

HESPERIA

ANUARIO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

Homenaje a Giuseppe Mazzocchi

Año 2018 / XXI - I

Servizo de Publicacións - Universidade de Vigo

Consejo de dirección: José Montero Reguera (director), Antonio Rifón Sánchez (editor), Susana Rodríguez Barcia (secretaria), Manuel Ángel Candelas Colodrón (secretario).

Consejo de redacción: Inmaculada Anaya Revuelta (U. de Vigo), Ana Luisa Baquero Escudero (U. de Murcia), Ivo Buzek (U. Masaryk, Brno), Manuel Casado Velarde (U. de Navarra), Antonio Chas Aguión (U. de Vigo), Anne Cayuela (U. de Grenoble-3), Janet DeCesaris (U. Pompeu Fabra), Inés Fernández Ordóñez (U. Autónoma de Madrid /RAE), Miguel Ángel Esparza Torres (U. Rey Juan Carlos), María Jesús Fariña Busto (U. de Vigo), Victoriano Gaviño Rodríguez (U. de Cádiz), Luis Gómez Canseco (U. de Huelva), Juan Gutiérrez Cuadrado (U. Carlos III), Fernando Lázaro Mora (UCM), Covadonga López Alonso (UCM), José Manuel Lucía Megías (UCM), Carmen Luna Sellés (U. de Vigo), Juan Matas Caballero (U. de León), Cristina Patiño Eirín (USC), Jesús Pena Seijas (USC), José Ignacio Pérez Pascual (U. de A Coruña), Monserrat Ribao Pereira (U. de Vigo), Carmen Ruiz Barrionuevo (U. de Salamanca), Christoph Strosetzki (U. de Münster), Beatriz Suárez Briones (U. de Vigo), José del Valle (CUNY) Germán Vega García-Luengos (U. de Valladolid).

Comité de honor: Xesús Alonso Montero (RAG y USC), Alberto Blecua (UAB), José Antonio Fernández Romero†, Luis Iglesias Feijoo (USC), Pablo Jaurealde Pou (UAM), Isaías Lerner†, Sagrario López Poza (U. de A Coruña), José Montero Padilla (UCM), Hans-J. Niederehe (U. Trier), Antonio Quilis Morales†, Agustín Redondo (U. de París III, Sorbonne Nouvelle), Fernando Romo Feito (U. de Vigo), Lía Schwartz (CUNY), Manuel Seco Reymundo (RAE), Dolores Troncoso Durán (U. de Vigo), Alonso Zamora Vicente†.

Hesperia. Anuario de Filología Hispánica publica trabajos científicos sobre lengua y literatura españolas en sus más diversos aspectos, temas y contenidos. *Hesperia* está indexada o resumida en: Latindex, ISOC, ULRICH'S, Dialnet, a360grados y MLA.

Toda la correspondencia sobre la revista debe hacerse llegar a cualquiera de los miembros del Consejo de dirección, a:

HESPERIA. ANUARIO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

Facultade de Filoloxía e Tradución da Universidade de Vigo

Lagoas-Marcosende s/n

36310 - Vigo (PONTEVEDRA)

Tfno.: 34 986 81 23 57

Fax: 34 986 81 23 80

e-mail: hesperia@uvigo.es

<http://webs.uvigo.es/hesperia/>

La dirección para intercambios es:

Servizo de Publicacións

Universidade de Vigo

Edificio da Biblioteca Central

As Lagoas - Marcosende s/n

36310 - Vigo (PONTEVEDRA)

Tfno.: 34 986 81 22 35

e-mail: sep@uvigo.es

<http://webs.uvigo.es/publicacions/index.gl.htm>

Hesperia. Anuario de Filología Hispánica, XXI-1, 2018

© Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo

Campus das Lagoas-Marcosende, 36310 VIGO

ISSN: 1139-3181

Depósito Legal: PO-483-00

ÍNDICE

Antonio Chas Aguión, *Tempus fugit. Giuseppe Mazzochi y Vigo, en el recuerdo*..... 5

ARTÍCULOS

Manuel Calderón Calderón, *De las ínsulas del Persiles a las islas inactuales de Azorín* 9

Antonia María Ortiz Ballesteros, *La tortuga y las aves: fusión y confusión de dos fábulas de origen diverso* 25

Mar Zubieta Tabernero, *Calixto Bieito y los clásicos: coherencia y evolución de un director de escena* 47

Antonio Rifón, *Estudio exploratorio de la red de prefijos en español* 95

Jesús Guzmán Mora, *Espanoles en el Gulag: Análisis del texto teatral El mensaje de Jaime Salom* 113

RESEÑAS Y NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

De Guadalupe Nieto Caballero a Ismael López Martín, *Los corcovados: un entremés de repertorio*, Madrid: Ediciones del Orto, 2016 133

RESÚMENES/RESUMOS 135

“TEMPUS FUGIT”. GIUSEPPE MAZZOCCHI Y VIGO, EN
EL RECUERDO

Será biva siempre su grande grandeza,
su fe y su esperança y su caridad,
su vida et justicia, prudencia et bondad,
su grande templança y gran fortaleza.
Et aunque nos dé pesar la tristeza,
teniendo delante tan alta memoria,
la pena será menor que la gloria
por esta gran fama que dexa su alteza.¹

Parece mentira, pero ha pasado ya algo más de un año desde que Giuseppe Mazzocchi (1960-2017), catedrático de Literatura Española de la Universidad de Pavía, nos ha dejado. Demasiado pronto, sin duda. Perdura, eso sí, el recuerdo del maestro y del amigo que con tanta generosidad y afecto nos brindó siquiera parte de su extraordinario y amplio conocimiento acerca de tantas y tantas disciplinas que ya lo habían convertido en un excelso humanista y, sin temor a exagerar, en uno de los medievalistas más reconocidos de su generación. También queda en la memoria el perfil del sabio poseedor de una vastísima erudición de la que ha dejado constancia en sus muy numerosas publicaciones sobre variado asunto, bien de cultura clásica, bien de diferentes literaturas peninsulares: catalana, gallego-portuguesa y, muy especialmente, española. Y siempre, y mucho más en las distancias cortas, queda asimismo en quienes tuvimos la fortuna de tratarlo la huella de un académico dotado de una especial habilidad para transmitir sus amplios conocimientos con extraordinaria facilidad elocutiva, con vehemencia, pe-

¹Polo de Grimaldo, *Elegía sobre la muerte del muy alto et muy católico príncipe et rey nuestro señor don Fernando*, ed. Giuseppe Mazzocchi, Zaragoza: Diputación de Zaragoza-Institución Fernando el Católico, 1999, p. 47.

ro también con esa dosis de humor, fina ironía y, cuando era preciso, hasta cierto sarcasmo que tanto le caracterizaban.

Sus vínculos con Vigo nacieron mucho antes de su primera visita a la ciudad y a las aulas de su universidad. Como me recordó en más de una ocasión, ya a comienzos de los años 80, y entre la correspondencia publicitaria que llegaba a las tiendas de ropa que sus padres regentaban, llegó a Pavía el eco de la movida viguesa; años más tarde, ya en el año 1999, en su primera visita a nuestra ciudad, todavía recordaba perfectamente no solo el contexto económico y cultural que había favorecido el movimiento, sino también los nombres de la práctica totalidad de los muchos grupos, los títulos de sus creaciones y los locales que, todavía entonces, quiso visitar. Y, precisamente, esa extraordinaria memoria y su capacidad por mostrar interés y curiosidad por todo fue otra de sus peculiaridades más acusadas, la misma que su afán por transmitirlo con enorme facilidad, hecho que le llevó a incluir también a nuestra ciudad y su entorno (Tuy, A Guarda, Valença) en parte del itinerario de una de las muchas rutas que como guía turístico “para viejos ricachones”, como gustaba decir, organizó por diferentes lugares de la Península.

Sin duda, lo que Giuseppe nos brindó a muchos de los investigadores vigueses fue mucho más que lo que pudo recibir. Sus visitas en diferentes ocasiones y por motivos diversos, siempre estuvieron acompañadas del generoso ofrecimiento no ya del material publicado por el equipo que tanto el profesor Giovanni Caravaggi, su maestro, como él mismo habían ido formando en la Universidad de Pavia (todos recordamos que buena parte de su equipaje la integraban ejemplares que repartía entre el auditorio de sus clases y conferencias), sino de su disposición, siempre sincera, para la correspondencia amistosa y el asesoramiento en las más variadas y, en ocasiones, intrincadas cuestiones ecdóticas planteadas, pero también para mediar en la consecución de tal o cual documento inaccesible para todos. . . ¡menos para

él! Asimismo, las puertas de las sedes por las que transcurrió su vida académica, y muy especialmente las de Ferrara y Pavía, se abrieron a nuestros profesores y estudiantes gracias a sus gestiones, y diferentes promociones de investigadores vigueses pudieron familiarizarse con el método neolachmaniano gracias a los cursos estivales que, en torno a la crítica textual, celebró en diferentes sedes (Sevilla, Pavía y Santander), creando vínculos que se prolongaban más allá de los días lectivos.

Todavía en su última visita a nuestra facultad pudo inaugurar el, en aquel momento (noviembre de 2014), recién iniciado programa de doctorado interuniversitario de *Estudios Literarios*, dejando prueba de su magisterio y de su bonhomía. Sé, porque así se nos transmitió, que aquellos días, que incluso quiso prolongar con Nora más allá de lo académico en nuestra ciudad, quedaron grabados para él; también para quienes tuvimos la fortuna de compartirlas. Poco imaginábamos entonces que sería su última estancia en nuestra ciudad.

Falta su presencia, que tanto echamos en falta, pero, por fortuna, además del recuerdo, *scripta manent*. Sirvan las páginas de este volumen como cálido homenaje al académico y al amigo.

Antonio Chas Aguión
Universidad de Vigo

DE LAS ÍNSULAS DEL “PERSILES” A LAS ISLAS INACTUALES DE AZORÍN¹

MANUEL CALDERÓN CALDERÓN
Instituto Español de Lisboa

Title: From islands in *Persiles* to Azorín's nonpresent islands.

Abstract: Azorín *Persiles*' reading is closely related to his reflections as a “Minor Philosopher”, his historical-literary essays and his political articles. Three ways to approach his idea of Spain as a nation, which contrasts with the Spain imagined in the *Persiles* from the same three points of view (metaphysical, moral or customs and political). The disorientation, ambiguities and contradictions with which Azorín and his contemporaries raised this issue still remain today.

Key words: *The Trials of Persiles and Sigismunda*. Utopia. Literature and politics. Azorín.

En su odisea barroca, Periandro y Auristela afrontan una serie de trabajos cuya virtud es la de guiarlos en el descubrimiento de la verdad, que es tanto de orden personal como político. En la Monarquía compuesta de tiempos de Cervantes las ínsulas del *Persiles*, ajenas al Leviatán en ciernes, constituyen el precedente de las islas pseudoutópicas de Azorín; miembro de una generación que, tres siglos después, apelará a los mitos cervantinos para cartografiar el devenir de los españoles como nación, en un intento de interpretar la tradición, apelando al conocimiento del pasado histórico y de lo que nos une, pero que sigue frustrado por los prejuicios y la insufrible desorientación de quienes prefieren “levantar caramillos en el viento y grandes quimeras de nonada” (*Quijote* II, 25).

En este sentido, se da en el *Persiles* un juego dialéctico entre las islas bárbaras y la isla del rey Policarpo; entre la capital de la Cristiandad y la Roma de la justicia venal y la *cupiditas* (codicia y concupiscencia). Pues tanto para Cervantes como para Azorín (1929: 172), “la verdadera grandeza de un

¹Una versión reducida de este artículo fue leída el 18 de noviembre de 2017 en el *Congreso Internacional “Cervantes y los mares en los 400 años del Persiles”*, organizado por el Centro de Humanidades y el Núcleo de Estudios Ibéricos e Ibero-Americanos de la Universidade Nova de Lisboa.

país reside en su atmósfera moral, en las nociones de humanidad que el tipo medio de una nación tenga”. Es el mismo *ethos* (*mos, moris*) que viajó desde la Grecia de Heródoto hasta la América de Tocqueville y de Domingo Faustino Sarmiento (2002: 474-475).

Por otro lado, el adjetivo *bárbaros* tiene tres significados en el *Persiles*: a) *extranjeros* (septentrionales); b) *expatriados del sur de Europa* (el español Antonio, el sienés Rutilio); y c) *quienes no practican la moral cristiana*, como “los *bárbaros* salvajes” que prefieren ser justicieros a misericordiosos y la “*bárbara* egipcia” Rosamunda (en alusión a la mujer de Putifar, del Gn. 39).² Las tres acepciones de la palabra *bárbaro* se refieren a quienes están fuera de su centro geográfico, cultural, político y moral, que Cervantes sitúa en el Mediterráneo y que para Azorín está en las grandes ciudades como París. Son estos núcleos de población los que, según el autor de *La isla sin aurora*, producen lo que él llama la “densidad” histórica (Azorín, 1914) y las “condensaciones” culturales, es decir, las elaboraciones que el novelista hace de lo real después de haberlo pasado por el inconsciente (Azorín, 1929: 179). De ahí mi referencia en el título de esta exposición al *Caballero inactual*, Félix Vargas (1928a), quien en la época de Mme. de Staël y Benjamin Constant, se pasa la novela tratando de llevar a Santa Teresa al Mediterráneo.

Estética, metafísica y política, como propugna Azorín (1944b: 199-203 y 233-235; 1945: 136), van también de la mano en el *Persiles*, a través de la *varietas* con que Cervantes combina pintura, música y literatura en su narración; intercalando distintos géneros literarios (lírica, teatro, novela), sobre los que unas veces ironiza y que otras le sirven para reflexionar acerca de “la inconstancia de nuestras vidas y la del mar” (Cervantes, 1969: 253). Periandro, los bárbaros Antonio (padre e hijo) y el desterrado Renato son, además, “extraños y forasteros sobre la tierra, en busca de una patria”

²Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid: Castalia, 1969, pp. 94, 142, 233, 318, 325-326.

(Hebreos 11: 13-16); como aquella que el sienés Rutilio sin duda había visto pintada por Ambrogio y Pietro Lorenzetti en el palacio comunal de su ciudad.

En las Cortes de la Restauración, también eran “inaceptables” para Azorín (1914: 77 y 125-126) “la barbarie, la crueldad, la grosería o, simplemente, la incorrección”. Por eso añade que “no puede darse un ideal ético que no determine un sistema político” (Azorín, 1944b: 199). Pues desde su punto de vista, que es el de Platón y Cervantes en el libro tercero del *Persiles*, la vida, el mundo y el arte conforman algo que “es sin acabar de ser nunca”. O como dice el narrador-traductor del *Persiles*: “todos deseaban, pero a ninguno se le cumplían sus deseos; [...] la cual falta siempre la ha de haber mientras no dejáremos de desear” (Cervantes, 1969: 176).

El eje sobre el que gira el tema político en el *Persiles* es aquella aludida *noción de humanidad*, opuesta a la *barbarie*; noción que no es gratuita ni está garantizada para siempre. Por el contrario, exige de nosotros una tensión permanente para apropiárnosla y transmitirla en cada generación. Veamos.

El rey de la Isla Escinta, Policarpo, es un rey absoluto y vitalicio, pero sólo mientras sea virtuoso en sentido cristiano, no en sentido pagano y maquiavélico. Dicho sistema político garantiza la paz, la justicia y la misericordia, “sin temor de los insolentes”, así como que “cada uno pueda gozar lo que es suyo” (Cervantes, 1969: 150). La estancia en aquella isla aviva el optimismo de la enferma Auristela. Allí también gana Periandro varias medallas en unos juegos olímpicos. Pero entre los dos primeros libros del *Persiles* y los dos siguientes, así como en la isla de Policarpo, hay una serie de tensiones entre:

1) *Occidente y Oriente*.- La obsesión de Cervantes —dice Azorín— era la luz, el Mediterráneo. A la tradición helénica se añade en el *Persiles*, como en las escalas de Levante de *El amante liberal*, “una lucha viva y tenacísima entre dos civilizaciones”

(Azorín, 1921: 202-203). El polaco Ortel Banedre se embarca en Lisboa hacia las Indias orientales y, después de quince años, conoce en un mesón de Talavera a una “moza que es más del suelo que del cielo”, como dirá Soldino (Cervantes, 1969: 397). En lo cual apunta una segunda tensión entre

2) *Moral católica e instinto*.- El propio rey Policarpo es un septuagenario que da en la flor de enamorarse de una adolescente, tópico que Cervantes ya ha tratado en otra novela y en un entremés. En el *Persiles* lo hace dentro de la ortodoxia católica; punto de vista desde el cual tanto Policarpo como Rosamunda, creadora de una moral propia, han de fracasar por fuerza.

A pesar de ello, el tema amoroso está planteado en un sentido *ejemplar* (no moralista, sino dialéctico), con sus pares de opuestos: amor-matrimonio, amor-interés, amor por destino-amor por elección, honestidad-lascivia, confianza-celos, amor generoso-amor vengativo, amor antojadizo (por la belleza)-amor del alma. Lo que nos lleva a una tercera dicotomía entre

3) *Orden y caos*.- Policarpo “no sabe lo que le pasa” y “nadie en su corte pone cuidado en nada”, observa Azorín (1915: 225). Como en la España de su época y también en la de hoy, donde “nadie está en su sitio, en el momento exacto y cumpliendo escrupulosamente con el deber”, sin “trámites, aplazamientos, equívocos, laxitud, compadrazgo, miedo”; donde “los ideales no tienen su encarnación en la realidad”; y donde los políticos no “fabrican densidad”, pues en lugar de continuar “una civilización que para formarse ha necesitado una larga y fecunda tradición”, han abdicado de ella. El resultado es la “incoherencia” que resulta de carecer de una idea común de España y de anteponer los intereses del partido a los de la nación (Azorín, 1914: 119-127 y 165).³

³Azorín distingue entre la “nación española” y el “Estado español”, que “lo constituyen los políticos” (Azorín, 1923: 399): tanto aquellos que aprobaron la Mancomunidad catalana, dos meses antes del discurso de La Cierva y tres años antes de la Huelga General

4) *Deseos y destino*.- A Azorín le inquieta “el destino oscuro y trágico, mezclado con cosas grotescas” de los peregrinos que acompañan a Periandro y Auristela, “impulsados por una fuerza que ellos mismos desconocen” (Azorín, 1915: 221 y 225). En efecto, todos marchan hacia lo ignoto, no ya en busca de aventuras, como los caballeros andantes, sino impulsados por la Providencia.

5) *Mundo externo e interno*.- Pero aunque el *Persiles* parta de una cosmovisión católica, su autor no se limita al mundo interior del espíritu, sino que hace constantes alusiones a la vida activa. Periandro arenga así a los pescadores:

La baja fortuna jamás se enmendó con la ociosidad ni con la pereza [...] nosotros mismos nos fabricamos nuestra ventura [...] Llamo generoso al trabajo del que se ocupa en cosas grandes. [...] Hagámonos piratas, no codiciosos como son los demás, sino justicieros como lo seremos nosotros. (Cervantes, 1969: 224-225).

El tema del autoconocimiento, tan importante en el *Persiles*, forma parte también de *La isla sin aurora*, novela de Azorín donde el agua (que refleja lo que pasa en el espacio), la nube (que refleja lo que transcurre en el tiempo) y la luz (que “da colores a las sombras a ciertas horas”) provocan las meditaciones del poeta sobre la realidad externa (que es la apariencia) e interna (“la profundidad del misterio”) (Azorín, 1944a: 110-111).⁴

Esta nueva tensión o dicotomía, trasladada al terreno político, se plantea en el *Persiles* entre la isla del cuerpo (la del rey Policarpo) y la isla del espíritu o de las Ermitas. En este sentido, más que la ciencia y la técnica que domestican la Naturaleza y

Revolucionaria, convocada en Barcelona coincidiendo con la Asamblea de Parlamentarios, como los que han creado nuestro actual Estado de Partidos, dedicado a inventar naciones mediante el ariete de la política lingüística.

⁴Nótese el paralelismo con la luz que envuelve las dos peregrinaciones del *Persiles*: la septentrional y marítima de los dos primeros libros y la meridional y terrestre de los dos siguientes.

facilitan y aseguran la vida, el fauno viejo de *La isla sin aurora* prefiere la Fe (que nos impide entregarnos a la desesperación, otro tema del *Persiles*), así como la Esperanza y la Caridad, que no son producto de la Naturaleza, sino de la vida social. Lo que nos lleva a una postrera tensión entre

6) *Voluntad de poder y tolerancia*.- Es la misma dicotomía amor-odio personificada por el desprendido y curioso Periandro y por el mundano y rencoroso Clodio, respectivamente. Y sin embargo, el amor en el *Persiles* sirve también para canalizar la ambición de poder, cuya disputa desemboca en una guerra civil entre los partidarios de Bradamiro y del gobernador o capitán de la ínsula bárbara (*Persiles* I, 4).⁵

Todas estas tensiones explican por qué el *Persiles* no llega a ser una utopía; es decir, un *fin de la historia* hegeliano. En segundo lugar, Cervantes siempre añade, junto al punto de vista ideal (lo que debe ser), el de la experiencia (lo que es):

A Periandro “le parecía que tal vez las leyes del gusto humano tienen más fuerza que las de la religión”; “como cristiano que soy católico no lo creo; pero la experiencia me muestra lo contrario” —dice Rutilio (Cervantes, 1969: 92). “Seguí las costumbres de mi patria, a lo menos en cuanto a las que parecían ser niveladas con la razón, y en las que no, con apariencias fingidas mostraba seguir las, que tal vez la disimulación es provechosa” — añade Mauricio, un astrólogo judiciario igualmente pragmático. (Cervantes, 1969: 111).

En tercer lugar, el *Persiles* narra los *trabajos* (lucha, agonía) de sus protagonistas, identificados con la misma escritura de la novela —“mis trabajos y los de mi hermano nos van leyendo en cuánto debemos estimar el

⁵En *La isla sin aurora* (Azorín, 1944a: 61-62), en cambio, es Manuel de Rodríguez (nombre que coincide con el de una isla chilena del Estrecho de Magallanes) quien opone la necesidad de negociaciones y acuerdos al ejercicio excluyente del poder: “ceder para que la convivencia sea posible”; tema que Azorín desarrolla en otros lugares: *De Granada a Castelar* (1922), *El Chirrión de los políticos* (1923) y al final de *Una hora de España* (1924).

sosiego”, dice Auristela (Cervantes, 1969: 187)—; que si, por un lado, son imitación de los de Cristo —“desde que se mostró en el pesebre hasta que se puso en la cruz” (Cervantes, 1969: 436)—, por otro resultan inestables y efímeros.

“La hermosa junta peregrina” del *Persiles* atraviesa así un círculo ideal que va desde su arco (la Isla de Tule y la Isla Bárbara o de los cautivos) hasta su centro (Roma), la ciudad santa que, al mismo tiempo, es la Síbaris o Babilonia de las cortesanas, de la injusticia y la *mutación*, es decir, la muerte. A lo largo de esta peregrinación, sus héroes van superando las utopías del buen salvaje (la Isla Bárbara), la del Estado racional (la isla del rey Policarpo, un rey *vagamundo* como Lear), la de la vida retirada (la Isla de las Ermitas) y finalmente, la del Estado aristotélico-tomista y del Imperio universal, disuelta por el empirismo maquiavélico y el Leviatán barroco.

Dos siglos más tarde, en el contexto de la expansión colonial europea en África, la crisis política de la Restauración canovista y el debate sobre la *regeneración nacional*, Ángel Ganivet y Pío Baroja escribieron sendas utopías satíricas: *La conquista del reino de Maya* (1895) y *Paradox, rey* (1906), a las que siguieron las utopías socialistas de Luis Araquistáin, *El archipiélago maravilloso* (1923) y de su correligionario, el opulento bilbaíno embarcado en el *Indalecio Prieto*, quien naufraga en la *isla de la Serenidad* (1925); ínsula antiutópica con que Azorín nos recuerda que una partidocracia no es una democracia ni la política un juego de aprendices de brujo.⁶

⁶La partidocracia o vigente Estado de Partidos, ideado por Gerhard Leibholz después de la SGM, pretende superar al Estado de Derecho (el Derecho es previo al Estado) y al Gobierno bajo el imperio de la ley (la jurisprudencia es lo que crea el Derecho y los partidos políticos son parte de la sociedad, nunca del Estado). Por el contrario, en la partidocracia es el Estado quien crea el Derecho, financia a los partidos políticos, que son parte del Estado e introducen la ideología de partido en el Estado, generando leyes moralizantes que invaden el espacio privado de las personas. Dicho modelo es el que sigue el actual Régimen constitucional español.

