». *Judaica* (octubre-diciembre), 188-193.

SÁNCHEZ, L.A. (1953). *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana.* VV.AA. (1912). *The Catholic Encyclopedia.* New York: Robert Appleton, vol. 14.

VICH-CAMPOS, M. (1984). «La toilette d'Ephraim, un motif d'exotisme?» En *Le roman romantique latino-américain et ses prolongements,* AA.VV., 149-158. París: L'Harmattan.

AUTOFICCIÓN Y ENUNCIACIÓN AUTOBIOGRÁFICA

Alicia Molero de la Iglesia

Grupo de Investigación del ISLTYNT

La revitalización del discurso autobiográfico, como consecuencia de ese estado general de la cultura occidental que en las últimas décadas ha traído la vuelta de la subjetividad literaria, forzará la actividad crítica hacia un género que viene siendo objeto de atención sobre todo a partir de la publicación de *Le pacte autobiographique* (Ph. Lejeune, 1975). Esta intensa carrera teórica desembocará, a finales de los setenta, en la negación de la autobiografía como género por parte de la crítica neorretórica, cuyos replanteamientos abrirán nuevas perspectivas en el ámbito teórico, así como en el de la creación [1]. La necesidad de reivindicar la razón individual por encima de la social, por un lado, y

[1] En un trabajo dedicado a estudiar las relaciones entre autobiografía y realidad, analiza Eakin (1992) el hecho de que la negación del sujeto y las teorías deconstruccionistas de P. de Man o M. Sprinker, que se imponen en la crítica de estos años, no traiga sino mayor interés por explorar los modos de la referencialidad literaria, como muestra el *Roland Barthes par Roland Barthes*. Similar objetivo movió a S. Doubrovski a escribir *Fils* (1977), texto con el que el novelista busca anular la definición de *pacto autobiográfico* que en 1975 diera Ph. Lejeune.

la presión que ejercen las ideas sobre la imposible relación de identidad entre el sujeto y su representación escrita, por otro, van a estimular al escritor autobiográfico hacia una búsqueda personal del propio autodiscurso que lo desconecte del paradigma moderno.

En el caso de España, tal impulso coincidirá con los cambios socio-políticos y las consecuencias estéticas que tuvo la superación del experimentalismo, que se había impuesto en los sesenta como reacción a la literatura del compromiso social; dicha confluencia de factores sociales y literarios va a ocasionar, a partir de 1975, la proliferación en el mercado editorial de obras autobiográficas [2]. En línea con la estética dominante, nuestro autor autobiográfico también se va a esforzar en la búsqueda de fórmulas con las que romper la linealidad narrativa que quiere imitar a la de la vida, troceando el sujeto textual mediante ciertos recursos que caracterizan la novela postfreudiana. Este alejamiento de la autobiografía decimonónica, así como el esfuerzo creativo que supone, llevará a muchos escritores autobiográficos —apegados a la consigna dada por Barthes de tomar el propio sujeto inscrito como personaje de novela— a proponer en sus prólogos la ficcionalidad de una autoescritura, que lo único que pretende es experimentar otras formas de dicción del yo, al margen de la autobiografía clásica. A esta usurpación de recursos por parte de la narración autobiográfica responderá el creador de ficciones, atraído a su vez por los efectos referenciales que provoca la incorporación del material autobiográfico a su novela. Es así como en el elástico ámbito de la autonovelación, en el que históricamente se han aventurado con particulares modos autores como Hita, Torres Villarroel o Unamuno, nuestra literatura va a encontrar un amplio espacio para la creatividad en este último cuarto de siglo, con escritores como Gonzalo Torrente Ballester, Jorge Semprún, Carmen Martín Gaite, Carlos Barral, Francisco Umbral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín, Antonio Muñoz Molina o Javier Marías.

[2] Constatada la importancia que tuvo la edición de textos autobiográficos en torno a 1975 (Caballé, 1995) y los factores que sin duda alentaron tal explosión (Romera Castillo, 1991), se puede hablar de algunas características generales que afectan a este tipo de escritura en el último cuarto de siglo, en España. Importa resaltar entre ellas la imposibilidad de sostener, después de los años cincuenta, el carácter reivindicativo que tenía la literatura de mujeres en el XIX; tampoco es válida la atribución de la escritura intimista como determinante de la expresión literaria femenina, puesto que los escritores acusan esa misma necesidad narrativa y todos —autores y autoras— van a practicar abundantemente en las últimas décadas la incursión autobiográfica en sus creaciones. Otro dato que debe tenerse en cuenta es que la *moda* de escribir sobre uno mismo no se agotó en una superproducción coyuntural, sino que su cultivo ha seguido aumentando hasta los noventa; así como que escritores pertenecientes a todas las generaciones que hoy publican en nuestro país se acercan de una u otra forma a lo autobiográfico.

La significativa aparición de este tipo de textos nos lleva a analizar, por un lado, el conflicto genérico que ha abierto la ficcionalización de la narración autobiográfica, y, por otro, el alcance que tiene la irrupción de la historia personal en obras que se publican como narrativa de ficción; así pues, se trata de distinguir, primero, dos géneros narrativos, para hallar después el significado que tiene la interacción de lo histórico y lo inventado en una novela sobre el autor. Al abordar el problema del género surge inmediatamente un dilema respecto a la génesis de lo que llamamos autoficción [3]: ¿su creador parte de un proyecto de novela, cuyo contenido autobiográfico responde a esa dimensión subjetiva del arte a la que también se acoge la ficción de nuestro tiempo, o, por el contrario, se trata del único modo que ve posible el autobiógrafo de hoy para llevar a cabo el propio autodiscurso? Puesto que las barreras de los géneros se amplían o se reducen dependiendo de los criterios que apliquemos a su definición, y teniendo en cuenta que éstos pueden renovarse y contaminarse formal y temáticamente, la vigencia de la autobiografía en nuestros días va a depender de que admitamos la evolución y actualización de su discursividad o, por el contrario, restrinjamos el género al modelo moderno. Quien defienda un concepto de autobiografía exclusivamente circunscrito al canon del XIX no considerará que lo sea el que se construye según el sistema de rupturas acordes con las necesidades representativas del sujeto en la postmodernidad. Desde este último punto de vista se viene hablado del fin de la autobiografía, como también se habló del de la novela, cuando ésta cambió la narración de hechos por la de palabras; aunque lo cierto es que después de su renovación, a principios de siglo, ésta ha seguido adelante como género vivo pese a estar tan alejada ya de la fórmula clásica.

Lo cierto es que en la actualidad encontramos una amplia variedad de realizaciones discursivas de lo autobiográfico, que, de un modo muy general, podríamos agrupar en tres categorías: por un lado, hay que considerar aquellos textos que pretenden narrar hechos de la vida de quien escribe y cuyo interés radica exclusivamente en el contenido de esa existencia; por otro, los que no sólo buscan contar la vida, sino hacer una narración artística de lo vivido; pero, además, están las novelas cuyo

[3] El término lo puso en circulación S. Doubrovsky en 1977, utilizándolo para dar nombre a una narración cuyo protagonista lleva el mismo nombre y apellidos que el autor y donde todos los datos atribuidos a este personaje son históricos y comprobables, si bien el autodiscurso se ensambla en una invención lingüística que lo desvía del enunciado autobiográfico. Doubrovsky seguirá poniendo el acento en la estrategia de ficcionalización del discurso en sus novelas posteriores: *Un amour de soi* (1982) y *Le livre brisée* (1989).

personaje representa al escritor, si bien en este último apartado, que comprende el ámbito de la autoficción, no pueden incluirse aquellos autorrelatos donde no existan elementos que modifiquen referencialmente el pacto ficticio. Así pues, será el acto puramente comunicativo el que separe el primer grupo de los otros dos, de clara intención literaria, pero tampoco estos últimos tienen un ámbito coincidente, porque el enunciado emitido como acto literario puede ser imitación de uno real o de uno supuesto. El primero corresponde a lo que los filósofos del lenguaje llaman *enunciado serio* y, por tanto, tiene una intención informativa que hace que, a pesar de ser confeccionado literariamente, el lector no lo reciba como invención; mientras que el segundo, definido como acto literario *no serio*, responde a intereses puramente lúdicos [4]. Así, el hecho de que gran parte de la autobiografía literaria que se hace en el XX haga uso de ciertos recursos propios de la novela, no significa que la autoficción haya absorbido en su naturaleza novelesca todo enunciado autobiográfico. Se recoge aquí una concepción de lo autobiográfico como sistema intencional del discurso, que establece diferente estatuto ontológico en una autobiografía y en una novela, donde el enunciador real delega en otro ficticio; lo que supone trasladar el criterio para un contraste textual de la prueba de veracidad, que fundamentaba la primera definición de pacto autobiográfico, a la naturaleza, real o imaginaria, del propio acto enunciativo que constituye el texto.

Lo que se viene denominando desde 1977 autoficción corresponde a una falsa enunciación que contiene el relato de unas circunstancias más o menos históricas y cuyo protagonista señala al propio autor. Como hemos dicho, esto le separa de la mención directa y la responsabilidad que tiene el hablante en el enunciado autobiográfico, pero también de variadísimas ejecuciones novelescas en primera persona que no muestran explícitamente la relación entre personaje e instancia de escritura. Y, puesto que existe la novela autobiográfica, tendremos que preguntarnos qué lleva al novelista de hoy a hacerse personaje, fijando la mirada en sí mismo. La respuesta tiene que ver más con el contexto literario que con el momento personal, contrariamente al caso del autobiógrafo, cuya obra responde en gran medida a la propia evolución profesional o a la idea de carrera conclusa. Es decir, mientras la obra autobiográfica suele

[4] Para diferenciar teóricamente un autodiscurso como expresión autobiográfica de una novela cuyo protagonista es el propio autor resulta imprescindible recurrir a los conceptos de *dicción* y *ficción* de Genette (1982), que se apoya a su vez en los de *enunciado serio* y *no serio* de Searle; éstos explican exactamente por qué dos discursos literarios y narrativos se leen sin embargo en diferente clave.

llegar como consecuencia de la madurez del escritor, el novelista autobiográfico está influido ante todo por la estética del momento, que en este final del XX viene claramente dominada por la vuelta al intimismo. El cultivo artístico de la subjetividad ha generado diversidad de estatutos, dentro del ámbito de la autorreflexividad y la autorreferencialidad, cuya distinción no siempre es evidente: la diferencia entre *pacto autobiográfico, pacto autonovelesco* y *pacto fantasmático* reside únicamente en el grado de compromiso que el escritor exhibe en un discurso personal, pero que el lector percibe a través de elementos pragmáticamente situados en el nivel del enunciado o en el del discurso realizado (Scheaffer, 1988). Según esto, el *pacto autobiográfico* responde a la lectura igualmente autobiográfica de un texto que representa un enunciado real, suscrito responsablemente por el propio autor; el *pacto de autoficción* es propio de la lectura novelesca, y por tanto corresponde a un enunciado fingido cuyo sujeto señala al escritor de la misma; al *pacto fantasmático* responden todas aquellas novelas donde, sin que el personaje remita expresamente al autor, el lector reconozca en él los atributos o circunstancias de quien firma la obra.

Puesto que no leemos de la misma manera un texto autobiográfico que una novela y tampoco ésta que una autoficción, se podrán hallar en las distintas zonas del mismo ciertos rasgos, potencialmente genéricos, que en el momento de la descodificación marquen cada tipo de lectura. La búsqueda en los diferentes niveles discursivos de unas cuantas obras, editadas entre 1977 y 1997 bajo la etiqueta de «novela», como es el caso de *Autobiografía de Federico Sánchez* (Semprún, 1977), *Penúltimos castigos* (Barral, 1983), *El jinete polaco* (Muñoz Molina, 1991), *Estatua con palomas* (Goytisolo, 1992) y el conjunto de tres entregas publicadas por Enriqueta Antolín bajo los títulos *Gata con alas* (1991), *Regiones devastadas* (1995) y *Mujer de aire* (1997), muestra que, pese a los diferentes grados y estrategias que cada escritor selecciona para referir el sujeto inscrito en el texto a su persona, y la complejidad que presenta este conjunto en cuanto a la utilización de los recursos de ficcionalización con los que se organiza la figura textual, todos coinciden en la naturaleza ficticia de su enunciado. Según esto, ninguno de ellos podría ser considerado un enunciado autobiográfico, por proceder de una voz fingida que se emite en función de otra instancia igualmente ficticia, resultando de ello un enunciado supuesto.

El deseo de que no haya dudas respecto a la condición ficticia de la obra hace que el novelista autobiográfico prefiera, a menudo, confiar la intención novelesca del texto a un marco, con el que crear un espacio y

un tiempo absolutamente imaginarios y autónomos donde ensartar lo autobiográfico: el mundo de Federico Sánchez irá surgiendo de una imaginaria interpelación del narrador Semprún al personaje político, además de situar la rememoración en diferentes momentos de la existencia de Sánchez; entre ellos resultará especialmente organizativo aquel que alude a la sesión del Comité Central del PCE, reunido en Praga el 16 de abril de 1964, en la que se decidió el alejamiento de las funciones directivas del partido de Fernando Claudín y Federico Sánchez. Y mucho más evidente aparece esto en *Penúltimos castigos*, donde Carlos Barral va a cerrar su autoficción sobre el pretexto del informe psicoanalítico que un narrador sin nombre dirige a su psiquiatra. Igualmente claro está en *Estatua con palomas*, ya que Luis Goytisolo renunciará a la función de autor reduciendo su papel al de personaje entrevistado; tal estrategia le va a permitir expresarse en primera persona siguiendo la idea estética de autoproyección, que él tanto admira en Dante y en Velázquez. Lo mismo sucede en *El jinete polaco* de Muñoz Molina, cuyo autorrelato vendrá justificado como una interlocución entre el protagonista y su amante, narrada en forma de monólogo interior, que además se va a alternar con otro narrador omnisciente. Y ocurre algo parecido en las novelas de Enriqueta Antolín, estructuradas por una supuesta interpelación que la narradora dirige a su yo infantil en un momento de escritura impracticable: la vuelta a la consciencia tras una intervención quirúrgica. Pues bien, será precisamente el marco narrativo lo que fenomenalice el discurso, dando como resultado esa *puesta en abismo transcendental* (Dällembach, 1977) que supone un factor de ficcionalidad inaceptable en el pacto autobiográfico, puesto que éste se genera siempre a partir del enunciado directo que sobreviene con la verbalización de un ejercicio de memoria.

Tal diegetización del enunciado va a condicionar forzosamente la aparición de un destinador y un destinatario internos, y por tanto ficticios, que no corresponden al escritor y lector que sostienen el discurso autobiográfico, sino a los sujetos fingidos de una situación interlocutiva igualmente inventada, donde el narrador puede asumir cualquier identidad mientras el narratario suele ser explícito; en el caso de estas obras, Federico Sánchez, el doctor Laclos, Nadia, David o la niña serían las ficciones que sostienen el proceso de interlocución generador de la narración. Pero, además, la sintaxis de subordinación de planos narrativos abre las muchas posibilidades de metadietetización que inciden en la combinación y variación del sistema modalizante, constituido por el juego de voces y perspectivas: al autorrelato de *El jinete polaco* se superpone otro plano narrativo en tercera perso-

na; igualmente la narración en primera persona acabará enmarcando el relato en segunda en las novelas de E. Antolín; el autorrelato y el soliloquio se alternan en *Autobiografía de Federico Sánchez* según una calculada política de intercambio en las funciones de narrador y narratario; y en *Estatua con palomas,* el discurso sobre sí mismo quedará finalmente subordinado a un plano interlocutivo dominante, abierto en función de la entrevista que enmarca el autodiscurso; mientras que en *Penúltimos castigos* va a ser el desdoblamiento del yo en un narrador-personaje y en otro que representa al autor, la fórmula que deje este último como tercera persona. En resumen, el carácter auténtico o ficticio de la elocución reside, antes que nada, en la condición real o no del referente al que señalan los deícticos de persona, tiempo y lugar; éstos, responderán en un enunciado autobiográfico a una situación comunicativa virtual y no inmediata, en cuanto que es literaria, pero auténtica, en cuanto que el aquí y el ahora del escritor corresponden a un tiempo y lugar reales: el momento en que tiene lugar un acto de escritura que recoge el discurso que, a título personal, dirige el autor al futuro lector. Por tanto, mientras el enunciado autobiográfico es dependiente del sujeto que escribe, la novela es autónoma y únicamente como *mundo posible* puede tener valor referencial.

Además, si bien es cierto que muchas de los técnicas narrativas que caracterizan el discurso novelesco de nuestros días pueden ser compartidas por el autobiográfico, no ocurre lo mismo con otros recursos que sirven a la autoficción para asegurar el sentido *no serio* de su enunciado: mientras factores como la fragmentación, la subordinación del material fáctico al ejercicio reflexivo, las imprecisiones y silencios del relato, los criterios de orden o el tratamiento artístico de la narración son aspectos con poca relevancia a la hora de distinguir ambos estatutos de lectura —por ser aquí precisamente donde ha incidido la ruptura del discurso autobiográfico del XX con el modelo moderno de autobiografía [5]—, otros elementos novelescos, aparte de la *puesta en abismo*, como las figu-

[5] El descrédito en la linealidad, tanto del progreso cultural como de la vida del sujeto, lleva al escritor a buscar otros órdenes a la hora de autorrelatarse; de ahí que Semprún (1995) se proponga seguir un ritmo narrativo a imitación de los movimientos del jazz, algo que también atrae a Muñoz Molina, autor que trata de imprimir a la narración de su novela un orden musical. Lo mismo puede decirse de la tendencia a realizar la figura del sujeto siguiendo un sistema analógico; este mismo novelista entiende la metáfora como modelizadora del mundo creado, teoría que supone precisamente el concepto básico del ideario estético seguido por Luis Goytisolo, quien cierra su arte sobre la analogía en busca de una ordenación arquitectónica para su escritura. Si bien, Goytisolo encuentra su modelo en ciertos arquitectos clásicos y, en cambio, Muñoz Molina (1995a: 74) piensa que la metáfora es el *lenguaje* de la arquitectura actual.

ras de narración (en uso continuado), el desdoblamiento o la dramatización van a caracterizar la narración novelesca por su capacidad para disociar instancias narrativas y sujeto de escritura. El perspectivismo en el autorrelato depende sobre todo de la concurrencia de voces, y de esta combinación, a su vez, el sistema de relaciones que se establece entre el relato de hechos y la descripción del universo del personaje, y entre éste (mundo narrado) y la conciencia expositiva del presente (mundo comentado). El distanciamiento que el yo reflexivo toma respecto al yo que actúa señala la escisión del sujeto, al manifestarse dos conciencias cuyo extrañamiento es posible realizar textualmente gracias a esta serie de recursos que consiguen un efecto de asonancia psicológica (Cohn, 1981). Entre ellos, la mayor o menor presencia de la voz del personaje tiene importancia para inclinar la visión hacia la conciencia del presente o la del pasado, así como el modo de actualizarlos (estilos) cuenta para situar en una posición de mayor o menor alejamiento al narrador respecto del personaje citado. También el tono es indicador de la separación de entidades psíquico-temporales cuando el comentario irónico va dirigido al personaje, tal como Jorge Semprún lo aplica para poner en evidencia al sujeto político, alienado de ideología y dialéctica, o del modo que Carlos Barral hace víctima de las críticas del narrador al personaje que lleva su nombre. Otra cosa es la mirada irónica hacia el contexto representado, a través de la cual el discurso connota una relación de matiz disidente a través del tono ácido, sarcástico o, simplemente, jocoso, imputable siempre a la ideología del autor. Una conjunción de ambas miradas se realiza en la ironización del contexto social de los años cincuenta, a través de la visión infantil, en la obra de E. Antolín; por ella desfilan elementos eclesiásticos, académicos o militares que serán puestos en evidencia gracias al estilo ingenuo que intenta imitar la expresión deficiente y reducida visión del personaje-niña. De cualquier manera, el tono tiene siempre algo que decir a la hora de marcar los distintos tipos de enunciado, ya que en el autobiográfico tiene continuidad el elegíaco, dada su pretensión apologética, y, en cambio, al autoficticio le es más propio el irónico, puesto que su voluntad es distorsionar, empequeñecer e, incluso, ridiculizar la figura que representa a quien escribe [6].

[6] Además de algunos otros recursos para lograr la superposición de máscaras, es, precisamente, la doblez discursiva que impone un narrador al aplicar la visión irónica hacia el personaje, el factor de ficcionalización más importante en un autorrelato como *La vida* de Torres Villarroel. Esta obra está dominada por lo que Starobinski (1974) llama *tono picaresco*, y que él opone al *tono elegíaco;* ambos extraídos por el crítico en su análisis de las *Confesiones* de Rousseau. El tono *elegíaco* expresa allí el sentimiento de la felicidad perdida; por eso, en tanto que supone un refugio en los días de la juventud, el acento cualitativo favorece al pasado. Por el contrario, cuando aparece

Otra dimensión importante que depende mucho de la actualización de los discursos ajenos es la imagen del contexto, imprescindible en cuanto marco de contraste sobre el que se revelará la imagen personal. En este sentido, es ejemplar el modo en que Goytisolo perfila su propia figura mediante el juego antagónico con el sujeto social, o cómo Semprún enfrenta la dialéctica partidista al diálogo con las posiciones contrarias. Aquellos autorrelatos que privilegian la representación del entorno frente al yo, como en el caso de *La gata con alas* y *Regiones devastadas,* buscan figurar el medio de formación o evolución del personaje, provocando la desviación del tópico narrativo hacía la radiografía social, donde el personaje es poco más que el sujeto mediatizador a partir del cual se va construyendo la imagen cultural. Enriqueta Antolín basa la intriga de sus dos primeras novelas fundamentalmente en ese mundo encontrado de posguerra, en la reconstrucción de algunos acontecimientos que impresionaron al personaje y la magnificación con la que a esa edad se muestran todos los hechos, con el fin de ofrecer una imagen de la situación política y de la educación en los años de dictadura. Esta novelista es una experta en diseñar el yo como observador del mundo, y por eso, aunque mucho más volcada en el relato interior, en su tercera novela tampoco va a renunciar a la descripción del entorno con la imitación de ciertos discursos de la transición política. Tanto las voces de los sesenta, cuando España se abría ya al progreso económico y cultural, como el aspecto de la sociedad y los pueblos españoles en los momentos de cambio social pasarán a ser fundamentales también en el texto de Muñoz Molina, para diseñar una figura personal que se define en aquellos años de plena transformación socio-económica de nuestro país. En gran medida la realidad social se ofrece textualmente bajo el dominio de tales referentes divulgados, que, por otra parte, significan autobiográficamente porque en ellos se da una comunión generalizada.

En la posición del sujeto frente al mundo y los problemas de la personalidad encajan los motivos de la *doblez* y la *multiplicidad del ser* que tan bien muestran todas estas novelas, abordados desde el tema del doble (Barral), de la impostura (Semprún), del sujeto cultural (Muñoz Molina) o transcultural (Goytisolo); fórmulas todas ellas que

el tono *picaresco,* será el pasado el que esté en desventaja. La ironía es, por tanto, un elemento distanciador que con frecuencia sirve a la autoficción en su proyecto de enlazar con el personaje de vida vulgar, marginal o disidente, oponiéndose así al sujeto de la autobiografía, en cuanto género dedicado a los grandes hombres, a las genialidades (Doubrovsky, 1977).

se inscriben dentro del concepto actual de sujeto y sus necesidades de representación. Para llevarlo a cabo se busca en el pasado, retextualizando los mitos que intervinieron en la formación, y que serán sometidos a un tratamiento subjetivo al ser incorporados al texto personal con nuevos sentidos y frecuentemente parodiados o tratados irónicamente [7]. Ahora bien, junto a estas dimensiones que emanan directamente de la personalidad intelectual del autor, también es frecuente en la novela de hoy encontrar las referencias populares que identifican al sujeto en este momento cultural, en forma de imágenes vulgarizadas, sobre todo por los medios de comunicación. Se trata, por tanto de procedimientos con los que se quiere dar salida a todas las dimensiones del yo, a los atributos que se tienen como formantes de la identidad propia y los que se consideran ajenos a la misma. Es así como el texto construye un signo ideológico que en autoficción suele provocar altos índices disonantes con el discurso cultural dominante; lo que la convierte en un producto estético derivado de la *cultura de síntesis* (Durand, 1993) que emblematiza el presente siglo, una vez superado el pensamiento antitético que impusieron los lenguajes unidireccionales de las ideologías totalitarias. Dicho cambio, discursivamente hablando, no puede sino traducirse en esa sustitución de la razón dialéctica por la dialógica en la que tanto incide J. Semprún, y de la que va a derivar una hiperdiscursividad que, al ser organizadora del texto, resultará fundamental para su sentido.

Pero la imagen del sujeto proyectada por una ficción autobiográfica se consigue por la interrelación de los dos niveles del enunciado, puesto que sólo la interacción del plano lingüístico (comunicacional) y literario (inmanente) puede perfilar una macrofigura que incluya al sujeto del relato, al de narración y al de escritura. Todos ellos constituyen ese espacio autobiográfico hecho de pasado, presente y atemporalidad, que conforma un sujeto textual cuya validez referencial va a depender siempre del acuerdo extratextual. Si la codificación de la obra adquiere sentido sólo en función de la decodificación, será en el nivel pragmático donde se dirima el significado del enunciado que contiene; es, por tanto, en estas

[7] La reelaboración de los mitos y la reinterpretación de elementos culturalistas suele desviar el texto del sentido del hipotexto, ya que la recurrencia se presenta como reescritura, independizándolo arbitrariamente del discurso primitivo. Este nuevo tratamiento surge desde la ironía, como rasgo configurador de la nueva significación que se superpone a la de los modelos petrificados, lo que supondrá un factor restrictivo más que el texto culturalista de nuestros días impone a la competencia lectora, a la hora de realizar la descodificación en clave irónica que domina las equivalencias en la obra.

zonas del texto donde podrán establecerse las claves de escritura-lectura detectables por vía paratextual, textual, e incluso de manera intertextual. En este sentido, la ficción autobiográfica se distingue por el juego de enfrentar unas estrategias de fiabilidad a otras de fabulación; entre las primeras, será el nombre del personaje, semejante al del autor, el principal factor referencial; entre las segundas, es importante el hecho de presentar el libro como *narrativa de ficción* o *novela*. Un personaje representa a quien escribe en un discurso narrativo novelesco cuando el nombre de la firma del texto escrito coincida con el de dicho ente de ficción, independientemente de la semejanza o parecido de esa figura textual con la persona que hay detrás de esa firma. Luego la coincidencia del nombre propio supone una relación denotativa con la fuente de escritura en los textos de Semprún, Barral y Goytisolo [8]. Sin embargo, aunque sea la coincidencia del nombre del personaje con el de quien ha escrito el libro el primer y mejor índice de autobiografismo, de otras muchas maneras puede el referente de la ficción remitir al propio autor, sirviéndose de marcas textuales que funcionarán genéricamente al ponerse en relación con los datos del paratexto; entre ellas: los nombres que aparecen en su dedicatoria; el compromiso del escritor en el prólogo, en el título o el subtítulo; la fotografía del autor; la ficha biográfica o la sinopsis; y, en definitiva, cualquier elemento paratextual que se vea reflejado en el texto de un modo intencionalmente referencial. Pero también a través de señales autógrafas o alógrafas de otros textos que comenten con el lector dicha obra, como es el caso de las reseñas, artículos críticos e, incluso, obras de creación que se relacionen intertextualmente.

Contrariamente a lo que sucede en la lectura autobiográfica, donde, antes que valorar su capacidad histórica lo que se hace es poner en duda alguno de sus asertos, en la autonovelesca el contenido entero está bajo sospecha; por eso, en el texto presentado como novela el receptor buscará elementos para una codificación autoficcional en el grado de referencialidad, valorando la imitación que hace de la realidad. En este sentido, hay que destacar ciertos elementos textuales que, por su evidente coherencia contextual, logran un gran efecto referencial, como es el caso de la transcripción de documentos reales o el de las marcas de historicidad (topónimos, temporalización data-

[8] En el caso de las novelas impersonales o aquellas otras que juegan con un seudónimo u otro tipo de enmascaramiento nominal, no habrá denotación sino connotación. La posible interpretación autobiográfica se deberá aquí sobre todo al esfuerzo del receptor, en cuanto que la presencia del nombre propio en la novela es un elemento al alcance de todo lector, mientras que las que no lo facilitan logran una lectura de realidad dependiendo del conocimiento e información que tenga éste sobre el escritor.

da por acontecimientos históricos, etc.). De un modo efectivo serán signos de rango pragmático todos aquellos en los que el receptor observe una transposición de la instancia de escritura. Esto sucede cuando el lector de las novelas de E. Antolín relaciona al personaje con la autora, atendiendo a las correspondencias espacio-temporales del texto, que remiten a Toledo o a la procedencia de la familia, con los datos de la ficha biográfica. Junto a estas alusiones intencionales se dan otras de carácter menos voluntario, como puede ser lo que concierne a la temática recurrente, donde se encuadrarían los motivos más obsesivos de cada escritor. Se pueden contar entre ellos las relaciones que se establecen en el círculo de intelectuales que rodea al personaje en la novela de Barral, el motivo constante de la frustración creadora y profesional, y sobre todo su conocida preocupación por la identidad múltiple, que encontramos tanto en su obra narrativa (memorias y novela) como en la poética, o el tema de la clandestinidad, el de la libertad, la política y el exilio en la obra de Semprún, etcétera.

En esta línea decreciente de los llamados *realemas*, donde los últimos tienen una disminuida fuerza representativa respecto al primero (el nombre del personaje igual al de la firma), hay que relacionar como verificadora la textualización de los registros lingüísticos, que metonímicamente remiten a los contextos sociales identificando tipos y variantes antropológicas, culturales e ideológicas. El lenguaje que define a los personajes de Semprún está ocupado por la ideología política, tanto en la realización como en la desrealización del discurso doctrinal; lo mismo vemos en la exhibición de términos que E. Antolín destina a la identificación de registros rurales y regionalismos, tendencia popular y provinciana a expresarse con frases hechas, refranes o dichos, que acabará resultando estructurante en el discurso narrativo de esta novelista. Igualmente significativas son las canciones emblemáticas de épocas y zonas geográficas, o juegos infantiles con los que se apela al reconocimiento del lector en *El jinete polaco*. La misma función cumplen las frases publicitarias que han acompañado la infancia de varias generaciones, relacionadas rápidamente con la realidad radiofónica de los años cincuenta y sesenta, así como el estilo y los contenidos que caracterizaron la información periodística y los noticiarios durante el régimen de Franco, tal como lo muestra *La gata con alas*. Las novelas de Antolín y Muñoz Molina presentan un proceso discursivo cuya base narrativa es la expresión ajena; se trata de imitar en ellas una voz narrativa hecha con las expresiones de los otros, lo que lleva a la textualización de una amplia

variedad de estilos. Similar carácter connotativo alcanzan otros elementos narrativos con los que se identifica personal e íntimamente el lector; se trata de hechos vividos individualmente pero de reconocimiento general entre los que cuentan el relato de sueños, las experiencias infantiles y sobre todo las ampliamente compartidas complejidades y frustraciones del universo adolescente. En general, todo lo que es propio de las diferentes edades y estados humanos, o lo que identifique generacionalmente, constituirá un espacio del relato personal del que se apropia el lector, produciéndose un acto reflejo de la instancia de emisión y recepción.

Pero a la lectura autobiográfica a la que nos llevan las explícitas referencias al autor, y en menor grado todos estos efectos de realidad, se oponen aquellos factores de deformación, ocultación o fabulación, legítimos en una ficción autobiográfica, que suponen una ruptura del personaje novelesco con el biográfico. A esto se acogerán en diferente medida las obras de estos cinco autores: algunos de ellos van a limitar la ficcionalización del discurso al falseamiento de la situación enunciativa, interponiendo entre el sujeto enunciador y el enunciado una estructura de *abismación* o cualquier forma de desdoblamiento; otros, además, crearán una fábula a partir de ciertos elementos reales, como hace Barral en una novela donde los hechos históricos no suelen respetar las causas ni el momento real del suceso. Pero también se puede someter a un juego deformador los nombres propios y otras claves personales, como en el caso de *El jinete polaco*, donde el autor solapa la propia identidad y la del escenario de sus primeros años tras las ficciones de Manuel y Mágina, siempre que se establezca otro sistema de referencias para atribuir los contenidos de la narración a quien escribe. En este caso será cargando la función referencial en el nombre de los personajes que representan a los miembros de su familia, y el de los lugares del pueblo donde vivió hasta los 18 años el autor. Con mayor voluntad de ocultación, E. Antolín va a callar cualquier dato que pueda remitir paratextualmente la historia al sujeto civil, e incluso desfigurará para la ficción las verdaderas circunstancias de los hechos más traumáticos de su vida, relacionados con la ausencia del padre en la adolescencia y la enfermedad que la llevó al quirófano en la madurez. Contra esto, demostrará la intención de relacionar al personaje con ella misma enmarcándolo en ciertas circunstancias personales ineludibles, como es su ascendencia palentina o la misma formación escolar en Toledo, además de mencionar a sus cuatro hermanos por el nombre familiar y algunos otros detalles personales, dados a conocer tras la publica-

ción de *Ayala sin olvidos* (Antolín, 1993)[9]. Las ocultaciones o deformaciones sufridas por los nombres del contexto que se ficcionaliza, prerrogativa novelesca de la que en mayor o menor grado hacen uso todos estos autores, tienen como finalidad evitar inducciones pragmáticas que lleven a una lectura excesivamente autobiográfica, restando poeticidad al texto o incluso desviando su lectura del estatuto novelesco que persigue el escritor. Pero la desnaturalización de los acontecimientos realmente vividos —pensemos en la que lleva a cabo Barral en su novela respecto al viaje a la Toscana; en la de Antolín con las causas de su operación, incluso en el hecho de que Manuel trabaje con el lenguaje desde el terreno de la traducción simultánea; o que Goytisolo se invente un hijo no reconocido que componga en forma de entrevista el autorrelato del escritor— no anula un autobiografismo esencial en cuanto a las reacciones, sensaciones, sentimientos y experiencias que provocaron otros similares o aproximados.

El hecho de que el protagonista sea el sujeto condiciona la temática fundamental de la autonovelación. En este sentido se aproxima a la preocupación de la autobiografía por los motivos directamente relacionados con el hombre y su forma de estar hoy en el mundo; ahora bien, no sólo porque la autonovelación reduce su cobertura a una dimensión, aspecto o época del yo que se diferencia del objetivo personal de la autobiografía, sino también por las posibilidades de incluir otros yoes supuestos o pretendidos, haciendo del sujeto textual un cúmulo de realidades, deseos y visiones de uno mismo. El concepto barraliano de *vivir a través de un personaje*, el de las diferentes vidas e identidades de Semprún, la noción de *vida de carácter transpersonal* de Goytisolo o la idea de la repetición e imitación del ser en Muñoz Molina recogen la función de complementariedad que tiene la figura textual en la autoficción, al estar construida sobre distintas perspectivas y posibles realizaciones del yo.

Todo esto muestra de qué manera en la ficción autobiográfica van a confluir la capacidad de la novela para hacer visible la condición

[9] Este libro, cuya fórmula viene a conjugar biografía y autobiografía, llegará a ser una *historia narrada en colaboración*. El proyecto es hacer una obra con la figura de Francisco Ayala, pero, en el transcurso de la entrevista que servirá de base al libro, la conversación llevará a la consecuente inversión de roles, para acabar presentando un contraste biográfico con ambos testimonios: el del intelectual exiliado y el de quien se formó en la España del franquismo, resultando el texto de una *doble biografía generacional* (Molero de la Iglesia, 1998: 533-534).

disgregada que impone al sujeto nuestra cultura, y un subjetivismo que puede interpretarse como el intento de recuperar el yo por encima de sus fragmentaciones. Porque a la autoficción le afecta como a la autobiografía la necesidad de revelación del sujeto, pero esta búsqueda la realiza la novela no sólo expresándose sobre ello, sino representándolo. Eso es lo que persigue una arquitectura como la de *Estatua con palomas*, que le va a permitir a su autor imprimir la imagen de la espiral humana que resulta de los ciclos socio-culturales; de la misma manera que sólo la novela proporciona a Barral el medio donde escenificar su conciencia de yo escindido. Gracias a esta capacidad representativa, Muñoz Molina podrá crear un personaje a través del cual superar en su autoficción los complejos infantiles y juveniles, enfrentando en el texto las voces y los modelos sociales que dieron sentido a los diferentes yoes. Lo que hay detrás de ese sujeto, antagónico de sí mismo en los distintos momentos que representa cada parte de *El jinete polaco*, es la conquista de la subjetividad mediante un personaje ficticio que habla de él y como él; desde ese punto de vista, habrá que reconocer la legitimidad de la autonovelación como auténtica penetración del sujeto y su visión del mundo. Algo parecido sucede con el yo en evolución plasmado por E. Antolín en su trilogía, donde el trazado de palabras irá perfilando, en *Gata con alas* y *Regiones devastadas,* una figura sobre la dosificación informativa que se adapta al grado de comprensión del personaje. De ahí que decrezca la presencia de voces figuradoras del entorno a medida que evoluciona la toma de identidad del sujeto, es decir, según éste va penetrando en el universo adulto y situándose en él, para acabar dominando el discurso la conciencia individual en *Mujer de aire*.

Concluyendo, la estrategia de narración tiene en estas autonovelaciones un significado respecto a la realidad psíquica del autor, estado mental que, si puede ser muy bien descrito desde un enunciado autobiográfico, es difícilmente dramatizable fuera del juego de voces que puede acoger el género novelesco. El concepto de *estructura significativa* manejada por Luis Goytisolo explica ese «algo más» que es la autoficción respecto al mero enunciado autobiográfico; tanto él como Jorge Semprún buscarán antes que nada la significación narrativa, con la explotación de aquellos modelos estructurales que mejor se ajusten a su necesidad artístico-expresiva, y a la proyección que quieren dar al sujeto que escribe sobre sí mismo. El alejamiento de estos dos autores del discurso estrictamente autobiográfico no se debe sólo al interés por experimentar con la narración novelesca, sino también

al convencimiento de que a través de la ficción se llega a la verdad (Semprún) y de que la novela es el vehículo idóneo para llegar al conocimiento (Goytisolo).