En cuanto a la otra isla antiutópica de Azorín (1944a), carece de *aurora* por dos motivos:

Primero porque la transición que sugiere la aurora entre la luz y las tinieblas (o entre un mundo superior y un mundo inferior, que es como aún divide Goethe el mundo en su *Diván de Oriente y Occidente*) pierde vigencia después de la nietzscheana segunda muerte de Dios.

Y sobre todo, porque —como afirma Lord Macduff en el *Macbeth* IV, 3 —“en cada nueva aurora gimen nuevas viudas, gritan nuevos huérfanos”. Pues a diferencia del cervantino Clodio, quien sí tiene planes y teorías definitivas para el futuro —como el mejor astrólogo del mundo, que es el demonio (Cervantes, 1969: 116)—, en *La isla sin aurora* la amenaza de un reposo inerte —la paz universal, la edad de la Razón o el fin de la historia—, es decir, de “este no esperar ya nada, comenzaba a poner cierta desazón en sus habitantes”, porque “no importa lo que en la vida se espere; lo fundamental es esperar algo” que no haya sido programado por otros (Azorín, 144a: 114).

A pesar de todo, Cervantes es el escritor alegre, como Periandro; seguidores en esto del apóstol (*Filipenses* 4: 4). Y lo es en tres sentidos, nada vigentes en la España actual:

- a) Frente a los escritores tristes o postmodernos, seguidores de lo que Paul Ricoeur llamó ‘los filósofos de la sospecha’, cuyo precedente en el *Persiles* es el detractor Clodio; es decir, aquellos anatomistas u “hombres tristes que son especialistas magistrales en hacer autopsias de situaciones y de vidas, de las contradicciones de la realidad” con “cuchillas que se afanan sobre el mundo para diseccionarlo y arrastrarlo luego, aniquilarlo” (Jiménez Lozano, 2000 : 82-83). Los mismos que Matías Belarte encarna en la novela de Álvaro Pombo, *Quédate con nosotros, Señor, porque atardece* (2013). Por el contrario, hemos visto que

Persiles no quiere ser un pirata como Dragut y Alí Pachá; tampoco como Nietzsche, sino como

los navegantes del espíritu que lo han precedido, heroicos y audaces, que habían descubierto imperios y continentes como conquista para la civilización y para la humanidad, a fin de completar también el mapa geográfico de la filosofía y conocer, cada vez más, la porción de *terra incognita* del pensamiento. Ellos plantan su bandera de Dios o del espíritu en la nuevas tierras que conquista; edifican ciudades, templos, calles en esas regiones antes desconocidas, y tras ellos llegan los gobernantes o los administradores para cultivar los nuevos campos y recoger sus cosechas, es decir, llegan los comentadores, los profesores, los hombres de cultura. El sentido último de sus trabajos era el descanso, la paz, la seguridad; quieren aumentar las posesiones del mundo, propagar las normas y las leyes, todo lo que es orden superior. Nietzsche, al contrario, entra en la filosofía alemana como entraron en el Imperio español los filibusteros del final del siglo XVI, un enjambre de desesperados sin patria, sin amor, sin rey, sin bandera y sin hogar (Zweig, 1999: 270-271).

- b) Porque Cervantes no concibe la violencia y el odio, con que rima *Clodio* (Baena, 1988: 139), como medios para ejercer la política. Ese odio que crea víctimas, fronteras, fingidos agravios e identidades excluyentes.
- c) Y porque las palabras no están, para el narrador del *Persiles*, al servicio de la política, como sostendrán Mefistófeles (*Fausto*, vv. 1993-2000) y un reciente y ominoso Presidente del Gobierno de España, de cuyo nombre no quiero acordarme. En cambio, el astuto Clodio sabe que aunque todo bellaco y traidor enfaden, su agudeza contenta y sirve para atraer voluntades. Por eso él se deleita con la maledicencia —“el gusto que recibo de decir mal cuando lo digo bien” (Cervantes, 1969: 119)— que antepone a la clemencia, como le reprocha Rosamunda.

Por otro lado, Azorín atribuye a Cervantes uno de los estribillos de su generación⁷ y, luego, de la de Ortega: la identificación de racionalidad con

⁷La de los intelectuales de la *Revista Nueva* (1899), el ‘manifiesto de los tres’ (firmado por Pío Baroja, Azorín y Ramiro de Maeztu en diciembre de 1901), la revista *Juventud* y el

européismo, exhortando a “apropiarnos, en arte y en política, la sustancia universal” humana y una supuesta “conciencia europea”; aunque —añade Azorín (1929: 180)— “sin dejar de ser de la nación”.

Ahora bien, cuando salimos al paso de “la peregrina escuadra” del *Persiles*, ¿qué nos encontramos? La nave que aprovisiona periódicamente a Renato en la Isla de las Ermitas le trae nuevas de Europa, sí; pero la Europa de Cervantes es

1. la de los *bárbaros*, en cualquiera de las tres acepciones que hemos visto;
2. la Europa de Carlos V, “asombro de los secuaces de Mahoma” (Cervantes, 1969: 273);
3. una Europa donde España es “madre común de las naciones”, según el polaco Ortel Banedre (Cervantes, 1969: 316);
4. y una Europa cuya mayor ciudad es Lisboa, metrópoli con ricos templos, católicas ceremonias y caridad cristiana (Cervantes, 1969: 277).

O sea, la actualización de un mito; pues así como en “Francia ni varón ni mujer deja de aprender la lengua castellana” —constata el narrador-traductor del *Persiles*—, la princesa fenicia raptada por Zeus es, a la sazón, una dama francesa raptada por el hijo de “un gallardo español” (Cervantes, 1969: 368 y 380).⁸

Por tanto, nada de lo anterior tiene que ver con lo que Azorín (1915: 217 y 232) entiende por Europa y atribuye a Cervantes (“lo definido, lo claro, lo lógico, lo coherente, el cosmopolitismo”). Azorín asume la teoría

semanario regeneracionista *La República de las Letras* (1905), donde Pérez Galdós reivindica unas humanidades que salgan de las capillitas y cenáculos eruditos para interesar tanto a los que saben leer y no leen como a los que leen y no entienden.

⁸Feliz Flora es una sinécdoque de Francia, país que para Azorín y su generación era, a su vez, una sinécdoque de Europa: *Al margen de los clásicos* (1915); *Un pueblecito: Riófrío de Ávila* (1916); *Los dos Luises* (1921); *De Granada a Castelar* (1922).

intelectualista de Larra sobre el tópico de la *decadencia* histórica de España, pero con precisiones y rectificaciones, pues reconoce que “un hombre que puesto el pensamiento en su patria, haga referencia a un pasado esplendoroso de su patria como un ideal deseable, no será un espíritu moderno y progresivo” (Azorín 1914: 82).

Con todo, en plena *Grande Guerre*, Europa es para Azorín (1916: 542) “la máquina y la ideología”; nos exhorta a “seguir todo aquel movimiento intelectual y científico para integrarlo en nuestro ambiente”, al tiempo que se percata de que “los Estados Unidos, de potencia exclusivamente americana se había convertido en Estado mundial” y de que “no se habría decidido a intervenir en la guerra si no contara, tras la victoria, con imponer su ideal en el mundo”. Un ideal basado en la utopía kantiana más lo que Azorín llama *unificación* de las comunicaciones, la moneda, los mercados, la industria, las finanzas y los ejércitos; Aldous Huxley, *Estado Mundial* y hoy llamamos *globalización*.⁹

Desde otro punto de vista, Ernst Jünger ha sintetizado estas transformaciones en cinco figuras simbólicas del siglo XX: el Bosque, un lugar interior opuesto a la Nave o el Leviatán; el Soldado desconocido y el Trabajador. De estos tres últimos trata de salvaguardarse el Emboscado. “El Trabajador es el principio activo que se despliega en la tentativa de imponerse al universo y dominarlo”; mientras que el Emboscado, como Persiles, “es el privado de patria, pero que ofrece resistencia”; “tiene una relación originaria con la libertad, se opone al automatismo y piensa no sacar la consecuencia ética de éste, a saber, el fatalismo” (Jünger, 2001: § 12).

⁹Huxley (2010: 19); Azorín (1918: 1104-1105 y 1112-1113), quien parodia los mecanismos de este *mundo feliz* en el capítulo XXI de *El caballero inactual* (1928a); mundo sobre el cual un descendiente de Cipión y Berganza nos da su opinión, en el capítulo XXXVI de *Pueblo* (1930). Sin embargo, Azorín no vislumbró, como Huxley y Orwell, la sustitución forzada pero taimada y paulatina —que no de un plumazo, como en el capítulo tres de la novela de Huxley— de ideas, valores y creencias mediante leyes de *normalización e ingeniería social*.

¿Qué papel juega el poeta de *La isla sin aurora* en esta civilización automatizada, funcional y fundada en la productividad económica y en la técnica? Sólo sabemos que el capitán Pasquier y el Poeta son incompatibles porque éste bebe ginebra *Estrella* (antes de ver la manzana de oro, contempla desde la azotea las *estrellas*) y aquél bebe ginebra *Llave* (“Llave” se titula un capítulo de *Pueblo*, sobre la agonía de un labriego que tiene una llave pequeña y tosca para abrir el cajón del pan; cuando muere, ya no hay llave ni pan para la mujer y los niños. Y otro poeta, el inactual Félix Vargas, pierde su manojito de llaves).

Uno de los símbolos más caro a Azorín, a este respecto, es el de la araña. Encarece su vitalidad, su adaptación al medio (acuático, terrestre y aéreo), su rápida y vigorosa disposición para la lucha; pero a diferencia de la avispa, es solitaria e independiente (Azorín, 1920: 127).¹⁰ Le llama la atención, además, que Cervantes diga en el *Persiles* que en Inglaterra no hay arañas; porque Azorín se imagina a la sociedad como un inmenso telar con los “hilillos de la ilusión del pueblo, de las muchedumbres que trabajan y sufren [...] En tanto, por debajo de esta urdimbre, se han ido formando nudos que son bancos, sociedades industriales, empresas, consorcios, monopolios. Una red que cubre y aprisiona el planeta” (Azorín, 1930: cap. XLVI).

Mientras que el ideal de vida en el *Persiles* es el sosiego, que no excluye la pasión de la infinitud (Kierkegaard), frente a la apatía estoica —la que abona, en cambio, el huerto de *Cándido*— y frente a la ataraxia de algunos personajes azorinianos.

En una ocasión, Azorín (1925) imagina el encuentro entre el buen rey Nicéforo I de Farsalia, protagonista de la novela homónima de José María Salaverría (1919), y el Segismundo de *La vida es sueño*, reconvertido en

¹⁰Encontramos más referencias a las arañas en Azorín (1923: 393-394; 1928b: *la arañita en el espejo*; 1944b: 137-138 y 1945: 690). Marc Fumaroli ha estudiado la querrela entre antiguos y modernos en un libro titulado *Las abejas y las arañas*, trad. de Caridad Martínez, El Acantilado: Barcelona, 2008.

activista utópico. En otra ocasión, imagina al mismo Segismundo despertando en la corte, después de apurar el bebedizo; pero sin alegría por su nuevo estatus ni rencor por haber sido privado de él; simplemente, se hace el dormido porque no quiere saber nada del Gobierno. Al igual que Persiles, este nuevo avatar de Segismundo “emprendió largos viajes. En un ligero barco, con un centenar de libros, salió un día de Kolberg, en Alemania, para los mares del Norte. Y no se le ha vuelto a ver más”, como al histórico Juan Salvador de Habsburgo-Lorena, amigo del único hijo del emperador Francisco José e Isabel de Baviera (la famosa Sissí), con quien compartía ideas liberales en asuntos de Gobierno (Azorín, 1940: 957-961).

Son las tres principales formas de hacer política en el reinado de Alfonso XIII: el liberalismo, el anarquismo y el socialismo. Azorín (1914: 140-141) apenas hace una vaga alusión a los nacionalismos. Sin embargo, después de la Guerra de Restauración portuguesa (1640-1668), hubo una refeudalización de la Monarquía hispánica que ha sobrevivido a las diferentes formas de Estado y de Gobierno para recidivar en el actual Régimen constitucional, cuyas secuelas de desigualdad laboral, fiscal y educativa, odio inculcado en las aulas y en los medios de comunicación, enfrentamiento institucional, inseguridad jurídica e inestabilidad política han aumentado paulatinamente en las últimas cuatro décadas.¹¹

En una novela publicada en España en los albores de la Transición (1975-1982)¹² y que fue premio Planeta, el narrador recuerda que a la última guerra civil “la llamábamos “guerra de liberación”. España, al fin, era autó-

¹¹La sesión parlamentaria que Azorín describe en el capítulo nueve de *El chirrión de los políticos* (1923) esconde los privilegios mollaros de las oligarquías nacionalistas, precedente de las que han creado el actual Estado de las Autonomías, cuyos delirantes *derechos históricos* son un atavismo anterior a la soberanía nacional, al sufragio universal y a la igualdad de todos los españoles.

¹²Así se ha llamado en España al paso de las leyes de un Régimen autoritario a las leyes de un Régimen constitucional; el cual, asombrosamente, dispensa de su cumplimiento a los gobiernos nacionalistas de ciertas autonomías.

noma, sin interferencias extranjeras, una isla en Europa.” (Salisachs, 2001: 216-217) Por el contrario, durante la Transición se optó por convertir esta *isla* en un archipiélago de comunidades autónomas, integradas en un continente llamado Unión Europea, inscrito a su vez en un mundo ashavérico o globalizado.

Si miramos al otro lado del Atlántico, Pero Vaz de Caminha creyó que la tierra recién descubierta por Cabral era una isla y la llamó *Ilha da Vera Cruz*. De este equívoco nació el mito fundador de la *Ilha-Brasil*. A su vez, para Érico Veríssimo, en *O Tempo e o Vento* (1949-1961), “cada homem é uma ilha com seu clima, sua fauna, sua flora e sua história” que siente la nostalgia de un Continente “batido pelo vento e pelo tempo” y que puede ser cualquier cosa: Dios, el socialismo, el Rotary Club o la Raya Blanca da la Umbanda (Calderón, 2001: 222).

En cuanto a los españoles de hoy, “como están nuestras almas siempre en continuo movimiento” (Cervantes, 1969: 275), seguimos mareando por islas utópicas, archipiélagos ‘asimétricos’ (variante socialista de las autonomías) y otros avatares de la *ilha perdida* (denominación del Infierno, en las *Barcas* de Gil Vicente), en una cansina actualización de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

BIBLIOGRAFÍA

- AZORÍN [JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ] (1914), *Un discurso de La Cierva*, en *Obras completas*, intr., notas preliminares, bibliografía y ordenación por Ángel Cruz Rueda, Madrid: Aguilar, vol. III, pp. 63-169.
- AZORÍN [JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ] (1915), *Al margen de los clásicos*, en *Obras completas*, vol. III, pp. 217-235.
- AZORÍN [JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ] (1916), *Un pueblecito: Riofrío de Ávila*, en *Obras completas*, vol. III, pp. 527-595.
- AZORÍN [JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ] (1918), *Los norteamericanos*, en *Obras completas*, vol. III, pp. 1069-1114.
- AZORÍN [JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ] (1921), *Los dos luises y otros ensayos*, en *Obras completas*, vol. IV, pp. 140-213.
- AZORÍN [JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ] (1922), *De Granada a Castelar*, en *Obras completas*, vol. IV, pp. 277-388.
- AZORÍN [JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ] (1923), *El chirrión de los políticos (fantasía moral)*, en *Obras completas*, vol. IV, pp. 389-486.

- AZORÍN [JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ] (1924), *Una hora de España (entre 1560 y 1590)*, en *Obras completas*, vol. IV, pp. 487-578.
- AZORÍN [JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ] (1925), *Los Quinteros y otras páginas*, en *Obras completas*, vol. IV, pp. 619-733.
- AZORÍN [JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ] (1928a), *El caballero inactual (etopeya)* [Félix Vargas], en *Obras completas*, vol. V, pp. 29-109.
- AZORÍN [JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ] (1928b), *Lo invisible*, en *Obras completas*, vol. IV, pp. 1029-1071.
- AZORÍN [JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ] (1929), *Andando y pensando (notas de un transeúnte)*, en *Obras completas*, vol. V, pp. 111-222.
- AZORÍN [JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ] (1930), *Pueblo (novela de los que trabajan y sufren)*, en *Obras completas*, vol. V, pp. 511-594.
- AZORÍN [JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ] (1940), *Pensando en España*, en *Obras completas*, vol. V, pp. 911-1084.
- AZORÍN [JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ] (1944a), *La isla sin aurora*, en *Obras completas*, vol. VII, pp. 29-128.
- AZORÍN [JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ] (1944b), *Tiempos y cosas*, en *Obras completas*, vol. VII, pp. 129-262.
- AZORÍN [JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ] (1945), *Leyendo a los poetas*, en *Obras completas*, vol. VII, pp. 678-818.
- BAENA, Julio (1988), “Los trabajos de Persiles y Sigismunda: La utopía del novelista”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, VIII, 2, Fall 1988, pp. 127-140.
- CALDERÓN CALDERÓN, Manuel (2001), “Essa castelhanada do resto de América: señas de identidad y fronteras culturales en *O tempo e o vento*”, *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, XI, pp. 207-225.
- CERVANTES, Miguel de (1969), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid: Castalia.
- HUXLEY, Aldous (2010), *Un mundo feliz*, trad. de Ramón Hernández, Barcelona: Debolsillo.
- JIMÉNEZ LOZANO, José (2000), *Un hombre en la raya*, Barcelona: Seix Barral.
- JÜNGER, Ernst (2011), *La emboscadura*, Barcelona: Tusquets.
- SALISACHS, Mercedes (2001), *La gangrena*, Barcelona: Planeta.
- SARMIENTO, Domingo Faustino (2002), *Viajes por Europa, África y América*, en *Obras selectas*, ed. de Diana Sorensen, Madrid: Espasa-Calpe, pp. 325-519.
- ZWEIG, Stefan (1999), *La lucha contra el demonio*, trad. de Joaquín Verdaguer, Barcelona: El Acantilado.

recibido: abril de 2018

aceptado: mayo de 2018

LA TORTUGA Y LAS AVES: FUSIÓN Y CONFUSIÓN DE DOS FÁBULAS DE ORIGEN DIVERSO

ANTONIA MARÍA ORTIZ BALLESTEROS
Universidad de Castilla-La Mancha

Title: *The turtle and the birds*: fusión and confusión of two fables of diverse origin

Abstract: Fables are a genre of long tradition that, due to their popular elements, have been adapted to different cultures and aims. In this paper we point out the double origin, classic and oriental, of the type ATU₂₂₅, *The turtle and the birds*, and how was the Spanish reception in the 16th and 17th centuries. We also present La Fontaine's version as a point of confluence for the two traditions and the creation of a new reference model for the subsequent dissemination of this story.

Key words: Popular Literature. Fable. *Exempla*. *Kalilah wa Dimnah*. ATU₂₂₅. *Jataka*.

1. INTRODUCCIÓN

Es habitual en nuestra época que cualquier relato protagonizado por animales y del que pueda extraerse alguna suerte de aprendizaje sea tipificado como una fábula y la labor de difundir y consagrar versiones, antes confiada a la tradición oral, ha quedado en manos de las tecnologías, que suelen servirse de una sola referencia (generalmente escrita) para sus nuevas propuestas. Esto crea productos con fines más didácticos y morales que estéticos, sin reparar apenas en la calidad literaria, el sentido inicial o el autor originario del texto que se transmite. Entre otras desventajas, la principal de esta nueva forma de transmisión reside en que los textos aparecen a menudo falsamente atribuidos y que el alcance de las tecnologías convierte lo espurio en autorizado. Algunas de las historias que hoy leemos con el rótulo de *fábula* y que se atribuyen a Esopo, a veces conservadas gracias al respaldo de una rica tradición oral, no tienen su origen en Grecia, sino en la India, y son fruto de influencias en ambos sentidos. Un número no despreciable procede de *jatakas* (los más antiguos se remontan al siglo V a. C.) y se han conservado gracias al uso que hicieron de estos relatos los monjes budistas para sus predicaciones; después, fueron vertidos por escrito en colecciones

como el *Panchatantra*, cuyas versiones más antiguas datan del siglo II a. C. (Zugasti, 1991: 41). Gracias a su traslado al pali en el siglo V, este conjunto de historias conoció amplia difusión (Andayani, 2010: 61) y, en el siglo VIII, Abdalá Benalmocaffa tomó de una de estas versiones lo que consideró útil para sus propósitos, incluyéndola, bajo una nueva perspectiva, en el *Calila y Dimna*, traducido al castellano en el siglo XIII y con gran repercusión en la Edad Media. Los relatos recorren en consecuencia dos caminos: uno individual a partir de su difusión oral y, paralelamente, otro colectivo como parte de las colecciones en las que se incluyen por escrito, en un ciclo recurrente de lecturas, copias, impresiones e imitaciones en diverso grado.

El objetivo de este trabajo es mostrar el camino recorrido por el tipo ATU₂₂₅, *La tortuga y las aves*, para demostrar que los textos actuales clasificables como tal tienen orígenes diversos y provienen de la tradición esópica, la oriental o una mezcla de ambas, resultando también que la atribución explícita a Esopo, *Panchatantra* o La Fontaine no siempre está justificada. Para ello realizaremos un breve repaso a la recepción por escrito de cada uno de los modelos a partir de la Edad Media, distinguiendo sus rasgos característicos, con la intención última de valorar la influencia de la recepción en el hecho de que solo una de las variantes perdure hoy de manera preferente en testimonios orales (Hernández, 2005: 168); no así en los escritos.

2. A PROPÓSITO DEL TIPO ATU₂₂₅

La fábula que, de modo genérico, podemos identificar como *La tortuga y las aves*, se tipifica dentro de la clasificación Aarne-Thompson-Uther entre los números 220 a 299, dedicados a *Otros animales y objetos*, concretamente con el 225, *La tortuga que quería volar*. Atendiendo a la clasificación de Keller (1949) y después en Goldberg (1998), podemos diferenciar dos grupos: el tipo 225, de referencia, se incluiría entre J₂₀₀-J₁₀₉₉ (*Wise and unwise conduct*; J. 657: *Care in selecting the creature to carry one*), figurando con el J_{657.2}: *Tortoise request flight to see fields and mountains*, mientras

que la variante 225A remitiría al motivo J2357: *Tortoise disregards warning and speaks*, que se encuentra en otro grupo distinto (*Fools and other unwise persons*, J1700-J2794), dentro de *Talkative fools* (J2350-J2369), si bien el elemento de imprudencia o necedad es común a ambos. Se distinguen por tanto dos líneas: en la primera de ellas, fábulas clásicas, además de la tortuga aparece un águila (ATU225) y en la segunda, fábula oriental de origen indio, la protagonista es una tortuga parlanchina o desobediente, según el caso (ATU225A). Al primer grupo pertenecerían diversas versiones grecolatinas que parten de Esopo, entre las que se encuentran las de Fedro y Aviano, mientras que en el segundo, menos conocidas, incluimos además del *Panchatantra* y el *Calila y Dimna* las particulares historias que se recogen en *Hitopadesa o provechosa enseñanza*, el *Océano de las historias* y algunas versiones de *jatakas* budistas. En los siguientes apartados, bajo la premisa de existencia de estos dos grupos, señalaremos las características que permiten diferenciarlos y también aportaremos nuevos datos que clarifiquen, en la medida de lo posible, cómo se produjo la recepción del tipo *La tortuga que quería volar*.

2.1. *La tortuga y las aves, fábula esópica: origen y evolución*

Las investigaciones dedicadas a la importancia de la fábula en la Edad Media y los diferentes usos que se le han confiado desde entonces hasta la actualidad son muy numerosas (Esteban, 1994; Esteban, 1996; Monreal, 2013; Montaner, 2013; Ortiz, 2015) y constatan que, contra lo que cabría suponer:

la Edad Media no conoció ni a Esopo ni a Fedro de un modo directo, (las fábulas de Esopo no se vertieron al latín o los idiomas europeos hasta los años 1473-1489, como se ha dicho, y Fedro lo imprimió Pierre Pithou por primera vez en 1596), sino que lo hizo a través de colecciones derivadas en verso o en prosa. Una de las más utilizadas en estos siglos fue el *Romulus*, un “Aesopus latinus” que sirvió de puente entre la fabulística antigua y la medieval occidental tanto en latín como en los idiomas vernáculos, que recoge versiones latinas en prosa procedentes de Fedro o de distintas fábulas griegas (Martín, 1996: 19-20).

En este proceso, que conllevó relaciones entre lenguas y culturas, los textos fueron pasando por diversas manos y se produjeron acciones de distinto tipo, ya que, como señala C. Alvar:

Los límites entre traductor (*translator* en latín medieval) y autor (*poeta*) se van difuminando, pues, al fin y al cabo, el trabajo de ambos es muy similar en la concepción medieval. Más aún, es muy similar, también, al trabajo del glosador (*glossator*) y del intérprete o comentarista del texto (*interpres*). (Alvar, 2010: 27)

El proceso continuo de *crear* y *recrear* las obras con voluntad propia implicó también la intención de diferenciarlas con un sello característico:

En la traducción medieval la *enarratio* asume un poder creativo: no es simple reproducción. Puede rehacer el texto primitivo e influir de manera importante en la recepción y posterior transmisión de este texto. La forma más característica es la paráfrasis exegética que puede rehacer el texto en muchos niveles, desde el estilo a la estructura (Rubio, 1997: 208).

Esto sucedió en efecto en el caso de las fábulas. Una de las primeras colecciones que lo evidencia es el *Romulus*, del que descienden, según se ha señalado, las 96 fábulas que el monje inglés Eudes de Ceritón (Odo Ceritonensis) escribió para fortalecer la fe cristiana entre los años 1219-1221. Se vertieron al castellano, con las diferencias que cabía esperar, en diversas colecciones, entre las que destacamos el *Libro de los gatos* (siglo XIV), que —en la versión castellana— se inicia con el relato titulado “Lo que acaesció entre el galápago y el águila” cuyo texto es como sigue:

El galápago, seyendo en los lugares del mar fondos, rogó al águila que lo subiese al alto; ca deseaba ver los campos é las montañas; é el águila otorgó cuanto el galápago demandaba, é sobiólo muy alto, et díjole: “¿Ves agora lo que cobdiciaste ver, montes é valles?” Et dijo el galápago: “Págome que lo veo, mas quería estar en mi forado en la arcilla”. Et respondió el águila: “Cumple haber visto lo que cobdiciaste.” E dejólo caer en manera que fue todo quebrantado. E el galápago se entiende en algunos homes que son pobres lazrados en este mundo, ó por aventura que han asaz segun su estado, mas non se tienen por contentos con ello, é desean sobir en lo alto, é volan en el aire, et ruegan al diablo que los suba en alto en cualquier manera; así

que por derecho ó por tuerto, ó con grandes falsedades, ó por fechizos, ó por traiciones, ó por otras artes malas, algunas veces fácelos subir el diablo, é súbelos muy alto, é despues, cuando ellos entienden que su estado es muy peligroso, cobdician estar en el estado de antes donde pidieron. Estonce el diablo déjalos caer en la muerte, et despues caen en el infierno, do todos son quebrantados si se non arrepienten de antes de la muerte; así que suben por escalera de pecados, é caen en mal lugar mal de su grado. (Cócera, 1999).

Además del lugar preferente de apertura que el autor-traductor castellano otorga a este relato, deja su impronta en las consideraciones morales, —legando así a la posteridad la continuidad de un texto del que no se siente autor— así como su interpretación en clave cristiana, de la que sí se considera responsable: el águila se equipara al diablo por su capacidad de crear espejismos, nuevas realidades pasajeras tras las cuales vendrá el castigo terrenal o eterno, en la línea manriqueña, y ante las que es preciso estar alerta.

A partir del siglo XV, gracias a la imprenta, las colecciones de fábulas se difundieron con gran facilidad, tanto en latín como en castellano. De las primeras, destacan las de Lorenzo Valla a mediados del s. XV, que sirvieron con frecuencia a los estudiantes de Humanidades de España y que cuentan con siete impresiones en el último decenio del siglo XV (Talavera, 2007), si bien la traducción más importante de las fábulas de Esopo se basa en el texto que elaboró Heinrich Steinhöwel en Alemania y que imprimió Johannes Zeiner:

En él se encontraban el texto latino y traducción alemana, con la *Vida Aesopi* del humanista Rinuccio y una serie de fábulas de la tradición occidental, es decir, el denominado Rómulo y Aviano, y de la oriental, que es la versión seguida por Rinuccio.

Esta importante obra, que fue muy leída en toda Europa, se tradujo al alemán en 1473, al italiano en 1479, al francés e inglés en 1484 y al español en 1489 en Zaragoza por el alemán Johan Hurus con el título de *Vida del Ysopet* con sus fábulas historiadas. (Martín, 1996: 17).

A lo largo del siglo XVI, las fábulas de Valla se integrarán en otras colecciones, muchas de las cuales serán traducidas al castellano, incorpo-

rándose también las de Remicio y las de Aviano, que gozó de una enorme difusión en las escuelas medievales. Señala Talavera que:

En el *Isopete* encontramos veintisiete de las cuarenta y dos fábulas de Aviano. El *Aesopi Phyrigis* contiene, en primer lugar, cuatro fábulas de Aviano [*sic*] traducidas por H. Barlandus y, a continuación, otras treinta y ocho traducidas por G. Hermannus; la primera edición de estas fábulas se lleva a cabo en el año 1513, y ya en este mismo año pasan a formar parte de las colecciones que circulan por Europa. (Talavera, 2007: 79).

En las primeras ediciones del *Libro del Ysopo: famoso fablador, historiado en romance*, aparece una segunda versión del relato que nos ocupa, esta vez atribuida a Aviano:

La II. Del galápago o tortuga y de las aues

Syn gran trabajo no puede alguno subir a las cosas altas y quanto más alto sube allende de su naturaleza, tanto más grauemente cae abaxo, como esta fabula da testimonio.

Estando todas las aues ayuntadas en vno, vino el galápago entre ellas diciendo así: Si alguna de vosotras me alçasse en alto, por cierto yo le mostraría las conchas en que se crían muchas piedras preciosas, lo qual yo no puedo por mí acabar avnque continuamente anduuiesse porque yo ando muy poco de manera que según mi andar pesado en vn día entero caminaría bien poco. Las aues oyentes este offrescimiento y prometimiento engañoso, alegres muy mucho por ello, deputaronle la águila, que es la que más alto y más presto entre ellas bola, para que lo alçasse por los ayres, donde le demandaua que le mostrasse según hauía prometido las conchas criantes las piedras preciosas. E como el galápago esto no pudiesse cumplir, la águila començo de lo apretar con sus vñas ásperas. E él gemiendo dixo así: estos tormentos no huuiesse yo descido si no huuiera demandado ser alçado suso en el ayre. E oydas estas palabras, el águila desamparó a él y cayendo en tierra fue muerto, y despedaçado al qual natura tan fuertemente huuiere armado. Amonesta esta fabula que cada vno sea contento de su estado que la natura le dio porque la soberuia pocas vezes va o llega a buen fin, mas antes pare cayda. (*Libro del Ysopo*, 1496: f. 71r).

Durante el siglo XVI el texto se reprodujo en numerosas ocasiones. Una de las más interesantes, por compartir el mismo volumen que el *Exemplario*¹ es *La vida y fábulas del claríssimo y sabio fabulador Ysopo, nueuamente*

¹Esta obra se conoció en las mismas fechas que los *Isopetes*, pues Horus la imprimió por vez primera en 1493

emendadas, de 1546. El texto es idéntico al anterior y también se atribuye la fábula a Aviano (p. 97). Un cotejo nos revela las evidentes diferencias de esta versión con el *Libro de los gatos*, no solo en el título, sino en el protagonismo del águila, aquí compartido, ya que son las aves las que eligen al águila porque “es la que más alto y más presto entre ellas vuela”. Tampoco existe coincidencia en las razones que tiene el galápago para desear elevarse, que en la versión medieval es exclusivamente la voluntad de ver mundo (un capricho, “ca deseaba ver los campos é las montañas”) y ahora ha desaparecido. Una tercera diferencia se refiere al intercambio de acciones que realizan los animales; si antes el águila satisface a la tortuga a cambio de nada, dejándola caer tras cumplir el deseo (“Et respondió el águila: «Cumple haber visto lo que cobdiciaste». E dejólo caer”), en la versión de Aviano el águila cuenta con razones para elevarla (la promesa de tesoros que le hace la tortuga) y también para arrojarla al vacío (el incumplimiento de la promesa). Aún podemos añadir que el traductor/autor de la versión renacentista, a diferencia del *Libro de los gatos*, predispone al lector y le adelanta el final, al indicar que el ofrecimiento del galápago era “muy engañoso”. Asimismo permite a la tortuga reconocer su insensatez y lo justo del castigo que le sobreviene: “Estos tormentos no hubiera yo padecido si no hubiera demandado ser alzado suso en el aire”. Es cierto que la tortuga de la versión medieval también solicita al águila que la devuelva a su estado una vez satisfecho su deseo pero sin que se delimite con claridad si es por prevención de un peligro intuido o simplemente por entender que su objetivo ya está cumplido. Las referencias a las condiciones naturales de la tortuga que, por su caparazón, le hubieran permitido defenderse de otros animales y le garantizaban una larga vida, también constituyen un hecho diferencial, así como la advertencia moral, que antes se dirigía a la excesiva ambición del que desea ascender, (con alusiones medievales al demonio simbolizado por el águila) y sin embargo ahora apunta a la soberbia de quien confiando en

su habilidad pretende conseguirlo todo (aunque sea con mentiras y a costa de otros, como en este caso).

Una tercera versión de origen clásico, también ampliamente conocida en el siglo XVI, es la de Pedro Simón, fechada en 1575 y publicada en Zaragoza como *Aesopi fabulae latine...* Esta colección, que gozó de gran popularidad, especialmente en el siglo XVIII, recoge la traducción de *Testudo et Aquila* o, lo que es lo mismo, *La tortuga y el águila*, con el siguiente texto:

La Tortuga i el Aguila.

La Tortuga suplicava al Aguila, que la vezasse bolar. Pero el Aguila desaconsejavaselo diciendo, que aquello era cosa mui fuera de la naturaleza della: i la Tortuga perseveraba mucho más en la petición. Lavantándola pues el Águila asida de las uñas en lo alto, dejóla: la qual dando en unas piedras, hízose pedazos.

Declaración de la Fábula.

Esta fábula nos muestra, que los que en las contiendas no obedecieren a los consejos de los más discretos, ellos se serán [*sic*] causa de sus males. (*Aesopi fabulae*, 1575: 69).

Una vez más encontramos diferencias, tanto con la más temprana versión del *Libro de los gatos* como con la posterior atribuida a Aviano. En el título, vuelve a tomar protagonismo el águila, aunque ahora lo que la tortuga desea no es exclusivamente elevarse sino incluso aprender a volar. El águila se muestra sensata y se lo desaconseja (la previene) con razones lógicas: “era cosa mui fuera de la naturaleza della” pero la tortuga, lejos de escuchar el consejo, añade la testarudez a la imprudencia y persevera todavía más. Sin que sea explícita, esta enojosa insistencia lleva al águila a acceder pero también a castigar a la tortuga dejándola caer. A diferencia de la personalidad maligna del *Libro de los gatos* o la neutra de la versión de Aviano, aquí el águila se presenta como modelo de prudencia.

Semejante a la anterior es la traducción versificada de Joaquín Romero de Cepeda (1590) que, según Talavera, sigue el texto latino de Valla,

en concreto del *Incertus interpres* que aparece después de Valla en el *Aesopi Phrygis* y donde figura con el núm. 12 (Talavera, 2007: 90). El pacense coincide en lo básico con Pedro Simón, aunque se recrea no solo en la musicalidad de los endecasílabos sueltos sino también en la caracterización inicial y final de los personajes (el galápago es “tardo y perezoso”, luego “pobre”; el águila es “Reina” y se muestra “casi enojada”), describiendo además el luctuoso desenlace con cierta complacencia: “y en un peñasco do se ha rompido/ la dura concha, y sesos, y así muere.” (f. 81). Sin embargo, la explicación que da Romero de la fábula es radicalmente diferente de la de P. Simón, pues el pacense insiste en la necesidad de la tortuga por ir contra la naturaleza con símiles de carácter cómico, llenos de gracia y frescura:

Es conocida locura
digna de reprehension
pretender nueva invención
contra el orden de natura.
quererse el feo afeytar
y el negro blanco hazerse
es engañarse, y perderse
y al fin, nada aprovechar. (f. 81v)

A diferencia de esta moraleja familiar, que apela a la pura sensatez cotidiana, Pedro Simón, había señalado la necesidad de seguir los consejos de los prudentes, en línea con la máxima que aparece en la tradición india, tipo 225A, del que nos ocupamos a continuación.

2.2. *La tortuga y las aves, fábula india: origen y evolución*

Como en el caso anterior, la variante 225A, J2357, se documenta en tempranas colecciones de *exempla* medievales, entre las que destaca por su repercusión el *Calila y Dimna*. Tomamos como referencias la edición de Cacho y Lacarra (1985) a partir de uno de los dos manuscritos castellanos de finales del siglo XIII y el *Exemplario*, en la edición de Marta Haro (2007), impreso por vez primera en 1492, traducción castellana de la obra latina de

Juan de Capua, *Directorium humanae vitae*, de la misma época, a partir de una hebrea contemporánea que tendría como fuente primera el texto árabe. Por lo demás, lamentablemente no disponemos por ahora de una traducción definitiva desde el árabe al castellano, puesto que la de Villegas (Benalmocaffa, 1991), según Döhla, se basa en la edición de Sacy de 1816, realizada a partir de manuscritos bastante tardíos y sin dar a conocer exactamente sus textos originales (Döhla, 2008: 27), por lo que resulta replicable.

En el *Calila*, el texto pertenece a la parte *El león y el buey*, que corresponde al capítulo III de los XVIII que la conforman (1985: 165) y en el *Exemplario* al capítulo II. *Del león y del buey. Y rézase del engaño y de la malicia del malsinar* de los XVII (2007: 119-120). Para poder acceder a la base del relato reproducimos la versión del *Calila*:

El que non quiere creer a su amigo, quando lo desengaña, acaesçerle ha lo que acaesçió al galápagu.

Dixo el macho: — ¿Cómmo fue eso?

Los dos ánades y el galápagu

Dixo ella: —Dizen que en una fuente avía dos ánades et un galápagu, et eran amigos por la vezindat que era entre ellos. Desí vino el tiempo que les menguó el agua, et secóse la fuente. Quando esto vieron las ánades, acordaron de mudarse de aquella fuente a otra do avía mucha agua et a do serían viçiosas. Et vinieron para el galápagu, et despidiéronse dél et dixieronle: — Querémosnos ir deste lugar porque nos falleçió el agua.

Dixo el galápagu: —A vos non falleçió el agua, que podedes ir donde quisiéredes. Mas a mí, mezquino, falleçió, que non puedo ir conbusco nin puedo guareçer sin agua. Ende vos ruego que catedes algunt consejo cómmo me podades levar conbusco.

Dixeron ellas: —Nós non lo podemos fazer, si non nos fizieses tal convençia que, quando te leváremos et te viere alguno et fablare, que non le respondás.

Dixo él: —Así lo faré. Pues, çen cuál guisa podría ser que me levásedes?

Dixieron ellas: —Morderás tú en medio de un fuste et travarémosnos de los cabos dél, et levarte hemos así.

Plogo desto al galápagu, et leváronlo bolando por el aire; et viéronlo los omnes, et maravilláronse et dixieron:

—Ved qué maravilla: un galápagu entre dos ánades que lo lievan en el aire.

Quando el galápagu esto oyó, dixo: ¡Que vos pese!

Et en abriendo la boca para hablar, cayó en tierra et murió.

Dixo el tituy a la fenbra: Entendido he lo que dexiste, mas non temas de la mar nin le ayas pavor. (Cacho y Lacarra 1985: 165-166)

Un cotejo nos muestra que el autor del *Exemplario* es más detallista y se recrea en varias ocasiones. Ya en el inicio, la hembra tutui le señala al macho dos peligros en lugar de uno, no medir las fuerzas propias y no hacer caso de los amigos: “ni temes el peligro que tienes presente, ni quieres rescebir el consejo de tus amigos ni menos de tu mujer” (Haro, 2007: 119). Después, se especifica minuciosamente la razón de que las aves accedan a la petición del galápagu, pues lo hacen por piedad, amistad, compasión y la soledad de la tortuga: “teniendo piedad dél, por la luenga criança, y porque no tenía forma de biuir sin el agua, ni aun quien le ayudasse para poder yr a otro lugar” (Haro, 2007: 119). Hemos de añadir también que en el caso del *Calila*, antes de aceptar llevar a la tortuga, le ponen la condición y esto confirma, por la respuesta de la interesada, la relación de plena confianza que hay entre los animales, mientras que en el *Exemplario* es al revés, por lo que aceptar la advertencia es más cuestión de sensatez que de confianza. Destaca también en esta colección la enumeración exhaustiva en boca de los patos de las reacciones que pueden tener las gentes: “si andando en el ayre nos ven algunos, y marauillándose de cosa tan nueua ríen, o burlan, o nos dan bozes por cosa del mundo no hables, ni respondas a nadie, y él les ofreció hazerlo así” (Haro, 2007: 119). Concluye esta minuciosidad del autor del *Exemplario* en la adjetivación que otorga a la tortuga (soberbia y necia) y que nos lleva inequívocamente a la interpretación del texto en un solo sentido, mientras que en el caso del *Calila* el significado es potencialmente abierto.

A pesar del intento de individualizar los textos, es evidente que la referencia de las dos últimas versiones es la misma: el *Panchatantra* (Cacho y Lacarra, 1985: 11), obra que no fue traducida al castellano hasta 1908. El

contenido y extensión de los cinco libros (eso es lo que significa *Panchatantra*) es muy desigual. Así, el *Libro I, Desunión de amigos*, donde se incluye el relato que nos ocupa, tiene como historia principal la del toro, los dos chacales y el león, recogiendo nada menos que XXII cuentos intercalados en una estructura de marco con sus correspondientes 425 sentencias; sin embargo el último libro se limita a XV cuentos y 106 sentencias, la mayoría de ellos protagonizados por personas y de carácter algo diferente. La *Historia de la tortuga y los patos* (*Panchatantra*, 1908: 111-113) se incluye dentro de otros y está puesto en boca de un tittibha pero no se interrumpe. Da paso al cuento XIV, *Historia de los tres peces*.

Las principales diferencias responden a la intención de los autores. Mientras que el tema principal para Benalmocaffa era la calidad (1991: 25), para el compilador del *Panchatantra*, según figura ya en la *Introducción* y revelan los títulos de los primeros capítulos es la importancia de la amistad y las relaciones de confianza basadas en el respeto a los consejos. La amplitud y versatilidad de estos temas es lo que permitió que una colección, inicialmente pensada para educar a los príncipes, pudiera entenderse no solo como un tratado político, *arthatasāstra*, sino también como un libro de conducta en general, *nītisāstra*, generando múltiples versiones. Los cambios que realizó Benalmocaffa afectaron tanto al texto como al orden de los relatos. Así, la *Historia de los tres peces*, vinculada al tema de la confianza y los consejos, aparece en el *Panchatantra* a continuación de la de *La tortuga y las aves* mientras que en el *Calila* lo hacía antes, separada por tres relatos que diluían los vínculos temáticos directos. Responde también a la voluntad de los *intérpretes* medievales la supresión que hace el *Calila* de las sentencias morales y la atenuación que experimenta en el *Exemplario*. En el *Pantchatantra* sin embargo tenían gran importancia:

These wise verses it is which make the real character of the *Panchatantra*. The stories, indeed, are charming when regarded as pure narrative; but it is the beauty, wisdom, and wit of the verses which lift the *Panchatantra* far

above the level of the best story-books. It hardly needs to be added that in the present version, verse is always rendered by verse, prose by prose. (Ryder, 1925: 12).

En su traducción, Alemany no usa el verso aunque repite la máxima 315 a modo de estribillo, al principio y al final del relato: “El que no hace caso de sus amigos que bien le quieren, parece como la estúpida tortuga que se cayó del palo” (*Panchatantra*, 1908: 111). Se incorporan dos sentencias intercaladas que se vinculan al valor de la amistad y del esfuerzo, la 316: “No hay que desanimarse ni aun en tiempo calamitoso; porque con constancia se puede llegar a puerto de salvación, como el mercader que naufragado en el mar desea atravesarlo aunque sea con la nave rota”. (*Panchatantra*, 1908: 112) y la 317: “En bien de un amigo y en bien de la familia, hace esfuerzos el hombre sabio cuando ocurre una desgracia; así lo dijo Manú”. (*Panchatantra*, 1908:112).

Otras diferencias se refieren a la caracterización de los protagonistas y la relación que mantienen. Mientras que en las versiones derivadas de la obra de Benalmocaffa la idea de agarrarse al palo era de las aves (son las inteligentes, por tanto), como respuesta a la petición de la tortuga (son las piadosas o sensibles), en el *Panchatantra* es la tortuga la que realiza la propuesta. Además, la relación de amistad entre los personajes es más profunda en el caso de la colección india, según la tristeza que la partida produce. Aún podríamos añadir otros rasgos individualizadores: el motivo que tiene la tortuga para hablar en el *Exemplario* es la necedad y soberbia pero en la colección india se menciona simplemente la curiosidad por saber qué es lo que los hombres dicen, sin que parezca existir un sentimiento de superioridad.

A pesar de las diferencias vistas, el relato —tal como figura en las colecciones castellanas— y su predecesor del *Panchatantra* son muy semejantes. La verdadera novedad se produce al comparar esta versión con su fuente, del arquetipo de las historias *jataka* (Andayani 2000: 61). El hecho de que los

monjes budistas se sirvieran de estos relatos para su predicación contribuyó a conservarlos hasta hoy con ese mismo fin y pocos cambios pero, en paralelo, se fueron popularizando gracias al uso y se incluyeron en colecciones escritas con distintos propósitos, como fue el caso del *Panchatantra*.

La historia que nos interesa se encuentra dentro del Canon Pali, en el último de los “tres (*tí*) cestos (*pitaka*)” que constituyen el *Tipitaka*, un voluminoso *corpus* que sirve de Escrituras canónicas a la rama primitiva del budismo. Este tercer cesto está consagrado a los discursos de Buda y se divide a su vez en cinco colecciones o *Nikâya*-s, una de las cuales, la *Khuddaka Nikâya*, recoge entre sus quince títulos, el *Jâtaka*, compilación de 547 relatos sobre las vidas anteriores de Buda. El que nos ocupa figura con el número 215. Los relatos están en prosa pero “se articulan en torno a unos versos que constan de una o varias estrofas gnómicas (los *gâthâ*), que constituyen, por decirlo así, su quintaesencia” (Inayat, 1986: 10); únicamente estos versos, en un lenguaje más arcaico, se reconocen como canónicos.

Las primeras versiones inglesas de los *jatakas* desde el pali, (Cowell, 1895: 123-124; Francis, 1916: 178-179) ponen en evidencia no solo las semejanzas con las fábulas esópicas sino, incluso, su influencia directa en autores, como sugiere Jacobs (1888: xlvii-li). En castellano, hay pocas traducciones de *jatakas*, si bien la popularización de *La tortuga parlanchina* le ha permitido estar en tres publicaciones (Inayat, 1986, Inayat, 2014, Jacobs, 2015). De forma resumida, se cuenta que en uno de sus nacimientos, Buda se reencarnó como un ministro en la corte del rey de Benarés, cuya locuacidad desmedida el joven Buda desearía corregir. Cierta día, en un estanque próximo al Himalaya sucede que vive una tortuga, que entabla amistad con dos patos salvajes (*jansas*), que puntualmente recaban allí para alimentarse y que, en señal de amistad, invitan al animal a su casa. La tortuga les pregunta el modo de ir, puesto que está en alto, y las aves le ofrecerán la solución con la condición de no comentarla con nadie ni abrir la boca. La tortuga acepta

y los patos le piden sujetar con los dientes un palo que ellas agarran a su vez por los extremos. De esta forma comienzan a volar. Los muchachos de los pueblos exclaman al verlos y la tortuga intenta reprender los comentarios. Al abrir la boca pierde el palo y cae, casualmente, en el patio de la corte donde estaban el ya aludido rey locuaz y Buda. Ambos acuden al lugar advertidos por los gritos de la gente y ante la visión de la tortuga, el rey pregunta al ministro qué podría haber pasado para que de repente apareciese allí tal criatura. Buda ve la esperada oportunidad para reprender al rey y responde con su propia versión de lo narrado: “Seguramente, la tortuga y los patos eran amigos y querían que los acompañara, para lo cual se habrá colgado de un palo; entonces, cuando estaba en el aire, habrá oído algo y con el deseo de intervenir, lo ha perdido. Así pues, por no haber tenido la boca cerrada, se habrá caído, perdiendo la vida. Eso fue lo que habrá pasado”. Y añade: “Esto es lo que tiene hablar en exceso y este el desgraciado final al que puede conducir”, concluyendo con unos versos.