Una autoficción puede formar parte de un único proyecto estético, al que obecede la producción entera del autor dedicado a la textualización de sí mismo (como sucede en el caso de *Autobiografía de Federico Sánchez,* que supone una vuelta más del autodiscurso en la producción entera de Jorge Semprún) o constituir, por el contrario, un hecho único en la carrera de un escritor, respondiendo a una moda o necesidad puntual, sin pasar de ser un impulso aislado. Pero también es posible que constituya un eslabón en la evolución de un estilo personal, como sucede con *El jinete polaco* en la trayectoria literaria de su autor. Aunque escudado todavía en los nombres ficticios que inauguró con *Beatus ille* (1986), el autorrelato en esta novela llevará a cabo una introspección que obliga a su narrador a descubrirse y reconocerse en la propia voz; proceso autoexpresivo que se afianzaría con *El dueño del secreto* (1994) para quedar definitivamente libre de imposturas en *Ardor guerrero* (1995b), donde Muñoz Molina hablará ya en nombre propio. Por su parte, la figura personal que arroja la obra autorreferencial de Goytisolo podría definirse, con sus propias palabras, como el resultado del proceso que inició el escritor a finales de los sesenta en busca de una expresión personal. Dicha conquista, que tan claramente imita el texto en *Recuento* (1973), se inició con la utilización de los narradores y personajes vicarios que se multiplican en los libros que siguieron a éste para conformar *Antagonía,* hasta acabar estableciendo su identidad con el autor ficcionalizado de *Estatua con palomas;* si bien unos y otro textos (novelas y autoficción) serán concebidos según la misma ida estética de obra estructurada significativamente. Tanto es así que el sujeto literario se perfila no sólo a través del autodiscurso nominalmente asumido en *Estatua con palomas*, ya complejo por lo que de manera alterna transfiere de él mismo al otro yo (que es Tácito), sino en cuanto a la figura personal que arroja su obra total, es decir, por todo aquello que de su escritor asumen los distintos narradores de la tetralogía, sobre todo. Esa transferencialidad por parte de quien escribe de su experiencia vivida o deseada, del acto de reflexión al tiempo que de la función narradora, contiene la fórmula artística capaz de penetrar literariamente en la *vida de tipo transcultural* que el texto quiere representar. Algo parecido podría decirse de la trayectoria que marca la obra de Semprún, siempre evolucionando

sobre los distintos modos de lo autobiográfico. Tras las primeras novelas de los sesenta, *El largo viaje* (1963), *El desvanecimiento* (1967) y *La segunda muerte de Ramón Mercader* (1969), llegaron las autoficciones *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977) y *Aquel domingo* (1980), para probar en la siguiente década a alejarse del yo y la primera persona escribiendo novelas como *La algarabía* (1981), *La montaña blanca* (1986) o *Netchkaiev ha vuelto* (1988), sin que la tercera persona narrativa le permitiera evadirse de la explícita referencia a sí mismo como personaje de ficción. En los años noventa su producción literaria retomaría el discurso de la memoria testimonial con *Federico Sánchez se despide de ustedes* (1993), volcándose en la escritura de la intimidad para atribuir, personal y definitivamente, la conocida historia de sus personajes a sí mismo en *La escritura y la vida* (1995) y *Adiós, luz de veranos...* (1998).

La particularidad discursiva de todos estos textos está en la conciencia que tiene la autoficción de estar al margen de las leyes del discurso histórico, y de ahí seguramente la necesidad de Barral de explorar con la autorrepresentación novelesca el personaje que luego conoceríamos autobiográficamente en *Cuando las horas veloces* (1988). Pero también los distingue su ruptura con el enmascaramiento en los personajes vicarios de las novelas personales, permitiéndoles asumir la palabra escrita como expresión propia sin responsabilizarse por ello del enunciado. Semprún, Goytisolo y también Barral —recordemos que el escritor de memorias y diarios preparaba una segunda novela autobiográfica— son tres ejemplos inmejorables de escritores que entienden la obra como continuidad de la vida del yo. En función de esta complementación de literatura y vida se entienden los personajes que asumen distintas facetas de la persona en Carlos Barral; se explica la transformación de Goytisolo en múltiples autores ficticios; y se justifican todos los Artigas, los Manuel, los Gérard o los Sánchez, que forman parte del universo literario de Semprún. Desde Hita a Umbral, pasando por Torres Villarroel, Gómez de la Serna o Rosa Chacel, tenemos muestras de esta concepción de la vida inspirada por la literatura y de la literatura inspirada por la vida, y, muchos de ellos, harán de la propia escritura un retículo autorreferencial que multiplica y fragmenta el sujeto mediante múltiples autotextualizaciones. Sólo la escritura de quien entiende la expresión artística como autoexpresión puede organizar ese proyecto literario que gira enteramente a torno a sí mismo y las múltiples versiones del yo.

Referencias bibliográficas

ANTOLÍN, E. (1992). *La gata con alas*. Madrid: Alfaguara.
— (1993). *Ayala sin olvidos*. Madrid: Espasa-Calpe.
— (1995). *Regiones devastadas*. Madrid: Alfaguara.
— (1997). *Mujer de aire*. Madrid: Alfaguara.
BARRAL, C. (1983). *Penúltimos castigos*. Barcelona: Seix Barral.
— (1988). *Cuando las horas veloces*. Barcelona: Tusquets.
CABALLÉ, A. (1995). *Narcisos de tinta*. Madrid: Megazul.
COHN, D. (1981). *La transparence interieure*. París: Seuil.
DÄLLENBACH, L. (1977). *Le récit spéculaire*. París: Seuil.
DOUBROVDSKY, S. (1977). *Fils*. París: Hachette.
— (1982). *Un amour de soi*. París: Hachette.
— (1989). *Le livre brisé*. París: Grasset.
DURAND, G. (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos.
EAKIN, J. P. (1992). *En contacto con el mundo*. Trad. Ángel G. Loureiro. Madrid: Megazul, 1994.
GENETTE, G. (1982). *Fiction et diction*. París: Seuil.
GOYTISOLO, L. (1973). *Recuento*. Barcelona: Seix Barral.
— (1992). *Estatua con palomas*. Barcelona: Seix Barral.
LEJEUNE, Ph. (1975). *Le pacte autobiographique*. París: Seuil.
MOLERO DE LA IGLESIA, A. (1998). «Los sujetos literarios de la creación biográfica». *En Biografías literarias (1975-1997)*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 525-536. Madrid: Visor Libros.
MUÑOZ MOLINA, A. (1986). *Beatus Ille*. Barcelona: Seix Barral.
— (1991). *El jinete polaco*. Barcelona: Planeta.
— (1994). *El dueño del secreto*. Madrid: FNAC.
— (1995a). *Las apariencias*. Madrid: Alfaguara.
— (1995b). *Ardor guerrero*. Barcelona: Seix Barral.
ROMERA CASTILLO, J. (1991). «Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1991)». *Suplementos Anthropos* 29, 170-184.
SCHAEFER, J.-M. (1989). *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* París: Seuil.
SEMPRÚN, J. (1963). *El largo viaje*. Trad. Jacqueline y Rafael Conte. Barcelona: Seix Barral, 1981.
— (1967). *El desvanecimiento*. Trad. Javier Albiñana. Barcelona: Planeta, 1979.
— (1969). *La segunda muerte de Ramón Mercader*. Trad. Carlos Pujol. Barcelona: Planeta, 1978.
— (1977). *Autobiografía de Federico Sánchez*. Barcelona: Planeta.
— (1980). *Aquel domingo*. Trad. Javier Albiñana. Barcelona: Planeta, 1986.
— (1981). *La algarabía*. Trad. Adolfo Martín. Barcelona: Plaza & Janés, 1982.

— (1986). *La montaña blanca.* Trad. Emma Calatayud. Madrid: Alfaguara, 1986.
— (1988). *Netchaiev ha vuelto.* Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Tusquets, 1988.
— (1993). *Federico Sánchez se despide de ustedes.* Barcelona: Tusquets.
— (1995). *La escritura o la vida.* Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Tusquets, 1995.
— (1998). *Adiós, luz de veranos...* Trad. Javier Albiñana. Barcelona: Tusquets, 1998.
STAROBINSKI, J. (1974). *La relación crítica.* Madrid: Taurus.

ICONO Y TELEVISIÓN

Raúl Rodríguez Ferrándiz

Universidad de Alicante

Y aún contemplé otra maravilla en el palacio real: un espejo muy grande en la boca de un pozo no muy hondo. Si uno va y desciende al pozo puede oír todo lo que se dice en la tierra, en nuestro país, y si uno mira el espejo, ve todas las ciudades y todos los pueblos como si estuviera en medio de ellos. Entonces pude yo ver a mis amigos y toda mi patria, pero no puedo decir con certeza si también ellos me veían a mí.

Luciano de Samósata, *Relatos verídicos*

El discurso sobre la iconicidad suele ser decepcionante. Las intenciones son buenas, pero los resultados no lo son tanto. Se parte del propósito de articular un discurso sobre la iconicidad y se llega a una mera iconicidad hecha discurso. Y luego no hay duda de que la iconicidad es contagiosa. Lo icónico, si es visual, contamina las palabras que se usan para describirlo; si es verbal, contamina las imágenes con las que queremos representarlo.

Tomás Maldonado

1. LA REVISIÓN DEL ICONO

Régis Debray (1994: 298), en su minucioso y documentado estudio sobre la historia de la imagen en Occidente, ha proclamado que la cuestión del icono sigue siendo *el problema* para la comprensión de la

mediasfera actual, y que el debate, iniciado desde la aparición del *homo pictor*, sólo se ha vestido en cada época de las técnicas e instrumentos de la figuración (las sombras chinescas, el trazo manual, la pintura, la escultura, la fotografía, el cine, la televisión, el vídeo...) sin alterarse en lo esencial. Y Román Gubern (1996) ha recorrido ese mismo camino recientemente —aunque prolongándolo a las últimas tecnologías de la imagen— y ha encontrado en esencia idénticos dilemas en cada una de las épocas analizadas. Se trata, en sus palabras, de la oscilación entre la imagen-escena (la imagen como *trompe-l'oeil*, como cosa entre las cosas del mundo, sin virtud representativa más allá de su presencia plena) y la imagen-laberinto (la imagen simbólica, vehículo de contenidos que trascienden su materialidad, signo de una ausencia radical). Bajo todas sus formas, la imagen deja transparecer su condición ambigua, que representa y se presenta, que significa y comparece, que es alegoría y al mismo tiempo epifanía.

Hemos empleado arriba conscientemente los términos *icono* e *imagen* como si fueran sinónimos y, de hecho, lo son [1]. Tanto la imagen —relacionada etimológicamente con *imitari*, como recordó Barthes: (1986: 29)—, como el icono (*eikon*, emparentado con *eoika*, «parecerse» en griego) muestran como condición necesaria la de que el signo concernido se asemeje a su objeto. Ahora bien, como veremos en lo que sigue, en ambos casos se ha primado exageradamente la semejanza visual sobre cualquier otra, de manera que icono e imagen se emplean generalmente (en el discurso semiótico el primero y en el discurso tanto científico como vulgar la segunda) por icono *visual* e imagen *visual*.

Sin duda, la cuestión del icono es delicada. Y lo es, precisaremos, empezando por la manifiesta vulgarización sufrida por el término en las versiones escolares de la semiótica a partir de la compleja definición que le dio Charles S. Peirce. Algo similar ha sucedido con algunos términos clave de la semiología saussuriana y por razones similares a las del icono peirciano: el conocimiento parcial de sus obras respectivas durante mucho tiempo, la complejidad de las teorías y, desde luego, la presión de la comunidad científica sobre unos textos canónicos y unas ediciones tenidas por fiables, frente a inéditos (en el caso de Saussure) o interpretaciones rigurosas y atentas (en el caso de Peirce).

[1] En rigor, en la semiótica peirceana las *imágenes* eran uno de los tres tipos de hipoicono, junto a las metáforas y los diagramas (*C.P.* 2.277).

Los padres de la semiótica contemporánea, en fin, están más cercanos de lo que se suponía. Por parte de Saussure, parece claro que estuvo interesado (fascinado, diríamos) por la iconicidad *verbal* de la poesía, a despecho del radical convencionalismo que en su texto fundamental —*Curso de lingüística general*— atribuía a la lengua y, por elevación, a todo sistema semiológico digno de tal nombre. Saussure concibió la posibilidad de que el texto poético fuera, en su producción, la *imitación* de una figura verbal nominal —el nombre de un héroe, de un dios, del autor, del destinatario del texto— y que, por tanto, fuera posible al lector descubrir en el texto los vectores fónicos (paronomásicos, aliterativos, armónicos) y temáticos (parafrásticos, de amplificación, de glosa) de ese nombre mítico (Rodríguez Ferrándiz, 1997 y 1998). Es decir, una iconización poética de carácter anagramático: el poema es propiamente una imagen (un icono de cualidad, según Peirce) del nombre propio, pues imita, amplificándolas, cualidades (fónicas y «legendarias») de éste. Saussure pareció intuir qué es lo que verdaderamente «aumenta» el *auctor*: su trabajo poético es siempre par-onomásico y para-frástico, es imagen de un objeto verbal concentrado pero mudo (un nombre propio es eso), al que hay que darle voz iconizada.

Y, en lo que concierne a Peirce, es más que evidente el empobrecimiento de su icono, la difuminación de sus matices. El icono se ha visto reducido a categoría sígnica abusivamente identificada con el signo visual (pinturas en sentido lato, digamos), en el marco de su conocida tricotomía, en la que el símbolo se identificaría no menos abusivamente con el lenguaje verbal y el índice con los síntomas y otros signos naturales. Hay que recordar que Peirce postuló la naturaleza icónica de la propia percepción (las imágenes mentales semejantes a las cosas percibidas por los sentidos, el juicio perceptivo de reconocimiento basado en la semejanza con experiencias perceptivas anteriores), es decir, avanzó la idea de que en la percepción hay ya una forma básica de semiosis y que esta base es icónica. La iconicidad sería, pues, una dimensión universal tanto de los signos como de los fenómenos.

Por otro lado, hay que recordar que el icono peirceano genuino no admite ser sino cualidad no encarnable, posibilidad, *idea*, de manera que cualquier concreción objetual suya es hipoicónica, degenerada (en parte ya simbólica, convencional, pues «la idea de 'sustituto' implica la de propósito y, por consiguiente, la de terceridad genuina» *C.P.* 2.276). Es más, el icono genuino no precisa serlo de un objeto existente, y, por lo tanto, no sirve para certificar una existencia. El icono,

como afirma Peirce, es «una imagen inmediata, es decir, en virtud de los caracteres que le pertenecen como un objeto sensible» y «tiene la naturaleza de una apariencia y, como tal, en términos estrictos, sólo existe en la conciencia, aunque, por razones de conveniencia del léxico común y cuando no se requiere una extrema precisión, extendemos el término *icono* a los objetos exteriores que suscita en la conciencia la propia imagen» (*C.P.* 4.447).

Esta hipoiconicidad más plegable a la idea usual que nos hacemos de un «signo» es la que supone una cualidad que es tomada de un objeto, semiotizándola, y parece que, según Peirce, su condición necesaria es la semejanza [2] entre la cualidad del «representamen» y la del objeto (dejemos de momento de lado la naturaleza de éste). Lo cual hace que no todo signo visual sea (hipo)icónico (no lo es, por ejemplo, una señal de «no aparcar») y que no todos los iconos sean signos visuales (la iconicidad verbal anagramática —Herrero Blanco, 1998—, o la iconicidad musical, por ejemplo) [3].

El abuso terminológico del icono ha sido notable, y quizá parte de la culpa la tenga una lectura apresurada no tanto de Peirce, cuanto de Umberto Eco. En un conocido capítulo de su *Tratado de semiótica general* («Crítica del iconismo»), Eco 1977: 287-318), lleva demasido al terreno de lo visual la argumentación que le iba a servir para desmontar el concepto de icono (de hipoicono, en realidad), argumenta-

[2] Dos reflexiones muy agudas sobre la noción de semejanza, que descubren su profundidad sin pretender acotarla, son la de Walter Benjamin (1991: 85-89) y la de Michel Foucault (1981) a propósito de Magritte. Afirmaba, por ejemplo, Benjamin en un texto de 1933: «La penetración en los dominios de lo «semejante» tiene una importancia fundamental para el esclarecimiento de amplios sectores del conocimiento oculto. El premio no será tanto el hallazgo de afinidades, como la reproducción de procesos que las generan. [Y] La percepción de lo similar está siempre ligada a un reconocimiento centelleante. Se esfuma para ser quizá luego recuperada, pero no se deja fijar como sucede con otras percepciones. Se ofrece tan fugaz y pasajeramente a la mirada como las propias constelaciones. Pareciera ser que la percepción de la semejanza está amarrada a un momento del tiempo.»

[3] Si el concepto de icono propio de la jerga semiótica es tan controvertido, tan *monstruoso* en todos los sentidos posibles, qué decir del más popular término *imagen*. Como ha señaldo con acierto José Luis Pardo (1989: 21-22) en «imagen» se conjugan al menos tres acepciones distintas: 1) el objeto formal de un órgano sensorial, es decir, los datos que llegan a nuestros órganos sensorios (sería el iconismo primario de la percepción de Peirce); 2) la representación de un objeto (habría que precisar: representación por semejanza, por imitación: el hipoicono) y 3) el aspecto exterior o la apariencia superficial (el *look*, en expresiones tales como «campaña de imagen», «imagen de producto» o «derecho a la propia imagen»), fuertemente connotada social y culturalmente. Como en el caso de «icono», ninguna de las tres remite con exclusividad a lo visual.

ción que, paradójicamante, va a dejarlo instalado permanentemente en la semiótica con esa deficiencia o reduccionismo de tan hondas consecuencias [4].

Como es sabido, Eco sostenía una concepción innegociablemente antirreferencialista de la semiótica: los objetos y estados del mundo eran entidades extrasemióticas, de manera que la tentativa peirceana de clasificar los signos por el vínculo mantenido con sus objetos respectivos era inadecuada (Eco, 1977: 268, 287 y ss.). En particular, el icono, signo que se postulaba como similar a su objeto, era sometido a severa revisión. La semejanza no era una constatación absoluta y autoevidente, sino el producto de un conjunto de reglas socializadas (convenciones gráficas, modelos de perspectiva y de proporcionalidad, técnicas de proyección). La semejanza era, por tanto, una institución mudable que tenía su sede en las ideas y no en lo real: a lo que se parecía el icono (Eco piensa siempre en un icono visual pictórico) no era al objeto físico, sino a un objeto mental mediado culturalmente, siendo ambos términos entidades —ellas sí— plenamente semióticas (Eco, 1972: 70-72; Volli, 1972). La distinción peirceana entre objeto dinámico y objeto inmediato podría salvar este obstáculo, pero, en cualquier caso, Peirce sostenía que había una *native likeness* entre el segundo de ellos y su icono. Y para Eco, en cambio, aun ese parecido debía *producirse* e *interpretarse* apelando a códigos compartidos.

Desmontando el concepto, para él ingenuo, de icono —de hipoicono, como lo llama ya propiamente en su última revisión de aquel texto eco, 1999: 391-461—, Eco ponía buen cuidado en no caer en el abuso contrario. Esto es, en considerarlo como artificio absolutamente convencional y codificable sin borrosidad posible, dotado de una articulación en entidades diferenciales bien definidas. Es decir, calcado sobre el modelo ejemplar del lenguaje verbal. Ahora bien, como señala Debray, el tratamiento científico de la imagen ha adolecido, precisamente, de esta abusiva reducción de su especificidad a la órbita de lo lingüístico y, por lo tanto, a la tentación del verbocentrismo. La semiología ha impuesto el paradigma de lo arbitrario, de lo comunicable mediante unidades discretas en el dominio de lo visual. Dice Debray (1994: 48):

[4] Sin duda, las distintas «escalas de iconicidad», propuestas por autores como Abraham Moles, Ugo Volli o René Thom y establecidas atendiendo habitualmente a criterios geométricos, han contribuido también a consolidar el expediente del (hipo)icono en tanto signo visual.

> *Tal es en la actualidad el prestigio del signo que todas las imágenes quieren serlo. Ni dignidad, ni redención, ni elevación para el que quiere dar a ver, artista, videasta o saltimbanqui, si no articula al menos significantes, una escritura, una gramática. En el siglo XII, en París, la ciencia noble era la teología, y a su sombra el discurso trataba de ennoblecer al «imaginero». A finales del siglo XX, nuestra teología se llama semiología, y la lingüística, ciencia piloto, tiene autoridad a los ojos de la comunidad especular y especulativa (...) ¿Qué artista plástico no se precia, o, mejor dicho, no es apreciado por sus exégetas, de «formar sintagmas visuales» e inventar «un lenguaje plástico» que exige «una lectura rigurosa»?*

Para Debray ese afán semiológico sobre la imagen viene a compensar la penuria semántica de éstas, esa verborrea de los códigos y los lenguajes visuales intenta paliar la defección del sentido. Y a ello no es ajena la irrupción de las nuevas tecnologías de la reproductibilidad de lo visual (Debray,1994: 49):

> *El modo de difusión de las imágenes por las reproducciones ha desmaterializado en gran medida a la escultura, ha desencarnado a la pintura e incluso a la fotografía. Álbumes, catálogos y libros de arte separan formas y colores de sus soportes, de sus vistas, de su entorno, a la vez que eliminan el espesor, las proporciones reales, los valores táctiles. La reunión o yuxtaposición de las obras más alejadas unas de otras en una amable y fluctuante indistinción fotográfica iguala las diferencias de materiales, las relaciones de tamaño y territorio, facilitando así la constitución de conjuntos ficticios y clasificaciones a voluntad. Esas imágenes de papel, de manejo fácil, permiten manipular no ya objetos sino unidades abstractas que se integran sin dificultad en otros tantos sistemas de equivalencias y oposiciones [...] En la edad del multimedia interactivo y de las colecciones numerizadas en pantalla, la evaporación de las texturas, de los relieves y de las paletas promete un porvenir aún mejor a la transformación de las figuras en ideogramas.*

La digitalización de la imagen, es decir, su fragmentación en unidades minúsculas (*pixels)* y la escrupulosa codificación de éstas, así como las posibilidades de su transmisión y plasmación en soportes distintos, serían para Debray la fase terminal de la desmaterialización de la imagen vía su conversión en código binario. Ahora bien, parece claro que, como señala Eco (1999: 400), la traducibilidad digital de la imagen en el plano de la expresión no resuelve en absoluto el problema de la *monstruosidad* semiótica del icono. La aureola de indecibilidad, que Debray teme ver reducida, queda intacta, pues permanece inexplicado el efecto de realidad asignable a las imágenes. Podremos ampliar la trama fotográfica hasta ver el grano de la emulsión, o las imágenes del ordenador hasta individuar los *pixels* singulares y alterarlos uno a uno, pero entonces habremos perdido de vista la imagen figurativa y manejaremos solamente valores plásticos.

La cuestión del icono permanece, pues, abierta, incluso para Eco. Como apuntábamos arriba, el pensamiento de Eco en torno al iconismo se ha moderado con el tiempo, desde aquella viva polémica que mantuvo con Tomás Maldonado en los primeros setenta (Eco, 1969: 187-275; Maldonado, 1977) [5]. En su último libro, Eco da una parte de razón a sus contradictores y reconoce que la *iconicidad primaria* de la percepción, de semejanzas nativas, esenciales, puede extenderse también a la producción de signos icónicos. Y asume tácitamente que el intento de reducir toda semejanza a *similaridad* si no codificada, sí codificable, es decir, instituida a partir de reglas de pertinentización de rasgos, reglas de codificación icónica y reglas de reconocimiento era vano, acaso imputable de soberbia semiótica (Eco, 1999: 392-404).

Es decir, para el Eco de *La estructura ausente* y del *Tratado*, la terceridad simbólica, convencional, de los signos icónicos anulaba la primeridad propiamente icónica de la semejanza: la desvelaba (*apocalípticamente*, podríamos decir en buena etimología) como construcción, como institución socializada, no la integraba ni permitía la cohabitación. Para el Eco de *Kant y el ornitorrinco*, en cambio, parece admitirse —bien que tímidamente— que el iconismo de la percepción (que Eco no duda) podría extenderse en ciertos casos a la semiosis de los hipoiconos. En otras palabras, hay semejanza, y por tanto motivación, entre los estímulos perceptivos del objeto y los estímulos *sucedáneos* de su representación realista, y esta semejanza no puede reducirse a un catálogo de estipulaciones culturales.

2. TELEVISIÓN COMO PRÓTESIS

La oscilación entre imagen-escena e imagen-laberinto, entre *analogon* y convención, alcanza en el caso de la televisión gran relevancia, ahí donde el discurso de la semiótica se anuda y pierde el hilo en la trama compleja del discurso sociológico, psicológico, estético, políti-

[5] Una exposición muy esclarecedora de esta polémica sobre el iconismo puede leerse en Santos Zunzunegui (1995: 55-72) y en Omar Calabrese (1987: 143-164). Y una discusión y revisión competentes de la posición de Eco se encuentran en Jean-Marie Schaeffer (1990: 22-35) y Groupe μ (1993: 109-166).

co. Régis Debray (1994: 297-298), una vez más, ha explicado muy bien esta monstruosidad del hipoicono televisivo, entroncándolo con una tradición secular:

> *Al ficcionar lo real y materializar nuestras ficciones, tendiendo a confundir drama y docudrama, accidente real y reality-show, la televisión pasa una vez más de la tesis a la antítesis, *de la ventana abierta al mundo+ al *muro de imágenes+, de la música al ruido y viceversa. Y esa imprevisible oscilación es tal vez su verdad última. Factor de certidumbre e incertidumbre, summum de transparencia y colmo de ceguera, fabulosa máquina de informar y desinformar, es en la naturaleza de esa máquina de ver donde se hace bascular a sus operadores de la mayor credibilidad al mayor descrédito en un instante, como a nosotros, los telespectadores, del arrobamiento al hastío. Dios o diablo, redención o condena, santa o pecadora, ¿no estaba destinada la imagen artificial de Occidente, por sus orígenes religiosos, a ese descuartizamiento neurótico? Como si los Padres bizantinos del segundo Concilio de Nicea continuaran su disputa delante de la pequeña pantalla balanceándose de un extremo a otro ad vitam aeternam, entre la tesis homo de los iconódulos y la tesis pseudo de los iconoclastas. La validez o no validez del icono, y sus límites, sigue siendo el núcleo lógico de los debates contemporáneos sobre los medios audiovisuales. ¿Cómo comprender la actualidad sin hacerla retroceder al menos doce siglos?*

En el libro reciente que venimos citando, y al hilo de su reflexión nueva sobre la iconicidad, Eco (1988: 11-41) retoma también el ensayo de 1985 «De los espejos», que le va a servir para formular una semiosis posible de la televisión. En él, como se recordará, negaba la condición semiótica de la imagen especular, argumentando que el espejo es una prótesis que no engaña nunca, no un signo. Mientras el signo está en lugar de otra cosa en su ausencia, con la imagen del espejo comparece necesariamente el objeto del que es imagen. La imagen especular es un doble perceptivo del objeto: ante ella experimentamos los mismos estímulos perceptivos que ante el objeto mismo. El espejo es percepción asistida, prótesis visual no falsificable, no semiosis.

Eco (1988: 18-19 y 1999: 420-421) recuerda la pequeña tipología de las prótesis que estableció en su día, distinguiendo las *sustitutivas* (palían una merma física: las dentaduras postizas, los bastones, las gafas); las *extensivas* (amplían el radio de acción de un órgano: los megáfonos, las lupas, el propio espejo); las *magnificantes* (una ampliación desmesurada: el telescopio, el microscopio, la rueda) y las *intrusivas* (el periscopio, el endoscopio, la ecografía). Y por este camino llegamos a una semiótica de la televisión como prótesis especular (Eco, 1999: 431-437), que corrige lo sostenido en el pasado (Eco,

1988: 39). El autor nos propone que imaginemos una cadena de espejos oportunamente angulados desde un punto A donde existe un objeto o se desarrolla una acción a un punto B donde está el observador. La confianza de éste en sus percepciones ante el espejo último, en tanto idénticas a las que tendría que estar presente ante el objeto o la acción, sería total. Supongamos ahora que el espectador supiera que las imágenes del primer espejo pueden ser desmaterializadas de alguna manera y recompuestas en su cristal receptor. Aceptando la posible merma en la definición debido al proceso de codificación y descodificación (como un espejo levemente empañado), el observador mantendría la misma confianza perceptiva que ante el espejo de su cuarto de baño. La conclusión es obvia (Eco, 1999: 432 y 436):

> *Eso es lo que sucede con la imagen televisiva. La televisión se nos presenta como un espejo electrónico que nos muestra a distancia lo que sucede en un punto que nuestro ojo, de otra forma, no podría alcanzar. Como el telescopio o el microscopio, la televisión es el ejemplo excelente de una prótesis magnificante (además, ampliamente intrusiva cuando es necesario). Por lo tanto, siempre desde un punto de vista teórico, lo que aparece en la pantalla televisiva no es signo de nada: es imagen para-especular, aprehendida por el observador con la confianza que se le da a la imagen especular.*

Ello, claro está, si pensamos en una televisión *en estado puro*, es decir, la televisión de la toma directa y el circuito cerrado, con cámara fija que graba todo lo que sucede. Aun así hay distorsiones o incongruencias: la reducción de la escala de la imagen televisiva, la imposibilidad de ver el objeto desde otro ángulo moviéndonos ante la pantalla, como hacemos con el espejo. Pero, para Eco, ésas serían minucias. La imagen televisiva es definitivamente *para-especular*, es percepción asistida y no signo. Interesa, por tanto, a la semiótica como le interesan a la semiótica las percepciones, y no en tanto función semiótica productiva [6]. Es más, incluso cuando retransmite en diferido, cuando emplea ostensiblemente artificios de iluminación, juego de cámaras, montajes, incluso cuando muestra una evidente puesta en escena, tendemos a depositar en ella esa misma confianza, «ante la que

[6] Al hablar de función semiótica productiva, me estoy refiriendo a aquellos signos caracterizados por Eco en *La estructura ausente* como dotados de «especificidad semiótica», es decir, producidos expresamente para significar y no primariamente para desempeñar otras funciones o satisfacer otras necesidades distintas de las comunicativas.

no parece estrictamente necesaria la suspensión de incredulidad» (Eco, 1999: 436). La televisión, por tanto, se situaría según esto no ya del lado de la hipoiconicidad, sino del lado del iconismo primario de la percepción. Su valor de signo no sería en sustancia distinto del que para nosotros alcanzan las percepciones de objetos y estados del mundo. No es artificio visual (sobre el que poder debatir al infinito su naturalidad o convencionalidad), sino extensión protésica del campo estimulante visual que incorporamos para ampliar nuestra visión.

Vemos, pues, que las concesiones de Eco a una «nativa semejanza» en el campo semiótico de la producción sígnica son en verdad muy limitadas: acepta un iconismo primario (que se daba ya por descontado) para negar la condición de signo a la imagen televisiva. Es decir, decidido a evitar a toda costa un reducto de «expresividad natural», de «significatividad espontánea» en las imágenes, niega la mayor: las imágenes (televisivas, en principio) no son propiamente signos. Se sitúa, por tanto, en la segunda de las alternativas que él mismo había rechazado en el *La estructura ausente* y en el *Tratado* por simplificadoras: o las imágenes son signos, y entonces están codificadas o son codificables completamente, o bien, no pudiendo ser codificadas completamente, no son en absoluto signos (Eco, 1969: 218 y 223 y 1977: 287-289 y 313-314).

Como decimos, Eco habla de prótesis sólo en el caso de la televisión, pero, al menos en primera instancia, niega dicha condición a la fotografía y al cine. Según él, la fotografía y el cine rompen la simultaneidad del directo; congelan y materializan visiones y las hacen permanentes, introducen la sospecha razonable de la manipulación, de la alteración, al ser consumidas en diferido: son, por tanto, *leídas*, devienen signos convencionales, hipoiconos. Y así afirma que «consideramos las fotos y las películas como objetos materiales que no se identifican con el objeto representado y, por tanto, sabemos que el objeto que tenemos en la mano está en lugar de otra cosa» (Eco, 1999: 435).

Ahora bien, ¿es legítimo establecer ese hiato entre unas formas y otras de imágenes tecnográficas? Las tomas fotográficas, cinematográficas y televisivas comparten en esencia el mismo fenómeno de incidencia de la luz sobre soportes fotosensibles, con independencia de las modalidades de plasmación, revelado, conservación y proyección (caso de la fotografía y el cine) o de conversión en señal electrónica y transmisión simultánea (caso de la televisión en directo). De hecho, en «De los espejos», Eco oponía precisamente la naturaleza asemiósica de las imágenes catóptricas (ancladas causalmente a su referente) de la

semiosis de las imágenes fotográficas, cinematográficas y televisivas, en tanto improntas plenamente sígnicas (Eco, 1988: 36-40). Para nosotros, la clave está precisamente en la categoría peirceana del *índice*, que Eco omite extrañamente ahora. Como es sabido, el índice era para Peirce aquel signo conectado o «contaminado» por su objeto, y precisamente uno de sus ejemplos predilectos para ilustrarlo era la fotografía (*C.P.* 2.265, 2.281, 4.447). Frente al icono, que es un signo de esencias, el índice certifica una existencia material concreta, individual. Ahora bien, Peirce habló de que a veces el índice, precisamente por esa conexión física con su objeto, es fácil que posea alguna cualidad en común con él, es decir, que contenga un icono, aunque «un icono de una clase peculiar, y no es la mera semejanza con su Objeto, aun en los aspectos que lo convierten en un signo, sino que es su modificación real por el Objeto» (*C.P.* 2.248, y también Schaeffer, 1990: 42-44). Parece difícil negar que la fotografía, el cine y la imagen televisiva son esta clase de índices que conjugan la certificación de una existencia con la cualidad icónica tomada del objeto, son huellas que se asemejan al objeto que las imprimió y que testimonian un contacto físico con éste, sea pasado o presente [7]. En cualquier caso, si la no co-presencia temporal (evidente en cine y fotografía, incluso para las Polaroid) no funciona para la televisión en directo, sí lo hace la no co-presencia espacial, salvo casos excepcionales o irrelevantes, que son a los que apunta Eco: alguien entrevistado en televisión, viéndose a sí mismo en una pantalla del propio estudio. O un individuo frente al escaparate de una tienda de electrodomésticos, viéndose en un televisor conectado a una cámara en circuito cerrado que toma a los viandantes. Usos verdaderamente para-especulares de la televisión, pero insignificantes frente al uso social mayoritario.

Eco pretende salvar la distancia habitual entre el objeto *tele*visado y el receptor *tele*visivo con el recurso a la cadena de espejos, conservando su condición protésica. En todo caso —habría que precisar para hacer asumible la asociación— espejos activos, múltiples, móviles, con interrupciones y elipsis constantes, con repeticiones (*instant replay*) con licencias espaciales (plano/contraplano, movimientos de cámara), temporales (cámara lenta, cámara rápida, pausa) y actorales (cámara subjetiva, interpelación a la cámara), con segmentos de continuidad antirre-

[7] Precisamente Peirce dejó dicho: «Un icono tiene un ser que pertenece a la experiencia pasada. Sólo existe como una imagen en la mente. Un índice tiene el ser de la experiencia presente» (*C.P.* 4.447). En cambio, «un símbolo es una ley, o regularidad, en el futuro indefinido» (*C.P.* 2.293).

ferenciales, con manipulaciones varias de las imágenes, con inserciones de textos en subtítulos, en viñetas u otros artificios gráficos. Un espejo con *ritmos*, con reserva de imágenes para su visionado «anacrónico», con cadencias, con intervalos e interrupciones que no son en absoluto los del objeto o acción retransmitida, sino producto de una transformación, de una manipulación, de una voluntad de sentido asumida por un receptor cómplice, que también interpreta un sentido (y no sólo ve pasar la vida). La televisión testimonia una conexión con el objeto y un parecido con él sólo asumibles como especulares en tanto metáfora o hipérbole (ni siquiera como antonomasia): nunca en su uso recto.

Eco (1977: 225-418) estableció en su día una tipología de los modos de producción de funciones semióticas que atendía al trabajo productivo puesto en juego. Ahora, con buen criterio, Eco atiende también a consideraciones sobre los modos de recepción, y recurre a una hipótesis sobre las presuposiciones del receptor sobre la garantía y fidelidad de unos mensajes y de los otros: plenas —según él— en el caso de la televisión, y matizadas y cautelosas en el caso de fotografía y cine. Y ello le lleva establecer una frontera entre estímulos perceptivos (aun siendo protésicos: televisión) y estímulos sucedáneos hipoicónicos (cine y fotografía), elevando la *sospecha* a criterio semiótico. Presuposiciones desde luego relevantes, que abren la tipología de los signos no sólo al riguroso juicio de la semiótica de la significación, sino también a las expectativas del receptor modelo, es decir, a una semiótica de la comunicación aliada provechosamente a la sociología de la comunicación de masas y a la psicología del receptor, pero que no parecen del todo justificadas.

Presuposiciones, digámoslo ya, tocadas de un sesgo apocalíptico disimulado, porque, al fin, la conclusión a la que apunta Eco es muy otra: las imágenes televisivas serán no-signo por lo que el receptor hace con ellas, *pero está muy equivocado*. Como ya apuntaba Eco (1969: 308-311) en *Apocalípticos e integrados*, el directo televisivo es una farsa de transparencia e inmediatez inocente. Y, como advierte ahora, «(el público muestra una) tendencia a disfrutar de gran parte de los programas como si fueran en directo y en circuito cerrado, es decir, infravalorando las estrategias interpretativas debidas a posiciones y movimientos de cámara y puesta en escena protelevisiva» (Eco, 1999: 436). El directo es un simulacro de simultaneidad y de espontaneidad, pues está oportuna y competentemente mediado. En resumen, el telespectador no habría aprendido nada en casi medio siglo de trato con el *aparato*. La televisión sigue siendo un *trompe-l'oeil* en sesión continua, una máquina expendedora de imágenes construidas que consumimos

con inquebrantable fe perceptiva. Sirve para mentir (es potencialmente una máquina semiótica), pero en la práctica no es tenida por mentirosa, no es descodificada como signo de algo ausente, sino mirada como ese algo bien presente ante nosotros. Reflexión (especular) que evacúa toda reflexión (intelectual) sobre la verdad de lo reflejado.

En este punto la cuestión, según creemos, no es negar a las fotografías y al cine la condición de signos, por aquello que les acerca a la televisión (y a ésta con el espejo) y que Eco no reconoce, sino precisamente lo contrario: proclamar la indiscutible condición sígnica de esos tres hipoiconos visuales (a diferencia del espejo), a despecho de su codificación débil y en algunos aspectos insatisfactoria.

Al hilo de unas reflexiones de Gianfranco Bettetini, podemos intentar aclarar nuestra posición. Recuerda Bettetini la ambigüedad de la palabra *simular*: por un lado, 'imitar, representar, reproducir'; por el otro, 'fingir, engañar, mentir' (VV.AA., 1990: 67-96). Contradicción, en el fondo, coherente, pues sólo a quien construye signos que representan en ausencia de los objetos o estados representados le es dado falsificarlos. Y entre los signos, los hipoiconos, que se parecen a su objeto, son los más competentemente simuladores en todos los sentidos. Ahora bien, como apunta Bettetini, la raíz *simul* posee también un componente temporal que aparece en *simultáneo*. Nada más y mejor simulador de los objetos que un hipoicono que les es contemporáneo, que añade a la dimensión espacial de lo visual la temporalidad real de su devenir. Pero a mayor simultaneidad, mayor potencia, a la vez, de la imitación y de la falsificación (del símil y del simulacro, diríamos), anverso y reverso de la misma moneda.

Así con la televisión: simultaneidad que simula (imita) y simula (engaña), siendo ambas funciones solidarias perfectamente *descontadas* por el usuario. ¿No es posible invertir la tesis a la que apunta ahora Eco? [8] El directo televisivo (bastante limitado en el conjunto de la pro-

[8] En rigor, volver a la posición sostenida en «De los espejos» (Eco, 1988: 39-40): «Ahora bien (y este principio podría ser válido también para la serie de espejos que reflejan una imagen a distancia), la diversidad espacial entre referente e imagen es precisamente lo que crea, más o menos inconscientemente, una sospecha de ausencia potencial. El objeto debería estar, pero también podría no estar. Sin tener en cuenta un elemento por lo demás fundamental: que la práctica de la emisión diferida provoca en cada destinatario desconfianzas sobre la emisión de la emisión directa. ¿A lo largo del canal, ¿cuántas y cuáles manipulaciones pueden haber intervenido? Y cuánto cuentan, no sólo el encuadre, sino el montaje que se nota incluso en la emisión directa, mediante el cual la cámara decide qué aspectos del referente real explorar y por el que el mensaje puede crear efectos Kuleshov a cada instante?»

gramación al uso) no convertiría en estímulo perceptivo protésico cualquier otro tipo de imágenes televisivas (hasta los engaños entendidos como imitación), sino más bien al contrario: la televisión en directo ha devenido, para el telespectador, representación, ficción verosímil, al modo de las teleseries y los telefilmes, de la puesta en escena (hasta las imitaciones entendidas como engaños). Una mentira generalizada, pero mentira al descongestionado modo de Eco: mentira semiótica, que sólo puede escandalizar a las almas cándidas, pero no al espectador curtido por décadas de trato carnal con el medio, y menos todavía al semiólogo.

3. APOCALIPSIS E ICONO

De lo dicho anteriormente deducimos la persistencia de la perplejidad ante la imagen, a despecho de los rigurosos análisis teóricos-críticos y en consonancia con unos avances de las tecnologías de la visión que parecen situarnos en un límite siempre transgredido [9]. Una perplejidad, con todo, productiva, y no paralizante, constante generadora de ideas y de polémicas, que mantiene la discusión en un tono aceptablemente elevado.

Asistimos, en fin, a un doble y sólo en apariencia contradictorio movimiento de reflexión en torno al icono y la imagen: una ciencia (la semiótica) que trata todavía el icono con ansia mal disimulada de codificación lingüística, y un lugar común (de comunicación de masas), por el que vivimos inmersos en una cultura de la imagen (por imagen visual, sea en cuanto al soporte, sea como «apariencia» o «superficialidad»). No hay contradicción: la racionalización de la imagen, su explicación, su exégesis, la reducción al mínimo de su inefabilidad que busca la ciencia parece responder a una demanda social de signos claros, no ambiguos, francos. No es cierto que la imagen (electrónica sobre todo) domine sin oposición la videosfera humana, que la «verivisión» que proporciona sea aceptada acríticamente. El verdadero tópico que recorre popularmente el consumo de imágenes televisivas

[9] Antes, el directo; ahora el directo-directo con fragmentación de la pantalla en vistas simultáneas, el directo-directo de la CNN, el directo interactivo; en un futuro cercano, acaso, la *pre-visión* del directo mediante la tecnología infográfica como proyecto de realidad visual, por no hablar de la previsible cotidianidad de la realidad virtual.

es precisamente el contrario: la palabra «imagen» se carga de valores disfóricos, como opuesta a «realidad» o «verdad». Hay desconfianza esencial ante las verdades de la cámara, que coexiste con su poder subyugante. Y es la ciencia especializada la que viene a tranquilizar con el análisis, con el escalpelo que pone a la vista las arterias sintácticas, las glándulas semánticas, los músculos pragmáticos, demostrando la corporeidad de lo que temíamos que fuera espejismo, alucinación.

¿Quiénes no comulgan con esas explicaciones del experto, quiénes se mantienen perpetuamente alerta frente al discurso racionalizador de la ciencia? Los intelectuales, que son los reticentes por excelencia. A ellos les está reservada la enmienda a la totalidad de la imagen, que viene a echar por tierra la comprensión del experto, la exención benevolente de responsabilidades, o, al menos, la salvación puntual de este o aquel espécimen o género o técnica. Vivimos un fin de siglo pródigo en visiones apocalípticas que eligen a la imagen (la televisiva todavía, y ahora también, por motivos distintos, la infográfica) como factor de la decadencia, del cretinismo, de la aculturación, del neototalitarismo, de la guerra (Virilio, Postman, Enzensberger, Baudrillard, Sartori, entre otros).

¿Qué decir, a este propósito, de la televisión? El último Eco quiere demostrar que no es signo (ni icono, ni índice, ni símbolo), que es prótesis. Lo suyo también es una racionalización *semiótica*, aunque ponga a la televisión en las afueras de su dominio (en la entrada del reino del signo), pero que tranquiliza con la constatación de su inocuidad, en pie de igualdad con el espejo, las lentes correctoras, el telescopio, el periscopio, el endoscopio. El pensamiento apocalíptico dirá: «¡no!», y Eco, que no quiere entrar en el asunto, parece que, tácitamente, les deja hacer.

Referencias bibliográficas

BARTHES, R. (1986). «Retórica de la imagen». En *Lo obvio y lo obtuso,* 11-47. Barcelona: Paidós.

BENJAMÍN, W. (1991). «La enseñanza de lo semejante». En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos,* 85-89. Madrid: Taurus.

BETTENI, G. (1990). «Por un establecimiento semio-pragmático del concepto de 'simulación'». En *Videoculturas de fin de siglo*, VV.AA., 67-96. Madrid: Cátedra.

CALABRESE, O. (1987). *El lenguaje del arte.* Barcelona: Paidós.

DEBRAY, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente.* Barcelona: Paidós. [París: Gallimard, 1992.]

ECO, U. (1969). *Apocalípticos e integrados.* Barcelona: Lumen (120, 1999). [Milano: Bompiani, 1965.]

— (1972). *La estructura ausente.* Barcelona: Lumen (40, 1989). [Milano: Bompiani, 1968.]

— (1977). *Tratado de semiótica general.* Barcelona: Lumen (50, 1991). [Milano: Bompiani, 1976.]

— (1988). *De los espejos y otros ensayos.* Barcelona: Lumen. [Milano: Bompiani, 1985.]

— (1999). *Kant y el ornitorrinco.* Barcelona: Lumen. [Milano: R.C.S. Libri, 1997.]

FOUCAULT, M. (1981). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte.* Barcelona: Anagrama.

FREEDBERG, D. (1992). *El poder de las imágenes.* Madrid: Cátedra.

GONZÁLEZ REQUENA, J. (1995). *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad.* Madrid: Cátedra.

GROUPE μ (1993). *Tratado del signo visual.* Madrid: Cátedra.

GUBERN, R. (1997). *Del bisonte a la realidad virtual.* Barcelona: Anagrama.

HERRERO BLANCO, A. (1988). *Semiótica y creatividad. La lógica abductiva.* Madrid: Palas Atenea.

— (1998). «La iconicidad anagramática. Para una revisión peirceana de la hipótesis anagramática de Saussure». *Signa* 7, 203-215.

LÓPEZ GARCÍA, Á. (1998). *En medio de los medios.* Zaragoza: Prames.

LOZANO, J. (1998). «Televisión: verdaderamente falso». *Revista de Occidente* 208, 55-62.

MALDONADO, T. (1977). *Vanguardia y racionalidad.* Barcelona: Gustavo Gili.

— (1994). *Lo real y lo virtual.* Barcelona: Gedisa.

PARDO, J.L. (1989). *La banalidad.* Barcelona: Anagrama.

PÉREZ JIMÉNEZ, J.C. (1992). *De la televisión a la realidad virtual.* Madrid: Julio Ollero.

RODRÍGUEZ FERRÁNDIZ, R. (1997). «El anagrama saussuriano. Los textos y la crítica». *Signa* 6, 385-414.

— (1998). *Semiótica del anagrama. La hipótesis anagramática de Ferdinand de Saussure.* Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

SCHAEFFER, J.-M. (1990). *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico.* Madrid: Cátedra.

TOMÁS, F. (1998). *Escrito, pintado (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento contemporáneo).* Madrid: Visor.

VILCHES, L. (1989). *Manipulación de la información televisiva.* Barcelona: Paidós.

VOLLI, U. (1972). «Some possible developments of the concept of 'iconism»'. *Versus* 3, 14-29.

VV.AA. (1990). *Videoculturas de fin de siglo.* Madrid: Cátedra.

ZUNZUNEGUI, S. (1995). *Pensar la imagen.* Madrid: Cátedra.

APROXIMACIÓN AL PROBLEMA DE LA FORMACIÓN DEL CANON EN LITERATURA COMPARADA

Dolores Romero López

Grupo de Investigación del ISLTYNT (UNED)

El florecimiento actual de los estudios sobre la formación del canon literario invita a plantear una reflexión sobre el contexto histórico y teórico en que se encuentra esta investigación hoy en día. Si ya supone un desafío abordar el problema de la formación del canon en un momento determinado de una única literatura nacional, como ha puesto de manifiesto Luis González del Valle (1993); si resulta más complejo analizarlo en el terreno de la teoría de la literatura, como ha hecho José M.ª Pozuelo Yvancos (1995), lo cierto es que plantear el problema de la formación del canon en el marco teórico de la literatura comparada supone un reto intelectual que no admite parámetros restrictivos, sino una perspectiva cuestionadora y abierta. Desde el comparativismo quizá sea posible percibir con mayor nitidez cuáles son las líneas de fuerza que rigen las diversas posturas sobre el canon, así como cuáles son las cuestiones teóricas más urgentes para abordar su problemática.

En este planteamiento ha influido una convicción propia que parte del principio de que la teoría no ha de confundirse con la reflexión desarraigada acerca de problemas intemporales. La teoría literaria ha de esforzarse por asentar en las propias circunstancias históricas y culturales el interés que despierta una determinada línea de investigación. ¿Cuál es, pues, la justificación de este planteamiento sobre el problema del canon en la España de finales del siglo XX? Por el momento dejaré esta pregunta en el aire y trataré de irla encauzando a lo largo de la presente argumentación.

Permítaseme que me inspire al comienzo de esta investigación en unas palabras que Jorge Luis Borges escribe en «La biblioteca de Babel»:

> *Cuando se proclamó que la Biblioteca abarcaba todos los libros, la primera impresión fue de extravagante felicidad. Todos los hombres se sintieron señores de un tesoro intacto y secreto* (Borges, 1985: 94).

Esa biblioteca global e infinita, ilimitada y periódica, que describe Borges en su narración, es el abrumador objeto de estudio de la literatura comparada. Pero esa biblioteca, precisamente por ser una creación humana, está sujeta a ciertos principios vertebradores que abarcan tanto la disposición de los libros en los anaqueles como la combinación de los signos elementales que reflejan la variedad idiomática y cultural del conocimiento humano. En este sentido, para que la biblioteca funcione, necesita de un sistema de reglas que permita el desarrollo del conocimiento, o, como prefiere Lotman desde la *Semiótica de la cultura*, el desarrollo de la vida comunitaria.

En el momento en que surge la necesidad de ciertas prescripciones hace su aparición el canon que etimológicamente significa 'tallo', 'varita' y también 'regla', 'norma'. El canon fue primitivamente usado para catalogar aquellos «libros tenidos por la iglesia católica como auténticamente sagrados», según dicta su definición en el diccionario. Desde su primitiva utilización lo canónico, al ser aplicado a lo sagrado, fue sumando a su valor denotativo de catálogo o lista aquel derivado de la connotación que le vincula a lo modélico o perfecto.

Ernst Robert Curtius (1955), en su libro *Literatura europea y Edad Media latina*, ha estudiado el problema de la formación del canon a partir del siglo IV, cuando la Iglesia incorporó las escrituras sagradas

de los judíos a las que dio el nombre de Antiguo Testamento. Después se sumarán al canon católico los textos de la patrística y la escolástica. Durante la Edad Media, con la creación de las primeras universidades europeas, fue menester establecer en la educación un corpus de textos reconocido y valioso que sirviera de marco de referencia. En la universidad se comenzó a yuxtaponer, frente a los autores canónicos cristianos, aquellos que provenían de una tradición pagana, de donde nace la creación del canon moderno, destacando, a partir de 1500, la cultura italiana. En ella floreció junto a la poesía latina de Virgilio aquella que en lengua vulgar compusieron Dante y Petrarca. La necesidad de reinventar a los autores griegos y latinos dio lugar a la creación y difusión de las llamadas tendencias clasicistas. El canon retiene, entonces, la connotación de clásico y pasa a estar compuesto por obras y autores dignos de imitación que no se aparten de la tradición. Este clasicismo es el que heredó, a través de la escuela de Ronsard, la Francia de Luis XIV (1638-1715), que había logrado una poderosa hegemonía sobre Europa. Durante el imperialismo francés el clasicismo dejó de ser una imitación de los antiguos para convertirse en una configuración de contenido nacional, basado en el éxito del racionalismo galo. El espíritu nacional francés pasó a ser, por antonomasia, el espíritu universal del que surge, en los primeros lustros del siglo XIX, la literatura comparada. Este *excursus* histórico es fundamental para entender el posterior desarrollo del canon y su formación dentro de una perspectiva eurocentrista.

1. LA REDEFINICIÓN DEL CANON EN LITERATURA COMPARADA

La concepción del canon literario ha estado muy vinculada a la definición misma de la literatura comparada. René Wellek y Austin Warren (1989), en su ya clásico libro *Teoría literaria*, mencionan que el término de literatura comparada abarca al menos tres esferas de estudio. En primer lugar, la literatura oral, particularmente los temas populares y su entrada en la literatura culta. En segundo lugar, la literatura comparada se circunscribe a las relaciones entre dos o más literaturas. En tercer lugar —y esta es la acepción que aquí nos interesa—, la literatura comparada se ha identificado con el estudio de la literatura en su totalidad, con la literatura universal, con la literatura general

o mundial. Esta última opinión, publicada por Wellek y Warren por primera vez en 1952, ha venido siendo ratificada por los principales especialistas. Así, por ejemplo, S. S. Prawer (1973) afirma que el campo léxico de la literatura comparada incluye, además, el de «literatura mundial» o *Weltliteratur.*

Los teóricos que investigan el ascenso de la disciplina se remontan a los primeros lustros del siglo XIX, cuando en Francia François Villemain pronunció sus famosas conferencias (1828-1829) y en Alemania Goethe (1927) fraguó el término *Weltliteratur.* Este concepto sólo tiene sentido en el contexto de una Europa romántica que comenzaba a gestar los nacionalismos al tiempo que se veía la necesidad de superar las fronteras nacionales. Goethe no establece un canon de obras maestras, como después se ha venido haciendo al hablar de literatura universal. La *Weltliteratur* se concibe como mediación entre las literaturas para alcanzar el conocimiento, la comprensión, tolerancia y aceptación de otras literaturas. Pero es el afán de perpetuación de la mentalidad europea lo que determina la aparición del canon occidental, con el fin de salvaguardar el gran tesoro de los clásicos. De él forman parte los grandes autores —Homero, Dante, Cervantes, Shakespeare y Goethe—, cuya fama se ha extendido por todo el mundo, y los «libros importantes», «clásicos», «los mejores libros escritos en el mundo», entre los que se incluyen la *Odisea*, la *Orestiada*, la *Eneida*, la *Divina Comedia*, *Fausto*, *Madame Bovary*, *La montaña mágica*. Esta acepción de literatura comparada como literatura universal obedece a un deseo de europeizar la cultura que fue muy fuerte a principios del siglo XX.

A la europeización del mundo y la difusión de un canon compuesto por textos europeos contribuyó también la crítica literaria. Si hay algo que destaca al leer los textos que componen el volumen publicado por H. Schulz y P. Rhein (1973), *Comparative Literature: The early years,* es que la literatura comparada comenzó siendo literatura europea comparada. Europa imponía su superioridad al resto del mundo, también y principalmente a través de su literatura, y a ello contribuyeron los estudios Fernand Baldensperger y Paul Hazard hacia los años veinte y posteriormente otros de Jean-Marie Carré, Marcel Bataillon, Paul Van Tieghem etc. René Wellek será el primero en denunciar este hecho durante su intervención en el segundo congreso de la ICLA, celebrado en Chapel Hill en 1958. Bajo el título «The Crisis of Comparative Literature», Wellek reprocha la obsoleta metodología decimonónica utilizada por Van Tieghem, Carré y

Guyard. Al criticar el patriotismo que se muestra en los estudios de los eruditos franceses, alemanes e italianos, denuncia la acumulación de investigaciones que favorecen y alientan un espíritu europeo superior. A las opiniones de Wellek se suma el francés René Étiemble, quien en su estimulante *Comparaison n'est pas raison* de 1963 defendía que deberíamos seguir el ejemplo de Goethe y buscar fuera de Europa nuestros cánones de excelencia y el estímulo para esfuerzos literarios nuevos. Étiemble criticó muy duramente al eurocentrismo en los estudios comparados y en la formación del canon y acusó a la burguesía de destruir sistemáticamente las literaturas africanas, indias, amerindias, etc., lo que ha terminado —según él— escindiendo la literatura en literatura de amos y esclavos.

Estas opiniones y críticas vertidas por Wellek y por Étiemble abrieron un verdadero debate sobre el establecimiento del canon universal. Se comenzó, por fin, a cuestionar el canon y sus connotaciones de perfección, clasicismo y tradición. ¿Cómo se forma el canon de los grandes autores? ¿Por qué se concede más importancia al *Quijote* de Cervantes que a *La Celestina* de Fernando de Rojas cuando se establece un canon universal? ¿Por qué la *Divina comedia* de Dante y no *El Cancionero* de Petrarca? ¿Por qué Jane Austen y no Rosalía de Castro? ¿Por qué Unamuno como exponente de la Generación del 98 y no Joan Maragall? ¿Por qué Dostoiewsky había de parecer cada vez más relevante en la Europa del siglo XX? Ante tales preguntas parece conveniente abordar el problema del canon en los debates actuales.

2. EL PROBLEMA DE LA FORMACIÓN DEL CANON EN LOS DEBATES ACTUALES

Para entender el gran debate que sobre la formación del canon se está llevando a cabo con virulencia en el ámbito universitario norteamericano y más moderadamente en el entorno europeo, hay que señalar, en primer lugar, la gran apertura teórica que han experimentado los estudios comparativos. Las definiciones de Henry Remak (1961), Manfred Schmeling (1984), Claudio Guillén (1985) y Fridrun Rinner (1990) insisten en que la literatura comparada debería describir y comparar jerarquías pertenecientes a un corpus literario-cultural o al ámbito teórico. Con ello se da pie a que la formación del canon no esté

integrada sólo por textos consagrados, pero en la práctica siguen sirviendo como referencia los modelos clásicos que el canon occidental ha ido perpetuando. Esto es lo que da lugar a la querella entre antiguos y modernos a la que Eva Kushner (1995) se refirió durante su intervención en el XIII Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada. Kushner abre una brecha en favor de los estudios culturales y postcoloniales, como estudios que certifican el triunfo de la comparación por suponer una defensa de la búsqueda de identidad de las diferentes culturas. La respuesta institucional en defensa de los estudios culturales en Norteamérica se debe a que prevalece la corrección política, que en ocasiones considera la complejidad de lo literario un asunto elitista. Los estudios culturales coinciden con amplios sectores de las humanidades que proponen combinar ideas postmodernas con el apetito de transgresión, y muy especialmente de quebrantamiento del canon occidental. Con la aceptación en los departamentos de literatura comparada de los llamados estudios culturales, el canon se democratiza; se generaliza de tal forma que cualquier autor y cualquier obra podrían formar parte de él. Un ejemplo de esto es el libro de Jo Labanyi y Helen Graham, *Spanish Cultural Studies,* que junto a lo literario contempla una amplia categoría de estudios que incluyen la sexualidad, la identidad nacional, el colonialismo y el postcolonialismo, las etnias, la cultura popular y sus audiencias, el cine, la ciencia, la ecología y las instituciones culturales de la España del siglo XX.

Con motivo de la ruptura de los estudios culturales con la ideología uniforme se crean cánones enfrentados. No olvidemos que la idea misma de canon se somete al trazado de una selección y de una historia, y ésta no es sólo ordenación del pasado sino, como advierte Jenaro Talens, una reconstrucción del mismo. El debate sobre el canon se fue ampliando gracias a las opiniones vertidas por destacados especialistas en literatura comparada. Frank Kermode en 1979 opinaba que el canon está ligado al comentario, a la crítica, y no a propiedades del texto en sí. Su instauración y perpetuación, según él, está vinculada al funcionamiento de las instituciones. Barbara H. Smith dirigió en 1983 un enconado ataque a la crítica tradicional norteamericana por haber impuesto, a la selección y perdurabilidad de obras literarias, valores asentados en la conservación de la ideología del poder. Más moderadas resultan las publicaciones de Ch. Altieri (1983) y G. Graff (1987 y 1990), que defienden un pluralismo crítico para erradicar el predominio de los sistemas cerrados y exclusivistas. En definitiva, el debate viene a poner de manifiesto lo que recoge W. Mignolo (1991): primeramen-

te, la necesidad de superar el canon vocacional que pretende que el valor individual se convierta en un valor de cultura, y, en segundo lugar, la idea de que en la formación del canon interviene el regionalismo, es decir, aquellos valores locales que interesan a una cultura en un momento dado, con lo cual se cuestiona tajantemente el valor universalista que Occidente había venido concediendo a su canon.

Frente a estas consideraciones que terminan fragmentando y diversificando los valores en los que se asienta la canonicidad, han surgido recientemente en Estados Unidos voces divergentes. El influyente libro de Alan Bloom (1987), *The Closing of the American Mind*, critica la tendencia actual del sistema educativo norteamericano que permite que los estudiantes desconozcan la tradición literaria y amenaza con la pérdida de los valores clásicos de la cultura liberal democrática americana. Esta misma opinión es compartida por Harold Bloom (1996), cuyo libro, *El canon occidental,* publicado por primera vez en 1994 y convertido casi inmediatamente en un *best-seller*, surgió como crítica al multiculturalismo. Harold Bloom elige 26 autores que, según él, guardan unos patrones estéticos y antropológicos universales. El manifiesto de Bloom arranca de la defensa de una supremacía de la estética sobre la ideología. Según Harold Bloom, el canon no depende de la predilección institucional, sino de la fuerza estética de la obra y de la individualidad del autor. Cito aquí los autores incluidos en *El canon occidental*. En la edad aristocrática: Shakespeare, Dante, Chaucer, Cervantes, Montaigne, Molière, Milton, Samuel Johnson, Goethe; edad democrática: Wordsworth, Jane Austen, Walt Whitman, Emily Dickinson, Dickens, George Eliot, Tolstói, Ibsen; edad caótica: Freud, Proust, Joyce, Virginia Woolf, Kafka, Borges, Neruda, Pessoa y Beckett. El valor estético de sus obras radica en la originalidad que, según Bloom, se convierte en principio universal. Dicha originalidad no concierne a los contextos sociales, sino a la historia interior de los textos mismos, que encarnan una dialéctica basada en la ansiedad de la influencia.

El debate entre ideología y estética, que es el que rige el problema del canon en los Estados Unidos, no parece que tenga su contrapartida en Europa, donde se han difundido, en mayor medida, lo que Steven Tötösy de Zepetnek (1992 y 1998) denomina teorías sistémicas. Bajo dicho marbete se agrupan las corrientes que han desarrollado el concepto de sistema literario. Me refiero a la semiótica de la cultura de I. Lotman, la teoría empírica de la literatura de S. J. Schmidt y a la teoría del polisitema de Itamar Even-Zohar (1990). Me centraré exclusivamente en esta última, por la relevancia que concede al funcionamiento de la canonicidad.

Un polisistema es un sistema de varios sistemas que se relacionan entre sí y parcialmente se superponen utilizando diferentes opciones, aunque funcionando como si fuera un todo cuyos miembros son independientes. El sistema del que habla Even-Zohar (1990) está asentado en una red de relaciones en la que sus miembros reciben los valores a través de sus respectivas oposiciones. Sólo desde esta definición se entiende que Even-Zohar no utilice el término «canon», como ha puesto de manifiesto Rakefet Sheffy, y en su lugar prefiera hablar de la «canonicidad» o, mejor, de la oposición «canonizado» frente a «no canonizado». Esta oposición justifica que los sistemas están jerarquizados y sus relaciones tienen un carácter conflictivo. Even-Zohar muestra que en el interior de un polisistema los géneros o autores no canónicos dependen de los establecidos, con los cuales rivalizan. Una concepción del polisistema basada en una oposición «canonizado»/ «no canonizado» resulta sumamente práctica porque no excluye ningún libro ni ningún autor, sino que todos los libros y todos los autores nacionales o internacionales estarían representados; su valor vendría dado no por el sujeto que lo selecciona, sino por su funcionamiento dentro del sistema en que se sitúa.

Evidentemente la teoría del polisistema viene a aportar algunas soluciones a la diatriba norteamericana, pero en la práctica pedagógica, donde el canon tiene sus verdaderas raíces, la teoría del polisistema no ofrece unas soluciones tan alentadoras como se ha querido ver. ¿Qué hacer cuando en una clase sobre las literaturas comparadas tengamos que establecer un canon de lectura? Arrimándonos más a nuestro ámbito, ¿cómo es posible establecer un acuerdo para que se estudien determinados autores y textos específicos dentro de una misma literatura nacional, pero con diferentes lenguas y culturas regionales, como es el caso de la literatura hispánica? Éste es el verdadero debate que se plantean las Humanidades en la España actual y al que la teoría del polisistema, como muy bien apunta Gerald Gillespie (1992), ofrece una posible metodología para la comprensión de la heterogeneidad lingüística y geográfica española.

Es relativamente sencillo, desde un polisistema, la explicación del funcionamiento de lo canónico, pero ¿cómo se puede establecer un canon? En un país como España existen diferentes grupos que pueden intervenir en las líneas oficiales, creando un mapa de interacciones entre ámbitos multilingüísticos y multiculturales con el tradicional poder político y lingüístico ejercido por una de ellas, en este caso el centralismo castellano. El concepto de literatura nacional española, al

que conduce todo intento de formulación historiográfica, comienza a cuartearse ante el desarrollo y revalorización de otras literaturas regionales. El libro editado por José María Enguita y José-Carlos Mainer (1994) en torno a *Literaturas regionales en España* es un intento de encaminar los estudios literarios hacia el canon roto y los regionalismos. Mainer (1994: 23) dice en uno de los capítulos de ese libro, titulado «La invención de la literatura española», que, cuando hablamos de literatura española:

> *[N]o enunciamos un hecho natural, espontáneo e inmutable, sino un complejo hecho de cultura en el que cada uno de los dos elementos del sintagma el sustantivo y el adjetivo gentilicio han ido modificando y conformando su actual contenido.*

Mainer indaga la invención de tal concepto para embestir a quienes no legitiman otra aproximación a lo literario que no sea la histórica. Detrás de ese epígrafe, «La invención de la literatura española», que tanto recuerda a aquél de Ricardo Gullón, «La invención del 98», late un intento de replantear los cánones sobre los que se ha asentado la enseñanza de la literatura española para adecuarlos a tiempos más plurales. En el fondo, la gran pregunta que surge a estas alturas de mi argumentación es ¿en qué medida es excéntrico o representativo el juicio de valor de quien selecciona un canon literario, sea éste institucional o personal?

3. EL CANON Y EL VALOR (INTER)SUBJETIVO

Este problema sobre el concepto de valor en la elaboración del canon ha sido analizado por dos destacados especialistas, Yves Chevrel (1980) y Douwe Fokkema (1995). Ambos autores establecen en el concepto de valor la verdadera dificultad que hoy en día entraña la formación de un canon. El valor que rige cualquier lista de autores está determinado por los procesos mediante los cuales un lector se ve conminado a clasificar una obra tomando como referencia un sistema de valores jerarquizados.

Si las obras que forman un canon tienden a perpetuarse, las preguntas que surgen son: «¿qué es lo que hace que los lectores crean que deter-

minadas obras literarias poseen un valor duradero?», «¿qué es lo que hace que ciertos textos tengan una mayor posibilidad de sobrevivir que otros?» Obviamente, tanto Chevrel como Fokkema apuntan a la *Rezeptionästhetik*. Sin embargo, y aún teniendo en cuenta que el concepto de «horizonte de expectativas» permite describir las distintas concreciones de una obra a lo largo de su historia, su perduración en el canon no es tan simple porque los valores que gestan la formación de un canon son contingentes, relativos y plurales. Por ello no podemos analizar un proceso de evaluación literaria con independencia de nuestra propia formación como lectores y sin percibir que un texto permite varias lecturas.

A lo que ahora apunto es al constante cuestionamiento de los valores a los que recurrimos para seleccionar un corpus de libros. La singularidad de los lectores y su derecho a realizar una lectura diferente, que se atenga a su propio sistema de valores, nos lleva a cuestionar la pretensión de que una selección de textos sea mejor que otra. El corpus de textos sobre el que se trabaja en literatura comparada es, al menos teóricamente, múltiple y está en constante re-elaboración. Los valores que sirven para la creación de un canon pueden ser debatidos en cualquier momento, de forma que la elección de una obra pueda ser justificada para evitar la arbitrariedad. Cualquier obra podría formar parte del canon con tal de que se acoja al principio de dialéctica con las demás y se expongan sus valores intertextuales. Todas estas características que, según Yves Chevrel, ha de tener el corpus de textos seleccionado hacen que la disciplina de Literatura comparada sea una disciplina de riesgo.

No podemos, después de haber hecho estas consideraciones, seguir imaginándonos el canon como una criatura ideal, como un unicornio —usando el acertado símil de Gerald Gillespie—. En su lugar hay que ubicar la torpe realidad del rinoceronte, es decir, el contexto al completo. Por supuesto que seguirá existiendo una tendencia a crear centros y periferias, textos canonizados y no canonizados. Eso es inevitable. Lo que está en manos de los profesionales de la literatura comparada es establecer vínculos entre los culturas, las razas, los textos. Esas conexiones se justifican por la voluntad dialógica en la que Bajtín asienta la conciencia humana, una conciencia que nace del intercambio de un sujeto con otro. Los cánones postmodernos parecen estar asentados en la terceridad cultural; son inestables y abiertos, relativos y plurales, dialógicos y dialécticos.

Así lo entiende también, ya para terminar, Douwe Fokkema en unas palabras que hago mías. Nótese que Fokkema (1998a: 248), al hablar del canon, no alude a él de forma abstracta sino que lo personaliza:

> *Mi canon preferido,* —dice él— *estará guiado por la posibilidad de cambiar de código (lo contrario de la política de identidad) y pone el acento en valores contradictorios, en las diferencias entre tradiciones, en la crítica de las ideologías dominantes, y en la diversidad de modelos de conducta moral y de vida privada. Incluirá textos literarios complejos de todas las principales culturas del mundo, no sólo textos contemporáneos sino también antiguos, en la creencia de que es más gratificante intentar entender textos difíciles que suponer que se entienden otros más sencillos. Sin embargo, mis métodos de descontextualización y, con seguridad, mi atribución de significación presentista (recontex-tualización) serán diferentes de los de colegas míos, y, por tanto, mi canon preferido será diferente del suyo.* Y termina diciendo Fokkema: *En consecuencia, es inútil dar una relación de los textos que prefiero, puesto que cualquier lista final adoptada por un departamento de literatura comparada será siempre el resultado de un acuerdo, dictado por las diversas convicciones, por la cultura concreta en la que estemos viviendo, y por las conveniencias del momento (como la disponibilidad de los libros).*

Considero que estas palabras también harían feliz a Jorge Luis Borges, cuya vasta biblioteca, ese tesoro intacto, resultaría inútil si no pudieramos desvelar sus secretos leyendo aquellos libros que nos ayuden a comprender mejor nuestra identidad.

Referencias bibliográficas

ALTIERI, Ch. (1983). «An Idea and Ideal of a Literary Canon». *Critical Inquiry* 10, 37-60.

BALDENSPERGER, F. (1904). *Goethe en France.* París: Hachette.

BALDENSPERGER, F. & WERNER, F. (comps.) (1960). *Bibliography of Comparative Literature.* New York: Russel & Russel.

BLOOM, A. (1987). *The Closing of the American Mind.* Nueva York: Harcourt Brace.

BLOOM, H. (1991). *La angustia de las influencias.* Caracas: Monte Ávila Editores.

— (1994). *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages.* Nueva York: Harcourt Brace & Company.

— (1996). *El canon occidental.* Barcelona: Anagrama.

BORGES, J. L. (1985). *Ficciones.* Madrid: Alianza Editorial.

BROOKS, P. (1994). «Aesthetic and Ideology: What Happened to Poetics?». *Critical Inquiry* 10, 509-523.

BRUNEL, P.; PICHOIS, Cl. y ROUSSEAU, A. M. (1983). *Qu'est-ce que la littérature comparée.* París: Armand Colin.

CHEVREL, Y. (1980). «Le problème de l'évaluation dans l'enseignement de la littérature comparée». En *Actes du VIII° Congrès de l'Association Interna-*

tionale de Littérature Comparée. Relations entre littératures de diverses cultures au XXe siècle. Littérature comparée et théorie littéraire, B. Köpeczi, & G. Vajda G. (eds.), 2.° vol., 2, 561-571. Stuttgart: Kunst und Wissen-Erich Bieber. Traduccido en Romero López, D. (ed.) (1998a).

CURTIUS, E. R. (1955). *Literatura europea y Edad Media latina.* México: FCE.

ÉTIEMBLE, R. (1963). *Comparaison n'est pas raison.* París: Gallimard.

— (1977). *Ensayos de literatura (verdaderamente) general.* Madrid: Taurus.

— (1988). *Ouverture(s) sur un comparatisme planétaire.* París: Christian Bourgois Editeur.

EVEN-ZOHAR I. (1990). «Polysystem Theory». *Poetics Today* 11: 1, 9-26.

FOKKEMA, D. (1996). «Comparative Literature and the Problem of Canon Formation». *Canadian Review fo Comparative Literature* XXIII 1, marzo, 51-66. Traducido al castellano en Romero López, D. (ed.) (1998a).

GILLESPIE, G. (1992). «Rhinoceros, Unicorn or Chimera?— A Poly-systemic View of Possible Kinds of Comparative Literature in the New Century». *The Journal of Intercultural Studies* 19, 14-21. Traducido al castellano en Romero López, D. (ed.) (1998a).

GONZÁLEZ DEL VALLE, L. (1993). *El canon: reflexiones sobre la recepción literaria-teatral (Pérez de Ayala ante Benavente).* Madrid: Huerga & Fierro Editores.

GRAFF, G. (1987). *Proffessing Literature: An Institucional History.* Chicago: Chicago University Press .

— (1990). «Other Voices other Rooms: Organizing and Teaching the Humanities Conflict». *New Literary History* 21, 817-839.

GUILLÉN, C. (1971). *Literature as System. Essays Toward the Theory of Literary History.* Princeton: Princeton University Press.

— (1985). *Entre lo uno y lo diverso.* Barcelona: Crítica.

GUYARD, M.-F. (1951). *La littérature comparée.* París: Presses Universitaires de France.

KERMODE, F. (1983). «Institutional Control of Interpretation». En *The Art of Telling, Essays on Fiction.* Cambridge: Harvard University Press.

— (1988). *Formas de atención.* Barcelona: Gedisa.

KUSHNER, E. (1995). «Towards a Typology of Comparative Literature Studies». En *Proceedings of the XIIIth Congress of the International Comparative Literature Association. The Force of Vision. Powers of Narration. Literary Theory,* G. Gillespie y otros (eds.), vol. 3, 502-510. Tokio: University of Tokio Press. Traducido al castellano en Romero López, D. (ed.) (1998a).

LEFEVERE, A. (1997). *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario.* Salamanca: El Colegio de España.

MIGNOLO, W. (1991). «Canons A(nd) Cross-Cultural Boundaries (Or, Whose Canon are we Talking about?)». *Poetics Today* 12: 1, 1-28.

POZUELO YVANCOS, J. M.ª. (1995). *El canon en la teoría literaria contemporánea.* Valencia: Episteme.

PRAWER, S. S. (1973). *Comparative Literary Studies.* Londres: Gerald Duckworth & Co. Ltd.

REMAK, H. H. (1961). «Comparative Literature. Its definition and Function». En *Comparative Literature. Method and Perspective,* N. Stallknecht, H. Frenz (eds.), 1-57. Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press.

RINNER, F. (1990). «Y a-t-il une théorie propre á la littérature comparée». En *Actes du XIème congrès AILC: Toward a Theory of Comparative Literature,* M. Valdés (ed.), vol. 3, 173-180. Berna: Peter Lang.

ROMERO LÓPEZ, D. (ed.) (1998a). *Orientaciones en literatura comparada.* Madrid: Arco Libros.

— (1998b). *Una relectura del fin de siglo en el marco de la literatura comparada.* Berna: Peter Lang.

SCHMELING, M. (ed.) (1984). *Teoría y praxis de la literatura comparada.* Barcelona y Caracas: Alfa.

SCHULZ, H. & RHEIN, P. (eds.) (1973). *Comparative Literature. The Early Years.* North Carolina: The University of North Carolina Press.

SHEFFY, R. (1990). «The Concept of Canonicity in the PolysystemTheory». *Poetics Today* 11: 3, 53-61.

SMITH, B. H. (1983). «Contingencies of Value». *Critical Inquiry* 10, 1-35.

STEINER, G. (1992). *Presencias reales.* Barcelona: Lumen.

TALENS, J. (1994). «El lugar de la teoría de la literatura en la era del lenguaje electrónico». En *Curso de teoría de la literatura,* D. Villanueva (coord.), 129-143. Madrid: Taurus.

TÖTÖSY, S. (1992). «Systemic Approaches to Literature. An Introduction with Selected Bibliographies». *Canadian Review of Comparative Literature,* marzo-junio, 21-93.

— (1998). *Comparative Literature. Theory, Method, Application.* Ámsterdam-Atlanta: Rodopi.

VAN TIEGHEM, P. (1931). *La littérature comparée.* París: Librairie Armand Colin.

WELLEK, R. (1963). «The Crisis of Comparative Literature». En *Concepts of Criticism,* R. Wellek (ed.), 282-295. New Haven & Londres: Yale University Press.

WELLEK, R. y WARREN, A. (1981). *Teoría literaria.* Madrid: Gredos.

LA LITERATURA PÚDICA COMO UNA FORMA DE INTERVENCIÓN PÚBLICA: EL DIARIO

Virgilio Tortosa

Universidad de Alicante

Quien se confiesa miente, rehúye la verdadera verdad, la cual es nula o informe, y en general, indistinta. Pues la confidencia siempre piensa en la gloria, en el escándalo, en la excusa, en la propaganda.

Paul Valéry

¿Para quién escribo? Si es para mí, ¿para qué va entonces a la imprenta? Y si es para el lector, ¿por qué finjo dialogar conmigo mismo?

Witold Gombrowicz

Pese a una manifiesta falta de tradición diarística en la literatura española, cuando menos queda reconocido el auge sin precedentes experimentado a lo largo de las últimas décadas. Surgido el diario (íntimo) de manera institucional hacia el siglo XVII, a partir de la reforma religiosa practicada en Inglaterra y Francia, en los siglos posteriores proseguirá su desarrollo sobre todo en estos dos países pioneros, y en menor medida en Suiza, Rusia y EE.UU., hasta acabar siendo aceptado por el corpus literario oficial: las diferentes motivaciones

que proyectaron sus escritores sobre esta creciente fórmula literaria legitimaron su uso. Su origen se puede rastrear hacia 1800 [1] cuando la moda confesional inaugurada por Rousseau y por la exaltación del sentimiento propio de una época pre-romántica se apoderan de la sociedad, pero sobre todo por la necesidad de fundar la «ciencia» del hombre sobre la observación, justo cuando constituye la sensación el origen de todo entendimiento, de acuerdo a la filosofía coetánea. Para Lejeune, el diario comparte con la autobiografía un origen común de desmembramiento —cada cual a su manera de una forma particularizada— de una única escritura memorialista tan en boga en el siglo XVIII, cifrándose su origen de un modo ambiguo y genérico. Una cosa parece ser cierta, y es que la eclosión de esta *escritura íntima*, junto con la literatura autobiográfica y sus diversas manifestaciones, a partir del llamado pre-romanticismo, provoca una transformación radical en la concepción de la persona (Lejeune, 1971: 64).