A diferencia de los casos anteriores, el relato carece de marco; la acción sucede de forma autónoma y sirve, una vez se ha producido el desenlace, para que el ministro reprenda los excesos verbales. En segundo lugar, es fundamental el cambio respecto del aprendizaje, pues el tema de la amistad y la conveniencia de hacer caso de los sabios ha dejado paso al de la locuacidad como vicio y la importancia del silencio, esencial en todas las religiones. Además, queda acentuado el carácter narrativo en detrimento del sentencioso, pues la lección solo se formula al final y no al principio. Otros elementos diferenciadores son la amistad entre los animales, que surge de la cortesía, no de la vecindad, así como el motivo que origina el viaje, como respuesta a dicha cortesía social y no como necesidad vital tras la sequía; de ahí que no exista petición ni deseo por parte de la tortuga al margen de la respuesta cortés. Debido al carácter sagrado de los patos, ellos toman la iniciativa para desplazar a la tortuga. Finalmente, la intervención de la tortuga en el

jataka se debe al orgullo, pues no le gusta que otros hablen de ella sin que ella misma dé su versión, pero no a la vanidad.

Otras colecciones, además del *Calila*, también se alimentaron del *Panchatantra* y recogieron el relato de la tortuga y las aves, si bien han tenido poca difusión en el mundo occidental, no así en Asia. *Hitopadesa o provechosa enseñanza*, de Naraian Pandit, es una colección del s. XII traducida al castellano por Alemany en 1895. El análisis excedería los límites que nos hemos marcado pero no queremos dejar de apuntar algunos aspectos. El relato abre el último de los cinco libros que la componen, *Sandhi o la paz* y adquiere más elaboración y perfección que las versiones vistas. El marco lo constituye la historia de la tortuga y los cisnes en boca de un ministro pero después asumen la voz narrativa la tortuga, los cisnes y un pez, que nos ofrecen un total de cuatro relatos: la *Historia de la tortuga y los cisnes*, la de *Los tres peces*, la de *La mujer y el amante* y la de *La grulla y sus crías*. La del ministro (principal) organiza el resto y aborda la necesidad de hacer caso de los amigos y de las personas más inteligentes. El resto de personajes, con las distintas historias, ofrecen alternativas, considerando la conveniencia de actuar de una determinada forma *antes* del hecho (con una primera previsión-suposición de lo que sucederá), *durante* (con la improvisación) o *después* (con una segunda previsión basada en certezas). Los que perecen son los que no hacen caso: la tortuga y el pez inactivo. La intención principal es ejemplificar que la inteligencia consiste en actuar sin precipitarse, con seguridad y siempre siguiendo el consejo de los sabios.

El *Katha sarit sagara* u *Océano de las historias* fue escrita por Somadeva bajo los auspicios del rey Kalasa entre 1063 y 1082, para distraer de sus pesares a Suryavati, la reina madre y también recoge la *Historia de la tortuga y las aves*. Componen el total 350 cuentos distribuidos en 18 libros o *lambakas*, lo que supone un volumen muy superior al de otras colecciones. Este elevado número de relatos y estar escrito en verso son las principales singu-

laridades de esta obra, de la que no hay traducción española pero sí inglesa C. H. Tawny (1880). La *Historia de la tortuga y los dos cisnes* está en el Libro 10, *Śaktiyaśas*, protagonizado por Udayana y su hijo Naravahanadatta, cap. LX. El texto no tiene la elaboración del *Hitopadesa* y es muy parecido al del *Panchatantra* en las razones para marcharse, la advertencia de los cisnes, el mecanismo y el motivo para desprenderse... La única diferencia está al final, pues al caer son los hombres quienes matan a la tortuga.

2.3. *La tortuga y las aves: la fusión de La Fontaine*

La publicación de las fábulas de La Fontaine en 1679 supuso un cambio en la andadura de los relatos vistos, que se fusionaron en uno solo. El gallo conocía tanto la tradición esópica en sus diversas versiones, de largo recorrido en Francia, como la india, gracias a la traducción al francés de una versión persa del *Calilail* y las reelaboró de forma personal en *La tortue et les deux canards*, libro X, fab. 2. El singular Bernardo María de la Calzada fue el primero en traducir en 1787 la nueva versión de La Fontaine, respetando el verso (La Fontaine: 209-211); siguieron Lorenzo Elízaga (La Fontaine: 434-436) y Teodoro Llorente y Olivares en 1883 y 1885 respectivamente (La Fontaine: 192). Esta última traducción, en prosa, está en la base de muchas adaptaciones y ediciones posteriores si bien, cuando se trata de antologías o selecciones, raramente incluyen el relato que nos ocupa. Pese a que esta fábula no tuvo la fortuna de otras, como *La lechera* o *La cigarra y la hormiga*, La Fontaine tuvo el mérito de seleccionar elementos de las dos tradiciones, fusionándolos y otorgándoles un nuevo sentido que bajo su indiscutible autoridad en el género fabulístico ha conseguido mantener la historia viva hasta hoy.

Son tres los elementos esenciales que recoge de las versiones esópicas: el deseo de viajar de la tortuga para ver mundo, los defectos de la vanidad y las consecuencias de la curiosidad sin fundamento. De la tradición india mantiene el protagonismo de dos patos en lugar de un águila, el mecanis-

mo que sirve para desplazar a la tortuga (un palo o bastón sujeto por los tres animales) y también la presencia de gente, así como la reacción a los comentarios de estos como causa para la caída de la tortuga. A todo lo anterior, La Fontaine añade elementos propios, como la caracterización de la tortuga desde el inicio como alguien con “mala cabeza”, la falta de vínculos (de amistad o vecindad) entre los animales, una expansión que enfatiza los atractivos de conocer mundo, las alusiones clásicas a Ulises como alarde de erudición y una amplia enumeración en la moraleja de los defectos de la tortuga, que posteriormente los traductores acomodan según sus gustos, según puede verse en la comparativa:

La Fontaine		
<i>Imprudence, babil, et sottise vanité, Et vaine curiosité, Ont ensemble étroit parentage. Ce sont enfants tous d'un lignage.</i>		
B. M. de la Calzada	L. de Elízaga	T. Llorente
La charlatanería, la imprudencia, la necia vanidad, la suficiencia, y todas las empresas, que son vanas, por lo común van juntas como hermanas	La curiosidad ociosa, la vanidad, la imprudencia. Son de la misma familia y muy cercanas parientas	Imprudencia, charla, tonta vanidad y vana curiosidad son primas hermanas: todas proceden del mismo tronco.

A diferencia de otras fábulas, en esta ocasión, nuestro fabulista por antonomasia, Samaniego, decidió seguir su propio criterio al versionar la historia, en la que no sigue a La Fontaine. Su poema *La tortuga y el águila*, número XI del libro IV, toma solo rasgos de la tradición esópica en la segunda versión señalada, respetando la moraleja de Pedro Simón: “Para que así escarmiente/ quien desprecia el consejo del prudente” (Samaniego, 1781:125). Esta respetuosa versión no tuvo mucha repercusión mientras que la de La Fontaine experimentó nuevas transformaciones, adaptaciones y cambios.

3. A MODO DE CIERRRE

El tipo ATU₂₂₅ y su variante 225A responden a dos líneas diferentes en su origen y evolución, con recepción desigual, lo que ratifica la afirmación de Adrados de que para estudiar los géneros populares no basta con ofrecer textos y vincularlos a tipos, sino que hay que analizar caso por caso

e “insistir que estas fábulas tienen orígenes concretos y vías y fechas concretas de difusión” (Rodríguez Adrados, 1991: 79). En lo que se refiere a *La tortuga y las aves*, presenta dos tipos que estaban claramente diferenciados inicialmente en cuanto a personajes, argumento y moraleja. Mientras que el tipo ATU₂₂₅ de tradición clásica, conocido a través de Aviano particularmente, se sirvió de una pareja de animales antagonistas (águila y tortuga), en el segundo existía amistad entre dos aves y una tortuga por razones de convivencia. Las razones para el vuelo eran también distintas, contraponiéndose el capricho del primer tipo a la necesidad vital de la variante india. Diferían, así mismo, en la moraleja, motivada siempre por la característica de la tortuga (sea ambición o necesidad).

Sea por la aplicación moral de la fábula o por otras razones, el destino de los relatos vinculados a un tipo y su variante también ha resultado desigual. Los relatos de corte clásico fueron ampliamente difundidos y versionados tanto oralmente como por escrito en territorio hispánico, mientras que el de raíces budistas se documenta de forma anecdótica. Su popularización en nuestra lengua se debe a las traducciones de la versión francesa de La Fontaine, quien, en lugar de ceñirse a una sola tradición como hizo Samaniego, decidió fusionar con innegable maestría elementos de ambas líneas. A partir del siglo XIX hay otras muestras de la confusión de las variantes y se ofrecen como del griego indistintamente las versiones de La Fontaine o de Esopo (Miér, 1971: 35 y 178-179). Hoy, la referencia preferente para la transmisión de este tipo parece ser el texto de La Fontaine, que se difunde en la red con diversas modificaciones, contaminado también con la línea clásica, de mayor alcance por ahora. Sigue siendo puntual la recepción del tipo 225A, del que solo encontramos algunas muestras en adaptaciones del *Calila* para niños a partir de avanzado el siglo XX (Jané, 1993; Bravo-Villasante, 1990; Caso, 2012; Martínez, 2015; Merino, 2016) y en actualizaciones de *jatakas* budistas (Brahm, 2015).

BIBLIOGRAFÍA

- Aesopi fabulae latine atq. Hispanae scriptae quaq. Fieri protuit diligentia fidelitateq. E Graeca lingua induas has traductae. . . interprete Petro Simone Aprileo.* Zaragoza: Michaelis Huessa, 1575.
- ALVAR, C. (2010), *Traducciones y traductores. Materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos-UAH.
- ANDAYANI, A. (2010), "Story motif variety in Pancatantra indian fable", *Parafrase* (10), 02, pp. 61-71.
- BENALMOCAFFA, Abdalá (1991), *Calila y Dimna*, trad. de Marcelino Villegas, Madrid: Alianza Editorial.
- BRAHM, A. (2015). *La vaca que lloraba y otros cuentos budistas acerca de la felicidad*. Barcelona: Kairós.
- BRAVO-VILLASANTE, C. (sel.) (1990), *Calila y Dimna*, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, Biblioteca de Cuentos maravillosos 55. Cacho, J. M. y Lacarra, M. J. (eds.) (1985), *Calila e Dimna*, Madrid: Castalia.
- CASO, M^a T. (adap.) (2012), *Cuentos y fábulas para niños. Calila y Dimna*. Barcelona: Nobel.
- CÓCERA, D. (ed.) (1999), "Libro de los gatos", *Revista Lemir* n^o 3. Disponible en <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Gatos/gatos.html> . [Consultado el 18/10/2017]
- COWELL, E. B. (ed.) (1895), *The jātaka or stories of the Buddha's former births*, Vol. II, trans. By W. H. D. Rouse, Cambridge: University Press. Disponible en <https://archive.org/stream/jatakaorstories00cowe#page/122/mode/2up> . [Consultado el 18/10/2017]
- DÓHLA, H. J. (2008), *El libro de Calila e Dimna (1251): edición nueva de los dos manuscritos castellanos, con una introducción intercultural y un análisis lexicográfico árabe-español*, Zürich: University.
- ESTEBAN, L. (1994), "Las fábulas esópicas, texto escolar en la alta y baja edad media", *Helmantica*, XLV, pp. 485-509.
- ESTEBAN, L. (1996), *Coret y Peris (1683-1760) o el humanismo filológico y docente*, Valencia: Universidad de Valencia.
- FRANCIS, H. T. (ed.) (1916), *Jātaka tales*, Cambridge: University Press. Goldbert, H. (1998), *Motif-Index of medieval spanish folk narratives*. Tempe, Arizona: Medieval Renaissance text studies.
- HARO, M. (ed.) (2007), *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, Valencia: Universidad.
- HERNÁNDEZ, Á. (2005), "Literatura y tradición oral. Fábulas y cuentos folclóricos de animales (I)", *Revista de Folklore*, 299, 158-176.
- INAYAT KHAN, Nur (1986), *Veinte cuentos jataka*, trad. Jordi Quingles, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta Ed., Biblioteca de Cuentos maravillosos n^o 14.
- INAYAT KHAN, Nur (2014), *Veinte historias jataka*, trad. Puran Fuchsling, Zürich: Proyecto Petama.
- JACOBS, J. (1888), *The earliest English version of the fables of Bidpai*, London: David Nutt.
- JACOBS, J. (1894), *The Fables of Aesop* London: Macmillan and Co., pp. 111-112.
- JACOBS, J. (2015), *Fábulas y leyendas de la India*, trad. Eva González Rosales, Barcelona: Quaterni. (Ed. original, *Indian fairy tales*, 1892).
- JANÉ, A. (1992), *Fábulas de animales*. Il. Juan Ramón Alonso. Zaragoza: Edelvives, Col. Ala Delta 106. (2^a ed.; 1^a: 1990).
- KELLER, John Esten (1949), *Motif-Index of Medieval Spanish Exempla*, Knoxville: Univ. of Tennessee Press.
- LA FONTAINE, Jean de (1883), *Fábulas*, trad. de Lorenzo de Elízaga, París/México: Ch. Bouret
- LA FONTAINE, Jean de (1940), *Fábulas*, trad. de Teodoro Llorente, Barcelona: Montaner y Simón.
- LA FONTAINE, Juan de (1787), *Fábulas*, trad. de Bernardo María de la Calzada, tomo II, Madrid: Imprenta Real.
- La vida y fábulas del clarísimo y sabio fabulador Ysopo, nuevamente emendadas. Exemplario en el qual se contienen muy buenas doctrinas, debaxo de graciosas fábulas* (1546), Amberes: Iuan Stelsio.
- Libro del Ysopo: famoso fablador, historiado en romançe* (1496), Burgos: Fadrique Alemán de Basilea (disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8541711/f10.image.r=ysopo>) . [Consultado el 18/10/2017].

- MARTÍN, Fco. (1996), *Antología de fábulas esópicas en los autores castellanos*, Cuenca: UCLM.
- MARTÍNEZ, R. (adap.) (2015), *Del maravilloso mundo de Calila y Dimna*. Barcelona: Thule.
- MERINO, J. M^a (ed.) (2016), *Calila y Dimna*, Madrid: Páginas de Espuma.
- MIÉR, E. de (trad.) (1871), *Las fábulas de Esopo, traducidas directamente del griego, y de las versiones latinas de Fedro, Aviano, Aulo Gellio, etc...*, Madrid: José Astort y Co.
- MONREAL, J. L. (2013), "El uso didáctico de la fábula en la literatura renacentista alemana", *Estudios humanísticos, Filología*, 35, pp. 51-62.
- MONTANER, A. (2013), "Análisis del tratamiento de la fábula desde una perspectiva intercultural. Esopo y la tradición española en las aulas de sexto curso de Educación Primaria", *Ensayos*, 28. Disponible en: <http://www.revista.uclm.es/index.php/ensayos> . [Consultado el 18/10/2017]
- ORTIZ, A. M. (2015), "Actualización didáctica de las fábulas: la integración de aprendizajes lingüísticos y literarios desde una perspectiva pragmática", *Lectura y signo: revista de literatura*, (10), 1, pp. 127-139.
- Panchatantra o cinco series de cuentos* (1908), trad. José Alemany y Boluffer, Madrid: Sucesores de Hernando.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1991), "Fábulas y cuentos en los Balcanes", Sociedad española de estudios clásicos, pp. 63-80. Disponible en | http://interclassica.um.es/investigacion/hemeroteca/e/estudios_clasicos/numero_100_1991/fabula_y_cuento_popular_de_tradicion_antigua_en_los_balcanes . [Consultado el 18/10/2017]
- ROMERO DE CEPEDA, J. (1590), *Vida y exemplares fábulas del ingeniosissimo fabulador Esopo Frigio...* Sevilla: Juan de León.
- ROMERO, A. y ROMERO, L. (2002), "Lectura y literatura didáctica moral: una lectura comparada de tres fábulas mitológicas de Félix María de Samaniego y sus implicaciones didácticas", *Lenguaje y textos*, 18, pp. 101-115.
- RUBIO, J. (1997), "Algunas características de las traducciones medievales", *Revista de Literatura Medieval IX*, pp. 197-243.
- RYDER, A. W. (1925), *The Panchatantra of Vishnu Sharma*, University of Chicago Press: Chicago.
- SAMANIEGO, F. M^a. (1781), *Fábulas en verso castellano...*, Valencia: Benito Monfort. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/fabulas-en-verso-castellano-para-uso-del-real-seminario-vascongado-o/html/ff18576c-82b1-11e1df-acc7-002185ce60643.html#I_74. (Consultado el 18/10/2017)
- TALAVERA, S. (2007), *La fábula esópica en España en el siglo XVIII*, Cuenca: UCLM.
- TAWNY, C. H. (trad.) (1880), *The Kathá Sarit Ságara or Ocean of the Streams of Story*, Calcuta: J. W. Thomas.
- ZUGASTI, M. (1990), "Las fábulas del *Panchatantra* y sus nuevas versiones en el *Kalilah wa Dimnah* árabe y el *Calila e Dimna* español", *Papeles de la India*, XIX (3), pp. 40-61.

recibido: noviembre de 2017

aceptado: febrero de 2018

CALIXTO BIEITO Y LOS CLÁSICOS: COHERENCIA Y EVOLUCIÓN DE UN DIRECTOR DE ESCENA

MAR ZUBIETA TABERNERO

Compañía Nacional de Teatro Clásico

Title: Calixto Bieito and the classics: coherence and evolution of a stage director.

Abstract: Bieito's stage direction is characterized by a series of features. This article analyzes the importance of internationality, the contemporary, the management of violence, the scenography and the music, the cinema, the symbols and the treatment of classical texts in the director's world.

Key words: Calixto Bieito. Classics in Bieito. The scenography. The violence. Cinema and symbols.

Como sucede habitualmente, será el impulso creativo del director quien marque las coordenadas generales de sus puestas en escena, estableciéndose así una forma usual de trabajar combinada con unos rasgos específicos determinados que caracterizarán su labor en cada montaje. Por lo que se refiere a Calixto Bieito es importante fijar las líneas fundamentales que unen y consolidan su trabajo ya que, al no desarrollarse en un único ámbito geográfico, su importancia puede correr un mayor riesgo de desdibujarse a pesar de ser uno de nuestros directores de escena más conocidos y reconocidos fuera de España. Aquí se ha procurado sintetizar los rasgos más importantes de su forma de dirigir atendiendo sobre todo a su actividad teatral y especialmente a la relacionada con los textos clásicos, ya que profundizar en su labor como director de ópera, aunque es un aspecto muy atrayente de su carrera, excedería los límites de este artículo. Parece, sin embargo, que una y otra actividad escénica (teatro y ópera) comparten líneas semejantes, y por ello se ha utilizado para fijarlas material proveniente de ambos campos, obtenido tanto de entrevistas en las que el propio director da cuenta de sus claves y de su forma de trabajar como de opiniones de periodistas, críticos

e investigadores, agudos observadores y analistas de sus puestas en escena.¹ En cualquier caso y como punto de partida, considero que en este director coexisten dos rasgos fundamentales: coherencia a lo largo de su carrera y también una patente capacidad de evolucionar.

Con respecto a su trayectoria profesional y a su personal combinación de trabajo y criterio artístico, Bieito afirma: “En Suecia me decían que parezco de allí. La base es la constancia; genios hay muy pocos”.

Un director de escena internacional

Lo primero que me gustaría destacar es que Bieito se aproxima a la dirección de escena a través de una formación sólida,² tanto general (puesto que es licenciado en Filología Hispánica e Historia del Arte) como específica, ya que igualmente cursa estudios de Interpretación y Dirección de Escena. Además está vinculada desde muy pronto a estancias fuera de España, ampliando estudios en el extranjero en disciplinas muy variadas y con grandes maestros cuando aún era muy joven. Con solo 29 años (1992), enlaza esta etapa de aprendizaje con una estancia junto a Lluís Pasqual en el Odeón de París y una larga gira por Sudamérica antes de empezar a montar sus propios espectáculos. Uno de los primeros (*La verbena de la Paloma*, de 1996) fue visto en Barcelona por el director del Festival de Edimburgo, que le invitó a mostrarlo allí en 1997, algo que fue un hecho fundamental en la carrera del director. La acogida que Edimburgo dio al joven director de 34 años supuso una consolidación internacional de su carrera y una invitación habitual a mostrar sus espectáculos fuera de España, como sucedió al año siguiente con *La vida es sueño*, que Bieito llevó a Edimburgo en 1998.

¹La mayor parte de las referencias del artículo ha sido consultada *on line* (fundamentalmente prensa y videos) mientras que otra parte es inédita, por lo que ninguna de las dos lleva paginación.

²Iniciada con sus estudios en los jesuitas, a cuyo interés por el teatro dentro de la esfera educativa atribuye Bieito su temprana focalización hacia la escena, agradeciéndoles siempre las representaciones de los clásicos que vio aún muy joven y un especial sentido del humor que le ha acompañado siempre.

Desde entonces el director no ha dejado de estrenar y representar en muchos países de Europa, Sudamérica y en distintas ciudades de Estados Unidos, tanto teatro como ópera. El panorama de autores, compañías, festivales y entidades públicas y privadas en las ciudades donde Bieito ha trabajado y se han producido sus espectáculos es quien mejor puede aclararnos su identidad como director de escena internacional, que se anunciaba desde sus primeros pasos en el mundo del teatro. Sus puestas en escena, tanto teatrales como operísticas o de zarzuela nos hablan de la creatividad y capacidad de un director que no se ha detenido en las fronteras intelectuales o geográficas al uso, sino que ha ido aceptando desafíos uno tras otro, con los resultados de aceptación y éxito que reflejan galardones y premios otorgados por diferentes países.

Coproducción de sus montajes

Otro fenómeno típico de este director (que amplifica y ahonda en su internacionalidad) es el montar sus espectáculos con varios coproductores, de los que, frecuentemente, uno o dos no son españoles. Esta circunstancia refleja perfectamente el interés que su trabajo suscita fuera de España, pero además con ello Bieito se ha venido asegurando estrenos en ciudades europeas y una gira extensa, que en muchos casos conlleva el hecho de que sus montajes se vean primero fuera y luego dentro de nuestro país. Durante varios años era típico que estrenara en Edimburgo, fuera luego a Londres y después al Romea de Barcelona y a otros teatros del Estado español. Así sucede con *La vida es sueño* (en el arco temporal 1998-2000), con *Macbeth* (estrenada en alemán en 2001, en el Festival de Salzburgo) y con *Hamlet* (estrenada en catalán en 2002 en el Romea, en castellano en el Festival de Almagro de ese año y en 2003 traducida al inglés para su estreno en el Barbican Theatre de Londres y en el Festival de Edimburgo). Hay bastantes muestras en su carrera de esta característica, presente en montajes como *La ópera de cuatro cuartos* de 2002 (coproducida por Focus, Grec 2002, Sala-

manca 2002, *Mc93 Bobigny de París* y *Teatro Cuyás*, representada también en 2004 en el Festival del Ruhr, en castellano con subtítulos en alemán), o como *Peer Gynt* de 2006 (coproducido por el Romea, el Grec 2006 y el Festival internacional de Bergen en Noruega) hasta llegar a su *Pepita Jiménez*, que se estrena en 2012 en el bonaerense Teatro de La Plata y en los teatros del Canal de Madrid en 2013, cantada en inglés y coproducida por ambos teatros.

Desde entonces al momento presente, en que es director artístico residente del Theater Basel especializado en montajes operísticos, Calixto Bieito ha recorrido un camino largo y coherente, profundizando siempre en esa internacionalidad que le ha caracterizado desde los comienzos de su carrera como un rasgo distintivo. Nos lo confirma una mirada a su biografía, a la que recientemente se ha sumado la dirección artística del Teatro Arriaga de Bilbao en enero de 2016, que programa desde 2017.

Los actores y el trabajo de ensayos

La dirección de escena de Bieito está basada en una profunda colaboración con los actores que representan sus montajes, tanto teatrales como de ópera, y espectáculos de etapas distintas de su carrera lo muestran así. Exige a todos sus intérpretes una gran entrega, intensidad y un entusiasmo profundo (Zubieta, 2001: 98-99),³ pero los corresponde con las suyas de igual manera, algo que ellos le reconocen también a él. Así lo hace Nuria Gallardo refiriéndose al montaje de *La vida es sueño* (2000), destacando del director su

³ Cuando le preguntamos qué ha intentado conseguir de sus actores en *La vida es sueño*, Bieito afirma: “El teatro es actores y público, y nada más. Me considero un director que hace espectáculos para que el actor, que es el número uno, esté implicado hasta el alma. Es importante asumir sobre el escenario tres deberes: generosidad, libertad y pasión, y sólo los actores pueden hacerlo. Yo, como director, les dedico el mayor tiempo del total de horas que me ocupa la construcción de una obra y a cambio les pido esa generosidad y esa pasión, no tener miedo al ridículo y la mejor preparación posible en voz, dicción y cuerpo”. Mar Zubieta, “Conversaciones con el director de *La vida es sueño*, Calixto Bieito”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 15, José M^a Díez Borque (dr.), (2001), pp. 97-101.

enorme capacidad de trabajo, riesgo y generosidad (Zubieta, 2015).⁴ Bieito ayuda a sus actores a construir su personaje con todo tipo de indicaciones, no solo gestuales, sino también de voz, psicológicas y emocionales, solicitándoles un trabajo que lo dibuje en todos sus aspectos, como apunta Gallardo con respecto a Rosaura:

Son muchas cosas al mismo tiempo, por eso hay que estar muy abierto y él, por su parte, está muy atento y apoya mucho. Da muchísima información con todo lo que dice, y lo que hay que ver es que no sea contradictoria. Es decir, que te pida algo psicológico del personaje no quiere decir que emocionalmente no estés absolutamente activo, y que además físicamente tengas que hacer un recorrido de lado a lado (Zubieta, 2015).