Muchos de sus críticos refieren que esta modalidad literaria ha llegado por derecho propio a convertirse o a ser considerada un «género literario», como patentizan Laura Freixas, Nora Catelli o Anna Caballé [2]. Lejos de toda posible matización de un género literario respecto de aquello que no lo es, simplemente reseñar que nos parece interesada esta apropiación por los diversos estudiosos cuando la etiqueta no da lugar; en ese sentido Philippe Lejeune (1996: 75). al hablar de su relación práctica con los diarios, por esta vez como escritor de ellos, de entrada descarta cualquier tipo de reglas ya no sólo en el interior del mismo, sino entre éste y otros discursos cercanos: «y las reglas que me he impuesto han borrado por fin la antinomia entre diario y autobiografía...», al ser una forma de escritura que precisamente se caracteriza por deglutir y absorber el resto de manifestaciones discursivas para asimilarlas y apropiárselas, trocar conforme asimila, y cambiar sus formas de

[1] Barthes, en cambio, en una breve alusión, cifra su inicio en Francia durante el XVI: «en el siglo XVI, cuando se empezaron a escribir, se les llamaba, sin reticencia, *diaire* (diarios)» (Barthes, 1975: 104).

[2] En palabras propias, respectivamente: «hasta convertirse en un género literario, trabajado como tal, por escritores» (Freixas, 1996: 5); «Por eso no creo que sea casualidad que el «diario íntimo», como género literario, haya empezado a existir en esa misma época» (Catelli, 1996: 94); «Disponemos de muy pocos estudios en profundidad acerca de la naturaleza y desarrollo de este género en España» (Caballé, 1996: 105). Por su parte, el editor del monográfico al que remiten todos estos artículos sobre el diario ha publicado un fragmento del autor considerado pionero teórico de esta forma de escritura, Alain Girard, quien en una temprana fecha publicó el libro considerado punto de partida en la teoría, *Le journal intime*, en versión abreviada de la introducción bajo el significativo título de «El diario como género literario».

manera permanente. ¿Acaso no sea ésa la motivación de ese corpus que llamamos literatura a lo largo de todos los tiempos?

Si hacemos caso de los datos que aporta Laura Freixas, la producción de diarios íntimos en España en el siglo XX atiende poco a la introspección personal y en mayor grado lo hace a la historia y justificación política de su autor, casi nunca hacia la indagación moral, sicológica o incluso la cotidianeidad individual sino más bien como crónica costumbrista. Como quiera que sea, con el advenimiento del siglo XX las cosas empiezan a cambiar con unas producciones textuales que, a juicio de la crítica más autorizada, ostentan el título legítimo de diarios por primera vez en la literatura española. Los hay que pretenden ver, en la expansión del diario entre los escritores y pensadores a lo largo del siglo XX, la toma de conciencia de la importancia de la experiencia en los procesos históricos: «Han traducido a conceptos la imagen de la persona, tal como se encuentra expresada de modo difuso en los diarios íntimos del siglo XIX» (Girard, 1996: 34). De ese modo, el desarrollo experimentado de forma masiva por el diario a fines del XIX es consecuencia de las transformaciones habidas con el advenimiento de la revolución industrial, donde el nuevo individuo queda modificado en su relación con la sociedad que le ampara [3]. Para Caballé el valor del diario español a lo largo de su escasa existencia documentada reside en constatar de un modo vago opiniones y generalizaciones sobre el carácter español con comentarios impresionistas difusos y ocultos. Muchos escritores utilizan este vehículo escritural en tanto hilo conductor de la cultura a través de los cuales hilvanan sus reflexiones personales como sería el caso actual de Gimferrer o Trapiello. Generalmente sirven para vislumbrar no ya la carga intelectual de los personajes representados sino los modos personales de entender el mundo que los envuelve de la forma en que ocurre en los casos de Manuel Azaña, Josep Pla, Dionisio Ridruejo, o el caso más cercano entre nosotros de Francisco Umbral (Caballé, 1996: 103 y 105).

Si bien secreto en los siglos precedentes, hoy constituye una práctica pública o cuando menos árduamente publicitada, dado que el

[3] En palabras de Girard (1996: 35): «Si el individuo se interroga con tanta avidez sobre sí mismo, es porque su situación se tambalea y necesita encontrar las bases de un nuevo equilibrio. No es seguro que las haya encontrado todavía hoy, pero es indudable que el diario íntimo, en tanto que género practicado y reconocido, expresa la interrogación del individuo frente a su nueva posición en el mundo. En este sentido aparece como un rasgo característico de una sociedad, como síntoma de una época de transición.»

concepto de intimidad —pilar básico del diario, a decir de la crítica teórica, aun a pesar de su discutibilidad— ha cambiado totalmente, pero también el hecho de que el diario —a diferencia de antaño— se escribe con la pretensión de publicarlo, además en vida del propio escritor (hecho que fue impensable en otras épocas), con el agravante añadido de hacerlo al poco tiempo de haber sido escrito, como nos demuestran las constantes publicaciones al respecto de Andrés Trapiello y J. L. García Martín, por poner unos ejemplos. Freixas también ofrece la clave de la masificación del diario en la actualidad, clave por otra parte de la que participa la coartada televisiva de nuestras pantallas diarias al afirmar que

> *la literatura española ha llegado al diario íntimo en un momento en que el concepto de intimidad, y el género literario que supuestamente la encarna, han sido desnaturalizados: el diario íntimo ha dejado de ser secreto, lo que hace tramposa o difícil la expresión de la intimidad en él, y paralelamente la intimidad misma se rebaja, en ciertos medios de comunicación, al rango de exhibicionismo* (Freixas, 1996: 14).

A ello añadimos otras causas que apoyan su auge como es el desarrollo de cierta producción teórica especialmente referida a modalidades escriturales transversales y cercanas al diario como son la autobiografía o las memorias en las que participa éste; muchas de esas aportaciones teóricas vienen apadrinadas del exterior o simplemente vertidas en traducciones oportunas o tesis que dan cuenta de una bibliografía en ciernes, y de las que hoy se hace eco el mercado español de una forma más normalizada.

Del auge del diario en tanto producción literaria nos pone sobre la pista Philippe Lejeune al explicarnos cómo el severo proceso de escolarización, sufrido en las sociedades occidentales y que engloba a la práctica totalidad de la población, supone el factor que en mayor medida explicaría este auge contrastado respecto a antaño, cuando el grado de escolarización básica y el analfabetismo hacían impropia la participación de los ciudadanos: ésta es la forma más asequible de acceso a la escritura que tiene cualquier persona con un mínimo de inquietudes —no necesariamente literarias—, e incluso proceso de aprendizaje y superación para quienes son escritores «profesionales». No olvidemos que muchos de los diarios (impublicados por su anonimato) surgen con la motivación de la necesidad profesional de periodizar como ocurre en las facetas de la salud, los negocios, las recetas culinarias, los viajes... Lejeune patentiza con un ejemplo gráfico el modo en que

afecta esta forma de escritura —dadas sus características— a los adolescentes entre cuyas filas militan adeptos muy avezados [4].

Si la transición española ha producido la conquista de valores como el ámbito íntimo o privado, ello ha sido efectivo a costa del sacrificio de otros distintos (Mainer, 1994: 154): el desarrollo del individualismo en la medida en que una doctrina desplazada desde la dinámica económica hacia la social ha acabado por contaminar parcelas como la cultural en forma de una «reprivatización» del discurso literario que resulta válida tanto al autor como al sufrido lector. La posesión física ahora es una ley que se extiende más allá de la vida económica, lo que traducido en el campo de la literatura se manifiesta bajo la sintomatología de una proliferación abundante de diarios, dietarios y memorias personales. El diario es un fórmula para épocas de incertidumbre en las que los refugios individuales cobran mayor importancia: cuando todo es incierto alrededor (la vida insegura en diferentes aspectos), la potestad del *yo* busca como sustento una escritura que se permita el capricho de la arbitrariedad. De ahí la conclusión más palpable a la que llega J.-C. Mainer sobre la proliferación de este tipo de escritura durante la transición y su arraigo en la actualidad de las letras hispánicas, al apego de la fechación de documentos entre los propios escritores, es decir, la evidencia de que el diario supone una forma más de reprivatización del ámbito literario; incluso sus productores se entregan a él haciendo patente el orgullo de vivir por y para la literatura (como si se tratara de la torre de marfil de los poetas finiseculares ya distantes en el tiempo). En 1963 Alain Girard (1996: 31) explicaba la extensión de esta modalidad en palabras que semejaban proféticas: «la forma del diario ha adquirido una singular expansión. No sólo se publican los diarios de los autores del siglo pasado, o nuevas ediciones más completas, sino que numerosos escritores publican su propio diario o fragmentos del mismo». En todo caso, la adopción de nuevas

[4] En el citado artículo, Lejeune cuenta minuciosamente en primicia al lector español el origen de sus investigaciones en el campo del diario, tras varias décadas de dedicación exclusiva a la autobiografía. Lo que empezó como simple curiosidad en una charla con una colega también profesora, acabó convirtiéndose en un riguroso método de investigación que desveló con las oportunas encuestas entre estudiantes de diversos ciclos y sondeos, a través de anuncios en prensa, cómo el diario no sólo no era una escritura en desuso sino que seguía más viva que nunca, sobre todo entre los adolescentes por adaptarse su forma de expresión a las características de esta fase de la vida: «Mucha gente se imagina que llevar un diario es una costumbre pasada de moda, que ha caído en desuso. Yo sostengo la hipótesis inversa: la práctica del diario está ligada a la *escolarización* de los adolescentes. La escuela obligatoria para todos, y la prolongación de los estudios, no han podido sino desarrollarla» (Lejeune, 1996: 61).

formas de concepción del diario íntimo ha acarreado un cambio radical del estatuto canónico al que se acogía primigeniamente, con la consiguiente evolución hacia otras formas más coetáneas tras su explotación en forma de publicación masiva de los mismos y la impregnación de un carácter público, resituándolo de nuevo en el seno de la literatura y de las historias de estas formas de expresión [5].

Laura Freixas nos advierte, siguiendo a Alain Girard, las diferencias entre lo que llamamos diario en sí, es decir, cualquier escrito con las características que en adelante otorgaremos, diario íntimo y dietario tal y como hacen los anteriores críticos. Según Freixas en el diario íntimo predomina lo afectivo, se presenta fechado y enraizado en la vida cotidiana; en el dietario —término divulgado en nuestro ámbito merced a Josep Pla— predomina lo intelectual, es intemporal y alude a las circunstancias más bien de trama meditativa o sojuzgadora. Pere Gimferrer es el más importante de los divulgadores en nuestro ámbito con dos *Dietaris* que no tienen entre sus objetivos la frivolidad o la intimidad de su autor, sino todo lo contrario. Mainer (1994: 155) nos pone sobre la pista de esta forma de escritura: «no ha escrito sus dos excepcionales *Dietaris* para narrar sobre fechas tan necesitadas de olvido sino cuando, entre 1979 y 1982, era ya una obligada referencia de la vida cultural catalana y uno de los directores editoriales más influyentes del mundo hispánico». Al margen de que la cita por sí misma sea capaz de resumir las diferencias esenciales entre diarios y dietarios, no es de nuestro interés matizar diferencias ni acotar lo que ya de por sí resulta harto complicado, sino más bien pretendemos abarcar la producción de diarios —de modo genérico— en el período objeto de estudio, sin una necesidad de trazar fronteras o encasillamientos estancos —para el fin que nos proponemos— entre dietarios o diarios íntimos respecto a diarios en sí, por cuanto lo que nos interesa de esta producción discursiva no son tanto sus fisuras internas como su configuración, y las pretensiones que tiene entre los diferentes escritores que la usan para generar un sujeto que represente al ser humano en el final de siglo. Bien que la práctica mayoría de cuantos críticos autorizados se han acercado a estudiar el «diario»

[5] Caballé (1995: 55) se expresa del siguiente modo: «Si en teoría el diario íntimo debería reflejar la subversión expresiva de los vaivenes del alma, en la práctica, las cosas cambiaron mucho para el auténtico diario cuando éste pasó de un estatus privado, connatural, a un estatus público; supuso un acontecimiento importante, tanto desde el punto de vista de la historia de las formas literarias como desde una perspectiva ontológica de la literatura».

lo han hecho en tanto «diario íntimo», y muchos ven lo uno indisoluble de lo otro, nosotros preferimos su denominación genérica, pues defendemos un concepto de diario como forma de literatura que trasciende toda clase de privacidad, y que lejos de circunscribirse esta forma de escritura *yoica* concreta al ámbito reducido de lo púdico o personal, subjetivo o intransferible, doméstico o secreto, como quiera que sea, nuestra tesis es que ésta —la íntima— es una forma más, como cualquier otra, de manifestación escritural, y que daría cuenta de las expresiones más recónditas del individuo (poseyendo su legitimidad siempre en su manera de uso), pero no la única como parece ser la constante e incluso lo obvio, tras leer toda esa literatura crítica existente al respecto. Lo que sí nos importa, por lo tanto, es la ficcionalización de ese «yo» [6] inserto en los diferentes textos que en adelante abordaremos, y por tanto nos interesan sobre todo y en especial los diarios ficticios o literarios, es decir, aquellos sometidos a un proceso de literaturización, bien que no reneguemos en ningún momento del diario referencial propiamente dicho, con el que apoyaremos ciertas explicaciones. En ese sentido matizar que el diario es una convención (más), dada su imposibilidad referencial de registrar todos —absolutamente todos— y cada uno de los hechos acaecidos a la persona que se somete a la arbitrariedad del registro escritural mediante el acto convencional de la escritura de su vida, puesto que el fin último del diario sería una obsesión imposible de cumplir, de acuerdo al propósito íntegro de esta forma de escritura y el deseo de sus escritores por registrar fehacientemente todos los hechos de una vida periodizada por parcelas que abarcan lo que el ciclo terrestre, ya que vivir para registrar escrituralmente todo cuanto nos acaece, además de imposible —y proceso que nos llevaría a una neurosis obsesiva—, es un sin sentido de conclusión nada rentable, mucha que sea la disposición temporal de una persona para ese menester; pues aun siendo toda la del mundo resulta imposible registrar cuanto nos conforma en acción, pensamiento o percepciones, además de obstinación innecesaria si no hay una experiencia vital detrás; pero, caso de haberla, las necesidades de registrarla la convertirían en tarea imposible: no olvidemos que toda creación artística siempre actúa por simplificación y estilización, representación todo lo más. En el seno de esta paradoja queda atrapada la

[6] En ese sentido Caballé da cuenta de la importancia de todo ese material acumulado por muchos escritores cuando en algún momento de su vida sirve como material de base para la consecución de sus propias obras: «es muy frecuente que tanto la literatura de ficción como la de no ficción se apoye en un material de trabajo recogido en diarios que ayuden a la reconstrucción de lo que se pretende» (Caballé, 1995: 57).

escritura de los diarios. Con lo cual deducimos que esa imposibilidad marca una de las reglas capitales de esta manifestación escritural como es su arbitrariedad registrada por la subjetividad de quien se enfrenta a expresar sus propias vivencias por escrito, además de un necesario proceso selectivo que valide el material: la azarosidad de la máquina cerebral, añadido a la complejidad de los procesos psíquicos y el estar jugando de continuo con los sentimientos íntimos de quien se somete al juego, ponen sobre la pista de la aleatoriedad en los procesos de selección de unos pensamientos sobre otros que finalmente vencerán en el papel. Existe una operación siempre selectiva en la mirada del escritor que lo conduce a la cercanía de lo accidental, anecdótico y meramente contingente, donde cualquier indicio por inexplicable que sea puede reconducir la argumentación sin regreso anhelado al punto de origen ni explicación oportuna, sin una estructura predeterminada o concepción previa: la preferencia, los gustos, las subjetividades y el grado de impudor marcan la tónica y —cuando menos diríamos que— son su hilo conductor [7].

El diario está marcado por una compleja red de características que lo atraviesan hasta el punto de ser éstas siempre selectivas y no inclusivas, pero también participa de otras modalidades escriturales o formas discursivas amalgamadoras que lo enriquecen, con lo cual la primera deducción más plausible que sacamos es la imposibilidad de su definición ante esa capacidad camaleónica de constituirse en una escritura escurridiza, sin límites [8]. Aun así sentimos la tentación de intentar dar cuenta de los fenómenos que se dan cita en el diario y, empezando por el principio, el punto de partida sería la capacidad de fechar la escritura: el diario, del mismo modo que el periódico, tiene su origen e idiosincrasia en el día a día (de una marcada temporalidad) con que es fechada la escritura; en ambos, el acontecimiento debe ser registrado sin distancia alguna que permita cualquier reelaboración del recuerdo o reconstrucción de hechos *a posteriori.* Por tanto, esa escritura del día a día será, sin objeción alguna, fragmentaria, sin una concepción de obra propiamente dicha con límites establecidos ni sentimiento alguno de acabamiento, con lo cual su funcionamiento lo acerca más al ejercicio literario o banco de pruebas de

[7] Una maleabilidad expresada por Muñoz Millanes (1996: 137) en los siguientes términos: «así efectúa una lectura fetichista de la realidad, es decir, arbitrariamente parcial».

[8] Un saco sin fondo de la escritura: «Desde el momento en que el diario deja de encerrarse en el discurso introspectivo únicamente, se vuelve el receptáculo de todos los tipos de escritura, prácticamente sin límite» (Didier, 1996: 39).

la cotidianeidad que del rigor de la obra literaria, dado que la premura del papel fechado dificulta la tarea de repensar y reelaborar los propios escritos [9]. Si bien no podemos ocultar la ejemplaridad de cuantas obras literarias ficticias se hallan estructuradas a partir del diario de un modo ejemplar, Nora Catelli nos ofrece una definición de diario que, como punto de partida, así ofrecemos sin crear la falsa ilusión en ningún momento de contentar el ánimo de nuestras pesquisas: «el diario es el género en el que se registran, siguiendo los días, las actividades e impresiones de un sujeto frente a sí mismo» (Catelli, 1996: 87). Al margen de un uso dudoso y clasificatorio de «género» que deberíamos definir, creemos —por lo antes dicho— que puede ser muchas otras cosas a la vez, e incluso diferentes a la definición dada. Enric Bou (1996: 124), por su parte, dirá que el «diario es una crónica cotidiana, escrita desde el presente, de una experiencia personal». Para Laura Freixas el diario atiende a dos lógicas ineludibles: estar fechado y obedecer a una cierta cotidianeidad de los hechos narrados o intimidad. De ahí que quien está considerado en nuestra literatura como uno de los primeros diaristas, Unamuno, no lo sea según los criterios de Freixas [10]. En consecuencia, la correspondencia, de la misma manera que el diario, no tiene una estructura establecida sino que, todo lo contrario, constituye en material lo informal sin adaptarse de ninguno de los modos al flujo de la consciencia huidiza mediante una convencionalidad de reglas formales o retóricas que aquí resultan cambiantes (Marí, 1994: 115). Aun poniendo José Muñoz Millanes (1996: 145) en boca de Peter Handke la capacidad del diario de introspeccionar la cotidianeidad y de sobrellevar con su ayuda el peso de la historia al brindarle «un simulacro de normalidad cotidiana o natural», planteado de ese modo el problema, se puede incurrir en una fácil desresponsabilización y un desapego incongruente de los procesos históricos en curso [11], pues la realidad también se construye desde

[9] Muy agudamente reconoce Didier (1996) que el diario tal y como fuera conocido en el XIX y en la primera mitad del XX no parece ya posible por cuanto la noción de individuo ha cambiado radicalmente, pero reconoce muchas posibilidades en la modalidad literaria del diario al incorporar en su lecho técnicas narrativas de lo que supone una apropiación.

[10] Ésta dice de él: «Entre 1897 y 1902 Unamuno apunta en un cuaderno algunas meditaciones doloridas: publicadas en 1970 bajo el título —escogido por los editores— *Diario íntimo*, nos ofrecen un ejemplo opuesto a los anteriores: es un texto íntimo, pero no es un diario» (Freixas, 1996: 6-7).

[11] «Pues en tanto que fetichista, el escritor de diarios se aferra a los detalles como un mecanismo de defensa: retira la atención hasta su periferia a fin de amortiguar el impacto de un drama histórico», aclara Muñoz Millanes (1996: 146).

el polo opuesto, la presencia de una cotidianeidad que confirma el proceso histórico.

Esa crónica cotidiana escrita desde el presente nos lleva a otra característica de esta modalidad que es lo que Enric Bou (1996: 126) llama texto escrito «*in media res* acerca de uno mismo y para uno mismo». La escritura ejercida en y desde el momento del presente con atención virada hacia el pasado cuando menos siempre inmediato (y no del todo acabado; es más, se da por aceptada la casi coincidencia del acto de escritura con lo vivido y anotado: lo que ha sido escrito ha tenido pretensiones de una existencia referencial horas/minutos antes) y la primacía de un «yo» problematizado que se somete a esa reflexión instantánea serán las constataciones textuales más palpables. Pero la construcción textual produce entre sus efectos la no linealidad, una desorganización del material y una construcción en forma de *collage*, además de reiteraciones inevitables, pero también la carencia de criterios *a posteriori* que determinen un punto de vista retrospectivo sobre el que se construya y estructure el relato [12], una minuciosidad frecuente en lo descrito, y bosquejos sin mayor pretensión de acabamiento donde a veces el intimismo juega la mala pasada de hablar en cierta clave sólo adivinable para quien la construye o su entorno inmediato (Bou, 1996: 126). Es una escritura que se presenta a retazos, obligada a la fragmentación o atomización que impone el calendario, organizada por instantáneas de la vida misma, imprimiendo su autor un efecto al texto de «estado trunco» (Bou, 1996: 127) siempre patente: por lo tanto es el lugar de confluencia de prácticas discursivas opuestas [13], y aun adoptando las más de las veces el estilo narrativo, ello no siempre es así (o mejor dicho

[12] Esta desorganicidad textual expandida en sus diversos niveles lleva a Pope a cifrar las características más importantes del diario en los siguientes términos: «El escritor de un diario, a pesar de que anota hechos de su vida, no puede visualizar la importancia que ellos adquirirán en el transcurso de su existencia y carece de la posibilidad de estructurarlos para presentar una imagen coherente de su persona. Se ocupa, generalmente, de sólo un período, en el cual el ocio o el interés incitan a su autor a que deje constancia de las acciones del día para más tarde abandonar la empresa acaso cuando sus actividades se tornan más urgentes e interesantes. Repetición, falta de equilibro, una ausencia de relación entre el detalle con que se trata un asunto y la importancia de él, son elementos frecuentes del diario» (Pope, 1974: 3).

[13] Bou refiere las características más destacadas de esta discursividad: «...quien escribe un diario se interesa por anotar los hechos de cada día, personales, familiares, literarios, político-sociales. Necesita el diario de unas mínimas condiciones: anotaciones periódicas, atención hacia lo inmediato, entidad literaria. Se caracteriza también por la monotonía, la repetición de días, con sus gestos y acciones, visitas, conversaciones, lecturas. Tres elementos son fundamentales: el narrador escribe en primera persona, acerca de sí mismo; escribe sobre la realidad diaria, con un dominio claro del presente en que se produce la escritura, sin acceso al futuro; produce un informe escrito que, evidentemente, decide publicar. Este paso es fundamental, puesto que la publicación afecta de

deja de serlo a veces). El punto de vista es múltiple e incluso contradictorio (Caballé, 1995: 53).

En el diario también formarán parte de su composición, además de las alusiones temporales, atemporalidades como las reflexiones, las ideas, las sensaciones, los sentimientos, las descripciones o las discusiones bien que sean de uno mismo; a veces adoptará formas de relato de encuentros o desencuentros, conversaciones personales o lecturas que aporten algo decisivo a lo que es la formación del escritor y las presuntas estéticas adoptadas por quien firma el libro. En el diario, la preocupación se centra en hacer referencia al paisaje, clima (al estar estrechamente unido con la temporalidad y con los ciclos temporales), hábitos y hábitat (comidas, paseos), objetos familiares o demás circunstancias que embadurnan la vida cotidiana donde se refleje la relación del diarista con su entorno pero también a veces modificando hábilmente la impresión por la reflexión [14]. Por contra, entre los peligros advertidos que acarrea la propia idiosincrasia de esta escritura, Didier nos pone sobre aviso de lo monódica que puede llegar a ser a veces, incluso alcanzando lo asfixiante de su discursividad. Es una escritura que puede fácilmente hacerse endogámica y difícilmente reconciliable con los moldes preestablecidos que tenemos de literatura al uso. A diferencia del carácter *sintético* que posee la escritura autobiográfica, el diario presenta un carácter *analítico* de la vida individual (Neuman, 1970: 59), por cuanto en la autobiografía el hilo estructural es el retroceso que efectúa la memoria para ordenar un material pretérito mientras que el diario atiende a la fragmentariedad por no existir el condicionante de la memoria al ser acciones que acaban de acaecer, las cuales suelen estar dadas a la reflexión con tal de que puedan componer un sentido con esa escritura (Melo Miranda, 1987: 34). En el diario quien se contempla —en la cercanía— se comprende a partir del momento en sí, pero en la autobiografía el hombre se ve «históricamente» al mirar en la distancia («La autobiografía es tranquila, el diario excitado, etc.» [Neuman, 1970: 59]). Mientras que

manera precisa a la condición íntima y privada del diario. Del lector único, de la sinceridad «auténtica», pasamos a la sinceridad «manipulada», de cara a un público. Nunca sabremos cuánto de ese diario ha sido suprimido, reescrito» (Bou, 1996: 124-5).

[14] Anna Caballé por su parte cifra las siguientes características en el diario: «el diario está libre de acción, de contexto, de limitaciones de estilo. Nada lo sujeta, en efecto, como no sea la necesidad interior de hallar un punto de amarre. Lugar de repliegue, de confinamiento, de preservación del yo, el diario se erige como un espacio privilegiado para exprimir ese indefinible malestar que atenaza el ánimo y «"arrojarlo por la borda"» (Caballé, 1995: 56).

el diario se compone de interpretaciones momentáneas de la vida con absoluta fidelidad, en la autobiografía el pasado está subordinado a una visión desde el presente (Weintraub, 1991: 21). Por lo general las memorias y la autobiografía manipulan los complejos mecanismos de la memoria con el oportuno distanciamiento que impone la «línea incierta del futuro» (Caballé, 1995: 52), mientras que el diario ya no maneja los recuerdos sino las impresiones causadas por las acciones que todavía conservan su impronta prolongada en el momento de la escritura por su conexión inmediata. Lejeune marca una diferencia tajante entre diario íntimo y autobiografía; mientras la autobiografía se erige en «relato retrospectivo y global» (Lejeune, 1971: 34), con tendencia a la síntesis, el diario íntimo es una escritura *prácticamente* contemporánea y fragmentaria sin ninguna forma fijada por patrones estrictos; todo lo contrario más bien, es una actividad literaria altamente convencionalizada y aceptada por reglas pero que resultan muy maleables. La autobiografía tiene capacidad de organizar su relato de modo que aparezca el tiempo de la escritura generando una tensión predominantemente entre el presente y el pasado a lo largo del mismo, frente al diario donde coincide —por lo general— el tiempo del relato con el de la narración. Pero la autobiografía puede adoptar formas experimentales como la de revivir el pasado a través de la inserción de fragmentos pasados de diario íntimo, con lo cual se complica la forma estándar. Mientras la autobiografía funda su proyecto con uno mismo, el diario posee el carácter de «perpetuo comienzo» donde todo podrá ser rehecho. La autobiografía confiere una forma definitiva al pasado, difícilmente recomponible en otros sentidos; el diario es provisional y se escribe conforme su marcha (Lejeune, 1971: 36). El diario íntimo atiende a una supuesta precisión y exactitud en los datos vertidos de manera inmediata de tal modo que la técnica retrospectiva de la autobiografía se ve frustrada en su intento mucho que lo pretenda (May, 1979: 151): es más, los fantasmas de esta aproximación son los que definen su particularidad, bien que a veces se impregnan de estas técnicas narrativas para intentar precisamente ficcionalizar las vivencias.

En principio, todo aquel que se somete a la escritura de un diario pretende establecer su identidad más oculta, si bien el yo «real» buscado se convierte en una «ilusión referencial inalcanzable» (Bou, 1996: 127). En la escritura de un diario interviene un «yo» del narrador-protagonista fruto del desdoblamiento practicado por el autor en un «yo-él». Elementos como personaje, protagonista y narrador a un mismo tiempo quedan subordinados al arbitrio de los hechos de la vida real. El hecho de que el narrador explique su propia historia en prime-

ra persona implica que el autor sea al mismo tiempo sujeto y objeto de la acción (lo que Genette considera simultáneamente una narración homodiegética y autodiegética [véase 1991: 64 y ss.]), es decir, se «crea un falso juego de reflejos, como de desdoblamiento» (Bou, 1996: 127).

Toda actuación humana no es más que representación de un *yo* que adopta esa fórmula empírica para ser aprehendida mentalmente: construimos un *yo* del otro como imagen mental para poder hacernos lugar de ese *yo* propio que convive con nosotros. El sujeto es quien construye ese *yo* para cada actuación, recuperado o restaurado en el papel; pero además de construir, vigila y controla, lo rectifica en el curso de su actuación, e incluso si lo ve necesario lo transforma de tal modo que se ajuste a unas necesidades virtuales donde ese sujeto encaje lo mejor posible: «*el yo, cada yo, es un instrumento del sujeto*, que éste dispone para una actuación» (Castilla del Pino, 1996: 17). El psiquiatra diferencia a las claras en la representación de actuaciones íntimas la *verbalización* respecto a la *mostración* de lo imaginado, otorgándole su auténtico sentido al primero por cuanto lo íntimo podrá *decirse* pero no mostrarse, de ahí que esta escritura pueda mentir: lo que se dice acerca de lo pensado, imaginado, deseado... no puede corresponder con lo que fue pensado, imaginado, ejecutado (Castilla del Pino, 1996: 19); pero lleva a cabo la escenificación de las actuaciones íntimas. Éste habla de un pacto establecido entre el sujeto y un «yo», es decir, con nosotros mismos (1996: 20) para tales efectos. La dinámica de la intimidad en un proceso de socialización necesita de una actuación privada y verbal referida a esas actuaciones íntimas que resultan ser la confidencia practicada con un interlocutor especial, llámese ese otro «yo» como se quiera: «La intimidad es un espacio reservado, una «reserva», y además un «espacio protegido» en donde se conservan las más raras especies de yos y, por tanto, del comportamiento humano, la mayor parte de las veces insospechado para los demás» (Castilla del Pino, 1996: 24). Siguiendo con la opinión de este autorizado estudioso de los comportamientos mentales en la escritura, la intimidad es pasto incluso del poder, por inmiscuirse con frecuencia en ese reducto de sujetos disfrazados de diversas maneras (1996: 25) bien que también le reconoce una capacidad defensiva contra el poder, una manera de protegerse —los diversos *yoes*— del control externo. Por ello, la intimidad se construye de continuo en todas las sociedades y en todos los momentos y regímenes. Su grado extremo y peligroso, refiere, es el ensimismamiento que llega a posiciones de aislamiento absoluto del sujeto. En el caso de la literatura, el uso de la intimidad nos viene dado

por modos y fenómenos externos como el redescubrimiento folletinesco del interior del ser humano en discursos plurales como la telenovela, usos y costumbres practicadas en la sociedad contemporánea. El origen de la conciencia de uno mismo y la estima practicada hacia la propia persona están ligadas a la dignidad que se le otorga a un nombre y su prestigio social asumido en un determinado momento. De ahí que gran parte de quienes se someten a este tipo de escritura y, sobre todo, la publiquen sean escritores, intelectuales, políticos y personajes públicos de cierta relevancia y aceptados en unas determinadas sociedades. Por otra parte, en otro sentido de la brecha, la interiorización practicada por el individuo, según Nora Catelli, nos demuestra, a poco que se estudie en la cadena diacrónica de los diarios publicados, que es el resultado de un proceso histórico que lo moldea:

> *Esa interiorización es resultado de un proceso histórico: se produce al adquirirse conciencia de que los demonios que la religión mostraba amenazantes, pero otros, distintos a nosotros mismos, han penetrado el círculo reservado a lo propio, se han convertido en parte de «uno mismo». Se han fundido con la conciencia, se han hecho uno con el sujeto* (Catelli, 1996: 93).

Además de ese proceso histórico moldeado según las necesidades de cada momento que generalmente coinciden con las de las clases dirigentes, en nuestra sociedad actual la práctica cotidiana de los diversos y amplios discursos que circulan —desde la televisión hasta la publicidad, desde el cine hasta la informática...— han adoptado de forma masiva la comunicación privada de experiencias (íntimas) toda vez que han impuesto una concepción del mundo estructurada en forma de mosaicos o fragmentos emotivos continuados [15]. Es lo que Mainer llama la imposición de una corriente *reprivatizadora* que se ha hecho fuerte en la vida cotidiana. En la fase del capitalismo en que nos hallamos, ésta parece ser la manera correlativa de formular la vanidad personal de los propios escritores, la gloria social, el orgullo y la condición de *autor* en consonancia con la ideología impuesta por los mecanismos de este sistema, donde la intimidad ha despegado de su

[15] Esta radiografía a los usos verbales de la sociedad actual, en palabras de Mainer tiene las siguientes manifestaciones: «Todo se ha convertido en comunicación privada de experiencias y, a la vez, se ha impuesto una concepción del mundo que quiere verlo como una reunión de fragmentos emotivos, un álbum de sorpresas y reminiscencias. Incluso el arte de las memorias se ha contaminado de tales características. Y han dejado de ser, como lo eran, una forma de *leerse* uno mismo por un modo de coherencia autojustificatoria que la dispersión de lo vivido difícilmente proporciona» (Mainer, 1994: 160).

valor original y reductor para adoptar otros más en consonancia con la sociedad impúdica y exhibicionista que vivimos: la vida privada ha sido asumida por los medios de comunicación hasta el punto de verse inmiscuida de continuo por todos los lugares de la cosa pública [16]. Esta marea creciente de diarios, bajo una mayor difusión de la intimidad y del carácter privado de las vidas, manifiesta un cambio profundo en la antigua concepción que las personas tenían de sí mismas (Girard, 1996: 32). A partir de cuando el diarista considera no sólo la posibilidad de publicarlo sino que tiene la conciencia certera o evidencia de su publicación posterior al momento de la redacción, altera por completo la sustancia que lo motiva, «se vuelve susceptible de registros completamente diferentes y que en principio parecían resultarle ajenos» (Didier, 1996: 41).

Por último a este respecto, retomando la ingrata cuestión de la tipología, sin sentirnos tentados ni con mucho atados a una necesidad de afinar en las clasificaciones, al menos mentar que, según el tipo de destinatario, el diario puede ser privado (cuando el lector es el propio escritor, controlador o «editor», si se quiere de los papeles, caso de que desee que salgan a la luz), y público (publicado normalmente en la prensa con un destinatario amplio, desconocido, pero destinado desde un inicio a la imprenta). Desde luego que ambos valores resultan mucho más complejos a poco que uno se acerque a cada cual para esclarecer dudas, puesto que todo diario, al ser escrito, difícilmente se podría afirmar que su autor, por mucho que sea el pudor y el recelo con que lo haya escrito a lo largo de las horas, días, meses, años, lo hace por un simple placer, ejercicio personal o confidencia estricta que muere en lo personal de su hazaña, dado su carácter confesional e introspectivo. Aquí queremos pensar que la motivación de un diario puede ser múltiple, pudiéndose dar tangencialmente las anteriores, pero también otras más, pues una persona que invierte sus muchas horas en un ejercicio de esclarecimiento que no somete a la hoguera tiene por vocación algo

[16] Baste mencionar en este sentido la programación televisiva de los últimos tiempos, operando cambios en los gustos receptores al programar mayormente pasatiempos, concursos participativos o programas tertulia donde un anónimo ciudadano o espectador puede participar ofreciendo su opinión de incluso el asunto más nimio, pero lo curioso es que, a diferencia del distanciamiento impuesto décadas atrás al medio televisivo, en la actualidad se ha destapado una insistente búsqueda de lo íntimo exhibicionista, impúdico, desvergonzado hasta su espectacularización. Su aparente democratización de este medio de comunicación con la caída del aura sacralizada que poseía anteriormente hace pensar más bien todo lo contrario: la espectacularización de la intimidad a través de estrategias de desvío de los hechos predominantes y verdaderamente importantes de la sociedad.

más, llámese el valor testimonial de sus escritos, la clarificación personal, la reflexión personal, la introspección [17], la patentización del *voyeurismo* del sujeto (Mainer, 1994: 157), pero también —y sobre todo cuanto nos interesa—, a igual que todo texto, una práctica dialógica con la vida (véase a este respecto Lejeune, 1996: 58), cuya pretensión última si no es sucumbir en el propio acto de la vida de quien lo escribe, al menos pretende establecer un puente comunicativo con terceros, lectores de otros lugares, momentos o épocas para comprensión de la propia (época e incluso vida en su cotidianeidad por el valor que representa en sí), pero nunca quedarse en el círculo de la más absoluta privacidad: todo texto escrito y no publicado o leído no tiene existencia hasta que un lector lo re-produce con el *sentido* que le otorga su lectura [18]. Antonio Muñoz Molina se reafirma en esta opinión precisamente en el último artículo o capítulo o fragmento que compone el *Diario del Nautilus*, el que lleva por título «Dedicatoria»: «Miente quien dice no escribir para nadie, quien dice hacerlo para su solo placer o suplicio. Es posible que la literatura, como ha escrito Jaime Gil de Biedma, acabe pareciéndose al vicio solitario, pero yo prefiero imaginarla como un juego y una persecución regida por la cábala del azar.

[17] Muchos son los motivos motores de esta forma de escritura. Alain Girard cree encontrar en el diario un método de conocimiento de uno mismo que concede la evidencia de la existencia humana: «Se espía a sí mismo a diario para intentar comprenderse tanto como conocerse, oponiendo a lo relativo y al sentimiento de evanescencia el único absoluto que le queda, el sentimiento de su propia existencia» (Girard, 1996: 37-8); en opinión cercana, Blanchot (1996: 51) ofrece los siguientes motivos: «se escribe para salvar la escritura, para rescatar su vida mediante la escritura, para rescatar su pequeño yo (las represalias que se toman contra los demás, las maldades que se destilan) o para salvar su gran yo dándole aire, y entonces se escribe para no perderse en la pobreza de los días, o, como Virginia Woolf, como Delacroix, para no perderse en ese tormento que es el arte, que es la exigencia sin límite del arte», También dirá Alain Girard (1996: 38): «Entre todos los textos escritos, ninguno puede informar mejor sobre la imagen del yo que los escritos en primera persona». Caballé (1995: 51) ve en el diario íntimo «una mayor espontaneidad en la exteriorización del yo». Por otra, hay quienes consideran al diario como un arma para efectuar un ataque pertinente a terceros, una forma de restituir la concepción de un yo que se cree desviada o restaurar opiniones tergiversadas. Su respuesta puede ser tan rápida que incluso en ese sentido Didier (1996: 41) llega a decir que puede sustituir al tradicional «panfleto».

[18] Melo Miranda, apoyándose en Rousset, se reafirma en la consideración de la escritura diarista como esencialmente privada, de lo cual deduce que ello excluye todo pacto entre autor y lector, bien que conceda del mismo modo que hace el francés grados de apertura respecto a una oportuna concertación que se lleva entre manos el autor con el lector (Melo Miranda, 1987: 34). Nosotros, evidentemente, a este respecto no lo vemos del mismo modo. Melo Miranda problematiza en este mismo lugar una serie de cuestiones complejas y problemas que atañen al diario: afirma entre otras cosas que narrador y lector son la misma figura, al no trascender su lectura de no ser que se realice con una publicación póstuma, lo cual no creemos cierto del todo al menos sin sus pertinentes matizaciones.

Uno escribe y aguarda, uno tiende al lector su cita, su celada de palabras asiduas, minuciosamente lo inventa...» (Muñoz Molina, 1986: 157). El diario sin el lector que le construya su sentido, del mismo modo que todo discurso, no es nada. En ese sentido se nos hace realmente difícil suscribir la segunda parte de la opinión de José Muñoz Millanes (1996: 137): «Un diario se presenta como el registro minucioso del trato de un escritor con sus obsesiones y deseos más privados, por lo que, en principio, tiende a excluir un destinatario que no sea el propio autor». Cuando menos *a priori*, no creemos que lo que marque la escritura del diario sea en cualquier caso la exclusión de un destinatario por cuanto hemos dicho, y menos bajo las leyes que rigen la actualidad de esta escritura en la fase del capitalismo tardío en que vivimos. En muchos de los casos, el objetivo de la escritura de diarios es recuperar la identidad a causa de multitud de hechos: el ser humano en plena evolución por ejemplo en la siempre *problemática* etapa de la adolescencia; la crisis de identidad que vive la sociedad con el advenimiento de la modernidad, que a su vez podría ser una posible explicación del aumento de este tipo de prácticas escriturales. Caballé (1995: 55) piensa que es ésta la más común de las causas de la escritura dé diarios: bien por la crisis evolutiva del ser humano o bien por la crisis del medio en que se desenvuelve el adolescente y con el que colisiona de continuo.

Gran parte de los diaristas aquí tratados tienen una vocación de compartir lo escrito en el propio diario con el lector asiduo (frente a cuanto piensa Melo Miranda: véase nota 18), hasta el punto de que muchos datos quedan enmascarados por iniciales o incógnitas (X) que claman al anonimato, sobre todo los nombres propios de aquellas personas cercanas que pudieran sentirse identificadas en la lectura, dada la cercanía en el tiempo y la presencia en la vida cultural española, lo que da mayor noción de vocación de ese servicio hacia terceros que es la lectura de un diario [19].

[19] Así encontramos innumerables ejemplos de esta vocación velatoria como los que siguen publicados en un muestrario de diarios en el monográfico dedicado al diario íntimo en la *Revista de Occidente*. Bernardo Atxaga escribe: «Llamo a A.» (1996: 161); Julia Escobar: «conversación con S.», «Creo que P. ...» (1996: 170), «la velada pasada con MB.» (1996: 171); Laura Freixas escribe en su propio diario: «Almuerzo con X.» (1996: 176), «Almuerzo con Z.» (1996: 177), «W.» (1996: 178), e incluso: «por pertenecer al periódico A, le *ningunean* en los periódicos B, C y D.» (1996: 176); José Carlos Llop escribe enigmáticamente: «la casa que ha alquilado X» (1996: 190); Gustavo Martín Garzo, por su parte: «El asombro de V.» (1996: 195); Justo Navarro: ««Me alegro de verlo, Z.»» (1996: 217), «Hablo por teléfono con Y.» (1996: 220);

El lector en muchos de los casos pretende, con los lectores de diarios ajenos, encontrar los detalles de autores que admira o que le son accesibles (según las estrictas leyes del mercado) para conseguir un conocimiento mayor de su persona que dé luz a algunos aspectos (oscuros) de su obra (Girard, 1996: 32). Lo cierto es que todo diario arroja una pluralidad significativa de la persona que se somete a su escritura (bien que ésta sea siempre —mayor o menormente— selectiva como hemos indicado).

Ello nos lleva a preguntarnos sobre una de las cuestiones más delicadas de esta modalidad escritural, como es la del sentido de una escritura medida por los parámetros de la circularidad, o cuando menos de los condicionantes impuestos por el ciclo temporal biológico. Julia Escobar confiere a la escritura íntima del diario el hecho de ser un verdadero laboratorio para su posterior desarrollo profesional como escritura, una especie de etapa de aprendizaje obligatorio o rodaje para hacer tablas ante una próxima profesionalización de rigor: «Volver otra vez a volcarlo todo en estos cuadernos, mi verdadera escuela. Aquí aprendí a vivir, aquí adquirí mi aplomo mundano, aquí es donde me estuve preparando para salir al mundo, como esos agentes secretos de las novelas de espionaje que les preparan en un monasterio budista o una escuela de alta especialización a actuar como inveterados burgueses o grandes aristócratas o cualquier otra cosa que, en principio, exige una vida de práctica continuada y contrastada. Un aprendizaje secreto y clandestino, esquizoide. Una fragmentación de la personalidad tan inverosímil que le mantiene a uno en el umbral de la más acrisolada locura» (Escobar, 1996: 169). Esta disociación de su personalidad al borde de la desviación psíquica le lleva a mantener profundas reflexiones consigo misma respecto a su persona y el lugar que ocupa el diario en su personalidad, hasta el punto de obtener la convicción de que determinadas experiencias recibidas directamente de la vida (por lo general compartidas, como la que alude) son más profundas que el ensimismamiento del diario: «¿No era yo más yo que en otras ocasiones, por ejemplo, cuando escribo aquí, en que creo ser absolutamente yo? Pues posible-

Juana Salabert utiliza las abreviaturas con harta frecuencia: «Hablé con G.» (1996: 228), «como decía el viejo M.» (1996: 228), «Esta tardenoche iré al cine, con E. y B.» (1996: 230), «no llego al extremo de G.» (1996: 230), «Hemos vuelto casi a las doce de casa de E.» (1996: 230), «J. lo hace tan bien...» (1996: 231), «vendrán A. y O. Quizás también Y.» (1996: 232), «A.M. siempre me da ánimos» (1996: 234), o el propio Trapiello que muestra una voluntad decidida por enmascarar nombres propios: «Me cuenta X que...» (1996: 248), «Me ha telefoneado X» (1996: 249), «Me dijo que se llamaba Magdalena F.M.» (1996: 255), «Según me asegura X.» (1990: 84).

mente ayer fui totalmente yo misma para gran sorpresa de mí misma. Y me gustó» (1996: 171-2). Más adelante confesará con toda sinceridad el desdoblamiento practicado en su personalidad, donde se hallan diferentes prismas de su persona en plena convivencia tras haber alcanzado un equilibrio estable: «convive esa persona interior, retraída, solitaria, con un monstruo de vanidad y egocentrismo que me lleva muchas veces a hacer cosas en las que no me reconozco» (1996: 173). Esa otra persona con la que ha estado compartiendo la noche anterior con lo que se supone un diálogo sincero sobre temas que a ambas les preocupa como la literatura, poesía, etc., le lleva a sincerarse con ella y a declararle su obsesión por la escritura del diario, como base para afianzar su predisposición literaria, pero también como confesión íntima (hasta cierto punto, cuando ya hemos dicho la necesidad de blindar ciertos nombres propios), y lugar donde anotar y apuntar cuestiones con vocación de perdurar para cuando interese recobrarlos [20]. De cualquier modo, una frase posterior da la medida de la pujanza de este tipo de escritura en la autora cuando para ella el diario es el recuerdo de un presente que se desvanece, la memoria perpetua de las acciones en proceso: «la vida nos escribe; no tenemos más realidad que la plasmada en la escritura que es el instrumento más eficaz para perpetuar el recuerdo de lo hecho.» (1996: 173). Al hilo de esta reflexión nos viene la de Gustavo Martín Garzo sobre la labor del diarista cuando analiza la función de quien se somete a este tipo de escritura: «Vuelves a preguntarte por el sentido de continuar con estos cuadernos. Sobre todo a partir de tu sospecha, cada vez más arriagada, de que la razón que asiste a cualquier vida, su sentido último, no puede desplegarse a través de un ejercicio autobiográfico, de un movimiento confesional. Ese sentido tiene que ver con ciertos sucesos básicos, remite a un lugar al que la confesión nunca podrá acceder, porque sólo se expresa lo que se sabe, y la figura del que lo hace es siempre la figura de un usurpador, de aquel que ocupa el lugar de un otro escondido, relacionado con un secreto, un acontecimiento o una presencia que inevitablemente se desconoce» (1996: 196). Este trauma por el que atraviesa la confesión marca las limitaciones de un tipo de escritura que lleva inserta la paradoja de ser-

[20] «Entonces le confesé mi «diaritis». No pareció entenderlo, más bien censurarlo, le expliqué lo que han supuesto los diarios para mí. Cómo, por un lado, me han servido de cantera para escribir y cómo, por otro, al mismo tiempo, me frenaban y desviaban. Y también de cómo, conforme más publico y escribo «para fuera», menos necesidad tengo de recurrir a ellos. Y es natural. Ahora sí se están convirtiendo en verdaderos diarios, es decir, en cuadernos de apuntes de lo que uno no quiere olvidar demasiado y de lo que no se puede decir demasiado alto ni a demasiada gente» (1996: 172).

vir a los procesos psíquicos del ser humano pero que a menudo cae en las trampas de la complejidad de esos mismos procesos psíquicos. Del mismo modo que Julia Escobar, Martín Garzo llega a la conclusión de que cuanto en principio comienza como un ejercicio de autoclarificación personal acaba topándose con las barreras a las que le sale al paso el velo de la escritura en tanto material opaco que se las tiene que ver con la pluralidad de yoes que habitan en el seno de un ser humano. Martín Garzo llegará luego a una conclusión para él vital en tanto novelista cuando cree que la literatura es fruto de esta misma contradicción humana: «La verdadera literatura sólo puede surgir del esfuerzo por acoger ese secreto, por acogerlo y dejarlo hablar. Y, en tu opinión, en una literatura directamente confesional esto no es posible» (1996: 197). En el fragmento del diario de Carme Riera titulado significativamente «Notas de clase» (puesto que es el diario escolar de una profesora universitaria en la Autónoma de Barcelona), medita sobre su vida al hilo de la fechación diaria que establece el diario llegando a conclusiones verdaderamente trascendentales en el sentido rimbaudiano de desdoblamiento que impone la escritura de un diario: «...el día a día del acontecer de mi triple y hasta cuádruple condición: madre, esposa, hija, mujer. Cuántas máscaras, desdoblamientos, heterónimos de una misma persona. ¿Verdadera? Yo es, soy otra... La otra» (1996: 225). Luego añadirá que el sentido de ese diario es otro muy distinto (al disociativo de la personalidad), más conforme a la máscara que ha adquirido su persona en la vida privada: «Pero no, eso es para otro cuaderno. En éste, como celebración particular de cumpleaños —bodas de plata, ¡qué barbaridad!, con la enseñanza—, me propongo únicamente poner por escrito lo relativo a mi trabajo en la Autónoma, algo así como una prolongación del escolar *emploi du temps*» (1996: 225). Si el diario es la escritura de una identidad concreta temporalizada en un marco preciso, quizá eso es lo que lleva a Juana Salabert a declarar la variación de la personalidad con el avance de los años que hace percibirnos como diferentes a los que fuimos en el pasado: «No se crece, salvo en la mirada de los otros. Tal vez por eso yo quemé los diarios de ciertos años...» (1996: 228-9). Por su parte, José Jiménez Lozano cree ver en la escritura de su diario el testimonio para terceros de la travesía vital de una persona dedicada a los menesteres públicos de la escritura literaria, un recordatorio o acompañamiento fuera de la patente de una vida: «¡Ojalá que las pequeñas notas de estos «diarios» sirvan para acompañar a alguien a su vez, o, al menos, como dije en *Los tres cuadernos rojos*, les sirvan como un trozo de cuerda o de lacre, o un cabo de vela que se guarda en una caja. Esta es su finalidad exclusiva» (1996: 185). De

modo parecido piensa José Carlos Llop cuando escribe en el fragmento de su diario que los «dietarios son una manera de subrayar el hecho de ser contemporáneos: esa maldición, que decía Borges» (1996: 190), una forma de constatar la existencia de una persona en un momento del tiempo concreto. Por su parte, Antón Tovar en su «Diario d'un vellido» declara la vocación plural de un diario, donde se registran pensamientos inconexos o tabla de salvación de ciertas personalidades que viven en una introspección reflexiva: «Un diario puede ser algo así como los pensamientos de Pascal, aunque no lleven fecha o como mi *Diario sin datas*, mío, claro que de menos valor o algo así como ese ruido sonoro y preocupante de Cesare Pavese» (1996: 243).

Eloy Sánchez Rosillo publica en 1981 el poemario que lleva por título *Páginas de un diario;* tres años después publica otro poemario titulado *Elegías*, con una clara estructura periódica; posteriormente, en 1989, reincide en esta fórmula literaria con un poemario que lleva por significativo título el de *Autorretratos*. *Elegías* está fechado entre 1980 y 1983, publicado un año más tarde, quedando patente la vocación explícita de diario que constituye el poemario en su conjunto. Todos los poemas del libro están fechados con exactitud en una «cronología de los poemas» elaborada por su autor al final del poemario, antecediendo al índice (Sánchez Rosillo, 1984: 63), sólo que la fechación es salteada y presenta la particularidad de no estar ordenada cronológicamente sino bajo el arbitrio particular del poeta, en el que el primer poema está elaborado el «7 de junio de 1983» y el segundo el «20 de julio de 1983», pero el tercero el «9 de diciembre de 1980», donde la fechación de todos los poemas comprende el abanico cronológico que abarca los años 1980 y 1983. El sujeto poético se presenta por lo general solo, en una actitud reflexiva o rememorando su infancia o adolescencia para dolerse del paso del tiempo, con paisajes muchas de las veces solitarios en que el propio protagonista pretende aislarse del resto de los seres humanos, alejarse a veces en pleno idilio con la naturaleza.

Diario de un poeta recién cansado (1985), de Jon Juaristi, emula el título juanramoniano para precisamente rendirle tributo, mediante una voluntad revalidada en posteriores entregas del poeta, enganchando con la tradición literaria española precedente, en este caso a partir del equívoco creado en la palabra «cansado» como gusta la poética de Juaristi. En el libro se crea un espacio de ficción bautizado como «Vinogrado» que no es más que un trasunto de su Bilbao natal, microcosmos o referente urbano al que remite continuamente la acción sobre la que planea

una vocación de crítica en forma sarcástica. Pese a ser un poema coloquial, irónico e incluso a veces sarcástico, este libro lo más que tiene de diario es el título, bien que en algunas pretensiones se acerque, pero no acaba de conformarlo formalmente por cuanto no existen huellas fechadas de los poemas, ni apenas alusiones temporales concretas de los escritos, salvo varios poemas de forma más bien casual. El libro comienza con un poema titulado «Material de derribo», que lleva la indicación siguiente «(*Para una poética*)», el cual se corresponde con esa ficcionalización del espacio urbano donde ubica la acción, Vinograd, o lo que es lo mismo, Bilbao. La escenificación de su ciudad en el espacio de la memoria enmarca perfectamente lo que será el conjunto del libro.

Lo que en un inicio fuera publicación semanal de artículos en el periódico *El Ideal* de Granada, bajo el título de *Diario del Nautilus*, entre septiembre de 1983 y finales de junio de 1984, posteriormente sería recopilado —dado su valor testimonial y el creciente despunte de un autor con una importante capacidad prosística— en 1986 en edición de la Diputación Provincial de Granada, con la incorporación del último artículo que atiende al nombre de «Dedicatoria», aparecido también en prensa en septiembre de 1984. El motivo de la escritura es registrar y comentar testimonialmente sucesos de la vida cultural y social española e incluso internacional, en el momento en que se entrega su autor a la escritura. El título remite a las claras al viaje literario ficcionalizado por Julio Verne en el submarino del capitán Nemo llamado Nautilus, con lo cual el diario, al modo de los grandes aventureros y navegantes, es una necesidad de plasmar las vivencias de otro viaje, el vital de Muñoz Molina a lo ancho de la cultura cercana e instantánea en la España de su momento: «Pero ni siquiera en el Nautilus, que no es buque de guerra, sino refugio submarino contra las crudas afrentas de la realidad, está uno a salvo de que le maltraten sus recuerdos» (1986: 19). Los temas que aborda serán múltiples pero se registran pilares básicos que conforman el grueso posterior de su narrativa como son la memoria del ser humano, el mecanismo del olvido, el tiempo, la muerte y la vida, las fotografías salvadoras de la desaparición del hombre, todo ello narrado con una prosa altamente literaturizada, aun partiendo de datos captados de la realidad, con un trasfondo mitológico (mitos literarios, cinéfilos, pictóricos...), con el solapamiento de la realidad cotidiana en que vive su autor y de la que extrae la crónica narrada (fecundación *in vitro* de un amante fallecido, el funeral de Grace Kelly, la literatura olvidada de Max Aub, la conmemoración en 1984 del libro con esa fecha de Orwell...). Todos los artículos, ahora convertidos en

capítulos de un libro, remiten claramente a la forma estructurada de un diario, aunque no fechado día a día, sino más bien con dataciones implícitas semanales —sometidas a la escritura en el periódico donde fueron publicadas— que aunque no contengan fechación explícita sí al menos los sucesos comentados nos dan pie a seguir el curso de la vida española por los acontecimientos que se narran, siempre teniendo como trasfondo la estructura que le otorga su autor (de diario) al modo de la escritura testimonial que llevara el capitán Nemo a bordo del Nautilus en sus peripecias submarinas, por cuanto las alusiones son constantes en un intento de emular la realidad de aquella ficción literaria: «Tal fortuna, que yo he envidiado incesantamente desde que en la infancia leí por primera vez las páginas de Julio Verne, les cupo a tres viajeros que fueron acogidos en el Nautilus en la madrugada de un día de 1866» (1986: 29). Este acogimiento al que hace referencia la cita es el mismo que practica en estas páginas el autor a una serie de hechos de la vida cotidiana aquí acogidos por la pluma de Muñoz Molina y diseccionados al calor de la actualidad vigente.

En *La luz, de otra manera* (1985-86) de Vicente Gallego la datación de todos los poemas forma parte de la textualidad conjunta del poemario, bien que atienda a una arbitrariedad puramente subjetiva la fechación. Comienza en «agosto, 26» con un sujeto poemático que se presenta absorto en la contemplación de la caída de la tarde y que se prolongará a lo largo del texto conjunto con una contemplación minuciosa de lo más nimio de las acciones cotidianas, con un afán remarcado por reflexionar en esa cotidianeidad en su apartamento, enumerando lugares comunes de su habitáculo: «casa», «lecho», «pasillo», «cama», «terraza», «diván», «cisterna» (1988: 11), pero que seguirá la prolija enumeración en otros poemas como en «septiembre, 20»: «nevera», «baño», «habitación», «calendario», «cortinas» (1988, 15). El espacio pertenece al ámbito privado en la mayoría de los poemas al ser su propio apartamento, y el tiempo también transcurre sin compartirlo con nadie, pero cuando se enmarca la acción en espacios abiertos, éstos suelen ser lugares aislados donde el sujeto prosigue su solitud: «con una desolación enorme que no entiendes» (1988: 11).

El gato encerrado, de Andrés Trapiello, son las páginas de un diario escrito en el curso de un año completo, 1987, no sólo porque el año queda adherido al título del interior, sino porque aun no habiendo fechación explícita del paso de los días, ni distribución correlativa de días a la manera de un diario clásico, la escritura se constituye en una hilaridad de fragmentos continuos —al modo de los días de un año—

más o menos largos (a veces son anotaciones muy breves) fechados en 1987 en Las Viñas y Madrid, sin que cada fragmento se identifique con un día ni haya equivalencia alguna de cada fragmento con cada día del año («Llevaba un mes sin escribir en este cuaderno. Un mes. ¿A quién puede importarle?» [1990: 196]). La escritura es sumamente subjetiva, no sólo en cantidad de materias a tratar sino en la variedad de registros y material que lo integra, bien que una vocación de literaturización preside todo el libro. Trapiello somete a la ficción el diario que escribe, de tal modo que literaturiza sus propias experiencias manteniendo como sujeto narrativo a «A.T.» («o yo, A.T.» [141]), nunca aparece con su nombre propio, de hecho un indicio aparece al final del libro sobre la ficcionalización que aplica a su propia vida cuando alguien grita en voz alta su nombre, entonces es consciente de que le han *desvelado* y se ve obligado a finalizar el libro: «Me han descubierto [sus hijos]. Uno me pide que juegue al ajedrez. El otro quiere que le desate un nudo. Y oigo mi nombre de nuevo, gritado desde abajo, y digo sí» (1990: 198). Precisamente en ese momento de afirmación identificativa acaba el libro. El texto es sumamente rico en sus aportaciones de material y reflexiones en torno a la modalidad escritural objeto aquí de estudio, por cuanto las pretensiones de Trapiello son las de servir al diario ficcionalizando su propia experiencia directa, pero desde la libertad absoluta: para ello se noveliza [21] todo el relato con el discurso interrumpido de fragmentos que suelen ser cortos y sucesivos, pero donde el pudor íntimo o los asuntos personales particulares de quien escribe no se airean lo más mínimo; a veces se acerca, si bien siempre manteniendo una prudente distancia, porque es consciente de que está escribiendo para darlo a conocer (en el prólogo firmado en Madrid, abril de 1988, el autor recoge un diálogo mantenido con un tercero donde evidencia esta voluntad de ser entregado a la imprenta: «Le digo a X. que estoy corrigiendo un diario. / —Esta vez va en serio. / —¿Lo publicarás? / —Si alguien me lo pide, sí. ¿Por qué no? / ¿Citas a la gente por su nombre? / —Casi nunca. No me atrevo.» [1990, 9]). La voluntad de trascendencia del libro como tal es la empresa primordial de su escritura hasta el punto de que justo en el final del texto, el sujeto narrativo diga: «Leo la primera

[21] *El gato encerrado* está publicado en la editorial Pre-Textos. Aparece en la parte superior de la cubierta el título del libro y debajo el nombre del autor. En el centro hay una ilustración de Picasso (*Hombre con sombrero*); debajo de la reproducción, a pie de cubierta, aparece el sello editorial y justo debajo aparece nítida la palabra «narrativa»: el libro está publicado para que no quepan dudas en la colección de narrativa de este sello editorial. Es una voluntad explícita —se supone que del autor, pero remarcado por el editor— de marcar los parámetros desde los que el lector leerá el libro: el pacto de ficcionalización se predetermina con el lector desde el propio umbral del texto.

página de este cuaderno y miro el manuscrito de mi novela. Parece que he sido capaz. [...] Lo importante ha sido llegar al folio número doscientos doce y escribir la palabra FIN. Es un libro del que ya no quiero saber nada» (1990: 197-8), porque una vez acabado todo escrito sólo el lector le otorgará sentido, incluyendo —incluso— con estas comprometedoras palabras al diario en tanto modalidad creativa: todo texto sólo se construye, como dijimos anteriormente, con el lector. El diario posee la interesante particularidad de verter su autor en él hechos concernientes a su vida, pero sobre todo profesional, dejando de lado anécdotas que considera estrictamente privadas, personales por intrascendentes, sin el menor interés para un lector, y en cambio acentúa sus acciones en la vida cotidiana del mundo intelectual-literario, cultural y sus aledaños en los que vive y las actividades que ello fomenta. De hecho, el libro se puede considerar una especie de novela-río donde se vierte el caudal de la conciencia del propio escritor sin otro hilo conductor que el pensamiento, los aforismos, las sentencias de las que gusta, y cuestiones de su vida profesional donde todo está dosificado de tal modo que se estructura el material en forma de diario. Lo excepcional del caso es que Trapiello, autorizado diarista, se toma las molestias incluso de reflexionar sobre la propia labor del diarista y la función de todo diario, a veces en forma de aforismo: «A veces oímos que éste o el de más allá llevan un «Diario». Para algunos los «diarios» son las comisarías donde van a delatar o la checa donde presiden sus ejecuciones particulares. Algunos son más vanidosos y van más lejos: prohíben su publicación en tanto no pasen cierto número de años, como si guardaran los secretos de Fátima. Echarle la culpa a otros de lo que vemos nosotros parece una mezquindad» (1990: 27). Tales palabras ofrecen luz sobre la perspectiva adoptada en este diario, además de evidenciar los modos tradicionales de concepción de una modalidad muchas de las veces autocomplaciente por el carácter público de su autor, pero considerada íntima y pudorosa. Más información sobre lo que considera el autor que es un diario nos la ofrece de forma literaturizada en la siguiente cita, al poner sobre la picota el carácter confesional y casi psicoanalítico de un diario, una necesidad de dialogar con ese desconocido que llevamos dentro, pero que a veces por represiones de carácter vario no se exteriorizan lo suficiente: «¿Qué son, pues, unas páginas de diario? Una taberna donde hay siempre un tabernero comprensivo con nuestras debilidades. Que nos escucha si le hablamos, que sabe guardar silencio si queremos estar callados. Esa clase de hombres que sabe decir incluso comprensivamente esa frase terrible: «Tenemos que cerrar»» (1990: 182). En otro momento, ya avanzado el diario, dirá en

forma de sentencia, de las que echa mano a menudo: «No hay diarios mal escritos, sino vidas mal hechas (A propósito de la inarmonía de éste)» (1990: 116). En otro lugar dará cuenta, de forma incluso crítica pero no exenta de cierta ironización, del carácter de esbozo o apunte que adopta todo diario que se quiera tal (todo lo contrario que lleva a cabo Trapiello en *El gato encerrado,* por mucho que se moleste en disimularlo cuando se cuida repetidamente de corregirlo, depurarlo y escribirlo con logicidad y estructura): «(Releo este párrafo. Lo encuentro escrito en vizcaíno. Seguramente podría mejorarlo, pero no me apetece gran cosa. ¿Se entiende? Pues eso. Ya habrá tiempo para el estilo)» (1990: 173). Otras pistas del carácter aperturista de todo diario nos las da Trapiello de forma dispar, como cuando refiere que el tema de un diario es de lo más variopinto: «Todo es muy hermoso. No tengo tema ninguno para escribir. Recuerdo que ese mismo es el argumento de los diarios de Pepys, y sonrío. ¿Cuántas veces habré yo mismo repetido estas líneas aquí? Está uno, Pepys, para pocas fantasías» (1990: 197). No deja de ser curiosa la consideración llevada a cabo de modo general de que todo diario es un ejercicio literario propio de países desarrollados, cuando quizá las necesidades básicas de todo escritor están cubiertas y los temas se pueden privatizar hasta lo más hondo: «Los diarios son a la literatura lo que el yogur a la dieta: un privilegio de las naciones bien alimentadas» (1990: 25).

La novela de Juan José Millás, *La soledad era esto,* constituye a su manera otro ejemplo singular de diario al quedar éste instalado en la fábula: en la trama se introduce la escritura de un diario de la protagonista. La novela en sí es un artefacto que se construye a base de una intertextualidad ante un narrador (3.ª persona) que introduce (presenta) la historia en la primera parte y da cuerpo al relato de los sucesos, pero que pasa la iniciativa, en una segunda parte, a la escritura de ese diario que decide comenzar de pronto la protagonista ante los últimos sucesos acaecidos en su vida, que le llevan a decantarse por ese tipo de escritura nunca antes realizada. El texto está estructurado en lo que pudieran ser capítulos (seis en la primera parte, enumerados, en cuyo interior el cuerpo textual se segmenta a su vez en fragmentos). En la segunda parte, también continúan esos supuestos capítulos, sólo que sin enumeración y, sin fragmentación más que la introducción indiscriminada de lo que pudiera ser una narración en primera persona de la protagonista, con la inserción de su diario e intercalación de cartas o informes del investigador a quien encarga un seguimiento pormenorizado. La protagonista del relato, Elena, con 43 años cumplidos (idéntica edad a la del autor en el momento de la escritura), comienza la

escritura de un diario motivada por el hallazgo del de su madre una vez desaparecida ésta. A partir de la muerte súbita de su madre, con la que apenas se trataba por diferencias de caracteres, Elena encuentra unos cuadernos en su casa (seis, de los que falta uno), comenzados curiosamente a la edad de 43 años: a partir de ahí las concomitancias entre ambas serán recurrentes y cada vez más palpables, hasta el punto de que la vida de Elena deviene paralela a lo que fue la de su madre (sin haberlo advertido hasta entonces la protagonista). En el cuaderno descubre muchos datos de sí, que ni siquiera sospechaba, pero que su madre vertió en forma de confesión en el diario, entre otras el ser considerada por ésta una «antípoda» suya («...aunque tengo cierta facilidad para ello, sobre todo desde que Elena, mi antípoda, se ha dado al alcohol y a las pastillas» [1990: 102], confesará su madre); conforme vaya leyendo los cuadernos concederá a su madre recién fallecida la consideración que en vida no tuvo: todo ello desencadenará la trama que, por otra parte, resulta sumamente atractiva, por lo que tiene de proceso de liberación de una mujer crecida en la contracultura del mayo del 68 y militante de izquierdas, casada con otro progre de pro, subido al carro del poder socialista y apuntado al pelotazo político, es decir, nuevo millonario merced al arrimo de los Ministerios respectivos con oscuros negocios. Elena, en ese período, al vivir una situación paralela a la de su madre respecto a una hija que en el presente de la historia tiene 22 años y que está casada, ha ido desencantándose de todo hasta el punto de que su vida constituye un verdadero vacío, pero precisamente por no haber hecho más que dejarse llevar por terceros que la han manejado a su antojo. Emprende una huida de su vida rutinaria como ama de casa con suficiente ocio como para sucumbir en una domesticidad que no le aporta nada ya y una adicción al hachís preocupante. La contratación de un detective de forma anónima para lo que en principio será un seguimiento de su marido, ante las conjeturas de una presunta relación amorosa con una amante, y su frialdad al certificar tal hecho, le llevan a no inmutarse, para luego crear el reto de que el detective la siga a ella misma y elabore informes subjetivos sobre y para ella, con los que acabará conociéndose mejor; ello, junto a la escritura personalizada de un diario que crece paralelo al de su madre, acabará por despertarle la conciencia suficiente como para romper de forma tajante con su pasado (separándose de su marido) y crearse una vida nueva donde su personalidad aflore alejada de posibles manipuladores, momento en que toma las riendas de su vida por primera vez. El atractivo de la novela —hasta el punto de singularizarla por ello— reside en cómo la escritura confesional de un diario es

capaz de crear conciencia en un personaje sin esperanza alguna y que adoptará conciencia de subversión en ese proceso de aprehensión a través de las palabras del diario —pero también de las consecuencias que ello tiene: es decir, el descubrimiento de las posibilidades reales de su persona— por adquirir una actitud *revolucionaria* ante la vida, precisamente una persona que se las había dado en su juventud de militante izquierdista, pero crecida a la sombra de un marido corrupto apuntado a la especulación económica, a la sombra del poder socialista. La protagonista, Elena, recibe una primera impresión reveladora del diario hallado en casa de su madre: «aunque el diario era un tesoro al revés, el negativo de un tesoro, pero dependería de ella invertir esa imagen, convirtiendo los claros en oscuros y los oscuros en claros, como es en ese proceso fotográfico que nos devuelve al fin la verdadera imagen de una realidad pasada, muerta, pero con capacidad de actuación sobre nuestras vidas, sobre mi vida» (1990: 103-4). A partir de entonces decide comenzar el suyo propio, sin nunca haber tenido un tipo de experiencia semejante: «Comienzo estas páginas que ignoro cómo llamaré o adónde me conducirán a los cuarenta y tres años, es decir, un poco más allá del punto medio de lo que podría considerar una vida muy larga» (1990: 107); lo cual precisamente le llevará a tomar conciencia de su sujeto a través de la intimidad de la escritura: «Diversos acontecimientos personales de complicada pormenorización me han situado en los últimos tiempos frente a la posibilidad de controlar activamente mi existencia. Me encuentro en el principio de algo que no sé definir, pero que se resume en la impresión de haber tomado las riendas de mi vida. Es cierto que aún ignoro cómo se gobiernan y que tampoco sé en qué dirección las utilizaré cuando aprenda a manejarlas» (1990: 107); pero esta toma de conciencia vendrá incorporada en el proceso de escritura del diario: conforme éste se escriba, al tiempo que se construya la novela, surgirá un futuro para la protagonista. El diario se nos muestra como todo un mecanismo revelador para la protagonista (libertador de su conciencia alienada), pero también para el lector (constructor de la trama y sus sentidos). Pronto la protagonista toma conciencia de su condición: «Mi vida discurre apaciblemente entre la lectura de su diario [el de su madre] y la redacción del mío. A ello he de añadir el extraño placer que me proporcionan unos informes que yo misma he encargado realizar a un detective privado» (1990: 108). Los titubeos iniciales en las consecuencias del diario pronto se irán despejando, dando paso al desvelamiento de un enorme potencial (hasta entonces oculto) en torno a la identidad de su autora, al tiempo que aglutinadora de la identidad dispersa durante

toda su vida, y por lo tanto en reconstructor de la personalidad: «Pese a la firmeza de mis propósitos, llevo varios días sin acudir a este diario y eso me proporciona la rara sensación de no existir. ¿Le pasaría lo mismo a mi madre? La idea del diario, desde que lo comencé, me ha invadido como una obsesión. Yo sé que un diario de este tipo es una suerte de mapa esquemático en el que se relatan los aspectos más sobresalientes de la propia vida. Sin embargo, en mi imaginación, el diario es la vida misma. Alguna vez leí algo acerca de quienes confunden el territorio con la representación del territorio (el mapa); tal vez eso es lo que me sucede, tal vez por eso tengo la impresión de no haber existido los días pasados» (1990: 115). A partir de entonces su existencia estará subordinada a la representación que de su vida lleve a cabo en un cuaderno en forma de diario: el mismo no sólo es capaz de clarificar su vida sino insuflársela; sin él ya no será posible la existencia; de hecho, ella existe porque el diario le otorga vida. La escritura del diario para Elena significa la continuidad del juego iniciado por su madre: la escritura de un diario es un intento consciente o inconsciente por comunicarse con su hija Mercedes de la que le separa el mismo trecho que en su momento le separó con su madre, del mismo modo que el de su madre por primera vez en su vida le está comunicando a ella: «Entonces encendí la luz, cogí uno de los cuadernos de mi madre y encontré un pasaje que me emocionó especialmente; parecía escrito para mí y para aquella noche, porque decía así» (1990: 117-8). El diario será un punto de referencia y anclaje (sujeción de un *yo* a la deriva) en ella, del mismo modo que lo fue en su madre: «Tampoco ella tuvo muchos puntos de referencia: el alcohol, el diario y su bulto» (1990: 128). Es más, funcionará a partir de entonces como una guía espiritual, la que quizás debiera haber tenido en su juventud y que no tuvo [22]. Asumida la necesidad de una toma de conciencia para rescatar los fragmentos de una vida, en la novela los dos diarios se entrecruzarán [23] cómplices del mismo malestar, al tiempo que narración y diario se funden en el proceso de construcción de la novela: «Abro entonces uno de sus diarios y leo, como siempre, al azar: De

[22] La confesión del diario constituye el hilo referencial de la vida: «me he acordado de lo que dice mi madre en su diario acerca de los cuartos de baño de los hoteles. Llevaba razón: son un lugar perfecto para hacer un pacto con la locura propia» (1990: 156).

[23] Ambos diarios entran en un proceso de simultaneidad en el entrelazado: «Por cierto, me he traído el último cuaderno del diario de mi madre con intención de leer aquí su secuencia final. Llevo muchas semanas retrasando esa lectura y, no sé por qué, pensé que el extranjero sería un buen sitio para llevarla a cabo. De manera que acabo esta frase y comienzo a leer» (1990: 156).

entre todas las frutas amargas de la vida, la muerte no es, ni con mucho, la peor. Lo malo es vivir lejos de una misma» (1990: 128). En ese proceso de asunción de conciencia, su madre se desvela como la figura que de pequeña le cuadriculara todo su mundo para vivir de acuerdo a unos patrones rígidos, pero a partir de los diarios hallados será precisamente la que le permitirá romper con todo ese mundo [24]. Al final, el diario deglute todo tipo de material textual bien sean los informes periódicos que emite el detective, bien la carta incorporada que le envía su marido Enrique al hotel donde se halla instalada provisionalmente en espera de su nuevo apartamento; ella transmite (dicta al lector) la carta de su marido (quizá para que haya constancia futura de ella, y su hija llegue a reconstruir lo que ocurrió del mismo modo en que ella lo está haciendo con la vida de su madre), sólo que se ahorra insertar la despedida: «No incluyo la última frase, la de despedida, porque me suena a fórmula de misiva comercial» (1990: 170). Por fin ha sido capaz de romper con todo su pasado con la ayuda de su diario y esbozar un futuro que por ahora se ve nítido por la importante carga liberadora que tiene: «Estoy bien, en paz conmigo misma y algo excitada por saber qué será de mi vida en los próximos años, cómo envejeceré, cómo nombraré lo que me atañe» (1990: 180). Para Elena, la vida entonces sí merece la pena, y por tanto el diario se puede cerrar al haber cumplido definitivamente su función emancipadora, certificadora de (la) vida: «Sentada en ella escribo estas líneas que quizá sean las últimas, por lo menos las últimas de mi vida anterior, la que clausuré en Bruselas al día siguiente de encontrarme con mi antípoda» (1990: 180-1).

Beatriz Miami, de J. A. Masoliver Ródenas, se puede tildar como un artefacto textual que adopta la forma de diario un tanto peculiar, con mucho de memorialismo y tanto más de retrato autobiográfico del propio autor. Bajo la estructura de un diario hábilmente camuflado se esconden los recuerdos autobiográficos —prolongados en su pertinente ficcionalización— del autor nacido en Barcelona en el año 1939 y que vivió el ambiente cultural y literario de la ciudad en su juventud de los años 60, cuando en Barcelona comienza a aflorar una generación que se ha dado en llamar «la Escuela de Barcelona», junto al encuentro de exiliados hispanoamericanos que configuran esa otra

[24] Véase la frase: «mi madre me mostró el estrecho pasillo y las mezquinas habitaciones por las que debería discurrir mi existencia, pero al mismo tiempo me dio un mundo para soportar ese encierro o para hacerlo estallar en mil pedazos. Me dio todo lo bueno y todo lo malo al mismo tiempo» (1990: 131).

generación de narradores llamada el *boom* latinoamericano. Todo el libro queda estructurado (aparecido en la colección narrativas hispánicas de la editorial Anagrama, su tono ficcionalizador así nos lo certifica: el relato fluctúa todo el rato entre la realidad vivida en el pasado de la adolescencia del protagonista y la prolongación en la ficción de máscaras que esconden a los protagonistas reales de la época) en una escritura en forma de anotaciones en un diario fechado, que a diferencia de Trapiello no dura un año natural sino un año entre el período cíclico de febrero de 1988 y febrero de 1989, con anotaciones puntuales esporádicas conforme llegan, casi ninguna de ellas con hilazón lógica de continuidad.