Este punto de partida, basado en la confianza y la complicidad, es fundamental para el director e insiste en él a lo largo del tiempo, poniendo siempre de relieve la importancia del trabajo con los actores y con los cantantes (intérpretes, los llama él), siempre con un sentido de investigación y búsqueda, patente ya en sus primeros montajes como sucedía en *Anfitrión* (1996). Bieito quiere que la interpretación sea lo más natural posible, que se desprenda de clichés de artificiosidad expresiva o efectismos teatrales y que refleje la realidad actual, situándose en el ámbito lleno de prisas, rapidez y violencia que es el mundo de hoy para todos (Muñoz Rojas, 1996).⁵

Responde en un sentido parecido a las entrevistas que le hacen cuando estrena *La tempestad* (1997), hablando ahora de un “estilo de interpretación creíble, más cercano al cine [...] y muy violento, como todo lo que nos

⁴Al hablar del tipo de dirección de actores que Bieito ejerce, de las indicaciones que les da y de la relación que mantiene con ellos, Nuria Gallardo comenta: “Para mí es una relación muy teatral y muy activa, muy de trabajo de personaje. [...] Es un director incombustible, y por eso él ya llega pensando en la escena; con él no puedes tener un tiempo muerto. Tú ya tienes que estar ahí, y desde ahí ponerte a volar, hacer lo que te pidan, dejarte: la entrega. Yo creo que él se entrega mucho y arriesga mucho cuando pide cosas”. Mar Zubieta, “Entrevista a Nuria Gallardo”, 2015.

⁵Ritama Muñoz Rojas, “Creo que en Barcelona hay más apoyo de las instituciones al teatro”, entrevista a Calixto Bieito, *El País*, Madrid, 7/11/1996.

rodea” (Muñoz Rojas, 1997).⁶ Podemos ver así que Bieito considera siempre la interpretación como la parte final de su proceso creador: para terminar el montaje el director precisa la colaboración de sus actores, e insiste en que busca personas creativas, libres y muy capaces, no seguidoras de unas instrucciones sino investigadores a su lado. Activos y responsables a lo largo de todo el proceso, esos son los actores con los que Bieito trabaja más cómodamente y los que elige para los repartos de sus montajes (Zubieta, 2016).⁷ Sus indicaciones escénicas son propuestas, caminos a seguir que todos, director y actores, andan juntos en una relación de confianza sustentada en los hallazgos del trabajo diario, que desarrolla unos planteamientos iniciales que nunca son imposiciones, sino líneas de viaje que dan alas al actor. Los planteamientos de Bieito son recursos a desplegar, básicamente estímulos que Gallardo llama “provocaciones”, con una interacción que la actriz describe con detalle, colorido y aprecio puesto que guarda muy buenos recuerdos de su trabajo en *La vida es sueño*, (Zubieta, 2015).⁸

Unos años más tarde, ya en 2005 y con ocasión del estreno de *Wozzeck*, la primera ópera contemporánea que dirige, Bieito ha elaborado más su personal forma de trabajar con los intérpretes, y la refiere de una manera mucho más amplia. Como reside fuera de España, son los institutos de

⁶Ritama Muñoz Rojas, “El premiado director Calixto Bieito trae su versión de *La tempestad* de Shakespeare”, *El País Escena*, 28/9/1997.

⁷Mar Zubieta, “Segunda entrevista a Calixto Bieito, director de escena y autor de la versión de *La vida es sueño*”, Bilbao, 14/4/2016.

⁸Gallardo nos lo comenta así: “MZ.- O sea que te daba imágenes, te daba recursos y te pedía. La confianza era mutua. NG.- Sí. Y pedía, pedía constantemente. No imponía imágenes, te pedía que buscaras imágenes, que pensaras cosas, que encontraras el camino para llegar hasta ahí. Nunca te daba un resultado, siempre te daba un proceso de trabajo. MZ.- Eso está muy bien, y es porque cuenta con un tipo de actor creativo. NG.- Claro, eso es lo que necesita, fundamentalmente. Él te propone tirarte por la ventana y tú le dices que además saltarás en parapente. De eso es de lo que se trata, no de “¿Cómo voy a saltar por una ventana? ¡Dios mío, no!”. Claro, es una forma de hablar, se trata de decir: “Sí, y luego abro así las alas y entonces planeo”. Y él te dice: “Vale. Hazlo”. Calixto trabaja así. Él provoca para que tú vuelas”. Mar Zubieta, “Entrevista...”, 2015.

artes escénicas y universidades alemanas quienes le solicitan que enseñe su método, dirigido ahora especialmente a cantantes, aunque también haya actores entre sus alumnos. A todos les pide una perspectiva contemporánea y, como ya venía haciendo tiempo atrás, que construyan sus personajes lejos de la afectación y de los clichés, anclados en el trabajo emocional y físico de los ensayos y por tanto apartados de estereotipos previos (Lourdes Morgades, 2005)⁹. Más recientemente (2012) pone en escena el espectáculo *Forest*, un collage textual en homenaje a Shakespeare con fragmentos de diferentes textos de este autor en torno a los árboles, el bosque y la Naturaleza y su relación con el ser humano, siempre buscando una línea poética. Bieito hace la dramaturgia del espectáculo junto a Marc Rosich, un traductor y dramaturgo que ya había colaborado con él en otras ocasiones y por tanto buen conocedor de sus métodos de trabajo. En esta ocasión el director impulsó un sistema que partía de un primer libreto donde no había referencias a personajes o trama sino solo texto, de manera que cada actor podía decir palabras correspondientes a diferentes personajes, pertenecientes a obras distintas de Shakespeare. La propuesta se fue matizando con el trabajo de los actores en los ensayos hasta llegar a conseguir un nuevo “texto completo”, en donde los diferentes fragmentos cobraban un sentido que tenía que ver, tanto con

⁹Bieito describe así su “método de interpretación operística”: “No sé si es un método. No me he sentado a escribirlo. Es una forma de trabajar que no sé si es ejemplar, pero es la mía y a la que he llegado por un proceso de negación, de descartar lo que no era. No es una técnica exclusiva para cantantes [...] No se trata de que hagan más o menos cosas. Hablo de cómo el cantante interpreta la música desde una óptica actual, a través de situaciones actuales y conflictos emocionales de hoy. Es una forma de trabajar fragmentada, en la que los personajes no son producto de un prototipo, sino la suma de una serie de situaciones, de conflictos y de tensiones vividas. Es un trabajo duro físicamente, pero normalmente funciona. Porque es cuando un espectáculo te toca, te traspasa, te desconcierta, cuando realmente te emociona”. En Lourdes Morgades, “No estoy dispuesto a hacer ópera a cualquier precio”, *El País*, 24/12/2005.

la obra de Shakespeare de la que se había partido, como con el punto de llegada, el nuevo espectáculo que se ponía en escena (Marc Rosich, 2012).¹⁰

Resultado también de la internacionalidad de su carrera, Calixto Bieito ha trabajado a lo largo de ella con actores y cantantes de diferentes nacionalidades (especialmente españoles, ingleses y alemanes) sobre textos tanto en prosa como en verso, típicamente teatrales o bien provenientes del mundo de la ópera. Diferencia perfectamente las potencialidades de los distintos repartos, pero alude siempre a una forma de trabajo común con ellos que tiene que ver, como decíamos, con la confianza y con la complicidad profesional (Liz Perales, 2009).¹¹ Con frecuencia investigadores y críticos refieren que estimula en sus actores una manera de decir el verso que tiene que ver con el impulso característico de los actores ingleses (Alejandro Cruz, 2010)¹² de los que, efectivamente, Bieito considera que ha aprendido mucho, no solo porque los considera excelentes fónicamente sino porque le atrae su tradición escénica, que implica una manera suelta y vigorosa de

¹⁰*Que revienten los artistas*, Revista digital de Artes Escénicas, 4, “Entrevista a Marc Rosich”, 5/12/2012.

¹¹Sobre si el trabajo con los actores es diferente dependiendo de su nacionalidad, Bieito afirma que: “Son materiales diferentes. Y la diferencia es la tradición y el concepto de compañía. Los alemanes tienen una tradición interpretativa muy expresionista, son teatros con compañías de repertorio y eso se nota. Hoy interpretan un obra y mañana otra distinta. La tradición inglesa también es muy poderosa, muy vinculada al texto. Y en España la tradición simplemente no existe, constantemente nos estamos preguntando cómo recitar el verso, algo impensable en una compañía inglesa. LP.- *¿Establece más complicidad con los actores alemanes o con los españoles?* CB.- Los actores españoles tienen tanto o más talento que los alemanes. Y la complicidad depende de las personas. Yo a un actor siempre le pido complicidad profesional, quiero crear con él un espacio de disciplina e imaginación y si lo conseguimos, es muy gratificante”. Liz Perales, “Sin arte ni espiritualidad la vida sería muy trivial”, entrevista a Calixto Bieito, *El Cultural.es*, 29/5/2009.

¹²Bieito comenta: “Aprendí con los actores británicos algo muy shakespeariano: que esto es un teatro alejado de la tradición romántica, de la tradición psicologista y del naturalismo. Aprendí que tiene que ver más con una especie de concierto, una especie de juego entre los actores y el público, y entre los mismos actores. Así me liberé del ritmo español, del verso”, Alejandro Cruz, “Un triller filosófico del Siglo de Oro. Entrevista a Calixto Bieito”, *La Nación*, Buenos Aires, 11/7/2010.

hablar y, en general, una gran habilidad para crear con su forma de decir el texto la sensación de música y velocidad (Zubieta, 2016).

Ser contemporáneo

La contemporaneidad, lo contemporáneo, es un concepto que parece fundamental para Bieito, puesto que hace referencia a ello frecuentemente. ¿Qué significa ser contemporáneo para él? ¿Hablaríamos de este término en el sentido de que se ocupa en sus montajes del rabioso presente, de la actualidad “periodística”, simplemente? O quizá podríamos ver que el concepto sirve más bien para transparentar una preocupación del director por la realidad más inmediata del ser humano y por sus consecuencias. Esta preocupación puede abarcar los sentimientos y las emociones o ser moral y transformarse en “política”, orientando a lo social los temas que trata en sus puestas en escena y modulando el punto de vista desde el que nos los muestra, y también conducir los aspectos formales del montaje, matizando sus espectáculos. Esta es otra característica del director que le acompaña en toda su carrera: primero porque su trabajo lo muestra, y después porque él lo refiere así, de una manera u otra, a lo largo del tiempo. En 1996, por ejemplo, durante una entrevista con motivo del estreno de su *Anfitrión* en el teatro Lara de Madrid, Bieito deja apuntada su intención al dirigir, que consiste en trasladar al espectador su mirada sobre el mundo, opinando acerca de lo que ve (Muñoz Rojas, 1996).¹³ En el caso de este texto de Plauto, que para nada el director consideraba una comedia, lo que le movió a escogerlo fue hablar acerca de lo agridulce de las relaciones de pareja. Unos meses más tarde (1997), el estreno de *La tempestad* de Shakespeare en el Nuevo Apolo de Madrid le da ocasión a Bieito de volver a hablar sobre su concepto de

¹³Cuando Muñoz Rojas le pregunta qué es para él dirigir una obra de teatro, Bieito contesta: “Es explicar algo al espectador. Siempre algo muy concreto. Me permite expresar también cómo veo el mundo. Un director tiene la obligación de decir cómo ve el mundo: si es sucio, si es limpio”. En Ritama Muñoz Rojas, “Creo que en Barcelona...”, *El País*, 7/11/1996.

contemporaneidad, comentando que su puesta en escena es “un espectáculo sobre el mundo y el hombre actuales, [...] una de las obras en las que Shakespeare explica mejor la miseria y la grandeza humana. [...] Creo que ha salido un espectáculo radicalmente contemporáneo y actual porque la obra lo es” (Muñoz Rojas, 1997). Igualmente recalca lo que busca de sus actores (un estilo de interpretación creíble y muy violento), trayéndolos de variadas procedencias (actores de reparto y de cabaret, por ejemplo) para que tengan preparación e instrumentos de interpretación muy distintos a la hora de poner sobre el escenario la variedad de sentimientos humanos que están en el texto: el amor y el odio, la esperanza y la amargura, la libertad y la violencia, en un espectáculo que nos ayude a comprender mejor nuestro propio mundo, semejante al de Shakespeare.¹⁴ En otras ocasiones afirma que Calderón es un contemporáneo como lo es también Shakespeare.

En 2005 lleva a escena *Wozzeck* de Alban Berg. En ese momento los medios de comunicación están en general más preocupados por la polémica que despiertan los espectáculos de Bieito que por la novedad o los hallazgos que puedan comportar. Se le achaca que escoge textos para luego hacer sobre ellos una creación prácticamente independiente del original, trayendo a colación espectáculos como *La vida es sueño*, *Hamlet* y *Macbeth* (tan diferentes entre sí a este respecto), o que la plástica de sus puestas en escena está anclada en el sexo, la violencia y la sangre, aunque justamente es eso lo que se empieza a esperar obligadamente del director y, en ocasiones, lo que llena la taquilla de ciertos teatros. En varios momentos Bieito se siente a un tiempo atacado y exigido a este respecto, y lo cierto es que procura poner sobre el escenario lo que le parece que cada obra pide sin escatimar verosi-

¹⁴Bieito recalca las semejanzas entre el momento que vivió Shakespeare y la actualidad a estos efectos: “Era un mundo de cambios bruscos, grandes descubrimientos, amoral y sin valores. Igual que el nuestro. Se trata de hacer un espectáculo sincero y apasionado que nos ayude a conocernos y que refleje nuestro propio mundo”. En Ritama Muñoz Rojas, “El premiado director Calixto Bieito...”, 28/9/1997.

militud y medios, pero como la violencia no es un recurso habitual sobre los escenarios, ese punto de vista le acarrea detractores y enfrentamientos. Ya le sucedió que su puesta en escena de *La ópera de cuatro cuartos* de Brecht y Weill (2002), que se representó sin problemas en Barcelona, Salamanca y París cuando, al ser llevada al Festival del Ruhr en 2004, fue censurada en 15 minutos y, hablada en español, se representó con unos subtítulos en alemán más atentos al texto de Brecht que a la versión de Bieito y Pablo Ley (Comas, 2004).¹⁵ Tensiones y contradicciones que, aunque no apartan al director de su intención artística, sí le hacen decir “No estoy dispuesto a hacer ópera a cualquier precio”.¹⁶ La provocación y la transgresión “necesaria” que se le pide o se le adjudica sin más le mueven a añadir que

Vivimos en una sociedad tan poco solidaria que la gente intenta destruirse la una a la otra. No hay salida. Afortunadamente no pienso en estas cosas. Cuando cierro la puerta y empiezo los ensayos me aíso. Me olvido de lo que dicen, de las críticas, de las recriminaciones, de las amenazas y de las posibles broncas. Me concentro en los cantantes y en su trabajo y esto compensa todo lo demás. [...] Yo tampoco soy tan importante. [...] Simplemente hablamos de ópera, un género en el que puedes dar mucho a la gente: una satisfacción, una ilusión, pero en ningún caso tengo la responsabilidad que pueda tener un médico” (Morgades, 2005).

En cuanto a las claves que da para el montaje de *Wozzeck*, lo ha hecho pensando “en cómo destruimos la naturaleza, en la contaminación del medio ambiente y del cuerpo humano, tanto física como psíquicamente. [...] Es en este sentido en el que la califico de futurista, porque juego a prever

¹⁵Al parecer, los derechos de autor están repartidos entre los hijos de Brecht. En Alemania pertenecen a Barbara Schall, que exige un respeto absoluto por el texto, mientras que en otros países son propiedad de otro hijo, más permisivo con los cambios y supresiones. Bieito, muy disgustado por el trato que había recibido pero conmovido por la reacción entusiasta del público (que ovacionó el espectáculo más de 10 minutos), zanjó el asunto así: “Digamos que lo ocurrido responde a una falta de sensibilidad artística”. En José Comas, “Los herederos de Brecht obligan a Calixto Bieito a cortar *La ópera de cuatro cuartos*”, *El País*, 1/5/2004.

¹⁶Lourdes Morgades, “No estoy dispuesto a hacer ópera a cualquier precio”, *El País*, 24/12/2005.

lo que sucederá”. El director es consciente de que está evolucionando, agradeciendo a *Wozzeck* el poder ir colocándose en otro lugar y añade que pasa por un momento “romántico”, hablando personal y artísticamente. “Me interesa –precisa– salvar la belleza de las cosas. Ser rebelde mentalmente, más reflexivo”, lo que en definitiva no es sino ejercer su mirada crítica de otra manera, distinta a la de otros montajes operísticos previos: “La rebelión que he mostrado en montajes como *Don Giovanni* era furia. A veces uno no hace solo estos cambios, los hace acompañado de obras como *Wozzeck*” (Morgades, 2005). En este momento hay ya una conciencia generalizada de la innovación que Bieito supone (especialmente para el mundo de la ópera) y de la contemporaneidad que se observa en sus montajes, pero no siempre ha sido así. El propio director, consciente del cambio que puede observarse en su trabajo, no lo oculta pero tampoco lo magnifica, aclarando que la renovación que propone viene más desde el fondo que desde la forma, y afirma:

El cambio en el mundo de la ópera no viene dado por la estética, por usar más o menos pantallas de video u ordenadores, sino por la interpretación de los cantantes de la música y la escena. Por cómo trabajan los conflictos, las tensiones, las situaciones, los puntos de inflexión, el contacto físico. Por cómo el cantante aborda toda esa dramaturgia física” (Morgades, 2005).¹⁷

Cuando en 2009 lleva *Don Carlos* de Schiller al escenario, con dramaturgia suya y de Rosich a partir de una traducción de Kovacsisc, Bieito habla de lo que para él supone ser rebelde, que es lo que considera a Schiller, “el

¹⁷En cuanto a su vinculación y respeto al texto original, cuando la entrevistadora le pregunta si ha tenido que alterar el texto original para realizar el viaje escénico que propone, Bieito especifica: “La obra no lo precisa, es perfecta. Solo he tenido que poner la imaginación a su servicio. Es una obra que habla de la explotación y de la alienación humana, y para materializar todo esto no se me ocurriría ambientarla en un contexto militar [...] porque al público actual le dirá muy poco. Había que interpretarla de otra manera sin traicionar su espíritu e incluso el estilo de la época en que fue compuesta la ópera, la de las vanguardias, y aprovechar todo este material para construir este gran universo contaminado. ¿Hacia dónde se encaminan las emociones?, ¿hacia dónde conduce la relación del hombre con la naturaleza?”. Lourdes Morgades, “No estoy dispuesto...”, 24/12/2005.

gran rebelde y reformador”, insistiendo en que desde su punto de vista, hoy día en Occidente solo se puede ser rebelde “desde el arte”. Es una puesta en escena a la que Bieito ha llevado los temas que le preocupan, porque cuando hace teatro “las cosas en las que piensa” son asuntos como la gran “modernidad” que se desprende de la figura de Felipe II, “el primer gran político de la historia de la humanidad en el sentido maquiavélico, con presiones y altibajos y laxo a la hora de tomar decisiones” (*ABC.es*, 2009).¹⁸

En 2014 estrena en la Ópera de Amberes la rusa *Lady Macbeth de Mtsensk* de Schostakovich y Preis. Su protagonista, Katherina, vive “en un mundo corrupto, apocalíptico, violento, injusto, lleno de crueldad donde el espacio para el amor es reducido” y por todo ello “responde con violencia a la brutalidad con la que el mundo la golpea”, afirma Bieito, en una entrevista concedida a María Tejero para EFE. De la misma manera que argumentaba en 2005 que *Wozzeck* mostraba su evolución de la furia a la rebeldía, vuelve aquí Bieito a reconocer que en el escenario puede aflorar su propia rebeldía mental, más reflexiva según va ganando en edad, contra “las grandes lacras de la humanidad: la intolerancia, la injusticia social, la manipulación del pensamiento, el egoísmo, la codicia desmedida y la corrupción de la persona en su sentido más amplio”. Bieito, expresivo y sincero, no es sin embargo una persona beligerante en la vida diaria sino alguien prudente que, cuando se le pregunta lo que opina de la situación política en España (algo que se repite en varias ocasiones a lo largo del tiempo) argumenta que, al vivir

¹⁸Bieito, sobre lo que el espectáculo es y la visión global que ha querido plasmar en él, afirma: “Es una lectura política sobre el poder, los muertos, las víctimas, las fosas. Además no he obviado la leyenda negra española, que es merecida aunque también se haya inventado y exagerado mucho al respecto. A Schiller le interesa la poesía y por eso intenta crear un texto poético, no una obra psicológica de folletín”. En *ABC.es*, “Calixto Bieito se aproxima al *Don Carlos* de Schiller”, 15/09/2009.

fuera del país no puede hablar bien del tema, pero señala que “España duele y entristece”.¹⁹

El director y guionista Lau Delgado dirige en 2013 “El taller universal. Calixto Bieito”, documental que se actualiza en 2016 para su emisión por RTVE en el programa biográfico *Imprescindibles*, de la 2.^o En *El taller* se nos muestra de manera muy sintética un periodo de unos tres meses en la vida del director: su forma de trabajo, su manera de vivir, su carácter, el punto profesional en el que se encuentra y multitud de opiniones suyas sobre diversos temas, y de otras personas²¹ acerca de él. Delgado destaca que estamos en presencia de un director de escena que es capaz de concebir simultáneamente una multiplicidad de proyectos que desarrolla en paralelo; que es plural, puesto que para hacerlo conjuga diferentes disciplinas y que todo ello lo hace en distintos países y lenguas, adaptándose a compañías y elencos muy diferentes, producto de culturas escénicas diversas también. Y todo ello es

Un reto que Calixto Bieito asume con tranquilidad, consciente de que su oficio es sinónimo de movilidad e intensidad, conceptos que se retroalimentan y que permiten al artista diversificar su capacidad creativa, mostrando una característica esencial del artista contemporáneo: la capacidad de crear de forma múltiple, plural y diversa (Delgado, 2016).

Creemos que, más allá de comentarios admirativos, críticos o destructores, lo que se pone de relieve al observar la obra de Bieito es el hecho de que siempre despierta pasión: montaje tras montaje, mantiene lejos a la indiferencia y al aburrimiento.

¹⁹María Tejero/EFE, “Calixto Bieito: “La crudeza está en la realidad diaria que nos rodea”, 2/4/2014.

²⁰Lau Delgado (dir.), “El taller universal. Calixto Bieito”, en *Imprescindibles*, RTVE, 24/3/2013. Hemos consultado el dvd on line dentro de la actualización realizada para su emisión el 15/4/2016.

²¹Como Rebeca Ringst, Kate Bassett, Stephan Reineke, Andreas Homoki, Claudio Otelli, Óscar Blanco, Annelte Pullen, Eckhard Weber, Juan Echanove, Marc Rosich y Daniel Martínez de Obregón.

¿Director polémico? La gestión de la violencia

Vemos que Bieito trata una enorme variedad de asuntos a través de sus puestas en escena, sin hurtar en ellas al espectador la crudeza de la palabra o de la plástica puesto que simplemente, él encuentra en la realidad diaria que nos rodea esa violencia, sexo y crueldad que aparecen en sus montajes como reflejo de la naturaleza humana. El director, más proclive a la entrevista o a las declaraciones en rueda de prensa, no tiene muchos escritos teóricos, pero precisamente dedica un pequeño artículo a la violencia,²² seguramente porque es el flanco desde el que recibe más ataques, y quiere que sus razones se entiendan bien. La naturalidad y precisión con que lo hace le alejan de divismos, alegando siempre a favor de su trabajo que, puesto que constituye su punto de vista, nutrido de ese mundo interior que le sustenta e influido por su educación, sus recuerdos, el cine, la música y sus lecturas, eso es lo que tiene que verse en sus montajes (Tugues, 2004).²³ Es su opción y es el riesgo al que está expuesto, sabiendo que es cierto que alguno de sus montajes termina chocando al espectador y que sus procedimientos narrativos y estética pudieran herir sensibilidades; Bieito es consciente de ello, pero ni lo fuerza ni lo evita, proponiendo un método de trabajo serio (Perales, 2006).²⁴

²²Calixto Bieito, “La violencia como representación”, *El Cultural de Prensa europea del siglo XXI*, 5/12/2003.