El libro está estructurado en capítulos que pudieran corresponderse con cada uno de los meses, a la vez que éstos quedan fragmentados en días respectivos, si bien la caoticidad con que ordena el material crea en un inicio un efecto de extrañamiento en el lector que más tarde tomará el pulso del texto; estos fragmentos están precedidos por un número que viene a ser el día de ese mes en el que se ejerce el derecho a la escritura en el diario, bien que en numerosas ocasiones esté repetido, además de ser caprichosos los días en que se escribe en el diario, con una aleatoriedad absolutamente personal donde un mes como marzo sólo tendrá dos números que coinciden con el día 11 ambos y ninguno otro más, o mayo tenga dos días, 29 y 31, pero que febrero de 1988 tenga registrado cuatro veces el día cinco y le sigan 6-7-7-16-20-26-27; o que esa caprichosidad se ejerza en julio del siguiente modo: 5-8-12-15-17-19-23-27; o que uno de los meses más completos tenga registrados los días del modo siguiente: 1-7-8-12-18-19-20-20-21-21-21-21-21-21-22-23-24-25-26-27-28-29. El azar en la elección de los días preside el cuerpo textual, pero dentro de estos días el texto prosigue con su vocación fragmentaria hasta el punto de que todo él está organizado por anotaciones aisladas como si de escritura espontánea en un diario se tratara; esta organización textual llega a momentos de verdadera criticidad donde pueden aparecer fragmentos con fecha de un día bajo una sola y breve frase; así el día 8 de julio dice: «No la toquéis ya más: así es la fecha» (1991: 32). El resultado de tal cuerpo textual resulta difícil de encasillar dada la peculiaridad de la prosa y de la estructuración que practica su autor, donde el tiempo verbal más frecuente en el que se narran los sucesos es el pasado de la memoria, aunque de cuando en cuando regrese al presente del recuerdo (1988-89), pero sin esa importancia que tiene el escenario donde pretende focalizar toda la atención en el lector, durante los años 60 de su juventud; una de las claves en ese sentido nos la ofrece el pro-

pio autor cuando anota en septiembre de 1988: «Espérame aquí que me voy un momento al pasado, aunque sólo sea para demostrarte que esto de diario nada» (1991: 46). Preside en esta voluntad la vocación de desmitificar el manido encasillamiento en el que se obcecan los críticos; el texto tendrá, pues, una vocación de revulsivo literario, acicate desestructurador del canon literario establecido y aceptado por antonomasia (en todos los sentidos), porque aquí nunca está claro si el conjunto textual es un libro de memorias, una autobiografía de la juventud del autor, un diario, el diario memorístico de un escritor, las memorias autobiográficas de un literato, o todo al mismo tiempo, por cuanto no importa la adscripción a un género, sino el propio resultado textual en sí, como nos dirá en un momento determinado: «No importa cuándo, esto no es una autobiografía; son memorias porque proceden de la memoria, es un diario porque día a día acuden los recuerdos a convivir con lo que me está ocurriendo entonces» (1991: 162). Ésa es la mejor perspectiva de la «novela». La memoria del autor es la pieza indispensable en este *puzzle* constructor del elemento privilegiado de la escritura de lo que pudiera ser su generación literaria o, al menos, sus compañeros de vivencias literarias en los 60 tal y como espacializa: «¿qué recordamos de lo que hemos perdido? Literalmente nada. Entonces trato de hurgar en la memoria, buscar allí cada uno de los objetos que he ido perdiendo y, generosa, protectora, la memoria los ha ido borrando todos. Nada. Como el oleaje que arroja objetos a la playa, allí los abandona y con la misma indiferencia los recupera» (1991: 116). La conclusión más evidente a la que se llega es que Masoliver Ródenas se erige por encima de cánones a los que encorsetar su escritura, para llevar a cabo una escritura que sea fiel a la complejidad de la memoria y su maleabilidad temporal y, más que llevar a cabo la escritura de un diario, pasa revista y reflexiona a su libre albedrío sin que quepan limitaciones por el tipo de escritura elegida: «Necesitamos rebelarnos contra nosotros mismos y ciertamente lo conseguimos. Pero al regresar a nuestro espacio de orden y rutina, nos entra una tremenda desolación, buscamos por todos los rincones de la casa, reconstruimos todo lo que hemos hecho durante el día y si es necesario también durante el día anterior, volvemos a buscar, primero en los lugares más insólitos, luego en los más obvios, volvemos a pasear por las mismas calles y a recorrer cada uno de los locales, y finalmente se nos confirma la falta de honradez de nuestros semejantes y maldecimos a la execrable raza humana. Demasiadas pérdidas hemos sufrido como para seguir entonces escribiendo sobre ellas, escarbando en ellas» (1991: 116). Ésta parece ser la perspectiva más certera de la escritura

de *Beatriz Miami*. Al final de la novela, el narrador nos da con la clave del relato cuando ve devastado el paisaje de su infancia y juventud: «Con el pie aparto los añicos como si fuesen añicos del recuerdo. ¡Cuánto escombro en el suelo de la memoria!» (1991: 218), «las fotos que testimoniaban instantes de vida, fragmentos de muerte» (1991: 222), el fragmento que abarca la temporalidad caprichosa de la evocación de Masoliver Ródenas segmentado en el período cíclico de un año a partir de febrero de 1988. Este tono que tiñe de dolor evocativo a los recuerdos del pasado tiene su explicación por la *oscuridad* de una época y una educación sentimental recibida de tal modo que les ha marcado, a los de su generación, para siempre: «A quienes les interesó como dolorosa y lírica evocación de la infancia, les va a decepcionar el agresivo vacío sentimental» (1991: 212).

En el libro no sólo se recupera una etapa vital importante como es la adolescencia de un sujeto, sino que además no se detiene la escritura en el proceso de identificación personal, sino que va más allá centrando la perspectiva en el proceso cultural, político, social que se vive en Cataluña bajo el franquismo tardío, una época cargada de represión y opresiones que marcará la vida de los futuros intelectuales que comparten protagonismo en la novela, además de en la sociedad española. Es el retrato de una generación intelectual, pero que lleva adherida una fuerte carga de rencor de la que el protagonista no pretende disimular lo más mínimo: «Trato de recordar cuándo empecé a detestarle. Descubro que simplemente nunca me cayó bien» (1991: 206), dirá indisimuladamente de Paco Pobre, un personaje que comparte el mismo ambiente que el del protagonista.

Por otra, este discurso practica una transgresión continuada de toda clase de reglas (sintácticas, semánticas, fonológicas, tabúes...). Es una escritura en forma de *collage* donde se recopilan esbozos de ideas, sentencias, apuntes en lenguaje espontáneo y juegos audaces de palabras, cartas insertadas a terceros (1991: 12), anotación de diálogos llevados a cabo con otros bajo la particularidad de no seguir ningún tipo de reglas de notación al respecto («¿Era una enfermedad?, «¿Enfermedad? ¿Cuál enfermedad?», dijo Fuster Dallas. «La única enfermedad que tiene es esa picha tan ridícula.» «O sea —logiqueó Fenollosa—, que como no tiene picha no tiene enfermedad» [1991: 17]; en otros momentos, el diálogo se ciñe más a la convención, pero literaria o periodística: «P. ¿Cree en la vida? / R. Por supuesto creo en la vida: estoy en ella. / P. Pero usted tiene fama de pesimista. / R. Soy lo que podría definirse como un pesimista radical. Un pesimista de izquier-

das, si este término no lo hubiese desprestigiado tanto la gente de izquierdas» [1991: 125]), «consejos » (1991: 22), «poemas propios y ajenos » (1991: 24, 96, 97), pensamientos, apreciaciones, chistes («Era un tío tan catalán, tan catalán, tan catalán, que a pesar de que el pan no le gustaba mucho se comía todos los días cuatro barras» [1991: 150]). Todo ello siempre narrado desde una primera persona que preside el relato, a excepción de una primera del plural cuando comparte vivencias con amigos o conocidos.

El autor se inmiscuye en la historia con nombre propio, o descripciones vagas para aportar testimonio al carácter autobiográfico del relato antes comentado: «¿Y no recuerda a Roberto, a Masoliver?», dirá alguien en un momento determinado. Otras veces se describe del siguiente modo: «Soy un ser ligeramente alto, y él era claramente bajo, casi un enano: no había crecido nada desde entonces. No sé si soy fuerte porque no lo he probado nunca, pero soy cobarde. Siempre me ha parecido que los huesos se rompen como la madera y en los días de nieve no salgo de casa. Detesto a los valientes. Nací para la retaguardia y para la deserción. Pero dicen que los Capricornios de setenta kilos, metro ochenta y pico y cuarenta y tres de calzado son, además de melancólicos adictos a los horóscopos, gente de precisa intuición» (1991: 60). En otros momentos, la identificación viene dada a través de una ironía sutil al insertarla el propio autor como crítico: «Ella levantó la mirada de *Los cuadernos del Norte* donde había un interesante artículo de Masoliver Ródenas (personaje que había asumido bastante torpemente su marido unos diez años atrás) sobre *El hijo adoptivo*» (1991: 87). Al final del libro ironiza sobre la propia aparición del mismo en el ambiente cultural español: «Todos estos comentarios surgen a propósito de un nuevo e igualmente desconcertante libro de Masoliver, *Beatriz Miami*, publicado a todo color por la misma editorial que estuvo a punto de quebrar tras la publicación de *Retiro lo escrito*[...] Nuevo riesgo porque el autor es el mismo e igualmente minoritario: es un reincidente» (1991: 211). Y poco antes ironiza sobre el lugar que ocupó cada intelectual en el momento más delicado de la transición, cuando el golpe de Estado: «Preguntar con sorna difamatoria que dónde estaba el patriota Macholiver el 23 de febrero de aquel año es mucho y muy mal preguntar. Cada uno hace lo que puede los 23 de febrero, día de San Policarpo. Sugerir, como hace él, que Ródenas odia a la patria porque odia a la familia y que odia a la familia porque sólo se ama a sí mismo y a Castaluna carece de fundamento» (1991: 211).

Llegados a este punto, constatamos que la escritura autobiográfica de los diarios aquí contemplados se presta a una variedad de motivos tan dispares como lo son también el amplio abanico de temas abordados en ellos, donde caben toda clase de reflexiones, en especial las más cotidianas que conciernen a un ámbito concreto de actuación del protagonista, a un microcosmos en el que se desenvuelve bien que éste sea el de la literatura incluso nacional, en ciertos escritores *conocidos*, hasta las costumbres cotidianas y diarias de casi todos, con una cierta propensión al confesionalismo en muchos; en otros, derivada ésta hacia la soledad, por no mentar la pasividad que fomentan ciertas reflexiones en torno a la propia actuación de ciertos sujetos representados en los diarios. Todo ello, contemplado, las más de las veces, y ésta es una de las características *grosso modo* más certeras en un lenguaje que suele ser fragmentario y con una escritura que abusa en muchos casos de la instantaneidad en su forma de plasmar ideas (sobre todo en la modalidad poética), mediante una forma de remarcar la temporalidad muy apta para esta modalidad discursiva cuando se trata de dar a conocer momentos muy cercanos al de la escritura, prácticamente indeslindables y por lo tanto en un pasado próximo por no decir presente. En muchos de los casos esta escritura evidencia a través de su reflexividad una noción de reiteratividad de la acción que conlleva la abulia vital [25]. Los motivos finales por los que se desprende este tipo de escritura, a juzgar por sus características entrevistas, suelen ser también dispares, desde una reflexión cotidiana que sólo atañe al ámbito de quien escribe sin mayor trascendencia social, pasando por reflexiones existencialistas a raíz de un tipo de vida, hasta la reflexión en torno al ámbito personal o contextual, e incluso al ámbito profesional cuando su escritor cree que los datos vertidos tienen algún tipo de trascendencia social, siguiendo por una reflexión de la sociedad inmediata en la que vive quien escribe, las formas políticas que se dan, así como económicas y sociales, hasta escrituras que, desde la ficción, inciden en la cotidianeidad que vive el ser humano en la España de finales de milenio en el contexto global, para a partir de ahí pretender trascender ese núcleo de problemas íntimos que en consecuencia no hacen más que manifestar las carencias del ser humano con el fin de proponer alternativas constructivas que aporten algo a la sociedad en que se viven esas formas concretas de cotidianeidad. En ese sentido, parecen certeras las palabras de Roland Barthes referidas en un supuesto libro a medio camino entre la experiencia autobiográfica y

[25] Por ejemplo, cuando dice: «todo de nuevo aquí mismo repitiéndose» (Gallego, 1988: 47), confiesa el sujeto poético de *La luz, de otra manera* al final del libro.

el diario, donde a raíz de este último afirmará el contenido narcisista (?) de todo diario, si bien nunca llega a caer en cuanto constata, pues en nada le interesa ese aspecto lastimero de toda vida que a resultas sólo da cuenta de la privacidad de un sujeto sin más, cuando a nadie más sino a él le interesa esa endogamia ególatra de problemas intrascendentes, al fin y al cabo (en lo referente a un público lector genérico): «Producción de mis fragmentos. Contemplación de mis fragmentos (corrección, pulitura, etc.). Contemplación de mis desechos (narcisismo)» (Barthes, 1975: 104). Lo cual evidencia o cuando menos nos hace pensar que las palabras con las que se construye todo discurso diarístico no dan cuenta de una construcción imaginaria (donde el referente pertenece a otra dimensión más allá del lenguaje); al calor del fervor estructuralista, la intimidad no es un estado del alma o una forma de afrontar la relación del individuo consigo misma, sino cuando menos una cuestión de construcción del lenguaje, una estrategia sígnica con la que definir los modos en que el individuo revierte sobre sí mismo su relación con el mundo. En un fragmento de su supuesta autobiografía *Roland Barthes por Roland Barthes,* titulado «Empleo del tiempo», narra —uno de los pocos indicios narrativos de su vida estrictamente privada en el libro— lo que realiza a lo largo de un día de vacaciones desde que se levanta hasta que se acuesta, para acabar refutando el interés de lo narrado y dudando de su trascendencia, probablemente para ponerlo en evidencia: «—Nada de esto tiene ningún interés. Aún más: no sólo uno marca su pertenencia a una clase sino que además hace de esa marca una confesión literaria cuya *futilidad* ya no es percibida: uno se constituye fantasmáticamente como «escritor», o, peor aún, uno se *constituye*» (Barthes, 1975: 89). El acto de constitución de un sujeto, de nuevo incluso en este discurso como en todo aquel que se lleve por medio del lenguaje es, como diría Paul de Man, *ilusorio*; es decir, llevado a cabo bajo la potestad del signo lingüístico.

Como quiera que no podemos quedar ajenos a las manifestaciones discursivas de la sociedad actual, se puede afirmar que ha habido una permeabilidad de lo púdico, al tiempo que se ha abandonado una cierta ingenuidad primeriza en su modo de afrontar lo subjetivo, más alejada de los convencionalismos sociales antaño aceptados, pero con nuevas formas más irreverentes. El diario, hemos visto, es utilizado por cada cual de maneras muy diversas y en diferentes contextos (véase, entablar una dialéctica con otras ideas y otros textos del momento, autojustificación personal, debate sojuzgador en/a la época del autor, aportar al debate intelectual o cultural el granito de arena particular...), pero también para ver cómo la complejidad del sujeto occidental —en

nuestro caso— se inserta en el todo social al que pertenece y del que es capaz de problematizar una serie de cuestiones vigentes en la sociedad en la que vive instalado. Ese modo de escritura, en el que se privilegia lo público sobre una cierta privacidad teñida de una idea romántica del mundo y arrumbada de la historia, donde cuanto se devuelve al lector tiene el decoro suficiente como para problematizar una serie de conflictos que le son familiares en el ambiente o el contexto de su misma sociedad, sin la tomadura de pelo de hacerle participar en la coartada de una vida privada que ya a nadie puede interesar como tal, al no aportar nada al conjunto de la sociedad, y menos al receptor de tales textos, es el que merece el beneplácito de un lector que se mide de tú a tú con el sujeto emisor de tales textos, por cuanto no sólo construye el suficiente presente como para amarrar históricamente, sino sobre todo el futuro necesario para que tal fenómeno lingüístico adquiera relevancia bajo la mirada atenta del lector. En ese sentido, decimos, lo púdico perfectamente recobra su sentido como una forma de intervención pública, constructiva, dialéctica y operativa a todos los efectos.

Referencias bibliográficas

BARTHES, Roland (1975). *Roland Barthes por Roland Barthes.* Barcelona: Editorial Kairós, 1978.

BLANCHOT, Maurice (1996). «El diario íntimo y el relato». En *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996). Revista de Occidente* 182-183, julio-agosto, 47-54. [Cap. extracto de *El libro que vendrá,* Caracas: Monte Ávila Editores, 1969.]

BOU, Enric (1996). «El diario: periferia y literatura». En *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996). Revista de Occidente* 182-183, julio-agosto, 121-135.

CABALLÉ, Anna (1995). *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX).* Málaga: Megazul.

— (1996). «*Ego tristis* (El diario íntimo en España)». En *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996). Revista de Occidente* 182-183, julio-agosto, 99-120.

CASTILLA DEL PINO, Carlos (1996). «Teoría de la intimidad». En *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996). Revista de Occidente* 182-183, julio-agosto, 15-30.

CATELLI, Nora (1996). «El diario íntimo: una posición femenina». En *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996). Revista de Occidente* 182-183, julio-agosto, 87-98.

DIDIER, Béatrice (1996). «El diario ¿forma abierta?» En *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996). Revista de Occidente,* 182-183, julio-agosto, 39-46. [Versión abreviada de la conclusión a *Le journal intime,* París: Presses Universitaires de France, 1976.]

FREIXAS, Laura (1996). «Auge del diario ¿íntimo? en España». En *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996). Revista de Occidente* 182-183, julio-agosto, 5-14.

GENETTE, Gérard (1991). *Ficción y dicción.* Barcelona: Lumen, 1993.

GIRARD, Alain (1996). «El diario como género literario». En *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996). Revista de Occidente*182-183, julio-agosto, 31-38. [Versión abreviada de la introducción a *Le journal intime,* París: Presses Universitaires de France, 1963.]

LEJEUNE, Philippe (1971). *L'autobiographie en France.* París: Armand Colin.

— (1996). «La práctica del diario personal: una investigación (1986-1996)». En *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996). Revista de Occidente*182-183, julio-agosto, 55-75.

MAINER, José-Carlos (1994). *De postguerra (1951-1990).* Barcelona: Crítica.

MARÍ, Antoni (1994). *Formes de l'individualisme.* València: Tres i Quatre Edicions.

MAY, Georges (1979). *L'Autobiographie.* París: PUF, 2.ª ed. mars 1984.

MELO MIRANDA, Wander (1987). *Contra a corrente; a questão autobiográfica em Graciliano Ramos e Silviano Santiago.* São Paulo: Tesis Doctoral Universidade de São Paulo, 1987.

MUÑOZ MILLANES, José (1996). «Los placeres de los diarios: el caso de Marià Manent». En *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996). Revista de Occidente* 182-183, julio-agosto, 136-146.

NEUMANN, Bernd (1970). *La identidad personal: autonomía y sumisión.* Buenos Aires: Editorial Sur, 1973.

POPE, Randolph D. (1974). *La autobiografía española hasta Torres Villarroel.* Frankfurt: Peter Lang/Herbert Lang, Bern.

WEINTRAUB, Karl J. (1991). «Autobiografía y conciencia histórica». En *Anthropos, Suplementos* 29, 18-33.

Diarios

ATXAGA, Bernardo (1996). «Diario [fragmentos]». En *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996), Revista de Occidente* 182-183, julio-agosto, 159-162.

ESCOBAR, Julia (1996). «Diario [fragmentos]». En *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996). Revista de Occidente* 182-183, julio-agosto, 168-174.

FREIXAS, Laura (1996). «Diario [fragmentos]». En *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996). Revista de Occidente* 182-183, julio-agosto, 175-180.

GALLEGO, Vicente (1988). *La luz, de otra manera.* Madrid: Visor.

JIMÉNEZ LOZANO, José (1996). «Diario [fragmentos]». En *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996). Revista de Occidente* 182-183, julio-agosto, 181-186.

JUARISTI, Jon (1994). *Mediodía (1985-1993).* Granada: Comares.

LLOP, José Carlos (1996). «Diario [fragmentos]». En *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996). Revista de Occidente* 182-183, julio-agosto, 187-193.

MARTÍN GARZO, Gustavo (1996). «El cuarto cerrado». En *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996). Revista de Occidente* 182-183, julio-agosto, 194-202.

MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (1991). *Beatriz Miami.* Barcelona: Anagrama.

MILLÁS, Juan José (1990). *La soledad era esto.* Barcelona: Ed. Destino, 2.ª ed., 1995.

MUÑOZ MOLINA, Antonio (1986). *Diario del Nautilus.* Madrid: Diputación Provincial de Granada-Mondadori, 1989.

NAVARRO, Justo (1996). «Diario [fragmentos]». En *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996). Revista de Occidente* 182-183, julio-agosto, 216-220.

RIERA, Carme (1996). «Notas de clase». En *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996). Revista de Occidente* 182-183, julio-agosto, 221-226.

SALABERT, Juana (1996). «Diario [fragmentos]». En *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996). Revista de Occidente* 182-183, julio-agosto, 227-235.

SÁNCHEZ ROSILLO, Eloy (1984). *Elegías.* Madrid: Trieste.

TOVAR, Antón (1996). «Diario d'un vellido (Diario de un viejecito)». En *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996). Revista de Occidente* 182-183, julio-agosto, 242-246.

TRAPIELLO, Andrés (1990). *El gato encerrado,* Valencia: Pre-Textos.

— (1996). «Diario [fragmentos]». En *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996). Revista de Occidente* 182-183, julio-agosto, 247-256.

RESEÑAS

MITO Y LITERATURA (ESTUDIO COMPARADO DE DON JUAN)

Carmen Becerra Suárez

(Vigo: Universidade, 1997)

La aparición en un reciente catálogo de venta de libros —no es tan frecuente tratándose de textos editados por una universidad—, autoriza que reseñemos con algún retraso *Mito y Literatura (estudio comparado de Don Juan),* de Carmen Becerra Suárez.

El primer capítulo examina el concepto de mito, en busca de justificación para su acostumbrada atribución a Don Juan. Del repaso a algunos intentos de definir el mito, con especial atención a Lévi-Strauss y Malinowski, se concluye en la distinción entre mitos orales y literarios, y a su vez, en estos, entre los anónimos frente a los de autor conocido. Precisamente, Lévi-Strauss, como señala la autora, pese a rechazar que su método sea válido para los literarios, lo ha ejemplificado con *Edipo* (p. 17). El paso siguiente consistirá en un planteamiento de un estructuralismo que diferencia entre rasgos comunes del mito literario, constitutivos de su carácter mítico, y rasgos específicos, que lo singularizan, cuya desaparición o restitución da lugar a lo que se llama desmitificación y remitificación (p. 25).

Este dispositivo permite, sencillamente, historizar el mito. A partir de este momento empieza la aplicación del método.

Es un acierto, creo, el no dar por supuesto el carácter mítico de Don Juan, pues ello llama la atención sobre la diferencia entre el personaje de Tirso de Molina y el mito propiamente dicho, cuyo nacimiento sólo es posible cuando se independiza de su primer padre, si es que lo es, lo que se plasma en su «capacidad para renacer transformándose [...] y en su plasticidad: por una parte es un relato abierto, permeable a las circunstancias de lugar y tiempo, pero sin perder su identidad primaria; por otra parte es un objeto común del que todos se apropian sin agotarlo jamás» (p. 28).

La historia que liga a Don Juan Tenorio con el mito de Don Juan atraviesa dos etapas, cuyo punto de inflexión es el *Don Giovanni* mozartiano, en la que se destacan dos factores: la progresiva consistencia de los personajes que rodean al héroe; y el hecho de que Don Juan es el héroe del instante, frente a la eternidad, simbolizada en la estatua (p. 32). Así se explica la evolución desde el drama de trasfondo teológico inicial, pasando por una primera desmitificación, hasta la remitificación romántica, operada al preferir la eternidad, y la nueva desmitificación, que da lugar al tipo, estudiado por la ciencia (p. 44). De especial interés, por su alcance estético, es comprobar cómo la refracción paródica operada por la Commedia dell' Arte (p. 38) sienta las bases para el Don Juan ateo de Molière; así como los efectos del cambio de género: del drama a la ópera, que provoca en la obra un necesario *ritardando* de profundas consecuencias, y luego, con el Romanticismo, a la novela y el cuento.

El segundo capítulo tiene de original el que, a diferencia de otros muchos estudios, no olvida el drama de Tirso de Molina, lo que le permite discriminar con precisión qué rasgos de éste han posibilitado el surgimiento del mito. Se discuten aquí las posibles fuentes, la autoría y la fecha, problemas irresolubles, pero de cuyo repaso se concluye en una paternidad anónima y colectiva que favorece el carácter mítico (p. 70). En un segundo momento se plantean las circunstancias históricas que rodean el nacimiento del *Burlador*. Tal vez lo más interesante de esta parte sea el resumen de la discusión teológica entre bañecistas y molinistas. No sólo nos asomamos a la historia espiritual del s. XVI, sino que comprendemos mucho mejor la afirmación de que, aunque en el *Burlador* sólo se encuentra el germen de Don Juan, ya están en él «todos los sentidos que irá adquiriendo con el tiempo» (p. 90): trascendencia, denuncia social, problemática relación con la mujer.

En el tercer capítulo, el más extenso, se persigue una explicación para la rápida difusión de Don Juan por los diversos países europeos. Ello obliga a repasar con minuciosidad una historia ya apuntada a propósito de las desmitificaciones y remitificaciones, pero desde otro enfoque, que no se centra ya en la dinámica estructural del mito, sino plenamente comparatista. Los lazos históricos justifican la pronta aparición de Don Juan en Italia, donde se acentúa el componente popular y cómico. Francia incorporará, haciéndose eco del pensamiento de los libertinos, el casi ateísmo que culmina en Molière. La pérdida de significación religiosa posibilita, pues, «la difusión del tema a otros países» (p. 114). Episodio importante es Molière, cuyo Don Juan es a la vez delincuente y pecador, y que, al aportar la figura de Doña Elvira, anuncia a Mozart y los desarrollos románticos.

De todas formas, el episodio más importante de esta parte de la historia es el *Don Giovanni* de Mozart y Lorenzo da Ponte, que no es el primer aprovechamiento musical del tema (pp. 124-128), pero sí el que crea una obra de arte definitiva y redonda, que da lugar al paso del mito barroco al romántico. Queda claro que la elección del libreto por Mozart no es caprichosa; que su Don Giovanni presupone a Molière y su Leporello es el más inolvidable de los criados; y que Don Juan recupera aquí la trascendencia originaria pero incorporando lo mejor de la evolución posterior. Desde luego, por muchas veces que se haya oído el segundo acto de este *drama giocoso*, la aparición del Comendador sigue resultando estremecedora, como firme la convicción de la secreta simpatía que la música de Mozart sugiere por su héroe.

Hoffmann será responsable de la «incomprensión que demostró el siglo XIX respecto a la ópera de Mozart» (p. 133), incomprensión fecunda, ya que produce el Don Juan romántico, que descansa sobre la sugestión de Doña Ana de Mozart, y que acaba por salvar a Don Juan. Coincide con el cambio de género: predominio de la narración. En relación con el mito romántico se estudian el «buscador del ideal», aspecto que enlaza con *Fausto*; el «amante irresistible», cuya máxima expresión es Byron; la centralidad de Ana, donde se evoca la leyenda de Miguel de Mañara, y donde aparecen Puchkin, Mérimée, Dumas, Espronceda y, por fin, Zorrilla, menos teológico, teatralmente eficaz y plenamente romántico.

La reacción antirromántica destruye al mito, al despojarlo de su trascendencia, y da lugar al tipo: es el fin de Don Juan y el principio del donjuanismo (p. 166). Aquí se categoriza lo irremediablemente disperso, lo que facilita una amplia revisión de obras que van desde *Tigre*

Juan, de Pérez de Ayala hasta *Don Juan,* de Torrente Ballester, sin olvidar *Las galas del difunto*, de Valle (p. 215).

Con todo ello, ahora hemos intentado dar una idea del contenido del libro. Desde luego, sorprende que se haya conseguido organizar semejante selva. Tiene aquí el lector que antes no se hubiera acercado al problema una introducción que no oculta la complejidad de éste, y el ya interesado una completa síntesis de una materia extensísima. Nos presenta los rasgos constitutivos y la evolución del mito, al hilo del recorrido histórico. Ello es posible por haber escogido el método comparativo, gracias al cual queda claro que «es, pues, Europa y no España la que marca los hitos de la evolución de este personaje mítico» (p. 224). Lo que tiene la utilidad de sacar el tema de cualquier nacionalismo y abordarlo desde un punto de vista científico.

Hace años, yo comentaba en clase el *Don Juan* de Torrente Ballester, lo que me forzó a examinar algunas versiones del mito. Se me escaparon muchas cuestiones que ahora han quedado claras. La verdad es que hubiera sido una gran ayuda disponer de un libro como éste, al que hay que dar la bienvenida.

Fernando Romo Feito

EL TEATRO EN ALBACETE EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

Emilia Cortés Ibáñez

(Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel» de la Excma. Diputación Provincial, 1999, 331 págs.)

El libro que reseñamos aquí no es un estudio más sobre la historia del teatro en España, sino que entronca con las nuevas corrientes de investigación teatral que desde la UNED, bajo la dirección del Dr. José Romera Castillo —autor del prólogo de este libro—, y desde otros centros de investigación como el CSIC, vienen en estos últimos años dando unos granados frutos, afrontando el hecho teatral desde su misma entraña y aportando datos importantísimos referentes a la reconstrucción teatral de lugares, que, como en el caso de Albacete, tuvo —y tiene—una amplia tradición de representaciones.

Cortés enfrenta su investigación desde la óptica más rigurosa, esto es, documentándose desde las fuentes, persiguiendo los datos de la representación en todos sus aspectos, con el rastreo minucioso de la prensa, acudiendo a legajos y, en fin, agotando todas las vías posibles, para ofrecernos este magnífico trabajo.

Tras un somero repaso de los acontecimientos históricos de la ciudad de Albacete durante el siglo XIX, la autora se adentra en, seguramente, una de las partes más interesantes de su libro: los lugares escénicos. Tras una detallada investigación de campo, reconstruye los avatares sufridos por los lugares de representación a comienzos del siglo XIX: la Casa de las Comedias, el teatro en el Convento de San Agustín, los salones particulares, posadas y paradores al aire libre.

Al llegar a la mitad del siglo XIX, la investigación de los lugares escénicos se hace más detallada. Así, se aporta una valiosísima información sobre el primer proyecto de un Teatro Cómico en Albacete, tras el cierre en marzo de 1849 del Convento de San Agustín. Este teatro no llegó a construirse y «a la orden de reconocimiento pericial de teatros del 25 de octubre de 1852, Albacete envió un informe, con fecha 15 de junio de 1853, en el que decía que el único teatro de la provincia era el de la villa de Hellín». Tuvo que ser un salón del Hospital de San Julián el que, rehabilitado en agosto de 1853 y en funcionamiento hasta 1866, recogiera las representaciones teatrales, siendo las recaudaciones a beneficio de la Casa de Caridad. Es también la segunda mitad del siglo XIX la época de florecimiento de los casinos, que recogen también actividad teatral de una manera esporádica.

Mientras «todo esto ocurría y se celebraban las representaciones en el Hospital de San Julián, en un principio, y, posteriormente, en los Casinos» en Albacete se continuaba con su proyecto de construcción de un teatro. Con fecha de 28 de enero de 1866, el arquitecto provincial, José Moreno de Monroy, elaboró una memoria de un «Proyecto de un teatro para la ciudad de Albacete», y se comenzó con la expropiación de unos terrenos situados en la calle de San Agustín. Remitido el proyecto a la Real Academia de Arte de San Fernando, ésta desestimó el proyecto por ciertas irregularidades en el foso del escenario y en el decorado de la fachada principal. Se devolvió por tanto al arquitecto municipal para su reelaboración, pero éste, después de un tiempo, rechazó asumir el proyecto que pasó por las manos de otros arquitectos que, finalmente, también lo abandonaron. Otros intentos para la construcción de un nuevo teatro fracasaron a causa de la escasa suscripción de acciones a la hora de llevar a cabo dichos proyectos.

El 20 de junio de 1880 se inauguró el Teatro Vidal. En un principio teatro de verano, fue cubierto posteriormente con un techo de zinc y calentado a base de estufas. Con estos medios y sin retretes, no reu-

nía las condiciones necesarias para la representación. Este teatro tenía una sala planta con palcos, entradas, lunetas, y entrada general. Unos años más tarde, el 1 de octubre de 1886, fue fundada la sociedad «Teatro Circo», que desarrolló el que sería el teatro más importante de la ciudad y buque insignia de las representaciones teatrales hasta bien entrado el siglo XX: el Teatro Circo.

La autora, en una minuciosa reconstrucción, relata los avatares de la construcción del teatro desde sus inicios hasta su inauguración el 7 de septiembre de 1887.

Continúa Cortés haciendo un recorrido, de forma general, por las compañías, profesionales y de aficionados, que representaron sus obras en Albacete durante esta segunda mitad del siglo XIX; también dedica unas páginas al comentario de las obras representadas, los géneros de las mismas, dramaturgos, letristas y compositores. Las preferencias de la ciudad seguían la línea del teatro declamado, aunque el teatro lírico tuvo importante presencia en el periodo, y toma mayor importancia en los últimos años del siglo. Los dramaturgos más representados en la escena de Albacete fueron los hermanos Álvarez Quintero, Miguel Echegaray, Joaquín Dicenta, Mariano Chacel, Vital Aza, etc., aunque la importancia progresiva del teatro musical hizo que letristas como Carlos Arniches y Barrera o Miguel Ramos Carrión fueran también muy representados. Entre los compositores figuran Federico Chueca, Manuel Fernández Caballero, Tomás L. Torregrosa, además de Ruperto Chapí, de importante presencia también en los primeros años del siglo XX.

Capítulo aparte en este volumen son los comentarios referidos a las representaciones: puestas en escena, empresario, director, decorado y vestuario. La autora repasa la figura del empresario y la diversidad de papeles que jugaba en muchos aspectos de la representación. Normalmente el empresario era el propio director de la compañía; un ejemplo es el de Francisco Corona, que en 1857 fue primer actor, director y arrendatario. Aborda también en este apartado la tan discutida figura del director de escena. A mediados del siglo XIX, según la autora, ésta todavía no de daba, aunque hubo autores serios que se preocuparon por el trabajo del teatro en su conjunto, y sobre todo por las puestas en escena. Según Cortés, «los directores-actores de esta época, en general no eran buenos, porque no desempeñaban su trabajo de manera correcta y no trabajaban con seriedad y rigor».

Los decorados y la luminotecnia también eran deficientes, ya que la iluminación eléctrica todavía no había llegado a los escenarios de

Albacete, y algunos espectadores se quejaban «del humo que había en la sala y de las huellas que dejaba en los espectadores».

Repasa la autora, a continuación, la labor de la crítica, punto fundamental para el conocimiento de la recepción teatral. Ésta es muy abundante y ha sido base y soporte para gran parte de este trabajo. Los críticos, en general, eran periodistas o aficionados de la capital que intentaban desarrollar su labor de la forma más seria posible, aunque, en ocasiones, se deja notar su poca preparación.

Importantes son a la vez los comentarios que la autora realiza en torno a la sociología del hecho teatral: público, precios...; cabe destacar los dedicados a la censura, donde se aportan, tanto los nombres de algunos censores de la época como de obras censuradas. En cuanto al público, éste consideraba el teatro como un punto de reunión social. Parece que el público albaceteño era activo y participativo, aficionado a arrojar confeti «no sólo en el intermedio, sino también durante la representación». Sobre los precios de las representaciones, se manejan pocos datos, dada la escasez de información en sus fuentes. Aun así, se aportan algunos precios que nos sirven para confirmar la escasa inflación en lo que se refiere a las entradas para espectáculos teatrales.

Tras este detallado estudio, la autora confecciona una lista cronológica de las obras representadas, donde de forma ordenada el lector podrá descubrir datos referentes a las representaciones y donde, a partir de las fuentes antes señaladas, se han reconstruido el número de actos, cuadros, autor... y el género de cada una de las obras. Este listado es de vital importancia para conocer los datos de obras que, antes de este trabajo, sólo se conocían de manera incompleta.

Por último, la autora incluye una lista de las compañías teatrales que representaron sus obras en Albacete. Aquí aparece el nombre de la compañía, así como el de todos los componentes de la misma. Estos datos son valiosísimos para el investigador que se aproxime a este libro, pues reconstruyen parte de la historia de las compañías en un momento determinado de su trayectoria.

Es, por todo ello el libro de Cortés un instrumento de trabajo importantísimo para todos aquellos que trabajan en la historia de la escena española en el siglo XIX, y, a la vez, es un ameno libro de lectura cuajado de anécdotas sobre las representaciones teatrales en esta ciudad manchega. La reconstrucción de una historia de la escena en España pasa obligadamente por este tipo de investigaciones

que, esperamos que en poco tiempo, podrán darnos una visión de conjunto de la historia viva del teatro en España, una visión del todo distinta de aquella a la que los manuales de historia de la literatura nos tienen acostumbrados.

Francisco Linares Valcárcel

EL PERSONAJE TEATRAL. ACTAS DEL II CONGRESO INTERNACIONAL DE TEORÍA DEL TEATRO

Jesús G. Maestro (ed.)

(Vigo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, 1998)

La crisis, desmantelamiento, disolución o muerte del personaje en el teatro moderno ha mostrado un horizonte hasta ahora insospechado en la concepción de la teatralidad, un nuevo paradigma que invierte los planteamientos de la *episteme* teatral clásica en favor de un nuevo signo complejo, dinámico, impredecible. Desde la moderna deconstrucción del concepto de subjetividad como esencia, identidad y espacio interior, voces autorizadas como Abirached o Fuchs, entre otros, nos habían advertido sobre los límites de este concepto dramático, su heterogeneidad constitutiva y su carácter versátil, que desafiaba cualquier proyección esencialista de su significado. En consecuencia, se imponía la necesidad de llevar a cabo una rigurosa indagación sobre la multiforme naturaleza de este signo ancilar de las dramaturgias complejas contemporáneas. Pues bien, la edición de la revista *Theatralia,* a cargo de Jesús G. Maestro, dedicada al persona-

je dramático (*El personaje dramático*, 1999) que contiene las Actas del *II Congreso Internacional de Teoría del Teatro,* llevado a cabo en la Universidad de Vigo los días 7 y 8 de mayo de 1998, además de añadir una indudable aportación a la investigación teatral contemporánea, constituye un estudio misceláneo de excelente oportunidad y rigor en sintonía con las líneas metodológicas de exploración del universo teatral contemporáneo.

En efecto, el volumen, cuidadosamente editado a pesar de la ausencia de referencias bibliográficas anunciada en el índice, constituye un análisis pormenorizado de este concepto dramático desde una perspectiva multidisciplinar y comparada, lo que le permite relativizar la consideración postromántica del término —personaje equiparable a personalidad psicológica compleja, coherencia, consistencia e individualidad—, únicamentre adscribible al funcionamiento de dicho concepto en el realismo decimonónico burgués, para indagar, si bien en menor medida, en su carácter actancial y escénico.

Seis diferentes secciones monográficas abordan de manera no simplista la complejidad de esta noción. El ensayo introductorio de las mismas, «El personaje teatral en la teoría literaria moderna», a cargo del editor, proporciona una panorámica amplia y ambiciosa sobre la función del personaje a lo largo de la historia y la teoría teatral, desde el concepto de *mímesis* aristotélica hasta el nacimiento de la era burguesa o la incursión en el surrealismo y las vanguardias. Jesús G. Maestro expone que el concepto de personaje teatral en el teatro del siglo XX sufre una radical transformación, demostrando ampliamente el problema de dicha categoría. Motivaciones filosóficas y psicológicas (exteriorización de la subjetividad de los personajes), sociológicas (motivaciones sociales de intervención sobre la realidad política) o comunicativas (aspecto ceremonial o participativo que explora las posibilidades de implicación emocional del público en el espectáculo), van a dar lugar a una auténtica desrealización del personaje teatral contemporáno, que enfatiza su carácter indefinible, abierto, procesual.

En este sentido, elabora una proyección de indudable interés sobre la constelación teórica de nuestro tiempo que ha discutido la figura del personaje dramático «como unidad estable de sentido y de estructura [...] desde presupuestos lingüísticos y sociológicos» (p. 28), en lo que constituye un excelente ejemplo de las posibilidades de la investigación teórica contemporánea (Rastier, Garroni, Rossi-Landi, Fanchette, etc.) sobre la epistemología del personaje, mientras que en la parte final, más sistemática, desarrolla una valoración crítica sobre las poé-

ticas teatrales de la modernidad, que le lleva a concluir que el personaje teatral de nuestro siglo se caracteriza por su configuración discontinua y fragmentada. En una subversión del principio lógico de la identidad, «el personaje se multiplica y complica en un discurso dramático como una imagen sucesivamente fragmentada en una galería de espejos» (p. 32), lo que no significa tanto la aniquilación o ausencia de dicha categoría dramática como la desintegración de una determinada concepción de pensamiento, la del drama burgués. Por lo demás, aporta una visión semiológica acerca del personaje dramático criticando implícitamente las restricciones que dicha perspectiva impone en cuanto excesiva dependencia respecto de los modelos lingüísticos, al desarrollar principalmente una concepción del personaje de carácter textual y literario. Quizá hubiera sido oportuno a este respecto mostrar, más allá del modelo actancial, perspectivas semióticas que abordasen al actor como signo, siguiendo la prestigiosa tradición del los semiólogos de la escuela de Praga.

En lo que se refiere a la segunda sección, tres ensayos de naturaleza histórica abordan el concepto de personaje. Ángel Abuín —por otra parte, citado abundantemente a lo largo del volumen por su excelente y conocida contribución crítica a la pragmática teatral—, en «*La culpa busca la pena:* el héroe melodramático en *Verdad*, de Emilia Pardo Bazán» (título ligeramente diferente al que figura en el índice) estudia a través de la figura del protagonista de dicha obra el complejo funcionamiento del género melodrama como «modo imaginativo hiperbólico» (p. 68). En el caso de Cristina Álvarez de Morales, se estudia otro fragmento de historia literaria, la referente al canon: «El personaje teatral: una lectura shakespereana de Freud». Su gran conocimiento de la obra de Bloom le permite reflexionar acerca de la paradójica lectura freudiana de Shakespeare que éste realiza y que finalmente le lleva a investir a Shakespeare como descubridor del psicoanálisis y a Freud como un mero lector de éste. Por último, la contribución del profesor Romera Castillo titulada «El personaje en los escenarios (un método de estudio)», también inscrita en un proyecto de investigación de mayor envergadura —como era el caso también de la anterior de Ángel Abuín—, da cuenta del magno proyecto que viene llevando a cabo en la UNED sobre la reconstrucción de la vida escénica en España. En efecto, el carácter efímero, irrepetible, de la representación ha prestigiado el texto dramático como principal unidad de análisis. No obstante, y de acuerdo con la redefinición del paradigma teatral a finales del XIX como obra de arte autónoma, producto de la integración de diferentes medios expresivos —uno de los cuales es el drama—, más

allá de la constelación literaria, se definió un nuevo objeto de estudio, la representación dramática. Se defienden así las posibilidades de una nueva historiografía teatral dedicada a la reconstrucción y de análisis del ámbito escénico, de su historia aún no escrita.

En lo que se refiere al personaje dramático desde la literatura comparada, la contribución de Mario Cipolloni, «El teatro breve en el siglo del cine: la multiplicación del personajes y escenificación del autor. De Villaurutia a Buñuel», centra su estudio en el teatro breve de Xavier Villaurutia, descubriéndonos las contaminaciones estructurales entre el cine y el teatro en diferentes momentos cronológicos y en sentido inverso. El excelente estudio tematológico de Isabel Paraíso, «Cinco imágenes de Andrómaca», hace un recorrido histórico sobre modelizaciones culturales diferentes de la figura de Andrómaca (Homero, Eurípides, Virgilio, Séneca, Racine, etc.), demostrando la vitalidad de este arquetipo en nuestro imaginario cultural y su relativo estatismo funcional. Igualmente, María Dolores Rajoy estudia la falsa devota como transmutación adaptada a la tradición teatral y a la realidad española del siglo XVIII de la figura del hipócrita de Moliére en «La falsa devoción y sus personajes femeninos».

Las aproximaciones pragmáticas a la figura del personaje contienen dos aportaciones: en primer lugar, Elena Mata López («Sobre el narrador en el teatro: hacia una reflexión pragmática») analiza el valor anafórico y la función cohesiva de la figura de este mediador de la comunicación dramática, estudiando su relación con las acotaciones, la comunicación, el tiempo y el espacio teatral; en segundo lugar, Ana Isabel Romero («El personaje dramático como enunciado y como enunciación») estudia la peculiar naturaleza de dicha enunciación. Fernando Romo Feito concluye este apartado con una espléndida reconsideración del dialogismo bajtiniano aplicado al teatro titulada «El personaje teatral en la teoría literaria de Mijail Bajtín». A partir de una pormenorizada lectura de sus escritos y un examen minucioso de la literatura secundaria defensora del posible dialogismo del drama, advierte una flexibilidad crítica excesiva en el entendimiento de la dialogía, así como la confusión de categorías estéticas y procedimientos compositivos en la lectura del eminente teórico ruso, suscribiendo en consecuencia el monologismo constitutivo del drama. Además de mostrar cómo teatro y novela son géneros con evoluciones de signo opuesto, proporciona fértiles sugerencias adicionales para futuras investigaciones. Por su parte, Antonio Jesús Gil González («El teatro en el escenario de la novela») explora las interconexiones entre ambos

géneros —metaforización teatral de la novela así como novelización del teatro— a partir de técnicas de autorreferencialidad generosamente ejemplificadas.

Por último, el apartado dedicado a la semiología teatral comienza con un análisis aplicado de Gómez de la Serna (Mónica de Caso: «Hacia una lectura semiológica de *Beatriz*»), donde se demuestra la devaluación del personaje en el lenguaje dramático de nuestro siglo, y continúa con los ensayos de dos de los más reconocidos investigadores teatrales contemporáneos en el ámbito de la estética, como Tadeusz Kowzan, sobradamente conocido por su temprano intento de clasificación de los sistemas de signos teatrales a partir de la centralidad del actor, y Wladimir Krysinski. Tadeusz Kowan, en su estudio del personaje como macrosigno, titulado «Identidad del personaje teatral: del anonimato a la autorreferencia», abundantemente documentado, distingue tres grandes tipos de personajes: ficticios, de carácter histórico y autorreferenciales, aludiendo en este último caso a la implicación autobiográfica del autor en la obra, cuyo caso extremo permite, por ejemplo, la fusión en el macrosigno personaje de significante y significado, la multiplicidad de personajes en un solo intérprete —muchos significados para un solo significante— o, lo que es más común, una multiplicidad de intérpretes para un solo personaje —muchos significantes para un único significado—.

En cuanto a la ponencia del profesor Wladimir Krysinski («Evoluciones del teatro y del personaje. El arte escénico entre la autonomía y la heteronomía»), constituye un excelente colofón a este enfoque plural sobre el personaje en el teatro moderno y contemporáneo. A partir del trazado histórico de sus diferentes significados (concepto relacional de personaje en el mundo antiguo, como entidad psicológica, individualización y metadiscursivización de dicho concepto desde el siglo XIX en adelante, etc.), aprecia una constante dialéctica en la escena contemporánea entre la «búsqueda de la autonomía y la persistencia de la heteronomía» (p. 317). Dramaturgos como Büchner, Strindberg, Ionesco, Beckett, Vauthier, etc., van a proporcionar modelizaciones diferentes que invierten la complejidad psicológica tradicional del personaje, el concepto del mismo como soporte somático del logos, para transformarlo en máquina hablante, presencia humana escénica, energía existencial que proyecta nuevas estructuras dialécticas del mismo. Igualmente, los grandes directores como Artaud, Grotowski o Barba transformarán conceptual y plásticamente la figura del actor en una entidad física, volumen tridimensional, signo móvil.

Su conclusión, por último, justifica y legitima todos los enfoques anteriores, al demostrar que el concepto de personaje no puede ser reducido a una consideración esencialista: su naturaleza es multiforme y refleja las tensiones de identidad del teatro moderno y contemporáneo, proyectándose, paradójicamente, en su semiosis ilimitada.

María Ángeles Grande Rosales

Universidad de Granada

CALAS EN LA LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO

José Romera Castillo

(Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1998, 536 págs.)

Hoy en día se utiliza la expresión «Siglo de Oro» para referirse al período de mayor florecimiento cultural en la España hegemónica. Es la época en la que escribieron Garcilaso, Fray Luis de León, Herrera, San Juan de la Cruz, Cervantes, Lope de Vega, Calderón, Góngora y Quevedo. El predominio de todos los géneros mayores durante este período es la causa de que, cuando decimos «Siglo de Oro» tengamos que pensar tanto en el siglo XVI como en el XVII. *Calas en la literatura española del Siglo de Oro* abarca cronológicamente temas y autores relacionados con ambos siglos.

Los estudios que forman parte de este volumen son el fruto de los años de investigación y docencia que el profesor José Romera Castillo ha dedicado al período áureo de nuestra literatura. Los diferentes capítulos que integran el libro son recopilación de trabajos de investigación publicados originariamente en revistas y actas de congresos nacionales e internacionales. Esta recopilación rinde homenaje a Dámaso Alonso

en el centenario de su nacimiento y a Emilio Alarcos Llorach con motivo de su muerte. El volumen es, además, complemento de aquel que el mismo autor publicó, titulado *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro* (Madrid: UNED, 1993).

Los géneros estudiados abarcan la poesía (Acuña, Quevedo, justas poéticas y el soneto dialogado), el teatro (Calderón, Lope de Vega), la biografía (Cetina), la prosa novelada (Cervantes, Timoneda), la crónica (Colón) y la erudición lingüística (Argote de Molina y Covarrubias). En cuanto a la teoría, el volumen hace gala de un «eclecticismo, no dogmático, que tiende a ser conciliador» (p. 12). Efectivamente, nos encontramos con varios enfoques críticos que siempre resultan adecuados al tema seleccionado.

Cabe ahora hacer un breve resumen de cada uno de los capítulos que, para mayor concisión, he agrupado en diferentes bloques siguiendo criterios estrictamente metodológicos. La comparación literaria es el eje que vertebra varios capítulos. En el primero de ellos se hace una comparación entre la lira de Garcilaso «A la flor de Gnido» y la parodia que de este poema realizó Hernando de Acuña. Sus motivaciones poéticas son bien diferentes, pero las similitudes formales y métricas son numerosas; lo que demuestra que Acuña, en realidad, está rindiendo homenaje a Garcilaso. El tema sobre la recepción literaria, tan fructífero en literatura comparada, da lugar al capítulo titulado «Algo más sobre Gutierre de Cetina y México». Hasta ahora sólo se conocía un cancionero manuscrito de Cetina recopilado en la ciudad de México en 1577. La aportación de Romera Castillo consiste en dar a conocer otro manuscrito mexicano que ratifica la huella del poeta en las tierras de Nueva España. Dentro de esta misma línea comparativa se encuentra la investigación dedicada a Lope de Vega. Existe una similitud temática, de origen boccacciana, en *El ejemplo de casadas,* de Lope de Vega, y en la segunda patraña de Timoneda. El tema, recurrente en nuestra literatura culta y popular, es la historia de la fidelidad conyugal de la mujer. El amplio capítulo dedicado a Joan Timoneda cabe también en su mayor parte dentro de otro gran apartado de la comparación literaria dedicado a la búsqueda de ecos, concomitancias e influencias. Romera Castillo analiza las huellas que ha dejado el medievo en la colección de relatos agrupados en *El patrañuelo*, la obra literaria cumbre de la narrativa de Joan Timoneda. Después, analiza las concomitancias temáticas entre obras cervantinas (por ejemplo, *La Galatea* y *La gitanilla*) y el texto de Timoneda. Por último, se coteja la patraña segunda de Timoneda y la *Historia de Valter e Griselda,* de Bernat Metge.

Varios son también los capítulos que se agrupan en torno al eje metodológico del análisis lingüístico. El capítulo sobre «Argote de Molina» está dedicado a la reflexión lingüística que el sevillano realizó sobre *El Conde Lucanor*. Su pormenorizado análisis sobre el estado de la lengua en el siglo XVI lo ubican dentro de aquellos humanistas —Nebrija, «El Brocense» y Covarrubias— que asientan los fundamentos de la ciencia lingüística posterior. Ese mismo enfoque lingüístico es también el eje vertebrador del capítulo dedicado a las autoridades medievales que Sebastián de Covarrubias utilizó en su *Tesoro de la lengua castellana o española* con el objetivo de documentar definiciones. Los escritores y las obras que aparecen explícitamente en el *Tesoro*, prescindiendo de romances y composiciones populares son Juan de Mena, *Coplas de Mingo Revulgo*, *La Celestina*, Pero López de Ayala, Juan del Encina, *El Conde Lucanor*. En otro capítulo José Romera Castillo desglosa un soneto de Hernando de Acuña para ratificar que se ajusta a las categorías funcionales del soneto amoroso clásico. Dentro del plano estrictamente lexicográfico, hay que destacar el capítulo dedicado a Quevedo, en el que se analizan los campos léxicos de su frondosa obra poética para demostrar el funcionamiento conceptual del binomio tiempo-muerte.

Los problemas de datación y autoría inspiran la investigación dedicada a Calderón de la Barca. Bajo el epígrafe «Notas sobre *Casa con dos puertas, mala es de guardar* y *El galán fantasma*» se analiza la datación, el género, el argumento, los personajes, el estilo y la métrica de estas dos obras. Después, se apuntan los preliminares que ha de seguir la crítica literaria para la edición del auto sacramental *La cruz donde murió Cristo*. Este auto es cotejado con *La exaltación de la Cruz*, teniendo como punto de referencia los personajes, los espacios escénicos, los temas, los recursos técnicos y teatrales, y el léxico. Los problemas de autoría dan lugar a un nuevo apartado dentro del teatro calderoniano. A través del análisis de una serie de antítesis y contrastes, José Romera Castillo demuestra que la obra *No hay que creer ni en la verdad* fue, efectivamente, escrita por Calderón de la Barca.

Originales resultan los planteamientos críticos utilizados para analizar la obra de otros dos autores: Cervantes y Colón. En el primer caso se utiliza el psicoanálisis —y, más concretamente, el «triángulo edípico»— para desvelar el mundo interno del autor del *Quijote*. No menos llamativa es la interpretación kinésica que se hace del *Diario del descubrimiento*, de Cristóbal Colón. La comunicación no verbal, a través de movimientos y posiciones corporales de base psicomuscular, de

percepción visual, acústica, táctil y cinestésica, fue la primera forma de contacto entre dos culturas antagónicas que lograron entablar diálogo con gestos.

No menos interesante resulta el capítulo dedicado a Teresa de Jesús en el que se analiza la presencia de justas poéticas y representaciones literarias durante la celebración de fiestas teresianas en honor a la beatificación de la Santa. En estos certámenes, y siguiendo las fuentes de la época, participaron poetas de renombre: Lope de Vega, Miguel de Cervantes, José de Valdivielso, Gaspar Aguilar, Vicente Espinel... Las justas se celebraron por toda la geografía española. Sobre las de Córdoba y Valencia se dedica un pormenorizado estudio.

Cabe decir, para concluir, que los trabajos publicados en *Calas en la literatura española del Siglo de Oro* están ordenados alfabéticamente (por autores), lo que constituye una decisión acertada para ayudar al lector a servirse con agilidad de la variada información. Todos los capítulos destacan por el manejo de abundantes fuentes bibliográficas, tanto primarias como secundarias, y por el deseo de indagar en aspectos de nuestra literatura que requieren aún una pormenorizada investigación.

Dolores Romero López

Grupo de Investigación del ISLTYNT de la UNED

TEATRO HISTÓRICO (1975-1998): TEXTOS Y REPRESENTACIONES

José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.)

(Madrid: Visor Libros, 1999, 753 págs.)

El volumen recoge las Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED [1], dirigido por José Romera Castillo, sobre *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*.

El trabajo está ordenado en tres bloques: «I. Confesiones de dramaturgos», «II. Sesiones Plenarias» y «III. Comunicaciones». Todo ello precedido por la «Presentación», a cargo del profesor Romera Castillo, «Sobre teatro histórico actual» (pp. 11-36), donde incluye abundante bibliografía.

En la primera parte dos son los dramaturgos que se confiesan: José M.ª Rodríguez Méndez y Eduardo Galán. El primero se refiere a «Mi teatro historicista (la interpretación histórica en el teatro)» (pp. 39-48), un teatro que «va más allá de la Historia» (p. 39), que el autor mani-

[1] Celebrado en la UIMP, Cuenca, del 25 al 28 de junio de 1998.

pula para exponer su particular visión; se confiesa «libre, independiente» (p. 48). Eduardo Galán, en «El Barroco como espejo del presente en mi mundo creativo: influencias y desarrollo» (pp. 49-60), manifiesta su «necesidad de emplear personajes o ambientación histórica para expresar sentimientos u opiniones del presente» (p. 50), además de gran admiración por el Barroco, plasmado en su producción.

El segundo bloque, «Sesiones Plenarias», está compuesto por catorce aportaciones. Cuatro de ellas nos introducen en el tema objeto del Seminario y dan una panorámica general del mismo, además de bases teóricas para su estudio. César Oliva, en «Teatro histórico en España (1975-1998)» (pp. 63-71), arranca de la «metáfora histórica» en el teatro español de la primera parte del siglo XX y termina en el de los noventa con la afirmación: «El teatro de hoy no necesita metaforizar sus acciones» (p. 70). La importancia del género se pone de manifiesto con el trabajo de M.ª Francisca Vilches Frutos, «Teatro histórico: la elección del género como clave de la escena española contemporánea» (pp. 73-92), que ordena el teatro de 1975 a 1998 en cuatro periodos bien delimitados y demuestra la frecuencia del género histórico en los mismos. La puesta en escena es objeto de estudio de Beatriz Hernanz Angulo en «Aproximación a una teoría de la puesta en escena del teatro histórico español (1975-1998)» (pp. 93-109), que recoge dos tipos básicos: la *continuista*, cuidada pero sin innovación, y la *rupturista e innovadora,* arriesgada; y señala la importancia que la crítica ha dado al texto. Ángel Berenguer, en «Bases teóricas para el estudio del teatro histórico español entre 1975 y 1998» (pp. 111-128), incluye las tendencias restauradora, innovadora, renovadora y, dentro de ésta última, las subtendencias radical, reformista y rupturista.

Otras cuatro sesiones plenarias giran en torno al teatro de autores concretos. Así, Mariano de Paco, «Teatro histórico actual: Buero Vallejo y Alfonso Sastre» (pp. 129-140), ve que, en el teatro de Buero, se aúnan lo personal, político, ideológico y metafísico; y destaca que las coincidencias de este teatro y el de Sastre sólo se dan en la «recreación artística a partir de una amplia documentación, sentido crítico y conexión con la actualidad» (p. 135). José Romera Castillo, en «Sobre el teatro historicista (y dos nuevas obras) de José María Rodríguez Méndez» (pp. 141-169), recoge la diferencia que establece este dramaturgo entre teatro *histórico* y teatro *historicista,* para detenerse en el último y en las obras que a él pertenecen, incluidas *Reconquista (Guiñol histórico)* y *La Chispa (Aguafuerte dramático madrileño).* Virtudes Serrano, en «La historia como recuperación y como mediación en

el teatro de Domingo Miras» (pp. 171-180), muestra la doble relación entre el teatro de este autor y el espectador: distancia y participación; teatro de recuperación de personajes y de sistema lingüístico. En «*Doña Elvira, imagínate Euskadi*, de Ignacio Amestoy: del pre-texto al texto definitivo» (pp. 181-189), Ángel-Raimundo Fernández afirma que la diferencia entre estos dos estadios de la obra, que arranca de Lope de Aguirre, estriba «en la supresión de todas las alusiones precisas a la situación actual de Euskadi» (p. 188).

La autoría de mujeres tiene un espacio con la aportación de Juan A. Ríos Carratalá, «El teatro histórico escrito por mujeres (1975-1998)» (pp. 191-203), que se detiene en Carmen Resino y Concha Romero. Sobre el teatro catalán trabajan María-José Ragué-Arias, «Cataluña: textos y representaciones» (pp. 205-220), y Josep Lluís Sirera, «El documento histórico como materia teatral. El caso del Teatro catalán» (pp. 221-232). Ragué-Arias organiza su trabajo en dos bloques: *teatro de texto* y *teatro cuyo texto se escribe sobre el escenario*, mientras que Sirera se refiere a la escritura del teatro-documento en catalán que, inspirado en textos alemanes, supo encontrar soluciones propias a sus problemas específicos. Juan Villegas, en «El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia» (pp. 233-249), establece semejanzas y diferencias entre el *discurso histórico* y el *discurso teatral histórico,* para, a continuación, centrarse en América Latina con este último tipo de teatro. También en torno al continente americano gira el trabajo de Nel Diago, «Hernán Cortés y la conquista de México en el teatro de los noventa o la imposibilidad de dramatizar la Historia» (pp. 251-263). El bloque de sesiones plenarias se cierra con la aportación que, sobre cine, hace Francisco Gutiérrez Carbajo, «Algunas adaptaciones fílmicas del teatro histórico (1975-1998)» (pp. 265-293), que comienza con la figura de Esquilache en el teatro y en el cine y continúa con títulos como *Las bicicletas son para el verano* y *¡Ay, Carmela!*

Dentro del bloque de las «Comunicaciones», treinta y siete en total, hay una introducción teórica con la aportación de Manuel Pérez, «Fuentes y patrones en el teatro histórico *radical* español contemporáneo: algunas consideraciones teóricas» (pp. 309-318). José García Templado, en «Teatro de la historia en la historia del teatro» (pp. 319-337), considera hecho histórico tanto el realizado por personajes importantes como aquel otro, anónimo, que nos lleva a «cambios en la concepción del mundo». Óscar Cornago Bernal se refiere al «Teatro histórico y renovación teatral: el camino hacia la polifonía escéni-

ca» (pp. 537-549) y se apoya en *El Fernando*, *Àlias Serrallonga* y *La Setmana Trágica*. Isabel Díez Ménguez recoge una selección bibliográfica sobre el tema del Seminario: «Acercamiento a la bibliografía literaria del teatro histórico español (1975-1998)» (pp. 297-307). El eco que dicho tema ha tenido en la prensa es la aportación de Francisco Ernesto Puertas Moya, «*Cambio 16* (1975-1978): repercusiones del teatro histórico en la prensa durante el periodo de transición preconstitucional» (pp. 451-475).

La mayor parte de las comunicaciones está dedicada al estudio de obras concretas: Carlos Mata Induráin, «Los dramas históricos de Eduardo Galán: *La posada del arenal* y *La amiga del rey*» (pp. 339-351); Francisco Reus Boyd-Swan, «El Barroco a través de *La puta enamorada*, de Chema Cardeña» (pp. 353-363); Beatriz Paternáin Miranda, «*La libertad esclava*, de María Manuela Reina» (pp. 365-376); Margarita Almela, «El distanciamiento histórico y la crítica del poder (Reflexiones acerca de dos obras teatrales de A. Miralles y Schiller)» (pp. 377-388) —se detiene en *Píntame en la eternidad* y *María Estuardo*, respectivamente—; Antonio José Domínguez, «Pedro Laín y Fermín Cabal: dos miradas ante *El Empecinado*» (pp. 389-397); M.ª Teresa García-Abad García, «El tiempo, la historia y la memoria en *Las bicicletas son para el verano*, de Fernando Fernán-Gómez» (pp. 409-416); José Vicente Peiró, «Visitas a la conquista de América: la *Trilogía americana*, de José Sanchis Sinisterra» (pp. 439-449); Julián Bravo Vega, «La representación de *Los milagros de Santo Domingo de la Calzada* (1993-1997)» (pp. 477-487); Helena Fidalgo Robleda, «Representaciones de *El señor de Bembibre* (1977-1988): teatro, historia e identidad social» (pp. 489-496); Coral García, «Teatro como representación: *Mariana Pineda* a la italiana» (pp. 497-502); Juana M.ª Balsalobre García, «Alejandro Soler: la primera puesta en escena de *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras*» (pp. 503-523); y Pilar Nieva de la Paz, «*Y María tres veces amapola María* (1998), de Maite Agirre: una visión del testimonio histórico y existencial de María de la O Lejárraga (1874-1974)» (pp. 399-408) —que se centra en este personaje histórico, mujer de Martínez Sierra—. Vemos cómo un texto histórico-jurídico puede llegar a ser texto teatral, con la aportación de Encarnación Medina Arjona, «*Brancusi contra los Estados Unidos*: un juicio histórico o el arte moderno al servicio de la escena» (pp. 675-686).

¡Ay, Carmela! da lugar a dos comunicaciones: Blas Sánchez Dueñas, «Realidad histórica, comicidad y crítica irónica político-social en *¡Ay, Carmela!*» (pp. 417-430); y Jerelyn Johnson, «Una aproxi-

mación al estudio de las didascalias en *¡Ay, Carmela!* de José Sanchis Sinisterra» (pp. 431-437).

Otro grupo de comunicaciones recoge aspectos del teatro de distintas regiones geográficas: Emilia Ochando Madrigal, «Representaciones de teatro histórico en Albacete (1983-1998)» (pp. 525-536); Mariano Gracia Rubio, «Panorama del teatro histórico en Aragón desde 1975: *Rey Sancho y Goya*, dos puestas en escena de Alfonso Plou» (pp. 615-625); Elena Guadalupe Recinos Campos, «Ángel Camacho en el teatro canario actual» (pp. 627-635); Marta Prunés, «Sobre *La Setmana Trágica* y *Camí de nit, 1854* de Lluís Pasqual» (pp. 551-566); Trinidad Barbero Reviejo, «*Cicle de teatro a Granollers* (Puesta en escena del teatro histórico desde 1975 hasta hoy)» (pp. 567-582); Pedro Barea, «Gernika y *El Guernica* en el teatro» (pp. 583-594); Patricio Urquizu, «Anacronismo, panfleto y poesía en el teatro histórico vasco del postfranquismo» (pp. 595-603); y Loreta de Stasio, «El teatro durante la Transición en el País Vasco: el tardofranquismo grotesco en *Bilbao, Bilbao*» (pp. 605-614).

El matrimonio compuesto por Darío Fo y Franca Rame da lugar a dos comunicaciones: Javier Tonda Mena y Elisa Constanza Zamora Pérez, «Interpretación de Darío Fo en el *Misterio Brujo*: el actor y el hombre en la historia» (pp. 705-712); y Flavia Cartoni, «La otra mitad del Nobel de Literatura. El compromiso político en el teatro de Franca Rame» (pp. 713-720).

La figura de Hamlet sirve de arranque a las comunicaciones de Joaquina Canoa Galiana, «La máquina Hamlet de Heiner Müller: del texto a la escena» (pp. 637-644) y de Emilia Cortés Ibáñez, «El teatro histórico de Shakespeare en el cine» (pp. 731-744).

El teatro francés también es objeto de estudio: M.ª Pilar Suárez, «El teatro histórico francés y su representación en España» (pp. 645-659); Ana Isabel Romero Sire, «Historia, espectáculo e internacionalismo en la vanguardia contemporánea: la recepción española de *Hiroshima (Les sept branches de la rivière Ota)*, de Robert Lepage» (pp. 661-674); María Isabel Blanco Barros, «*Anacaona*. Historia de un genocidio olvidado» (pp. 687-704).

El teatro en Portugal queda recogido con la comunicación de Orlando Grossegesse: «Los *dramas* de la hiperidentidad nacional. El teatro histórico portugués entre revolución y restauración» (pp. 745-753).

Lo acontecido en Gran Bretaña llega con José Ramón Prado Pérez: «La utilización del teatro histórico como elemento de experimentación teatral e intervención política en la producción dramática de Caryl Churchill» (pp. 721-729).

El presente volumen es otra de las profundas aportaciones, a las que, desde 1992, nos tiene acostumbrados el Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED.

Emilia Cortés Ibáñez

ORIENTACIONES EN LITERATURA COMPARADA

Dolores Romero López (ed.)

(Madrid: Arco/Libros, 1998, 261 págs.)

y

UNA RELECTURA DEL FIN DE SIGLO EN EL MARCO DE LA LITERATURA COMPARADA: TEORÍA Y PRAXIS

Dolores Romero López

(Berna: Peter Land, 1998, 204 págs.)

El panorama de estudios comparativos español cuenta con dos nuevos libros que actualizan la materia: *Orientaciones en literatura comparada* y *Una relectura de fin de siglo: teoría y praxis*, ambos por la especialista en el ámbito de la literatura comparada y el modernismo Dolores Romero López.

Podría parecer mentira que en un país multilingüe y pluricultural como lo es el nuestro, la literatura comparada aún esté abriéndose paso dificultosamente entre los departamentos tradicionales de Filología. Estos dos libros surgen no sólo de la necesidad de entender de forma más plural los diferentes sistemas artístico-literarios peninsulares, sino sobre todo de poner el dedo en la llaga cuando la autora hace cuestionarnos el valor de la literatura comparada, presentando nuevos enfoques para la disciplina. Replantearse y releer son dos términos que ilustran los objetivos de estos dos libros. Aproximarnos al comparatismo con un espíritu crítico que cuestione nuestras propias concepciones sobre la comparación, la literatura, y, en último término la sociedad y nuestras instituciones educativas.

En *Orientaciones en literatura comparada,* Dolores Romero (ed.) subraya que «las disciplinas no se distinguen por el objeto que estudian, sino por las preguntas que formulan». El libro presenta un elenco de artículos clave, correspondientes a las respuestas diseñadas desde diferentes perspectivas teóricas en relación con lo que se define como «literatura comparada». *Orientaciones* es una edición excelentemente prologada y bien cuidada que repasa las formulaciones desde Wellek hasta el informe realizado por la American Association of Comparative Literature en 1995 o el último congreso de la ICLA en 1997. Los artículos seleccionados se agrupan en tres secciones: 1. «Orientaciones nocionales» (artículos de S.S Prawer, Adrian Marino y Susan Bassnett), «Orientaciones teóricas» (artículos de J. Culler, H. H. Remark, P. Swiggers, D. Fokkema, G. Gillespie, E. Kushner, S. Totosy) y «Orientaciones didácticas» (artículos de Y. Chevrel y D. Fokkema). A grandes rasgos, estos artículos tocan cuestiones concernientes al canon y su formación (Fokkema), a la superación de las nociones de influencia y fuentes que se reducen a lo descriptivo, a las aproximaciones actuales a la disciplina caracterizadas por el eclecticismo y la pluralidad (Marino), a las diferencias entre el comparatismo oriental y occidental, a las aportaciones del feminismo a la literatura comparada, y el ámbito de los estudios de traducción en relación con la misma (Bassnett), a la definición de literatura nacional y la revisión de los estudios de recepción (Culler), a los estudios postcoloniales y literatura comparada (Totosy) o a la literatura comparada dentro de los programas educativos (Chevrel). Como bien indica su título, el libro no pretende ofrecer respuestas definitivas para problemas concretos, sino orientar al lector presentándole un abanico de distintas propuestas que sirven como ejemplo ilustrativo de lo que se está haciendo en la disciplina. El libro está marcado, pues, por la pluralidad de interpretaciones y soluciones posibles que

han sido pensadas en torno a cuestiones como las siguientes: «¿Qué es literatura comparada?», «¿por qué hay que replantearse la literatura comparada?», «¿cuál es la situación actual de la literatura comparada?»

Quizá el llegar a un punto intermedio entre la dimensión histórica de la obra literaria y la interpretación crítica, como propone, por ejemplo, Adrian Marino. Sin duda, el consenso entre los diferentes artículos estriba en el unánime escepticismo ante la aproximación histórico-positivista de la literatura comparada, a la vez que se manifiesta una necesidad de superación de ese enfoque. El libro cuenta, además, con una extensa bibliografía que complementa las propuestas presentadas.

Si *Orientaciones* supone una presentación teórica en torno a la problemática de la literatura comparada, *Una relectura del fin de siglo en el marco de la literatura comparada* viene a ser la puesta en práctica que hace Romero López de algunas de las proposiciones expuestas allí. Para aquellos que desconozcan *Orientaciones*, el primer capítulo de *Una relectura del fin de siglo* ofrece una síntesis de algunas teorías comparativas y al mismo tiempo sitúa al lector en el contexto de los debates de la crítica sobre el modernismo. Siguiendo a Douve Fokkema, la metodología que adopta Romero López en sus análisis tiene su raíz en el pluralismo teórico, insertando el modernismo hispánico en el contexto europeo y atendiendo así a una bilateralidad en la comparación: las relaciones internacionales (por ejemplo, el capítulo que titula «La fortuna de Francis Jammes en España») e intranacionales («Simultaneidad, traducción y diferencia: una aproximación al polimodernismo peninsular hispánico»). En el primero, la autora analiza la asimilación de autores secundarios como Jammes por el modernismo hispánico. Más que de influencia entre uno y otro, habla de afinidades entre sistemas culturales e ideológicos; en este caso, el jamismo francés y el krausismo peninsular como sistemas afiliados. Pero también le interesa a la autora la comparación no sólo entre diversos sistemas que se suceden simultáneamente en el tiempo, sino los procesos intertextuales que se producen entre sistemas afines y distanciados cronológicamente. En el último capítulo presenta la poesía de Andrés Trapiello, enmarcada en una tradición literaria, la del modernismo español, y compuesta de esas voces del pasado que laten en su poesía. Establece Romero López un paralelismo entre el fin de siglo y nuestro fin de siglo, apuntando a una atmósfera afín de crisis de valores y de búsqueda en lo poético y literario de una ética-estética. La autora, guiada por la intención de «sacar los textos de su institucionalidad historia y releerlos en el contexto de la comparación»,

discute la rigidez de términos como «generación», «periodo», o «movimiento», insistiendo en su artificialidad.

En general, el trabajo de Romero López se sitúa en la línea revisionista del modernismo hispánico, permitiéndole el marco de la comparación dilucidar nuevos aspectos y abrir nuevas preguntas, tales como el aislamiento ficticio con que se ha sometido al modernismo español respecto de los modernismos periféricos (por ejemplo el modernismo catalán) o la importancia de autores secundarios como Francis Jammes frente a autores canonizados en el modernismo español como Baudelaire o Verlaine.

La pluralidad teórica elegida por la autora en ambos libros queda sobradamente justificada no sólo en sus argumentaciones, sino en el conjunto global que representa el material utilizado. De éste destacaría su originalidad.

Cabe señalar la repercusión de ambos libros en el panorama español del comparatismo, a menudo falto de una dimensión teórica seria y lamentablemente poco sólido todavía. La aportación de Romero López es, en ese sentido, no sólo necesaria, sino enriquecedora. Ambos libros están concebidos no sólo para especialistas en la materia, sino también para el lector iniciado. La manera expositiva abierta mediante la formulación de preguntas considera al lector como algo más que mero receptor de contenidos, exigiéndole una actitud crítica frente a las diferentes propuestas.

Finalmente, me gustaría señalar el talante crítico de la autora, el pluralismo defendido tanto en la perspectiva teórica adoptada como en la selección de materiales, acorde con nuestros tiempos de postmodernidad. *Orientaciones en literatura comparada* y *Una relectura del fin de siglo* son libros pensados para todos aquellos que estén interesados en el fascinante campo de la literatura comparada.

María Ángeles Heras Lázaro

University of Wales, Swansea

LA BARBARIE DE LA IGNORANCIA

George Steiner en diálogo con Antoine Spire

(Madrid: Taller de Mario Muchnik, 1999)

Se trata, en efecto, de un diálogo de Antoine Spire con Steiner, difundido oralmente por France Culture (Radio France) en 1997. De algunos de sus pasajes —en lo que concierne a George Steiner— vamos a dar cuenta.

Evoca nuestro autor los años veinte del siglo, cuando su padre emigra a París, y testimonia que inmersos hoy en el angloamericano casi universal «nos olvidamos de que era el francés lo que permitía entrar en la sensibilidad clásica europea. Era hablando francés como uno se hacía [...] cosmopolita»; subraya en este contexto las ventajas espirituales y la importancia del plurilingüismo, de la capacidad personal en el empleo de varios idiomas, y dice así: «Dar a un niño una serie de lenguas equivale a dar a su personalidad, para empezar, un sentido ampliamente humano. Es decir que no hay monopolio *chauvinista* ni nacionalista de una única fórmula humana. Las literaturas de que dispone, la historia de una tradición diferente, ¡es lo esencial! [...] Los hombres tienen piernas: [...] las lenguas nos confieren esas piernas. Podemos ser huéspedes de otros hombres, comprender lo que nos dicen y responderles».

Aboga Steiner por un cosmopolitismo espiritual que nos haga entrar en contacto y enriquecernos con las distintas manifestaciones de lo humano, con sus diversas tradiciones culturales y las literaturas a que han dado lugar, y, por tanto, sin exclusivismos nacionalistas. Ello nos hará huéspedes de otros hombres, que es una idea muy querida del autor, nos llevará a poder acoger a los demás y a entrar en contacto estrecho con ellos.

George Steiner ingresó en «The Economist». Manifiesta que en esa escuela de precisión y de nivel intelectual transcurrieron años de gran felicidad por poder encontrarse en Europa: podría haber permanecido en los Estados Unidos, pero «para mi padre —confiesa— saber a su hijo en Europa quería decir [...] que Hitler no había triunfado del todo. Hitler había jurado que ya nunca habría gente como los Steiner en Europa. Para mi padre era capital que su hijo pudiese responder a esta idea: "no"». En verdad, y como es sabido, el ser humano es capaz de decir *no* a una situación dada —ése es su puesto en el cosmos—, y en este caso George Steiner negaba a Hitler merced a su dignidad personal y a su creatividad en cuanto ser humano.