²³Sobre si un montaje que para él es una creación puede ser interpretado como una provocación, Bieito afirma: “Es un hecho que no puedo combatir. Digan lo que digan, no puedo perder mi libertad creativa por intentar gustar a aquellos a quienes no gusto. Estoy expuesto a eso”. Pep Tugues, “Entrevista a Calixto Bieito”, *Diumenge de Avui*, 17/10/2004, extracto en www.unanocheenlaopera.com

²⁴Afirma el director: “Querría gustar a todo el mundo, aunque Platón decía que eso era de necios; quizá es que soy un necio, pero no tengo ni idea de por qué el público está tan dividido ante mi teatro. Hago lo que creo que debo hacer, pero a veces no hace falta menospreciarme tanto. Estudié una obra, pienso cómo llegar al público, cómo traducirla a nuestros días y cómo llevarla a escena. Eso sí, contaminado por otras artes. Creo que hay espacio para todos, para otros espectáculos más “conservadores”, no sé si es apropiado llamarlos así, y para los míos”. En Liz Perales, “Dirigir es como un partido de tenis con los actores”, *El Cultural.es de El Mundo*, 29/6/2006.

Uno de los investigadores que mejor recogen esta controversia (libertad creativa, trabajo riguroso, querer gustar a los espectadores, utilizar procedimientos narrativos y estéticos radicales y extrañarse del rechazo violento que alguno de sus montajes provoca) es Roberto Herrscher, dándole al lector la oportunidad de que juzgue por sí mismo. El autor contrasta una sinopsis estándar de lo que sería la apertura de *Don Giovanni* de Mozart, *Macbeth* de Shakespeare y *Un ballo in maschera* de Verdi con el comienzo de los respectivos montajes de Bieito: su *Don Giovanni* de 2001 en el London Coliseum de Gran Bretaña, el *Macbeth* de 2001 en Salzburgo y el *Un ballo in maschera*, en el Liceo de Barcelona en 2000. Los procedimientos narrativos y plásticos de Bieito (sobre los que no podemos extendernos aquí) no son desde luego “esperables” para la mayoría del público: podríamos hablar de que Leporello es un fanático del FC Barcelona y doña Ana persigue insaciable a Don Giovanni, de que Lady Macbeth, una joven minifaldera, disfruta explícitamente de su amante Duncan en un ambiente de mafia de países del Este europeo donde corre la droga, y de que *Un ballo in maschera* recrea el Congreso de los Diputados de Madrid donde un coro de nostálgicos de la dictadura franquista canta y conspira mientras se bajan los pantalones a la vista del público, sentándose en unos retretes colgados del techo.²⁵ Bieito ambientó *El rapto del serrallo* (2004) en un burdel, teniendo en mente la historia de amor que más impacto le causó, la que aparece en la película *El último tango en París* (Tugues, 2004).²⁶

²⁵En Roberto Herrscher, *El arte de escuchar. Viajes por la música clásica*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2015, pp. 57-59.

²⁶Bieito especifica: “Vi la película y rehice el texto. Fue una gran licencia, pero es que el libreto original no dice nada a un público contemporáneo. Ha sido una revolución en Alemania y es una de mis producciones que más quiero”. Tugues comenta: “Con *Il Trovatore* de Verdi, en Alemania, hubo espectadores que vomitaron...”. Y Bieito le contesta: “Muestra la guerra tal y como pienso que es, como me la imagino. ¡La realidad seguro que es peor!” En Pep Tugues, “Entrevista. . .”.

Todos los críticos resaltan estos y parecidos rasgos en sus distintos montajes porque, si bien los procedimientos formales a los que Bieito llega imaginativamente son muy diferentes espectáculo a espectáculo, la presencia de la sexualidad, la violencia y la sangre es recurrente, recursos siempre tratados con osadía por el director a lo largo de su carrera: una parte de la crítica lo ve como un exceso gratuito, afirmando que en sus espectáculos se repite demasiado (Tugues, 2004).²⁷ Bieito dice que no es un monstruo, ni un terrorista escénico, y que muchas veces la violencia que muestra en sus puestas en escena es de los autores y no suya, poniendo el ejemplo de las *Comedias bárbaras* de Valle Inclán. Definitivamente, afirma el director, “La violencia pertenece a la naturaleza humana, es consustancial a ella” (Bieito, 2003),²⁸ y una parte cada vez más numerosa de la crítica se muestra positivamente impresionada por sus montajes (García Garzón, 2009).²⁹

Como si en sí mismo contuviera la polémica, Bieito es un hombre tranquilo amante de la vida familiar, que no aguanta verse inmerso en “Una sociedad capitalista con una doble moral, con un radicalismo creciente que

²⁷Bieito responde: “No lo comparto en absoluto. Hay mucha más violencia y más sexo en la televisión que en mis espectáculos y ninguno se escandaliza. Pasa igual en el cine y de una manera peor, porque muchas veces es subliminal. El teatro, al ser en vivo, impacta más. Hay muchos clichés estéticos en el mundo del teatro y la ópera que intento romper, porque son de otras épocas. Por mi parte quiero hacer teatro de ahora, que pide concreción y poca abstracción, y eso crea polémica y conflictos de extremos”. En Pep Tugues, “Entrevista. . .”.

²⁸“La violencia es tan fascinante como puede ser la muerte o el amor, está dotada del mismo tipo de misterio. [...] Su representación, más o menos contundente, más o menos realista en los escenarios, responde por encima de todo al intento de reflejar los estados de conducta de la sociedad en que vivimos. [...] Podríamos decir que Shakespeare es el autor más violento de todos los tiempos. Shakespeare trata la violencia en su teatro como parte inherente del ser humano, algo que hace con tanta naturalidad como reír, comer o cantar, y evidentemente, más que un efecto moral, lo que Shakespeare pretende es mostrar la condición humana en todas sus dimensiones. Otro tanto podríamos decir de Calderón. Ellos son precisamente los autores que a mi entender mejor han reflejado la violencia implícita en toda sociedad. [...]. Calixto Bieito, “La violencia. . .”, 5/12/2003.

²⁹Sobre *Don Carlos*, por ejemplo: “Un espectáculo controvertido y poderoso con osadías, golpes de efecto que [...] crecen hasta un final que se eleva sobre el resto”. En Juan Ignacio García Garzón, “Una familia política”, *ABC.es*, 25/9/2009.

no soporto, porque no soporto la violencia” (Perales, 2006) y rechaza especialmente que se le identifique con ella, recordando que el que esté presente en sus montajes no significa que él lo sea de ninguna manera, al igual que puede suceder con las películas de Coppola, Tarantino o Brian de Palma. Carles Canut, uno de los actores que más ha trabajado con él (y que era el Ross de *Macbeth*) cree que esa oscuridad que reflejan sus montajes se alimenta de sus lecturas y de su imaginación desbordada, y desde luego de todo el cine que ha visto (Herrscher, 2015: 61).³⁰ Sin embargo sí que quiere obtener de sus espectadores una respuesta emocional y visceral sin paliativos, un impacto en el estómago que les deje pegados en sus asientos (Herrscher, 2015: 59-60),³¹ y el recurso de la violencia puede ser uno de los más poderosos para atrapar al público.

El director, además, opina en su artículo que venimos de un siglo, el siglo XX, que ha sido uno de los más violentos vividos por el ser humano, y que el XXI lleva el camino de superarlo. Sobre si es obligación del teatro, o de una parte de los espectáculos teatrales al menos reflejar nuestras preocupaciones, dice que “el teatro no ha reflejado al ciento por ciento, tal y como debería hacerlo, la importancia de la cultura de la violencia en nuestras vidas [...] y, sin duda, en lo que respecta a la escenificación de la violencia, ese compromiso por parte de la escena todavía está pendiente”. Bieito opina que hacerlo no es fácil, porque el teatro no tiene las facilidades del cine o de la televisión para llegar al hiperrealismo, pero los actores pueden “llegar a cotas de realidad muy elevadas” en determinados momentos, y también dirección de escena puede elegir dejarse contaminar de otras artes para re-

³⁰“Para *Macbeth* quiso que todos viéramos las de Tarantino”. En Roberto Herrscher, *El arte de escuchar...*, p. 61.

³¹Efectivamente, en una potente declaración de principios, Bieito le dice a Herrscher: “Quiero hacer un arte vivo: lo que busco es sacudir el estómago de los espectadores, y desde allí provocar la imaginación y la reflexión. Mis espectáculos son muy directos, muy emocionales, muy melancólicos y muy viscerales. Quiero que el público no se pueda desenganchar de su asiento”. Roberto Herrscher, *El arte de escuchar...*, pp. 59-60.

mover al teatro de un estancamiento de mucho tiempo, apegado a sus leyes fijas (Bieito, 2003).

En este aspecto y en otros, que tienen que ver siempre con el horizonte del ser humano, las conclusiones de Bieito muestran un punto de vista pesimista pero lúcido: no deja de ver las escasas posibilidades del hombre para escaparse de la corrupción, la crueldad, la violencia y la injusticia, pero su punto de vista no es escéptico ni negativo, siempre es moral y su postura es de denuncia.

Referentes en la plástica de sus montajes: lo español, el cine y los elementos simbólicos.

Bieito parte siempre de una premisa en sus puestas en escena, la intensa y necesaria intersección de dos aspectos: la plástica y el tratamiento de los textos originales, ocupándose él de ambos en muchos montajes. Insiste en que un creador, para dirigirse a los espectadores contemporáneos ha de presentar en sus espectáculos cosas nuevas, pero que al mismo tiempo es vital mantener la esencia de la obra, de un modo que, según va pasando el tiempo, evoluciona junto con el director. En distintas entrevistas³² habla de las influencias de orden visual y emocional presentes habitualmente en sus montajes, mencionando como una constante de su trabajo el partir de sus recuerdos para construir sus puestas en escena, porque seguramente los recuerdos son la verdad de cada uno (Zubieta, 2001: 97),³³ y dentro de ellos alude siempre a la Castilla de su infancia, a las vivencias que le han transmitido sus padres, al cine de Buñuel y a lo “español”, como vamos a ir viendo. Cuando en 2002 habla con Herrscher, el entrevistador (curioso como todos por el origen de ese mundo suyo que podemos ver en el escenario) le

³²Tan distantes en el tiempo como una entrevista del 2013 (Susana Gaviña) y otra del 2001 (Mar Zubieta).

³³Empiezo ahora a ser consciente de que construyo espectáculos con recuerdos. Como dice Valle Inclán, los recuerdos son verdad. Mis espectáculos están llenos de imágenes de mi infancia y mi adolescencia”. En Mar Zubieta, “Entrevista...”, 2001.

pregunta por ello, y Bieito responde aludiendo a su capacidad imaginativa y a su sentido del humor, generados en su infancia y primera juventud en contacto con los estímulos, positivos y negativos, que la vida le fue deparando.³⁴ Más tarde, la lectura de autores que le acompañaron siempre, como Quevedo, Cervantes y Valle Inclán fue desarrollando ese humor negro al que hace referencia, junto a una visión surrealista de la vida que le acerca a Goya, en cuyas *Pinturas negras* el director ve un anticipo del Expresionismo. Igualmente se declara influido por Velázquez, Zurbarán y Picasso, cuya exploración de *Las meninas* Bieito pone como ejemplo de lo lejos que se puede llegar artísticamente con la práctica de la deconstrucción (Herrscher, 2015: 61).

Notable es el peso de estos referentes en su montaje de *La vida es sueño* (2000), en el que el director firma también la escenografía junto a Carles Pujol, con vestuario de Mercé Paloma e iluminación de Xavier Clot, aunque en *Hamlet* (2003) la escenografía cobra mayor importancia. Bieito nos muestra un retrato de la decadencia de la monarquía, colocándolo en una escenografía de Ariane Isabell Unfried y Rifail Ajdarpasic (con iluminación de Rick Fisherque) que marca dos espacios perfectamente diferenciados y separados por unas gradas. Al fondo se lee “Palace” en un luminoso, y en la parte delantera está dispuesto un bar privado con sillones tapizados en cuero negro, una mesa llena de botellas y un piano, describiendo un ambiente de “lujo” de los ochenta. Acentuar el peso de lo escenográfico en sus montajes marcará precisamente un nuevo equilibrio entre texto y plástica y un paso elegido por Bieito en su evolución como director de tal forma que,

³⁴“Creo que un poco viene de los cuentos y las historias que me acompañan desde siempre. A mí me afectaron mucho los cuentos infantiles, especialmente los de los hermanos Grimm, *La bella durmiente* me horrorizaba. Y la versión real, no edulcorada, que leí ya de grande, mucho más. Después el ambiente de mi colegio, con los jesuitas, era bastante violento. Los curas nos daban unas palizas demenciales. A mí me pegaron bastante. Más que traumas me trajo este humor, que es un humor bastante negro”. En Roberto Herrscher, *El arte de escuchar...*, p. 61.

al hablar de *Tirant lo Blanc* (2008), el director propone una escenografía tan poderosa (de Alfons Flores, con vestuario de Mercé Paloma e iluminación de Xavier Clot) que fue acusado por algún crítico de haber dejado el texto en un segundo plano. A ello contesta Bieito afirmando que “Ya ha pasado la etapa en que todo es texto. Un espectáculo es muchas más cosas. El autor y el escritor es una parte más” (Díaz, 2008).³⁵ Efectivamente el espectáculo contenía una escenografía grandiosa, una fiesta mediterránea llena de luz como la llamaba Bieito, que enmarcaba en ella el esplendor y la decadencia del ser humano.

Don Carlos (2009) avanza en la misma línea, y fue concebido por Bieito como un poema dramático que, por serlo, permite muchas licencias, traducido por Kvasnicka en verso blanco con dramaturgia de Bieito y Rosich. Tiene un lenguaje con predominio de las imágenes y una escenografía de Rebeca Ringst que es un invernadero gigantesco, metáfora de una España que crece espléndida “alimentada por el abono de los millones y millones de muertos que se esconden bajo tierra” (*ABC.es*, 2009),³⁶ un jardín que Felipe II cuida con esmero y en el que viven Carlos de Austria e Isabel de Valois, ambos jóvenes y prisioneros del espacio y de las circunstancias en las que se han encontrado; prisioneros de sí mismos en definitiva. Bieito añade al espectáculo un elocuente subtítulo, *Misa pasodoble surrealista*, que explica perfectamente la concepción que el director tiene de él: “Misa porque toda liturgia es un gran show; pasodoble porque esta es una música muy española que refleja la vida y la muerte; y surrealista porque es un poema soñado” (*ABC.es*, 2009).

³⁵Carlos Díaz, “Maneras de vivir con Calixto Bieito”, *Almiar. Margen cero*, Revista cultural de lectura rápida (ISSN: 1695-4807), 2008.

³⁶*ABC.es*, Madrid, 15/9/2009.

La crítica³⁷ señala igualmente un punto en la evolución de las escenografías de los espectáculos del director (García Garzón, 2009) que apunta ya en la dirección del *espectáculo total*, con marcada influencia de la música, que irá cobrando más importancia en lo teatral y que traduce sobre el escenario la dedicación cada vez mayor de Bieito al mundo de la ópera.

Algo en lo que el director ahonda con el correr del tiempo, puesto que sus espectáculos de ópera son grandes y con escenografías que van teniendo más que ver con instalaciones, según una evolución de la que nos habla él mismo. Por ejemplo, en su versión contemporánea de *El gran teatro del mundo* (2011) junto a Rosich, Bieito, siguiendo las acotaciones del propio Calderón y las indicaciones de un género barroco que desde su origen reclamaba una dimensión operística,³⁸ hace una cantata experimental con ayuda de música contemporánea, pidiéndole al compositor Carles Santos música instrumental y arias para ser cantadas durante la representación. Además, el espectáculo tendrá lugar ya en una escenografía-instalación de Rebeca Ringst³⁹ que servirá para crear música en directo de mano de los propios actores (Rodríguez Cuadros, 2011).⁴⁰ Bieito afirma que Calderón es

³⁷Juan Ignacio García Garzón apunta: “Un montaje de gran empaque plástico y erizado de elementos simbólicos: la acción transcurre en un gran invernadero [...] donde la tensión erótica alcanza su temperatura de fusión y la pugna entre libertad de pensamiento y absolutismo político libran su sordo y feroz combate”, en “Una familia política”...

³⁸Todos los especialistas en los autos sacramentales destacan la importancia que en ellos tenía la música. Alice M. Pollin llega a decir que deberían llamarse “óperas sagradas”. En “Calderón de la Barca and Music: Theory and Examples in the Autos (1675-1681)”, *Hispanic Review* 41, 1973, pp. 367-386.

³⁹“Una escenografía con grandes tubos metálicos y once actores y cantantes que crean imágenes pictóricas con sus cuerpos”. En *La Vanguardia* Teatro, Barcelona (EFE), “Bieito transforma *El gran teatro del mundo* en una cantata contemporánea”, 16/7/2012.

⁴⁰“Los personajes se alinearán sobre un escenario bajo la escenografía-instalación de unas vías de tren y de tubos de órgano —instrumento emblemático del Barroco— creada por la alemana Rebecca Ringst y que serán utilizados por los propios actores para efectos de percusión, abandonando así el uso de una orquestación convencional o del uso de instrumentos musicales antiguos”. Evangelina Rodríguez Cuadros, “*El gran teatro del mundo*; Calixto Bieito vuelve a Calderón”, *Blog Ars Theatrica*, 31/10/2011.

uno de sus autores de referencia: “Me trae muchos recuerdos, desde que fui con el colegio a ver su primera obra. Estamos ante una figura que preconizaba la obra de arte total mucho antes que Wagner” (Pérez Martín, 2012).⁴¹

Bieito tiene conciencia de su evolución como director de escena. Interesado por todo lo que le rodea, los nuevos lenguajes estéticos y medios de expresión le llaman la atención, incorporando a sus montajes novedades significativas que, como ha sucedido siempre, están en función de lo que quiere poner de relieve, de lo que le preocupa, de aquello en que piensa cuando se ve afectado por el estímulo de un texto o un libreto determinado. Y esto es otra constante en su trabajo: sus puestas en escena no son despliegues formales vacíos sino, como hemos ido viendo, se construyen sobre deseos, tensiones y emociones humanas profundas. No obstante el mundo de la ópera, por sus especiales características y con el apoyo de la música, suele ser un buen ámbito para la innovación tecnológica (Monfort, 2009),⁴² contaminación que proviene de otros medios, como el cine o la televisión, pero de la que Bieito se deja llevar de muy buen grado. *Pepita Jiménez* (2013), por ejemplo, fue una idea que contó inmediatamente con la colaboración del director. En el montaje Bieito vuelve a hablar de sus recuerdos, en este caso de un mundo de sugerencias contenidas en la relación entre erotismo y la represión religiosa en la España de mediados de los 70: “Enseguida supe que iba a ser un espectáculo muy español, cercano a muchos recuerdos. Además, no quería hacer una modernización radical, sino un poema entre el

⁴¹Miguel Pérez Martín, “Auto sacramental al desnudo”, *El País*, 3/8/2012.

⁴²Le pregunta Montfort: “¿Tanto ha cambiado la mirada del director de escena actual? CB.- Claro. Ha cambiado y en mi caso concreto me alimento de cine, de literatura, de arte contemporáneo, últimamente de instalaciones, de periódicos, de espacios. Me gusta ver cosas nuevas de autores que no conozco. Leer. También, aunque esto no haya aparecido mucho en la prensa española, se suele decir que tengo mucha influencia de Buñuel. Vi de muy pequeño sus películas. Me impresionaron mucho [...] y me quedé con su sentido del humor, que tiene mucho. Se nota que fue a los jesuitas como yo”. En Vanessa Montfort, “La ópera es una experiencia física. Calixto Bieito”, *docenotas.com*, 22/7/2009.

erotismo y la religión, entendida esta como un elemento opresor” (Gaviña, 2013)⁴³

El director tenía en la memoria la novela de Valera, y cuando se hizo cargo del proyecto le vinieron a la cabeza imágenes de su infancia relacionadas con la España rural y tradicional de antes del 75, en que erotismo y religión iban de la mano, haciendo posible la represión sexual tan típica de la España de ese momento y que, anclada en la educación, se prolongó durante muchos años. Bieito había entrevistado ese “erotismo de la imaginación” de pequeño en casa de sus tías (Pollini Saldívar, 2012).⁴⁴ Por eso no hay nada en el montaje que nos recuerde a Andalucía, sino más bien a la Castilla de la infancia del director, una España recordada e imaginada en un sentido parecido al que el propio Valera (que renegaba de la España que le tocó vivir) utilizó al escribir su novela, puesto que recreó en su *Pepita Jiménez* una Andalucía luminosa y soñada, que era la que gustaba de recordar (Gaviña, 2013)⁴⁵ La propuesta visual que Bieito elabora para el montaje tiene, de nuevo, mucha influencia del cine de Buñuel y en este caso concreto, hace referencia expresa a la película *La tía Tula*, de Miguel Picazo, de 1964. El director bebe estéticamente de ella, intentando transmitir ese aire de opresión de la protagonista, encerrada en un círculo familiar viciado. La escenografía del montaje está inspirada en los armarios roperos de las habitaciones de la infancia (Fernández-Santos, 2013),⁴⁶ un continente por explorar y en el que

⁴³Susana Gaviña, “Calixto Bieito: Existe un erotismo provocado por la religión”, *ABC.es*, 21/5/2013.

⁴⁴En Margarita Pollini Saldívar, “Entre el sexo y la religión”, estreno de *Pepita Jiménez* de Calixto Bieito en el Teatro Argentino de La Plata, 15/10/2012.

⁴⁵“En *Pepita Jiménez* se da ese enfrentamiento entre la religión muy estricta, la que tuvo lugar en los años 50 en España, y que a mí me han contado mis padres. Con esos recuerdos he hecho un espectáculo un poco *vintage*. Creo que es muy hermoso estéticamente y muy poderoso por la música. Siendo un paisaje de los años 50, puede decir mucho de la España de ahora”. En Susana Gaviña, “Calixto Bieito...”, 21/5/2013.

⁴⁶“Pensé en un elemento que siempre estaba presente en esos recuerdos: los roperos. Allí nos escondíamos de pequeños, y allí parecían estar guardados todos los secretos y recuerdos de las casas. Además, tiene un elemento de cuento, de fantasía, que me interesa, dentro

escaparse de las exigencias del mundo adulto. Por eso es una enorme pared de 28 huecos, gigantescos en contraste de lo pequeño que puede verse un niño al recordar el ropero en el que se escondía. Un montaje fragmentado, en el que cada puerta que se abre permite el paso de la luz y con ella el inicio de una nueva historia (Pollini Saldívar, 2012).⁴⁷ En él aparece en ocasiones una iconografía católica y en otros momentos banderas españolas de la etapa franquista, pero siempre están esos 28 armarios, todos distintos, que amurallan el escenario, roperos que son un elemento de excepcional teatralidad: ocultan o hacen aparecer a los personajes que, como los niños, escogen esconderse en ellos, jugando, o sufren ser encerrados por los mayores.

Conforme pasa el tiempo, las escenografías operísticas de Bieito, hasta donde hemos podido comprobar, “contienen” más que “arrojan” sobre el patio de butacas lo que sucede en escena. Queda poco del despojamiento, del vacío que era el espíritu de la escenografía de *La vida es sueño* y de la relación con el público tan especial que había en aquel montaje, puesto que seguramente la música (maravilloso componente de los espectáculos de teatro y esencia de la ópera) distancia algo más que la palabra al espectador de lo que está viendo, y lo coloca muy marcadamente al otro lado de la ficción.⁴⁸ Y no por ello estamos hablando de escenografías barrocas, puesto que los elementos que Bieito emplea pueden ser simples y polivalentes como ocurre en la del *Lear* de Reimann (con libreto de Henneberg), ópera de Bieito

ocurren muchas cosas. No sé, como *Las crónicas de Narnia...*”. En Elsa Fernández-Santos, “Pepita Jiménez sale de 28 armarios”, *El País Cultura*, 10/5/2013.

⁴⁷“La puesta tiene esa estética, y la escenografía es una gran construcción, de nueve metros de altura con una cantidad de antiguos armarios, una locura. Allí aparecen imágenes, me gustan últimamente los espectáculos un poco soñados, y donde una puerta se abre y aparece ahí toda tu historia. En los armarios se ocultan los recuerdos, las frustraciones, los amores, muchas cosas, y así está construida. Es un gran reto para cualquier teatro, no solo para el argentino”. En Margarita Pollini Saldívar, “Entre el sexo...”, 15/10/2012.

⁴⁸Aunque en la escenografía de *Obabakoak* (2017), el último espectáculo dirigido por Bieito para el Arriaga, se podría ver una sencillez que conecta muy bien con la etapa inicial del director.

to estrenada en la Ópera de París en mayo de 2016. Está inspirada en *El rey Lear* de Shakespeare (que Bieito montó para el teatro en 2004), la escenografía es de Rebecca Ringst y los elementos son simplemente lamas de madera móviles tratadas con petróleo, quemadas, que durante el espectáculo cobran vida gracias a la luz, de forma que podemos ver en el escenario “paredes de hormigón, después trincheras en el campo de batalla y finalmente el armazón de madera del que se sirven los titiriteros para manejar sus marionetas” (Vicente, 2016).⁴⁹ Al contrario que en Shakespeare, no hay ya bondad en el anciano rey porque no hay personajes buenos en este espectáculo, y el mensaje es oscuro, pesimista: la familia es el núcleo de esta tragedia que a todos ahoga, donde la responsabilidad es compartida y la escenografía, resto de la grandeza de un palacio desecho y descompuesto, acaba por devorarlo todo.

La música en el universo Bieito

La música siempre ha estado presente en los montajes de Bieito, y con cierta frecuencia ha tenido espíritu español: flamenco en *La vida es sueño* (1998), pasodoble en *Don Carlos* (2009), Albéniz en *Pepita Jiménez*, (2013), por no mencionar *Carmen* de Bizet (1999), *La vida breve* de Falla (1999) y las zarzuelas *La verbena de la Paloma* de Bretón (1997) y *El barberillo de Lavapiés* de Barbieri (1998). Entre los años 90 y 2010 montó varias óperas, desde luego, pero conforme avanzaba la carrera del director la música en sus puestas en escena adquiría (como la escenografía) más y más protagonismo, empezando a incluir a cantantes en sus espectáculos como sucede con Maika Makovski en *Desaparecer* (2011). De esta manera, y precisamente a partir de 2011, aunque todavía dirige algún montaje teatral como *Camino Real* de Tennessee Williams y *Forest* en 2012, estrena dos montajes muy personales en cuanto a la especial combinación de música y teatro. El primero es *Voces* (2011), con una escenografía poderosa de Rebecca Ringst inspirada en el

⁴⁹Álex Vicente, “Calixto Bieito debuta en la Ópera de París con un *Lear* contemporáneo”, *El País Cultura*, 30/5/2016.

Muro de las Lamentaciones de Jerusalén. Bieito y Marc Rosich escogen una serie de textos sobre el camino de dolor, sufrimiento y culpabilidad que es la vida humana y convierten el montaje en un oratorio barroco con una selección de música y canciones (*La Vanguardia*, 2011)⁵⁰ que lo convierten en uno de los espectáculos más personales de Bieito. Y el segundo es la puesta en escena de *El gran teatro del mundo*, de Calderón, estrenada también en 2011.

Después su relación con el mundo de la ópera cobra una dimensión de exclusividad, insertándose en una práctica de ciertos directores teatrales españoles que ya había sido iniciada con éxito por Lluís Pasqual (montando *Falstaff* de Verdi en 1983 y *Don Carlo* de Verdi en 1985), Nuria Espert (que estrenó *Elektra* de Strauss en 1989, *Carmen* de Bizet en 1993 y *Turandot* de Puccini en 2005) y La Fura dels Baus (con la inacabada *Atlántida* de Falla y Verdaguer en 1996, *El martirio de san Sebastián* de Debussy en 1997 y *La flauta mágica* de Mozart en 2003, entre otros títulos) (Fouce y Saumell, 2007: 37-42).⁵¹ Además, y en cuanto a su relación con el tratamiento de los clásicos, la puesta en escena de *El gran teatro del mundo* de Calderón (2011), con música de Carles Santos (Sorribes, 2011)⁵² llama especialmente la atención. Esta fue la segunda vez que Bieito puso en escena a Calderón y su primera producción dentro de la estructura BIT (Barcelona Internacio-

⁵⁰“*Voices* compagina tres estilos de música: canciones de estilo “espectral” en la línea del grupo islandés Sigur Rós; música alternativa con autores como PJ Harvey, Nick Cave, Abba, Tom Waits y Johnny Cash, y música clásica —sobre todo de Johann Sebastian Bach— interpretada por las 16 niñas que forman el Coro Vivaldi”, afirma Bieito. En *La Vanguardia* (Europa Press), “Calixto Bieito propone un “via crucis contemporáneo” en su espectáculo *Voices*”, 19/6/2011.

⁵¹En Héctor Fouce y Mercé Saumell, *La música pop y rock y El teatro contemporáneo*, Barcelona: UOC, 2007, pp. 37-42.

⁵²Con una instrumentación que incluye, “junto a dos armonios, órgano y percusión, el genial valenciano no duda en usar el sonido de un taladro eléctrico para acompañar la atmósfera de *El gran teatro del mundo* en su trepidante tránsito del siglo XVII al siglo XXI en manos de un director sin límites”. En José Carlos Sorribes, “El gran teatro de Bieito”, *El Periódico Ocio y Cultura*, 11/11/2011.

nal Teatre) junto al Theater Freiburg, marcando ese momento a partir del cual el director se vincula más estrechamente al mundo de la ópera. Bieito y Rosich convirtieron el auto sacramental en una cantata experimental, decidiendo que el texto de los personajes mortales fuera recitado por actores alemanes en alemán, mientras que los versos de los personajes alegóricos como el Autor, el Mundo, la Ley de Gracia y el Niño, fueran cantados en castellano, porque “la obra nació en Alemania con actores alemanes”, aclara el director en la rueda de prensa con motivo del estreno del montaje en el Teatre Lliure, durante el Festival Grec. Bieito decidió que los textos en alemán se presentaran con subtítulos, aconsejando al público no obstante que “no sigan demasiado el texto” y se concentren en “seguir lo que pasa en escena”, porque su intención es llegarles “a través de los sentidos”, bien sea con la traducción alemana o con los versos de Calderón, que para Bieito “tienen sonoridades mágicas [...] en una obra que me permite mostrar el tipo de teatro que estoy haciendo, un teatro que se acerca a la poesía e intenta provocar emociones y reflexiones” (*La Vanguardia*, 2012).⁵³ Una interesante declaración de principios con respecto a la adaptación del texto de Calderón, cuya dramaturgia y libreto firman Josef Mackert y Marc Rosich y que conlleva una importante labor de síntesis. Así, aunque se han respetado las líneas fundamentales del texto barroco, se han dejado fuera los momentos más reiterativos, oscuros y difíciles para el espectador contemporáneo, como afirma Rosich (Rodríguez Cuadros, 2011).

Cuando entrevistamos al director en abril de 2016 le planteamos que una dedicación tan significativa como la suya al mundo de la ópera pudiera deberse a que este sea un buen campo para esas premisas de contemporaneidad, de apertura y de trabajo de los impulsos y del teatro de la energía del que habíamos venido hablando. Él nos contesta que la música es fundamental para su vida sin que la compensación económica tenga peso en ello,

⁵³En *La Vanguardia* Teatro, Barcelona (EFE), “Bieito transforma...”

puesto que sus honorarios son los mismos tanto si dirige ópera como si dirige teatro, y que la música ha pertenecido a su ámbito profesional porque estuvo siempre en su ámbito personal y familiar. Su madre hubiera querido que fuera músico y tiene un hermano que lo es, y quizá la ópera le permite conciliar ambas “vocaciones”, música y teatro, avanzando de nuevo en su idea de espectáculo total, porque “en la ópera se juntan todas las disciplinas posibles: la estética, la música, puedes utilizar las nuevas tecnologías (Zubieta, 2016).

Relación entre los clásicos y el mundo contemporáneo.

Podríamos resumir la forma de trabajar con los clásicos que tiene Bieito diciendo que pretende ser respetuosa y libre al mismo tiempo, estar conectada con la esencia del escritor que pone en escena y al mismo tiempo ofrecer originalidad al espectador. El director ha recibido muchos calificativos que abarcan todo el arco que va desde la aceptación incondicional al rechazo más absoluto, y eso tanto dentro del mundo teatral como en el de la ópera, sin que la línea divisoria entre ambos esté claramente delimitada en un creador que aboga por el espectáculo total, como sabemos. En él pretende orquestar un texto importante, una dramaturgia arriesgada, una interpretación generosa, una escenografía simbólica y potente junto a una iluminación que la haga cobrar vida, un vestuario expresivo y una música elocuente, que señala transiciones y entradas y salidas de los personajes pero también refiere sus conflictos emocionales y es, en ocasiones, un personaje más.

Como hemos ido señalando, la influencia de sus recuerdos de infancia y juventud y la del mundo del cine se nota en sus espectáculos. Bieito lo ha dicho muchas veces y en ocasiones no falta alguna película de culto que el director relaciona con un montaje concreto, como es el caso de *Matrix* y *La*

vida es sueño.⁵⁴ También hemos visto la intención de Bieito de huir siempre de la afectación, el naturalismo y el costumbrismo en sus trabajos y, en general, su preocupación por el ser humano, su amor por la vida y la importancia que da al marco político de convivencia y a las pulsiones más básicas de la persona (sexo, violencia, crueldad, poder) o más elaboradas socialmente, como el amor y la familia, que están presentes en sus espectáculos frecuentemente. Calixto Bieito define el teatro que hace como “sensorial, abierto e interdisciplinar”, construyendolos en profundidad, incluso con un amplio y profundo trabajo previo que puede incluir localización de exteriores (como sucede en las películas), referentes de todo tipo y identificaciones o paralelismos entre el mundo de hoy y su propuesta, en muchas ocasiones a través de la ironía y el humor negro. Que el espectador se sienta aludido, interesado o golpeado siempre está en su propósito, y su mirada, se acerque al texto que se acerque y con cualquier espectáculo que ponga sobre el escenario, es la de un director de escena contemporáneo.

Creemos que podría establecerse, no obstante, una evolución en el tratamiento de los textos originales a los que se acerca, que marcaría una serie de etapas en su trabajo a este respecto. En primer lugar tendríamos montajes en los que muestra una fuerte y explícita vinculación con el original. Es el caso de *La verbena de la Paloma*, la primera vez que estrena en el Festival de Edimburgo en 1997. En este caso, todas las referencias que hemos visto aluden al libreto de Ricardo de la Vega (adaptado por Albert Mas-Riera) y a la música de Tomás Bretón, aunque Bieito, huyendo de los tópicos casticistas, sitúa la zarzuela en el madrileño barrio de La Latina como hace el original, pero matizado por las analogías del Madrid de finales

⁵⁴Una influencia o contagio que en Bieito podríamos definir en términos de “intermedialidad”, entendida por Pavis como la palabra que “designa los intercambios entre los medios de comunicación [...] por ejemplo, un determinado tipo de iluminación cinematográfica puede ser utilizado en teatro...”. En Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro*, Barcelona: Paidós, 1998, p. 251.

del XIX que Baroja muestra en su trilogía *La lucha por la vida* (Morgades, 1997).⁵⁵ También en 1997 estrena *La tempestad* de Shakespeare, con una traducción de Miquel Desclot que Bieito considera completamente cercana al texto del autor. El director acentúa la comicidad en el montaje y así se subraya en *ABC*, encontrando la puesta en escena innovadora en el lenguaje, con “palabras gordas y giros actualizados” (López Sancho, 1997).⁵⁶

En cuanto a *La vida es sueño* (Edimburgo, 1998), Bieito firma la versión en castellano (así llama a su intervención en el texto de Calderón), y colabora muy directamente con John Clifford para traducirla al inglés. Versión que hemos visto se ajusta al original con respeto aunque con ciertas particularidades. Sintetizando mucho, podríamos decir que su texto se fija frecuentemente en la edición zaragozana de *La vida es sueño* aunque circule por la edición madrileña como patrón general, y que una de las formas más peculiares de intervención del director consiste en incorporar al texto en castellano bastantes aportaciones en prosa especialmente en el caso del personaje de Clarín (Boris Ruiz), derivadas con toda probabilidad del proceso de ensayos en Barcelona.

Podríamos ver después una segunda etapa en la evolución de la que hablamos. En ella el director habla de deconstrucción y reconstrucción del clásico que adapta y pone en escena, es decir: muestra también una relación muy directa con el original pero desde una lejanía mayor, siguiendo un proceso de abstracción y de mayor intervención en los textos, en muchos casos con dramaturgias enteramente nuevas o al menos muy diferentes de

⁵⁵Afirma Bieito: “Cuando se estrenó, en 1894, todo el mundo sabía que el barrio de La Latina, donde Tomás Bretón y Ricardo de la Vega, el libretista, sitúan la historia, significaba tifus, mierda y gente hacinada en anarquía al filo de la navaja entre la honradez y el puterío. Esta imagen se ha perdido, pero yo he querido recuperarla sin dejar por ello de hacer un espectáculo de contenido moderno”. En Lourdes Morgades, “Una *Verbena de la Paloma* sin tópicos”, *El País*, 11/8/1997.

⁵⁶Lorenzo López Sancho, “*La tempestad* de William Shakespeare, según Miquel Desclot y Calixto Bieito”, *ABC*, 2/10/1997.

la inicial. Además, en esta etapa aparecen y cobran fuerza las dramaturgias compartidas. Sin ánimo de exhaustividad, pero sí de mostrar un recorrido claro, comenzaríamos esta etapa con *Macbeth*, estrenado en 2001 en el Festival de Salzburgo con traducción alemana de Frank Günther y actores berlineses. Sobre un texto de Shakespeare que no es fácil, la visión de Bieito despertó posturas encontradas para una de esas lecturas poco convencionales típicas del director. Una parte de la crítica vio ya en el espectáculo (además de una “brillantísima actualización del clásico de Shakespeare”) el inicio de un proceso de abstracción en el análisis del texto, conducente a una desmaterialización de *Macbeth* y a la “conversión en esquema de sus personajes”, afirmando que con este montaje Bieito se inserta en “una estética plenamente contemporánea, afín a los lenguajes que han venido transformando la estética teatral en la última década” (Ley, 2001).⁵⁷ En la rueda de prensa realizada con motivo del estreno del montaje en Barcelona, y en cuanto a cómo ha trabajado la versión, Bieito afirma que “ha deconstruido el texto”, centrado en la destrucción de una familia, trabajando las escenas como si fuera “un puzzle”, asegurando que “se mantiene la esencia shakesperiana” aunque “las brujas de Shakespeare se reducen en esta versión a una, Seyton, quien se inspira en la protagonista de *Blow up* de Michelangelo Antonioni”, destacando la versión catalana de Miquel Desclot (Güell, 2002).⁵⁸ Este montaje se representa en 2003 tanto en catalán como en su versión castellana

⁵⁷Pablo Ley asiste al estreno en Salzburgo, y resume así sus impresiones: “Aplaudieron la lectura, el enfoque de dirección, porque tal como lo ha concebido Bieito, el espectáculo no da para el lucimiento de los actores. Aplaudieron las referencias, televisivas, cinematográficas. [...] Aplaudieron el refinamiento, la inteligencia con que las pasiones son convertidas en cancioncillas banales [...] Un público conservador frente a un público digamos progresista puede dar una apariencia de polémica que no es más que simple y pura cerrazón. De modo que, en definitiva, fue una polémica sobre el vacío. No hubo, pues, polémica”. En “Entre la cerrazón y la entrega”, *El País*, 30/7/2001.

⁵⁸“El texto es poético, pero también fresco y se entiende, por eso quería una versión nueva y de un poeta”. En María Güell, “Macbeth es un texto sobre la absurdidad de la violencia”, *ABC.es*, 20/2/2002.

(de la que es autor Bieito junto a Josep Galindo) con subtítulos en inglés en Londres, en el Barbican.

Como vimos más arriba, la deconstrucción es un concepto al que también se refería el director al hablar de la plástica de sus espectáculos; parece que ahora empieza a ser un planteamiento general que extiende al tratamiento de los textos. También observamos que empiezan a intervenir en sus dramaturgias y versiones de sus montajes no ya traductores, sino otros especialistas más cercanos, como Galindo y Desclot. Así, y mientras ha trabajado en *Macbeth* y lo ha llevado a Londres, Bieito interviene en *Homage to Catalonia* de Orwell, con reparto mixto de actores catalanes e ingleses y un texto adaptado por Pablo Ley en colaboración con John Clifford. Josep Galindo dirigirá el montaje, que se estrenará también en Inglaterra en 2004. Según Bieito será “un espectáculo basado en la visión de Orwell sobre la Guerra Civil, en cómo la vivió”, teniendo en cuenta que su mirada tenía la distancia de una persona que no formaba parte de la contienda. Bieito “explica que la aproximación, muy fiel al espíritu de Orwell, permite sin embargo muchas licencias, adelantando que será “un espectáculo de técnica muy audiovisual”” (*El País*, 2003)⁵⁹

Otra escala importante en esta etapa de “deconstrucción” del director es su montaje de *Hamlet*, estrenado en Edimburgo en 2003 con una compañía inglesa, en la que el protagonista fue George Anton, el mismo actor que hizo el Segismundo de la versión inglesa de *La vida es sueño*. En *Hamlet* Bieito vuelve a trabajar el texto como lo hizo con *Macbeth*, al modo en que el chef Ferrán Adriá podía deconstruir en El Bulli un plato de cocina tradicional aislando sus ingredientes para presentarlo a sus comensales quizá con un sabor acentuado, pero con una factura y un aspecto totalmente distintos. Bieito centra el peso del espectáculo en torno a cualquiera de las familias reales contemporáneas, explicando que es “una obra sobre la corrupción

⁵⁹*El País*, Barcelona, 2/4/2003.

humana y política, y también sobre la corrupción física” (*El mundo.es*-EFE, 2003).⁶⁰ El director observa muchos puntos de coincidencia entre *Hamlet* y *Macbeth* y es consciente de que las importantes intervenciones que ha ejercido sobre el texto (reduciendo el tiempo de representación a dos horas con solo nueve personajes) pueden no ser entendidas por todo el mundo, aunque él cree que la esencia del texto de Shakespeare está también en su *Hamlet*. Pero le preocupa. En una entrevista que hace antes del estreno en Edimburgo, exclama “Im not a monster!”, insistiendo en que el tipo de trabajo que ha hecho en este montaje es semejante al de Akira Kurosawa en su película *Trono de sangre*, (1957) donde el espíritu del *Macbeth* de Shakespeare está absolutamente, pero no todas sus palabras (Fisher, 2003).⁶¹

Otros textos y otros montajes relevantes continúan esta línea de aproximación a los clásicos, y el trabajo con otros colaboradores y dramaturgos en el área textual empieza a ser notable. En *La ópera de cuatro cuartos* (2002), es Josep Galindo quien interviene en las letras de las canciones y Pablo Ley el que hace la versión castellana del texto. El espectáculo se presentó ante los espectadores germano-hablantes en castellano con subtítulos en alemán. *La Celestina*, sin embargo, solo se hizo en inglés en el Festival de Edimburgo en 2004, y Bieito ambientó el montaje en un garito de un descampado en mitad de ninguna parte dedicado, claro es, a la prostitución y la droga, con ritmo de rumba a todo volumen. Recurrió a referentes españoles “tópicos” y dividió a la crítica: unos alabaron el que se hiciera accesible en inglés un clásico desconocido para la audiencia de Edimburgo y otros cri-

⁶⁰ Así lo explica en la rueda de prensa previa al estreno, insistiendo en que “Está toda la esencia de la obra, pero he hecho una reducción, y para ello he aplicado el mismo sistema de *Macbeth*: he hecho una reconstrucción de la pieza. [...] Habrá algunos que vendrán y me dirán que esto no es Shakespeare, esto no es *Hamlet*”, En *El mundo.es*, (EFE), “Calixto Bieito estrena *Hamlet* en el Festival de Edimburgo”, 21/8/2003.

⁶¹ “He cites as an example of this kind of work Akira Kurosawas film of *Macbeth*. “It is completely *Macbeth* but not necessarily all of the words”. Bieitos two-hour *Hamlet* similarly retains the spirit of Shakespeare while coming in at only about half of the length of a full production”. En Philip Fisher, “Im not a monster!”, *British Teatre Guide*, 2003.

ticaron el que el director hubiera destruido una vez más una obra maestra de la literatura dramática. Bieito, apodado por cierta prensa británica “el Quentin Tarantino” de las artes escénicas, insiste en que su producción es “una Celestina pura en el sentido de que está llena de referencias a la cultura y el humor negro españoles” (*El mundo.es*, 2004).⁶² En *El rey Lear*, también de 2004, Josep Galindo hizo la adjuntía a dirección, la traducción de Shakespeare fue de Joan Sellent y la dramaturgia de Xabier Zuber. En ese mismo año estrena una ópera, *El rapto del serrallo* de Mozart con libreto en alemán de Gottlieb Stephanie, quien se inspiró en o adaptó otro libreto previo de Christoph Friedrich Bretzner. Siendo uno de los montajes que más aprecia su director, en este caso renueva el libreto entero, porque le pareció que no estaba a la altura de la música de Mozart y que no iba a ser significativo para el público de hoy (Tugues, 2004).⁶³

En 2006 estrenó *Peer Gynt* de Ibsen en Bergen (Noruega) resultando un auténtico éxito. Estaba traducida por Joan Sellent y Anne-Lise Cloetta y contenía modificaciones importantes, como la severa condensación de un relato que en la escritura de Ibsen duraría unas cinco horas. La crítica alude a un “notable respeto por el texto” (Fondevila, 2006), algo que es opinable como en otros montajes del director.⁶⁴

⁶²*El mundo.es* (EFE), “Calixto Bieito lleva La Celestina a un “tugurio de carretera””, 17/8/2004.

⁶³Bieito aclara: “He hecho una versión muy libre. No he tenido ninguna piedad con el libreto porque pienso que es malo. No está a la altura de la música de Mozart y hacía falta uno nuevo. Es una historia de amor y la historia de amor que más me ha impactado ha sido *El último tango en París*. Vi la película y rehice el texto. Fue una gran licencia, pero es que el libreto original no dice nada a un público contemporáneo”. En Pep Tugues, “Entrevista... (v. nota 23).

⁶⁴“En la primera fila, la gente se envuelve en toallas de rizo para no mancharse de sangre ni vómitos. En el escenario hablan —durante tres horas largas— un idioma que no entendemos. Y adoramos cada segundo. Así se expresaba el crítico del diario *VG* de Bergen que titulaba: “¡Sí amamos a Peer!”, tras el estreno mundial en Bergen, el pasado 27 de mayo, de la versión de Calixto Bieito sobre la obra de Henrik Ibsen. “Gynt, sadomasoquismo y caos”, tituló el *Aftenposten*. “¿Lo más fiel a Ibsen en mucho tiempo?”, se preguntaba el crítico del *Bergens Tidende*. [...] Bieito no renuncia a contar la historia, pero lógicamente lo hace a

Seguiría después, también en 2006, la puesta en escena de la novela de Houellebecq *Plataforma*, donde Bieito y Marc Rosich hicieron la traducción y la dramaturgia, estrenada en Edimburgo en castellano⁶⁵ y luego en Barcelona y Madrid, anunciando una tercera etapa en la evolución del director, el *collage*. Las diferentes reseñas de las ruedas de prensa que plasman las opiniones de Bieito con respecto al espectáculo hacen referencia de nuevo a un fenómeno de deconstrucción en la línea que venimos comentando y creemos que el director avanza ahora un paso más allá, puesto que ahora se origina una entidad textual diferente de aquella en la que el espectáculo se originó. En el caso de *Plataforma*, la adaptación de Bieito y Rosich recrea partes de la novela, añadiendo “poemas y personajes de otras novelas” (hasta donde hemos podido averiguar de Houellebecq también), inaugurando una técnica que el director no duda en llamar “collage”. Bieito emplea un sistema narrativo “no lineal, porque si no es muy difícil acceder a un público acostumbrado al cine y a las videoconsolas”, para contar una historia de amor que tiene como fondo el turismo sexual de Occidente en los países asiáticos, entendido y criticado como una forma más de explotación de los seres humanos por parte del capitalismo salvaje (*El Confidencial*, 2006).⁶⁶

En 2007 Bieito, de nuevo acompañado de Marc Rosich, decide hacer una dramaturgia con la que poder llevar a escena un espectáculo complicado por su extensión y su temática y que recorre todo el arco de la literatura medieval catalana. Se trata de *Tirant lo Blanc*, de Joan Martorell. El direc-

su manera. “Esta obra es una mirada ácida sobre el provincianismo y sus límites, sobre la batalla entre nuestras bondades y nuestras pasiones más escondidas, entre la profundidad del hombre y el animal que lleva dentro”, explica el director”, En Santiago Fondevila, “Un *Peer Gynt* pasado por la estética de Bieito en el Teatre Grec”, *La Vanguardia*, 2/7/2006.