Reclama nuestro autor no la «arrogancia» pero sí el «orgullo» de su identidad judía, habla de un gran cenit del ser judío en los siglos XIX o XX, y dice así: «Estaba claro que en el siglo XX o a fines del XIX con Marx, Freud, Einstein, con la música de Schoenberg, el genio de Proust, los grandes pensadores, con una lluvia de premios Nobel en ciencias judíos uno tras otro, se sentía el orgullo de pertenecer a un momento de la historia intelectual, artística y espiritual, moral, a un gran Mediodía, un gran Mediodía del ser judío. Y mi padre me enseñaba hasta qué punto esa tradición a la vez rica y trágica había cambiado el mundo —había cambiado el mundo en las ciencias positivas, en la literatura, la música, la filosofía: Wittgenstein...la lista es interminable. También uno orgullosamente, aun siendo [...] pequeñito, quería ser miembro de ese club».

El ser humano es capaz de decir *no* a una situación que se encuentra dada, y es capaz, a la vez y por ello, de cambiar el mundo en algunas cosas. Eso era lo que había hecho la tradición judía en el ochocientos y en el siglo XX: cambiar el mundo. Steiner quiere pertenecer a la misma estirpe espiritual, y por eso se identifica con ella y la reclama como referencia de sentido para su propio esfuerzo creador: trata de unir su nombre —aunque lo encuentre modesto— al gran Medidodía intelectual del ser judío en nuestra centuria y en la pasada. Por el contrario, ocurre también que «las matanzas, los *pogroms*, son la historia misma del judaísmo. Auschwitz es la corona».

Hay un momento en esta conversación en la que el autor vuelve a la idea suya de que «somos invitados de la vida. [...] ¡Debemos ser huéspedes! [...] Aprender a ser el invitado de los demás y a dejar la casa a la que uno ha sido invitado un poco más rica, más humana, más justa, más bella de lo que uno la encontró. Creo que es nuestra misión, nuestra tarea». La palabra *huésped* denota a la vez a quien acoge y a quien es acogido, y en ambas dimensiones proclama con energía Steiner que se debe desarrollar nuestro comportamiento: sabiendo ser el invitado de los demás en una relación llena de autenticidad y de cordialidad, y, en particular, transformando cada lugar al que vayamos invitados (que no es sólo un lugar físico, sino sobre todo un lugar moral) dejándolo revestido de mayor justicia y plenitud de las que tenían antes de llegar nosotros. Aquí encuentra Steiner el sentido de la vida, en llevar a cada situación a la que estemos incorporados la justicia y la plenitud de lo humano.

La vida se torna más y más absurda o incluso insoportable si no le encontramos sentido, y nuestro autor cifra tal sentido en saber ser huéspedes de los demás, en aportarles lo justo, lo bello y, en definitiva, toda la dignidad y la grandeza que deben corresponder a lo humano: Steiner lo expresa una vez más en 1997, tras todos los horrores del siglo XX, como proclama ética de valor general. Ciertamente, la vida diaria —en las matanzas y en lo siniestro de la existencia, y asimismo en el vivir ordinario— muestra que hay personas que en contra de lo racional y de lo razonable parecen tener sentido en sus existencias, no cuando llevan la justicia y la riqueza moral a los otros, sino cuando gozan en limitarlos, en impedir el crecimiento de lo mejor en ellos, y cuando satisfacen sus íntimas inseguridades también con la impiedad hacia ellos [1]. Ya hace años coincidimos con Marcel Bataillon —valga este ejemplo literario— en que la novela picaresca española testimonia a veces los tormentos de los grupos privilegiados, y propusimos el caso del *Buscón* como paradigma ciertamente de la lúcida impiedad de Quevedo en contra de cualquier ímpetu ascensional en la sociedad barroca.

[1] José Luis Pinillos tiene escrito (en un artículo de 1964: «Fuerza y razón en la convivencia humana») que, cuando se adopta una actitud primariamente biológica ante la vida humana, se origina «un tipo de individuo psíquicamente empobrecido y socialmente indeseable» que desde la fuerza, percibe el mundo «como una presa que hay que disputarse a dentelladas y no como una empresa de creación conjunta». En tal caso «el mantenimiento de posturas dogmáticas frente a lo que de suyo es opinable y la trivialización de los problemas en aras de la traquilidad de espíritu, son notas que aparecen muy frecuentemente en las personalidades que fían a la fuerza la dirección de los asuntos humanos».

En el pasado o el presente tenemos testimonios de la barbarie humana —Auschwitz—, frente a la que George Steiner postula la moral del ser huéspedes o invitados los unos de los otros. Se trata, en definitiva, de «ser siempre los peregrinos de lo posible», esto es, de *esforzarnos en que crezcan los demás y en crecer nosotros*, aunque este crecer cada uno puede «excita[r] en los demás a la vez admiración y odio, simpatía y miedo». En verdad, distintos seres humanos se acostumbran mal al crecimiento de los otros —incluso aunque ellos hayan crecido bastante, pueden no tolerar que otros crezcan algo—, y esto lleva (según proclama Steiner) a sentimientos de miedo y de odio: el miedo interior no precipita efectivamente sino en odio y en cualquiera de las clases de violencia.

No escapó a Ortega y Gasset el rechazo que lo mejor despierta a veces, y así habló en 1921 del «rencor» que «todo lo excelente [...] provoca», y escribía también: «Son las pequeñeces que ve el ayuda de cámara [,] los huecos de grandeza que hay en la vida del grande hombre». Lo que es no ya excelente, sino mejor sin más en términos comparativos, despierta rencor según percibía Ortega y luego ha repetido varias veces Julián Marías, quien en diferentes ocasiones ha insistido en que la explicación de algunas actitudes y algunos hechos se encuentra en el rencor que provoca la excelencia. Steiner también lo proclama, y asimismo insiste en otro momento de su conversación en que «*debemos aprender a ser invitados unos de otros en esta tierra*» (subrayamos nosotros).

Para nuestro autor, «lo más grande de nuestro patrimonio» en cuanto judíos consiste en «no torturar a los demás», pues «torturar a otro ser humano es, de manera absoluta, la trascendencia del mal absoluto». De otra parte, él es un estudioso, y por ello encuentra la patria en el lugar en el que a uno le dejan trabajar: «mi patria está donde yo puedo trabajar».

El mal y la barbarie como manifestación del mal se hallan presentes en esta conversación, en la que George Steiner se expresa acerca de ese mal en nuestra centuria: «Insisto en que debemos asombrarnos ante el horror de este siglo. Insisto. Insisto. Insisto. [...] Surge el último horror [...] Millones de hombres, mujeres, niños perecen en Europa. ¡Ya sea en las batallas, ya sea de hambre, de deportación, de torturas, en los campos de la muerte y las cámaras de gas! Cifra inconcebible: medio millón en Verdún. ¡Y ello en medio de la más alta cultura!.»

La experiencia de un intelectual judío que nació en 1929 no ha podido ser más sombría, y por ello se manifiesta ante la paradoja de que el ser humano, pese a los avances de su civilización, parece no salir nunca del círculo de hierro de la barbarie: «Así que el primer problema —dice— contra el que lucho en todos mis libros y en toda mi enseñanza, es muy simple: ¿por qué las humanidades, en el sentido más amplio de la palabra, por qué la razón de las ciencias no nos han dado protección alguna contra lo inhumano? [...] Ni la gran lectura, ni la música, ni el arte han podido impedir la barbarie total. Han llegado a ser el ornamento de esa barbarie.» Efectivamente, según señala Steiner con agudeza, la cultura puede aparecer en el ser humano como ornamento de su barbarie espiritual: ha sido posible (digamos) tocar a Schubert por la noche e ir por la mañana a cumplir con las obligaciones en el campo de concentración; Arthur Koestler —relata nuestro autor— se había hecho una teoría; «estaba convencido de que el cerebro consta de dos mitades: una pequeña parte ética y racional (todavía muy pequeña), y una enorme trastienda cerebral, bestial, animal, territorial, cargada de miedos, de irracionalidades, de instintos asesinos».

Por su parte, Steiner contesta a esta teoría de Koestler con laconismo y en medio de dudas: «Es posible que aún no hayamos podido encontrarle al hombre [...] una salida para su enorme energía animal que, en la rutina de la monotonía, de la mediocridad sexual de la mayor parte de las vidas, busca afirmarse.»

Hay un momento en el que George Steiner parece sugerir otra respuesta —no obstante— a la pervivencia del instinto de barbarie en el ser humano, y es la de la dificultad del aprendizaje, la de que «el animal humano es muy perezoso, probablemente de gustos muy primitivos, mientras que la cultura es exigente, cruel por el trabajo que exige»; nuestro autor viene a manifestar también que ya no cree en el optimismo educativo del Siglo de las Luces.

Asimismo destaca Steiner la importancia del carácter científico de la cultura actual, en el sentido de que «el noventa por ciento de los científicos de todos los tiempos viven hoy», en el hoy de 1997 en que él habla, y así comparadas con los problemas de la creación artificial de la vida, los agujeros negros o la conciencia como neuroquímica, «las novelas más extraordinarias y finas me parecen prehistóricas».

Nuestro autor evoca en fin en esta conversación a Paul de Man, quien, agonizando de un cáncer atroz, exclamaba a uno de sus estudiantes: «¿Acaso no sabe que sólo hay un interrogante: la existencia o

inexistencia de Dios?», y recuerda asimismo «el bellísimo libro» de Henri Focillon sobre el año mil. Ante el caso de una joven rusa que, encarcelada bajo Brezhnev sin luz, papel ni lápiz, tradujo mentalmente el *Don Juan* de Byron y luego, estando ya ciega, dictó esa traducción, «me digo varias cosas —proclama—: En primer lugar que la mente humana es totalmente indestructible. En segundo lugar que la poesía puede salvar al hombre. Hasta en lo imposible. [...] Y en cuarto lugar me digo que debemos ser muy felices».

Esta invitación a la felicidad y a la humanitariedad, a aprender a ser y a ser huéspedes los unos de los otros frente a los totalitarismos y lo totalitario, recorre la presente conversación y la obra entera de George Steiner. No debemos sino felicitarnos de que otra de las aportaciones de nuestro autor se encuentre ya en castellano y sea de fácil acceso editorial; además de lo que enseñe intelectualmente, Steiner es un escritor muy instructivo en lo moral, y en este sentido creemos nosotros que importa conocerlo: él nos enseña la barbarie en que consiste la ignoracia de los demás y todas las otras ignorancias espirituales.

Francisco Abad

COMPARATIVE LITERATURE. THEORY, METHOD, APPLICATION

Steven Tötösy de Zepetnek

(Ámsterdam-Atlanta: Rodopi, 1998, 298 págs.)

y

TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS

Monserrat Iglesias Santos (ed.)

(Madrid: Arco/Libros, 1999)

A pesar de la valiosa labor realizada en aspectos y áreas particulares, en España todavía no se han articulado definitivamente los estudios comparados dentro del marco interdisciplinario y de la teoría crítica, lo que, sin duda, supondrá el empuje definitivo de esta disciplina. Considerando la historia y la situación actual de la literatura comparada, parece que existe un cierto consenso sobre su naturaleza problemática. No quiero entrar aquí en más detalles de los que me permite una simple reseña, pero parece que en los países donde tradicionalmente se ha institucionalizado la literatura comparada mediante la

creación de departamentos, cátedras, congresos y publicaciones —me refiero a Francia, Alemania y Estados Unidos— esta disciplina está sufriendo cambios y perdiendo posiciones frente a otros departamentos de lenguas modernas y al impacto de los estudios teóricos y culturales. Por el contrario, la literatura comparada parece tener un futuro prometedor en otros países donde no había demasiada tradición comparatista como China, Japón, Argentina, Brasil, Grecia, Italia, Portugal y España. Esta aparente contradicción, entre quienes consideran la metodología comparativa como una involución y quienes se aferran a ella como la disciplina que justifique el necesario cambio que deben sufrir las Humanidades ante los nuevos retos de la postmodernidad, sigue manteniendo viva la idea de que la Literatura Comparada es en sí misma y por política institucional una disciplina de riesgo.

Hasta 1990 no se establece oficialmente el título universitario de Licenciado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. La nueva especialidad se ha ido poniendo en funcionamiento paulatinamente en algunas universidades, pero su aparición sigue suscitando críticas, abriendo rencillas y alimentando la situación profesional endógena que padece la universidad pública española. Entre tanto, la Literatura Comparada sigue ahí, a la espera de que se abra el debate definitivo sobre su contenido y su metodología. Algunos investigadores se atreven a poner el dedo en la llaga. Todos admiramos la incuestionable autoridad de Claudio Guillén, cuyo libro *Múltiples Moradas* (Barcelona: Tusquets, 1998) recoge buena parte de su ensayos sobre literatura comparada. En sus últimas páginas plantea y cuestiona el problema del multilingüismo hispánico y las coyunturas supranacionales de Europa. Darío Villanueva, en *El polen de ideas* (Barcelona: PPU, 1991), abre el debate sobre los límites de la teoría literaria, la crítica literaria, la historia de la literatura y la literatura comparada; debate que continuará en otras publicaciones posteriores como *Avances en teoría de la literatura* (Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1994) y *Curso de teoría de la literatura* (Madrid: Taurus, 1994), para centrarlo definitivamente en el ámbito pedagógico en «Literatura comparada y enseñanza de la literatura» (*1616*, 9, 97-104, 1995).

Otros investigadores han ido recogiendo el testigo. A las publicaciones que yo misma hice en 1998, *Orientaciones en literatura comparada* (Madrid: Arco/Libros) y *Una relectura del fin de siglo en el marco de la literatura comparada: teoría y praxis,* hay que añadir

también la que María José Vega y Neus Carbonell titulan *La literatura comparada: principios y métodos* (Madrid: Gredos, 1998), recopilación de artículos sobre la historia y evolución de la literatura comparada. Yo quiero comentar aquí otras dos —una del ámbito internacional y otra del nacional— que me interesan porque se centran en el cuestionamiento y difusión de la literatura comparada, y porque, además, pueden tener un carácter propedéutico sobre el futuro de la literatura comparada en España.

En primer lugar, me gustaría aportar una reflexión propia sobre la propuesta que Steven Tötösy de Zepetnek ofrece en su libro *Comparative Literature. Theory, Method, Application.* El objetivo fundamental del libro es la defensa de una nueva literatura comparada basada en la introducción de los estudios sistémicos y empíricos en dicha disciplina. En el primer capítulo, titulado «A New Comparative Literature as Theory and Method», defiende un «manifiesto» en el que se estructuran adecuadamente los principios y los obstáculos de la «nueva» literatura comparada. Su defensa de lo empírico y lo sistémico se basa no tanto en el rechazo a los estudios culturales sino en una propuesta de que dichos estudios se engloben dentro de una metodología explícita y una terminología científica. Después de su defensa de distintas tendencias que abarcan lo sistémico y empírico como *Empirische Literaturwissenschaft, champ littéraire, polisistem theory, theory of literature as system, the literary institution, système de l'écrit,* Tötösy destaca un conjunto de investigaciones que son objeto de la literatura comparada, como los estudios postcoloniales, la escritura de las minorías étnicas, el impacto de la era electrónica en los estudios literarios, la literatura de mujeres, la formación del canon, literatura y cine, y la teoría de la traducción. De hecho, los sucesivos capítulos del libro están dedicados a cada una de estas áreas. El capítulo segundo lo dedica a la literatura y la participación cultural; el tercero, al estudio de la literatura comparada como interdisciplinariedad; el cuarto versa sobre culturas, periferias y la literatura comparada; el quinto, sobre la literatura de mujeres y la literatura de hombres sobre mujeres, y el último está dedicado al estudio de la literatura en la era de la electrónica. Sin duda, el libro de Steven Tötösy merece una lectura atenta por su intento de trasladar lo científico, lo empírico y lo sistémico al ámbito de la comparación literaria. Tötösy no trata de contraponer este enfoque científico a los estudios culturales o de deconstrucción, más bien postula que lo que realmente importa es «cómo» se hace una investigación. Steven Tötösy toma como punto de referencia para la investigación de las Humanidades el libro de Michael Gibbons *et al., The New*

Production of Knowledge: the Dynamics of Science and Research in Contemporary Societies (Londres: Sage, 1994), y dice que, si la reflexión no se hace con rigor e integridad, entonces se llega a un desmoralizador relativismo, que es donde la sociedad actual parece haber llegado. Por eso, Steven Tötösy defiende el uso de lo sistémico, de lo empírico, para las ciencias humanas; sólo así se podrá erradicar la incoherencia y la inconexión y se hace posible la reflexión.

En España, los estudios sistémicos también se abren camino dentro de la teoría de la literatura como lo pone de manifiesto la publicación del texto *Teoría de los polisistemas* (Arco/Libros, 1999), con estudio introductorio, compilación de textos y bibliografía de Monstserrat Iglesias Santos. Los textos que recopila pertenecen a Itamar Even-Zohar (3), José Lambert (2), Shelly Yahalom, Rakefet Sheffy, Zohar Shavit, Milan V. Dimic, Gideon Toury y Clem Robyns. Monserrat Iglesias plantea en la introducción que la teoría de los polisistemas es un nuevo desafío en los estudios literarios. Distribuye su libro en tres apartados: 1) Estudios teóricos, que revisan la teoría de los polisistemas, difundida por Even-Zohar en los noventa; 2) Estudios históricos, ejemplos reales de cómo aplicar esta teoría a casos prácticos como el modelo novelístico del siglo XVIII, el funcionamiento de la canonización en la cultura alemana del siglo XVIII, el caso de la literatura para niños, el renacimiento de una cultura hebrea en Palestina, o las literaturas canadienses de menos difusión; y 3) Estudios de traducción, que constituyen una parte muy relevante y novedosa dentro del estudio de lo literario y que plantean problemas teóricos como la posición de la literatura traducida dentro de un polisistema, las normas en la traducción, el proceso de descolonización y colonización a través de la traducción y la lucha por la identidad discursiva. A pesar de que la compiladora no recoge los principales textos de la teoría de los polisistemas —algo innecesario por la amplia difusión que ha alcanzado entre los especialistas su publicación en inglés—, nos presenta acertadamente otros que, no habiendo sido publicados aún en algunos casos, refuerzan y acercan dicha teoría al ámbito de la cultura. En la mayoría de los trabajos recogidos en este libro se aprecia la explícita preocupación que estos investigadores muestran por la legitimación científica de los estudios literarios. Como Steven Tötösy, Monserrat Iglesias postula que, en su opinión, «las teorías sistémicas, los estudios literarios deben legitimarse científicamente y deben enfrentarse siempre a la historicidad y a las comprobaciones empíricas» (14). Ya Even-Zohar y S. Schmidt se han puesto en contra de los peligros del movimiento deconstructivista. También recientemenete Alan Sokal y Jean

Bricmont demuestran, en *Imposturas intelectuales* (Paidós, 1999), que famosos intelectuales como Lacan, Kristeva, Irigaray, Baudrillard y Deleuze han hecho reiteradamente un empleo abusivo de diversos conceptos y términos científicos, sin justificar en lo más mínimo ese procedimiento. Desde mi punto de vista, parece conveniente armonizar, dentro de la disciplina de la Literatura Comparada, diversos métodos y escuelas que puedan aportar diferentes utensilios teóricos y críticos a la hora de desentrañar el fenómeno literario. Pero pluralismo crítico, eclecticismo teórico con la cientificidad que cualquier metodología literaria debe aportar al estudio de la literatura. El pluralismo literario manifiesta su tolerancia en el método, es decir, en el procedimiento práctico para interpretar los textos. Si se pasa del método a la teoría, a los principios básicos, el pluralismo renuncia a su tolerania y opta por una posición que se opone a otras posibles opciones. Entonces, la coherencia metodológica debe presidir cualquier estudio. Las teorías sistémicas en general y en particular la Teoría de los polisistemas, que parece ser la que más huella está dejando en España, son una magnífica apuesta por el seguimiento científico de la teoría literaria y la(s) literatura(s) comparada(s).

Dolores Romero López

Grupo de Investigación del ISLTYNT, UNED.

EL ESPACIO EN LA NOVELA. EL PAPEL DEL ESPACIO NARRATIVO EN *LA CIUDAD DE LOS PRODIGIOS* DE EDUARDO MENDOZA

José R. Valles Calatrava

(Almería: Grupo de Investigación de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada/Universidad de Almería, 1999)

Como señala en su introducción a *El espacio en la novela* José R. Valles Calatrava, de los componentes del relato es posiblemente el espacio aquel que ha recibido una atención crítica menos cuidadosa, como se advierte de manera inmediata al comparar la bibliografía existente con la dedicada, por ejemplo, al tiempo de la narración, o al carácter, enfoque y perspectiva de las instancias enunciativas. A comenzar a paliar este desequilibrio se dedica su monografía, mediante una serie de esbozos sintéticos del presente estado de la cuestión tanto desde la perspectiva del tratamiento histórico del problema en poética y crítica literaria, como desde una perspectiva analítica o estructural, a los que se agrega un útil repertorio de trabajos específicamente centrados en el asunto del espacio. Cabe también destacar en principio el doble carácter, teórico y también aplicado o práctico, de esta revisión del espacio narrativo, puesto que la problemática que se

aborda desde la óptica de la historia y de la estructura lógica pasa rápidamente a ser ejemplificada y experimentada *in factiis* mediante su confrontación con un texto novelístico concreto, invitando a comprobar de esta forma lo útil o lo pertinente del trabajo especulativo. Las razones de la elección de *La ciudad de los prodigios* para el examen de los componentes espaciales del relato resultan obvias, como señala Valle Calatrava en el título de la novela; y la posición preeminente que ocupa la obra de Eduardo Mendoza en el panorama de la narrativa reciente no parece necesitar justificación alguna.

La monografía se articula, de acuerdo con la mencionada conjugación de teoría y práctica, en dos grandes bloques, el primero de los cuales se centra específicamente en el análisis teórico del espacio («El estudio y el análisis del espacio narrativo: una panorámica histórica y sistemática»). Debe destacarse el eclecticismo de esta primera aproximación. Desde una perspectiva histórica, el signo de la evolución de la consideración teórica del espacio narrativo, indica Valles Calatrava, parece ser el de su ensamblaje con el tiempo, especialmente acentuado en la época moderna a partir de Leibniz y Kant, y, sin duda, evidente en algunas de las más fructíferas nociones críticas de hoy como es el *cronotopo* de Bajtín. Asimismo, y como consecuencia del particular tratamiento conjunto de espacio y tiempo en la literatura moderna y contemporánea, se recoge una noción que goza de gran difusión en el ámbito norteamericano, aunque pero que ha sido posiblemente menos tenida en cuenta que la bajtiniana: la de *spatial form* de Joseph Frank, la acentuación de las relaciones entre bloques de la intriga no desde una perspectiva consecutiva o cronológica, sino a partir de la yuxtaposición o colateralidad de acciones simultáneas —como ejemplifican determinados pasajes de *Ulysses* o de *Madame Bovary*—. Se presta también una especial atención a la visualización espacial de la estructura abstracta de la trama en la crítica moderna: desde la construcción circular hasta la enhebrada, desde la especular a la poliédrica (Shklovski, Foster, Poulet, Baquero Goyanes, Gullón); tampoco se descuidan las más notables aportaciones provenientes del marco teórico psicoanalítico, en el sentido más amplio del término, preocupado por la resonancia simbólica (Bachelard, Burgos, García Berrio).

El análisis sistemático de la presencia y las funciones del espacio en el texto narrativo sigue, sin embargo, frente al anterior eclecticismo, una orientación formalista típicamente narratológica, con referencia explícita a los trabajos de Gabriel Zoran. Esta concepción, centrada en

el análisis estructural y discursivo del texto, cuyos apoyos críticos más frecuentes son los estudios de Mieke Bal y Gérard Genette —así como también Segre, Chatman, Bremond, Greimas, Hamon, Bobes Naves, Pozuelo Yvancos, Villanueva—, atiende siempre a la interrelación de los ingredientes espaciales del relato con los restantes elementos de su fábrica; y de ahí también relevantes referencias a la escuela semiótico-textual de Iuri M. Lotman. Las aportaciones de consideraciones de otras orientaciones críticas —el acercamiento desde el horizonte receptivo, o la atención a la dimensión pragmática de ficción— pueden así ir presentándose como tela de fondo al hilo de la disección formal del texto narrativo, eje de los análisis del profesor Valles.

Se parte así de una tripartición metodológica de la presencia y, funciones del espacio en el relato: el espacio como *marco de localización* de acciones o personajes; el espacio como *ámbito de actuación* en que se va tejiendo el desarrollo narrativo; y, por último, el espacio como *actualización discursiva*, como materia presentada *en* el discurso (y, en este sentido, deslindable de las dos anteriores). La separación de estas tres dimensiones se presta además a una revisión completa de los restantes factores que configuran el texto narrativo en sus correspondientes planos lógicos: así, el *lugar* —real, irónico, imaginado— en que la acción se localiza entra en correlación con el estilo imaginativo en que se urde lo relatado, y conecta un relato concreto con las tradiciones literarias que han determinado una serie de *topos* convencionales (cuarto cerrado, salón aristocrático, castillo misterioso, espacio abierto), o reactualiza los valores ideológicos que han fraguado en oposiciones binarias, como las que oponen lo rural y lo urbano, lo privado y lo público, etc. En su dimensión, más internamente relacionada con la intriga, de zona de acción de los caracteres o *ámbito*, se hacen visibles aspectos literarios fundamentales como la *atmósfera* que envuelve el desarrollo de los hechos, el *simbolismo* implícito en la correlación de personajes o acciones y los espacios con que se asocian, o el problema de la percepción sensorial de su espacio que tienen los caracteres. La *configuración* discursiva del relato presenta igualmente significaciones estructurales —por ejemplo, en relación con el papel constructor de la alternativa narración-descripción—, o bien como presentación cifrada de los aspectos semánticamente esenciales, o de los intereses de narrador o personajes a través de su cristalización en palabras.

Estas cuestiones son estudiadas de manera más desarrollada y precisa en la segunda parte de la monografía, «El espacio en *La ciudad de los prodigios*». La elección de la novela de Mendoza parece especial-

mente relevante dado que, como indica Valles Calatrava, por su presentación de la trayectoria vital de un arribista entre las dos Exposiciones Universales celebradas en Barcelona (1888 y 1929), se encuadra en la nutrida serie de novelas —próximas al género histórico— que hacen del espacio de la ciudad un verdadero protagonista. La tripartición apuntada en el bloque teórico se concreta en los análisis particularizados de esta segunda parte. En lo que respecta a la localización espacial, el minucioso despliegue del espacio de la acción se emplaza inequívocamente en la ciudad de Barcelona —también mayoritariamente en los excursos de un narrador omnisciente—, y a pesar de ocasionales memorias de los personajes, mediadas o no por el narrador, que tienen que ver con otros lugares. La distinción esencial concierne, sin embargo, al orden organizativo lógico y cronológico de estos *emplazamientos* en el plano de la *fábula*, con un valor «situacional». Desde esta perspectiva, el lugar posee la triple función de índice de la situación de personajes, de referencia al espacio geográfico, y de proyección sobre lo narrado de una serie de significaciones ideológicas. Se perfila, así, narrativamente, la ciudad de Barcelona con exacta minuciosidad, en relación también con un emplazamiento temporal que sirve en ocasiones como explicación de los hechos a través de tópicos espaciales: así, es un espacio natural —las inmediaciones de un río— lo que lleva al protagonista, huido de Barcelona, a evocar nostálgicamente su despreocupada infancia, aprovechando la oposición ideológica entre campo y ciudad para producir efectos simbolizadores. La presentación sucesiva de ubicaciones que el lector puede identificar concretamente junto con otras imaginarias permite, por otra parte, generar una sugerencia realista de importancia no desdeñable en el relato (pp. 80-82).

La organización de los ámbitos espaciales de actuación traslada el análisis desde el plano de la fábula al de la intriga, ocupándose del valor del espacio no como mera situación sino como campo de un proceso. La delimitación de los ámbitos de actuación parte, pues, del acontecimiento de que se trate, o del juego dramático de entradas y salidas de los personajes, lo cual implica una esencial asimetría respecto de los emplazamientos en el plano de la fábula, como hacen ver con detalle el comentario de varios fragmentos y sendos inventarios. Se distinguen tres aspectos literarios relevantes en este nivel del ámbito de actuación: son de interés los factores de *duración* y *extensión* —puesto que no resulta aquí sencillo deslindar la categoría del espacio de la del tiempo—, así como la textura de los acontecimientos en tanto que *procesos*. Por ello, de la integración de los personajes —concretados ya en este

plano de la intriga— en su acción y movimiento resultan esquemas actuacionales tanto en un sentido recto (recorrido del protagonista por Barcelona, sedentarismo de personajes como los que pueblan decorativamente la pensión donde se aloja éste) como en un sentido figurado (fundamentalmente, la trayectoria simbólicamente ascendente de la ciudad y del protagonista). En la intersección de actores e intriga se sitúan otras facetas del texto literario dignas de comentario, como las modulaciones de la percepción sensorial, la semantización de determinados gestos y, muy especialmente, la contaminación recíproca, por metonimia, entre los personajes y su esfera espacial de actividad, rasgo éste que, con razón, suele llamar la atención de la crítica.

Por último, el análisis del espacio en la novela de Mendoza se completa con el repaso de su efectiva disposición en el discurso, o *diseño espacial*, del que se resalta su latente contraste sintagmático con los espacios que le preceden o siguen, en función también de factores intrínsecos como el campo de visión (Zoran) de los personajes, o de su propia configuración verbal selectiva. Como es lógico, la clase discursiva de la *descripción*, fundamental en el designio recreador de la novela de Mendoza, ocupa aquí un primer plano, y se hace una serie de consideraciones sobre sus relaciones con el discurso propiamente narrativo, sobre el principio de *motivación* que la vincula a los caracteres, además de, naturalmente, un análisis de su propia constitución semántica, en línea con los análisis de Bal y de Hamon, así como con las tradicionales categorías retóricas de la topografía o la prosopografía. Atención especial recibe la relación del *diseño espacial* con las figuras de autor y lector implícitos, el enfoque y la distancia narrativos.

En resumen, el trabajo de Valles Calatrava nos provee de una bien completa síntesis de los más recientes planteamientos narratológicos en torno a un aspecto del relato no tan explorado como otros, enriquecida mediante varias bibliografías puestas al día, dos cuadros sinópticos recopilatorios, y, especialmente, con una muy plausible contraste del análisis especulativo y las prácticas de escritura más vigentes en la narrativa actual.

Miguel Á. Olmos

Université París VIII
Vincennes Saint-Denis

NORMAS DE LA REVISTA *SIGNA*

Director: José Romera Castillo
(jromera@flog.uned.es)

Los artículos que se envíen para la revista *Signa* se remitirán a:

Mario García-Page Sánchez
Facultad de Filología, despacho 714
UNED
Paseo Senda del Rey, 7
28040 MADRID

Deberán atenerse a las siguientes normas:

1. Los artículos se presentarán impresos en papel, por duplicado, y en soporte informático. Se utilizarán los programas WordPerfect, Word o programa compatible. En la etiqueta del disquete se indicará por este orden: a) apellidos y nombre del autor; b) nombre del fichero del artículo, que será el apellido del autor o sus primeras letras. Ejemplos: MARTÍN; ROLO (para Rodríguez López); c) programa y n.° del tratamiento de texto. Ejemplo: WP-6.
2. La extensión máxima de los *Artículos* será de 25 páginas y para las *Reseñas,* de 4 páginas.
3. Cada artículo se presentará en páginas de 28 líneas y 65 espacios de media. El texto deberá mecanografiarse a doble espacio, sin cortar palabras al final de línea.
4. La primera página de cada trabajo (no en hoja aparte) se iniciará con:
   a) Tres líneas en blanco.
   b) **TÍTULO** del artículo, en mayúsculas y negrita (no subrayado), centrado en la página.
   c) Nombre (minúscula) y APELLIDOS (mayúsculas) del autor, centrados en la página.
   d) Institución en la que trabaja el autor (minúsculas), centrada en la página.
   e) Tres líneas en blanco antes del comienzo del texto del artículo.
5. Cada uno de los párrafos del trabajo deberá ir precedido con un sangrado, al igual que los epígrafes principales y secundarios.
6. La numeración de los epígrafes (apartados y subapartados), tras el sangrado pertinente, se organizará del modo siguiente:

a) El principal, en negrita y mayúsculas.
Ejemplo: **1. MEMORIAS.**

b) El siguiente, en negrita y minúsculas.
Ejemplo: **1.1 En Español.**

c) El siguiente, en cursiva y minúsculas.
Ejemplo: *1.1.1 Novela.*

d) El siguiente, en redonda.
Ejemplo: 1.1.1.1 Novela Lírica.

Entre epígrafe y epígrafe se dejará una línea en blanco.

7. Las notas aparecerán impresas a pie de página a un espacio. Las llamadas de las notas en el interior del texto se indicarán con números volados y sin paréntesis. Las notas se destinan para comentario o excurso, no para indicar referencias bibliográficas que se harán en el cuerpo del texto, como se indicará después.

8. Las citas largas en el interior del artículo se marcarán con un doble sangrado, sin comillas, en cursiva y a un espacio. Se dejará, al inicio y al final de cada cita, una línea en blanco.

   Las citas cortas en el interior del texto irán entre comillas. La omisión de texto de una cita se indicará mediante tres puntos suspensivos entre corchetes [...].

9. Para la cita de versos, no se usarán comillas al inicio y al final, sino que se transcribirán seguidamente a un espacio y en una sola columna, en cursiva.

10. Se pondrá el signo de puntuación (punto, coma, etc.) después de las comillas o de las llamadas de nota. Ejemplos: «semiótica»; «semiótica»[2].

11. Se utilizará cursiva (no comillas ni subrayado) para resaltar, en el interior del texto, una palabra o frase. Nunca comillas, ni negrita.

12. Si hay que reproducir ilustración gráfica es preciso enviar fotografía brillo, con un tamaño no inferior a 18x24 cms., o el negativo. Se admiten también diapositivas. Se indicará en mayúsculas, en cualquier caso, el nombre del autor para que sean fácilmente identificables.

13. El sistema de citas bibliográficas en el interior del texto o en las notas se hará:

a) Según el sistema de apellidos del autor, año, orden en letra dentro del año (si fuese necesario), dos puntos, página o páginas de referencia. Ejemplo: Peirce (1987: 27); Greimas (1988a: 36-38).

b) Si la referencia fuese múltiple por páginas, se separarán por comas. Ejemplo: Peirce (1987: 27-29, 27-39).

c) Si se citan varios autores u obras, se separarán por punto y coma. Ejemplo: (Peirce, 1987: 27-29; Greimas, 1988a: 36-38).

d) Si el autor citado se incluye entre paréntesis, se pondrá coma detrás del apellido. Ejemplo: (Eco, 1990).

14. Al final del artículo se dejarán tres líneas en blanco. A continuación se pondrá **Referencias bibliográficas** (en minúsculas y en negrita), ordenadas alfabéticamente. Después se dejará una línea en blanco.

15. Para constatar las referencias bibliográficas se seguirá el modelo siguiente:

a) Libros:

TORDERA, A. (1978). *Hacia una Semiótica Pragmática. El signo en Ch. S. Peirce.* Valencia: Fernando Torres.

PEIRCE, Ch. S. (1987). *Obra lógico-semiótica,* Armando Sercovich (ed.). Madrid: Taurus. [Para edición de textos.]

b) Volúmenes colectivos:

ZEMAN, J. J. (1977). «Peirce's Theory of Signs». En A *Perfusion of Signs,* Th. A. Sebeok (ed.), 22-39. Bloomington: Indiana University Press.

c) Artículos:

ROMERA CASTILLO, J. (1999). «El Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías en el ámbito de una trayectoria semiótica». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 8, 157-177.

También se tendrá en cuenta lo siguiente:

a) Si hubiese más de una publicación de un mismo autor en el mismo año, la distinción se hará con letras, siguiendo el orden alfabético. Ejemplo: (1992a), (1992b), etc.

b) Las obras de un mismo autor deberán consignarse por orden cronológico.

c) Si se van a citar varias obras de un mismo autor, se pondrá, en la primera referencia, los apellidos y el nombre del autor, y, en las demás, una línea de cuatro espacios.
Ejemplo: Eco, U. (1990).
— (1991).
— (1992).

d) Los títulos de *obras* y *revistas* deberán ir en cursiva (no subrayados). Los títulos de los artículos en revistas y en los volúmenes colectivos irán entre comillas.

e) Las direcciones de las citas de material bibliográfico disponible en Internet se hará en cursiva. Ejemplo: *http: www.ucm.es/otros/especulo/.*

INSTITUTO DE SEMIÓTICA LITERARIA, TEATRAL Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

FACULTAD DE FILOLOGÍA
UNED

Director: José Romera Castillo
(jromera@flog.uned.es)

PUBLICACIONES

I. ACTAS

1.– J. Romera, A. Yllera y R. Calvet (eds.). *Ch. S. Peirce y la literatura. Signa 1* (1992).

2.– J. Romera, A. Yllera, M. García-Page y R. Calvet (eds.). *Escritura autobiográfica* (Madrid: Visor Libros, 1993).

3.– J. Romera, A. Yllera y M. García-Page (eds.). *Semiótica(s). Homenaje a Greimas* (Madrid: Visor Libros, 1994).

4.– J. Romera, M. García-Page y F. Gutiérrez (eds.). *Bajtín y la literatura* (Madrid: Visor Libros, 1995).

5.– J. Romera, F. Gutiérrez y M. García-Page (eds.). *La novela histórica a finales del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 1996).

6.– J. Romera, F. Gutiérrez y M. García-Page (eds.). *Literatura y multimedia* (Madrid: Visor Libros, 1997).

7.– José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). *Biografías literarias (1975-1997)* (Madrid: Visor Libros, 1998).

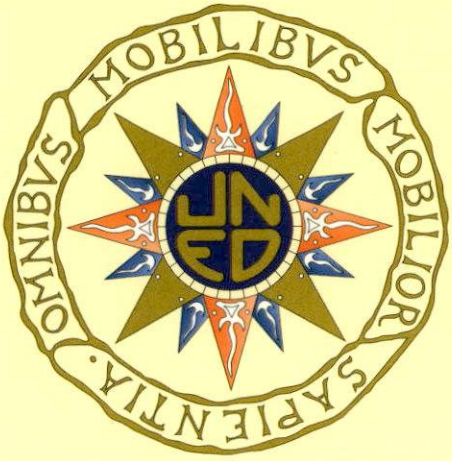
8.– José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (Madrid: Visor Libros, 1999).

9.– José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)* (Madrid: Visor Libros, 2000).

10.– José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). *El cuento en la década de los noventa* (Madrid: Visor Libros, 2001, e.p.).

II. **REVISTA**

Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica. Han aparecido los siguientes números: 1 (1992), 2 (1993), 3 (1994), 4 (1995), 5 (1996), 6 (1997), 7 (1998), 8 (1999) y 9 (2000).



ISSN: 1133-3634



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE EDUCACIÓN A DISTANCIA