⁶⁵El protagonista, Juan Echanove, fue galardonado con el premio Harald Archangel al Mejor Actor.

⁶⁶“Hemos hecho un *collage*, aclaró el director del Teatro Romea y responsable de polémicas puestas en escena, quien no ocultó los temores que le causaba adaptar esta novela”. En *El Confidencial*, “Houellebecq en estado puro en Madrid con la “Plataforma” de Calixto Bieito y Juan Echanove”, 12/12/2006.

tor, seducido por la genialidad del autor, crea una fiesta mediterránea para los sentidos en un proyecto extraordinariamente ambicioso, puesto que el original (en la edición crítica de Martín de Riquer que ha servido a los dramaturgos como punto de partida) tiene más de mil doscientas páginas (Departamento Prensa Teatre Romea, Dossier *Tirant lo Blanc*, 2008).⁶⁷ Aparecen ya de manera muy relevante los nombres de Bieito y Rosich con una importancia de segundos autores, ya que el espectáculo, tanto o más que del texto original de Martorell, depende de su dramaturgia y de la música de Carles Santos. Han explorado las posibilidades de la lengua arcaica, áspera pero llena de expresividad que emplea el autor, renunciando a actualizarla en términos absolutos y llegando a una convención lingüística intermedia que respeta la sonoridad original al tiempo que permite que el significado llegue más claro al espectador.⁶⁸ Como es lógico, los dramaturgos han trabajado la novela renunciando a muchas cosas, prescindiendo de muchos detalles y de la narrativa que podríamos llamar incidental, es decir, no se detienen a contar todos los detalles de todos los episodios que están en el texto de Martorell, puesto que intentan conseguir que la duración del espectáculo no supere las tres horas y que, al ganar en síntesis y densidad, los personajes queden dibujados con mayor fuerza, dureza y desnudez.⁶⁹ Al mismo tiempo

⁶⁷Bieito afirma: “He querido buscar toda la esencia festiva del original escrito por el caballero valenciano Joanot Martorell para convertirlo en una gran fiesta teatral; en una celebración del hombre en todo su esplendor pero también en toda su brutalidad y decadencia”. En Departamento de Prensa del Teatre Romea, Dossier de prensa de *Tirant lo Blanc*, febrero 2008.

⁶⁸Como apunta Rosich en el Dossier de Prensa del Teatre Romea.

⁶⁹El Departamento de Prensa del Teatro Romea editó para el estreno un dossier de prensa que proporciona mucha información sobre este montaje, como estos detalles que incluimos aquí. Escriben en él Calixto Bieito una nota como director de escena y Marc Rosich otra nota como dramaturgo. Igualmente está la ficha técnica y artística, una lista de los personajes y los resúmenes profesionales de los integrantes del equipo creativo: Calixto Bieito, Carles Santos (música), la Compañía del Teatro Romea (de la que Bieito era director artístico en ese momento), Alfons Flores (escenógrafo, que ya había participado en 8 montajes teatrales y 4 óperas de Bieito), Mercé Paloma (vestuarista, que también había trabajado ya con Bieito en 17 montajes teatrales, entre ellos *La vida es sueño*, varias óperas

Bieito y Rosich cuentan que han creado dos personajes nuevos: el primero es Flor de Caballería (un nombre tomado del título de otro texto de Martorell), que está siempre presente y sería la esencia misma de las órdenes de caballería tanto en lo referente a la filosofía de batalla como al espíritu religioso que gobernaba a estos caballeros, mitad religiosos mitad soldados, persiguiendo siempre los ideales de la guerra santa. Continuamente cercana al protagonista, funciona como un pensamiento que le ilumina con los ideales caballerescos en cualquier situación, de forma que con ella los espectadores pueden tener cerca uno de los temas fundamentales del montaje. El segundo personaje “inventado” es Eliseu, la organista ciega que, como “narradora omnisciente [...] representa la mirada del lector contemporáneo”. Bieito afirma: “Esta mujer es una pieza clave de la obra porque ella se va imaginando el mundo de *Tirant...*”, desarrollando en escena un mundo surrealista que tiene mucho de sueño, de onírico (Güell, 2008).⁷⁰

Cuando en 2008 dirige *Los persas, réquiem por un soldado*, vuelve a trabajar la dramaturgia del espectáculo con otro colaborador, Pau Miró. Como en estos momentos las dramaturgias en colaboración son ya una práctica habitual en los espectáculos de Bieito, uno de sus entrevistadores le pregunta sobre el motivo que puede tener para hacerlo así, y Bieito contesta: “Porque es mucho trabajo, y así me contamina de gente más joven que yo” (Díaz, 2008). El espectáculo *Los persas* está inspirado en el texto de Esquilo, con una dramaturgia realizada entre Miró y Bieito que derivó en una versión libre con fuentes de inspiración muy diversas, siempre con la pretensión de

y *La verbena de la Paloma* y *El barberillo de Lavapiés*), Xavier Clot (diseño de iluminación, como en otros muchos montajes de Bieito, incluida *La vida es sueño*) y Rebecca Ringst (video artista y autora de instalaciones, adjunta a escenografía y luego escenógrafa de otros montajes y sobre todo de muchas óperas de Bieito).

⁷⁰“Y por último reconoce abiertamente que se ha inspirado mucho en Dalí y que por eso [el espectáculo] tiene un punto surrealista, un punto de delirio...”. En María Güell, “Calixto Bieito dramatiza el *Tirant lo Blanc* en el Romea tras su paso por Frankfurt, Berlín, Madrid”, *ABC.es*, 12/2/2008.

mostrar “cómo la guerra saca lo peor de cada uno y el dolor que produce la pérdida de un ser querido.” (*La Región*, 2007).⁷¹ En este caso Bieito comenta que ideó la escenografía junto a Alfons Flores, con unos parámetros (no unos resultados) que nos recuerdan a los que tuvo en cuenta en *La vida es sueño* (*La Región*, 2007).⁷²

En 2009 Rosich colabora de nuevo con Bieito en otra dramaturgia compleja: *Don Carlos*, sobre el texto de Schiller traducido en verso blanco por Kovacsics, trabajo en el que ya nos hemos detenido en el apartado de este artículo dedicado a la relación del director con la plástica de sus espectáculos. En 2011 Bieito estrena *Desaparecer*, un espectáculo sobre textos de Edgar Allan Poe, con dramaturgia propia (a partir de la traducción de Julio Cortázar), interpretación de Juan Echanove y la participación de la cantante Maika Makovski, resultando otra manera más de mostrar la importancia que el mundo de la música tiene para el director, algo que va acentuándose, como sabemos.⁷³

Desaparecer, que emplea la fórmula de *collage* ya mencionada, tuvo un largo recorrido por los escenarios, desde el Grec y el Romea hasta los de Venecia, París y Bogotá. Lo mismo sucede con *Voices*,⁷⁴ también de 2011,

⁷¹“Tuvimos en cuenta una carta que Freud escribió a Einstein, muchos diarios de militares, el asesoramiento de un soldado que estuvo en Afganistán y hasta un *videoclip*”. *La Región*. Cultura. (Agencias), “Calixto Bieito presenta un alegato ‘anti la guerra’ en la obra *Los persas. Réquiem por un soldado*”, 15/11/2007.

⁷²Escenografía que Bieito define así: “Queríamos crear el ambiente que queda después de la explosión de una bomba y para ello hemos puesto en el escenario incluso coches quemados de verdad. Por encima de todo, los elementos de la obra están supeditados a mostrar la repulsión y la fascinación por la violencia a través de ún espectáculo muy delicado”, *La Región*. Cultura. (Agencias), “Calixto Bieito. . .

⁷³Al igual que vimos en el montaje de *El gran teatro del mundo*, ya analizado en el apartado de este estudio dedicado a la plástica del director. La música toma ahora mayor protagonismo, no solo porque empieza a hacer muchos más montajes operísticos que teatrales, sino también porque tiene más peso en los montajes de teatro, como hemos ido reseñando.

⁷⁴Sobre *Voices* ver nota 50, dentro del apartado dedicado a la importancia de la música para el director en el presente artículo.

igualmente con dramaturgia de Bieito y Rosich. *Camino real* de Tennessee Williams se estrena en 2012, en el Teatro Goodman de Chicago. Es un texto elegido por Bieito porque cree que en él Williams intenta apartarse de los usos del teatro del XIX y emplear un lenguaje poético lejos del costumbrismo por el que discurría y sigue discurriendo, a su entender, el teatro que podemos ver habitualmente en los escenarios. La dramaturgia vuelve a ser de Bieito y de Rosich, con quien el director reconoce que trabaja muy bien (López Rejas, 2012).⁷⁵

La idea inicial de su montaje *Forests* de 2012 fue de una gran sencillez. Bieito había recibido el encargo por parte de London 2012 Festival de poner en escena un texto de Shakespeare, pero aún tenía muy recientes otras puestas en escena del dramaturgo (*ABC.es*, 2012)⁷⁶ que había hecho, y cuando se lo propusieron no estaba inclinado a dirigir otra obra del mismo autor. Sin embargo, en una conversación con su mujer la oyó comentar que quería que sus hijos crecieran como árboles, y a partir de ahí el director, gran conocedor de Shakespeare, recordó que en sus textos aparecían árboles, bosques y naturaleza en muchas ocasiones. Releyó su obra desde este punto de vista y consideró que en ella se empleaba la naturaleza para hablar del ser humano, y que podía interesarle hacer un espectáculo sobre esos textos con el tema de los árboles y los bosques como hilo conductor, en la misma clave que estaba empleando para otros montajes suyos de ese momento, donde la parte musical era muy importante y se mezclaban fragmentos de distintos textos

⁷⁵“Él quería huir de todo el teatro del siglo XIX. Aún continuamos haciendo teatro del XIX. Todo el West End en Londres y Broadway es teatro del siglo pasado. Él quería escapar de este teatro realista antiguo. Era perfecto para mí”. Y afirma de Rosich: “Trabajo muy bien con él. Quién sabe. Marc es extremadamente inteligente y además no va de genio, ni de ‘nueva figura del teatro’”. En Javier López Rejas, “El *Rey Lear* muestra el vómito contemporáneo. *Forest. Camino Real*”, *El cultural*, 24/10/ 2012.

⁷⁶“Porque en dos años había dirigido, simultáneamente, *Hamlet*, *Macbeth* y *El rey Lear* en cinco idiomas diferentes, y terminé exhausto”. En *ABC.es* (EFE), “Calixto Bieito estrena en Birmingham *Forest*”, 4/9/2012.

de un mismo autor (*www.MADRIDTEATRO.NET*, explica sobre *Forest en Una mirada al mundo del CDN*, 2012).⁷⁷

Forest fue una coproducción de BIT y el Birmingham Repertory Theatre Company con la colaboración de la Royal Shakespeare Company dentro de la Olimpiada cultural de Londres 2012. Se estrenó el 4 de septiembre de 2012 en The Old Rep Theatre de Birmingham. Su director lo define como

Un poema sinfónico en tres partes, que finaliza con un epitafio festivo. Es un espectáculo [en el] que, aunque carece de una trama concreta, el público puede identificar emociones, sentimientos, pensamientos, momentos de su vida que pueden verse reflejados en el escenario. [...] Cada árbol es una persona: algunos crecen muy bien, otros se tuercen. Así que pensé, intentemos hacer un espectáculo muy abierto con las palabras de Shakespeare como un poema sinfónico (*ABC.es* (EFE), 2012).

En el reparto estuvieron actores catalanes (como José M^a Pou y Roser Camí) e ingleses (Hayley Carmichael, George Costigan, Christopher Simpsons y Katy Stephens, que provenían de la Royal Shakespeare Company). El montaje estaba hablado en inglés fundamentalmente pero también en catalán, una dificultad que Pou consideraba

Un reto porque no se trata de un inglés coloquial que es el que utilizamos normalmente. Se trata del inglés de Shakespeare, que es más difícil. Agradezco la colaboración de los actores ingleses para ir perfeccionando nuestro inglés. [...] A los ingleses les fascinaba oír a Shakespeare en catalán. (*www.MADRIDTEATRO.NET*, sobre *Forest en Una mirada al mundo del CDN*, 2012).

⁷⁷ Afirma Rosich: “Existe un vastísimo material y, desde ese aspecto, era fácil encontrar material, pero era difícil seleccionar [...] Hay textos de hasta 20 obras, sonetos y monólogos como *La violación de Lucrecia*. [...] [Hicimos] un collage violento quitando tramas originales de la obra y personajes para quedarnos con la sola palabra, ya que la trama como tal no nos importaba. Nos hemos dejado llevar por la música de las palabras. [...] A los textos de las obras elegidas se han añadido sonetos y fragmentos de otras obras poco representadas. [...] La estructura dramática sigue el esquema de *La divina comedia* de Dante Alighieri: Infierno, Purgatorio, Paraíso, pero en sentido inverso: Paraíso, Purgatorio e Infierno”. En *www.MADRIDTEATRO.NET*, “*Forest* de Marc Rosich y Calixto Bieito a partir de los bosques de Shakespeare. CDN, Sala Valle Inclán, Una mirada al mundo”, 24/10/2012.

El proceso de ensayo fue otra de las peculiaridades de este montaje, y muy relacionado con el tratamiento del texto, ya convertido en libreto. Lo vimos en la parte de este estudio dedicada al trabajo de Bieito con los actores,⁷⁸ pero recordemos aquí que ellos no interpretaban personajes sino que decían un texto con varios fragmentos de distintas obras de Shakespeare, siendo además parte de su trabajo encontrar en todo ello un nexo de unión, un hilo conductor que permitiera recorrerlo con significado y con emoción, colaborando con ello a la construcción del espectáculo (*www.MADRIDTEATRO.NET*, sobre *Forest en Una mirada al mundo del CDN*, 2012).⁷⁹ Con respecto a la escenografía (creada con el concepto de instalación) y la música, la primera está diseñada por Rebecca Ringst sobre una idea de Bieito,⁸⁰ y la segunda está compuesta por Maika Makovski a partir de canciones y *Sonetos* de Shakespeare, y se interpreta en directo. Ambas artistas son colaboradoras habituales del director.

Bieito continúa haciendo espectáculos operísticos como *Pepita Jiménez* (2013), con libreto en inglés, que ya hemos analizado con respecto a su plástica y a la fusión en sus montajes de nuevas tecnologías y medios de expresión. En esta línea tiene muchos proyectos y los presenta continuamente en la escena internacional, produciendo él mismo alguno de ellos, como

⁷⁸V. nota 11.

⁷⁹Josep M^a Pou nos lo refiere con estas palabras: “El espectáculo se complicó con los ensayos, pues nos daban un texto. Te lo aprendías y después se cambiaba. Quiere decir que se fue confeccionando paulatinamente en los ensayos [...] Es que no hay historia o argumento, pero sí situaciones emocionales y estados de ánimo, que es lo que llega al espectador. Aunque no hay historia, nosotros nos hemos inventado una historia que el público no ve”. Y Rosich añade: “Aunque no hay personajes sí hay líneas. En lo que respecta al criterio de por qué tal fragmento en inglés o en catalán, nos hemos guiado por aquellas piezas que eran más susceptibles que otras para traducirlas al catalán. Las del catalán son más flexibles para crear piezas de lucimiento”. En *www.MADRIDTEATRO.NET*, “*Forest* de Marc Rosich...”

⁸⁰Descrita por José M^a Pou como “Un cubo con un árbol en lo alto y viene a ser una metáfora para hablar de todo el bosque y, por parte del espectador, se presta a que a partir de esa imagen y de las palabras de Shakespeare pueda imaginar más allá del mismo árbol”. En *www.MADRIDTEATRO.NET*, “*Forest* de Marc Rosich...”

sucedió en 2016 con *From the House of the Dead* para la Staatstheater de Nuremberg, y con *Oresteia* para el Theater Basel, donde ha realizado también el diseño de vestuario, en 2017.

Por otra parte, después de su nombramiento como director artístico del Teatro Arriaga de Bilbao, ha estrenado en enero de 2017 en esta sala un original proyecto con dos partes, que cuenta con la música del compositor Juan Crisóstomo Arriaga, cuyo aniversario de nacimiento (27 de enero de 1806) quiere Bieito conmemorar todos los años. En este de 2017 su primera propuesta ha sido recuperar la primera ópera del compositor, *Los esclavos felices* (compuesta con solo 13 años), y escenificarla desde dos perspectivas durante los días 27 y 28 de enero. El primer proyecto, resuelto con aforo reducido, se representó en dos pases el día 27 y consistió en una *performance*, por la que los espectadores fueron paseando por distintas estancias del Teatro Arriaga mientras sonaba música de Arriaga. Pasaban a través de una serie de cubículos donde se estaban proyectando imágenes de Derendiger a modo de “un viaje mental y físico en torno a las condiciones en las que vive el hombre y la mujer actual” (Segovia, 2017)⁸¹ con la intervención de tres cuartetos de cuerda: Ensemble 442, Bilbao Sinfonietta Cuarteto y Cuarteto La Ritirata. El día 28 se llevó a cabo la segunda parte del proyecto, haciendo en la sala una representación sinfónica y vocal más amplia, interviniendo el coro de la Sociedad Coral de Bilbao, la Orquesta Sinfónica de Bilbao, las sopranos Marta Ubieta y Naroa Intxausti y Markel Murilli (Escolanía Easo).

También en 2017 (pero ya dentro de la temporada 17-18 del Arriaga), Bieito ha estrenado *Obabakoak*, versionando y dirigiendo el texto que mu-

⁸¹ Afirma Bieito, en la rueda de prensa en la que presenta el proyecto. “La producción de Bieito aspira a mover a la reflexión en torno a una cuestión, ¿Somos felices en nuestra esclavitud?”. En Mikel Segovia, ““Los esclavos felices”, de Arriaga, que inspiran a Calixto Bieito”, *El Independiente*, 25/11/2017.

chos consideran el mayor éxito internacional de la narrativa vasca,⁸² obra de Bernardo Atxaga. Un conjunto de historias en que se mezclan realidad y ficción, que no tiene una narrativa lineal y que transcurren en el pueblo de Obaba⁸³ da pie al director para urdir un espectáculo que, bajo una aparente sencillez, reposa en una gran complejidad técnica (Vidales, 2017).⁸⁴ Producción del Arriaga con un equipo de creativos europeo y un reparto de actores vascos, se ha representado en euskera del 18 al 21 de octubre y en castellano del 23 al 26 de noviembre y el 2 de diciembre de 2017, con la intención de llevarla después a Centroeuropa. En 2018 Bieito ha dirigido igualmente *Johannes-Passion* de Bach, un “oratorio escenificado” coproducido por el Arriaga junto al Châtelet de París, con la presencia de la Orquesta Sinfónica de Bilbao. También dirigirá y presentará en esta temporada un tercer título, *The string quartets guide to sex and anxiety*, que se representará el 8 y 9 de junio y está inspirado en el ensayo *The anatomy of melancholy* de Robert Burton, publicado en 1621, siendo uno de los primeros textos “que abordaron cuestiones relativas a los estados mentales como enfermedades, no solo del individuo, sino de la sociedad, mostrando el psicodrama de la modernidad” (*Bilbao.eus, InfoBilbao, News*, 2017).⁸⁵ El espectáculo está interpretado en inglés, con sobretítulos en euskera y castellano, y producido por el Birmingham Repertory Theater con la colaboración del Teatro Arriaga.

⁸²Que ganó en 1989 el Premio Nacional de Narrativa.

⁸³Trasunto de Asteasu, pueblo natal de Atxaga, que tiene que ver con la geografía imaginaria, como Macondo. Montxo Armendáriz, en *Obaba*, llevó en 2005 la novela al cine.

⁸⁴Sobre su montaje, Bieito afirma: “Soy consciente de que es un texto mítico en Euskadi. Por eso mismo, no me he planteado contentar las expectativas de nadie. Esto es solo una visión parcial, fragmentos de historias que me han conmovido. Es un puzzle, un poema visual, una cantata”. En Raquel Vidales, “Obabakoak se reencarna en escena”, *El País*, 25/10/17.

⁸⁵“El teatro Arriaga presenta una temporada 2017-2018 variada, intensa, creativa y estimulante de la mano de Calixto Bieito”, en *Bilbao.eus, InfoBilbao, News*, 14/6/2017.

Serán los primeros proyectos de otros muchos, esperamos, en Bilbao y por distintas ciudades del mundo, seguramente con el sello personal tan particular que ostentan siempre las creaciones de Calixto Bieito. ¿Se le seguirá considerando un director polémico? ¿Seguirá sintiéndose provocada o amenazada una parte de los espectadores con sus puestas en escena, teatrales u operísticas? Aquí preferimos quedarnos con las palabras de Alberto Miret, uno de los críticos que mejor ha definido esta controversia:

Para algunos son montajes absurdos, ridículos y provocadores por el gusto de provocar; para otros es un director genial y elocuente. [...] La singularidad de Bieito nace de su visión original de las cosas. Tiene su propia estética, identificable en todos sus espectáculos: macarras con cadenas de oro, timadores que fuman marihuana, prostitutas en cabinas telefónicas, violaciones... ¡Y esto sucede en obras de Shakespeare, Calderón o Verdi! Es un artista que se siente libre y que usa su libertad para exigir al público que use su sentido crítico. (Herrscher, 2015: 59).

BIBLIOGRAFÍA

- ABC.ES, EP/ Madrid (2009), "Calixto Bieito se aproxima al *Don Carlos* de Schiller", 15/09/2009.
- ABC.ES, EP/ Madrid, (EFE) (2012), "Calixto Bieito estrena en Birmingham *Forest*", 4/9/2012.
- BIEITO, Calixto (2003), "La violencia como representación", *El Cultural de Prensa europea del siglo XXI*, 5/12/2003.
- BILBAO.EUS, INFOBILBAO, NEWS (2017), "El teatro Arriaga presenta una temporada 2017-2018 variada, intensa, creativa y estimulante de la mano de Calixto Bieito", 14/6/2017.
- COMAS, José (2004), "Los herederos de Brecht obligan a Calixto Bieito a cortar "La ópera de cuatro cuartos"', *El País*, 14/5/2004.
- CRUZ, Alejandro (2010), "Un *triller* filosófico del Siglo de Oro", *La Nación*, Buenos Aires, 11/7/2010.
- DELGADO, Lau (dir.) (2016), "El taller universal. Calixto Bieito", en *Imprescindibles*, RTVE, 24/3/2013. Se actualiza y vuelve a emitir el 15/4/2016.
- DEPARTAMENTO DE PRENSA DEL TEATRE ROMEA (2008), Dossier de prensa de *Tirant lo Blanc*, febrero 2008.
- DÍAZ, Carlos (2008), "Maneras de vivir con Calixto Bieito", *Almiar. Margen cero*, Revista cultural de lectura rápida (ISSN: 1695-4807).
- EL CONFIDENCIAL (2006), "Houellbecq en estado puro en Madrid con la "Plataforma" de Calixto Bieito y Juan Echanove", 12/12/2006.
- EL MUNDO.ES (EFE) (2003), "Calixto Bieito estrena *Hamlet* en el Festival de Edimburgo", 21/8/2003.
- EL MUNDO.ES (EFE) (2004), "Calixto Bieito lleva *La Celestina* a un "tugurio de carretera"', 17/8/2004.
- EL PAÍS.ES (2003), "Sobre Calixto Bieito", Barcelona.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa (2013), "*Pepita Jiménez* sale de 28 armarios", *El País Cultura*, 107572013.
- FISHER, Philip (2003), "Im not a monster", *British Theatre Guide*.
- FONDEVILA, Santiago (2006), "Un *Peer Gynt* pasado por la estética de Bieito en el Teatre Grec", *La Vanguardia*, 2/7/2006.
- FOUCE, Héctor, y SAUMELL, Mercè (2007), *La música pop y rock*, y *El teatro contemporáneo*, Barcelona: UOC.

- GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio (2009), "Una familia política", *ABC.es*, 25/09/2009.
- GAVIÑA, Susana (2013), "Calixto Bieito: Existe un erotismo provocado por la religión", *ABC.es*, 21/05/2013.
- GÜELL, María (2002), "*Macbeth* es un texto sobre la absurdidad de la violencia", *ABC.es*, 20/2/2002.
- GÜELL, María (2008), "Calixto Bieito dramatiza el *Tirant lo Blanc* en el Romea tras su paso por Frankfurt, Berlín, Madrid", *ABC.es*, 12/2/2008.
- HERRSCHER, Roberto (2015), "Calixto Bieito, sembrador de tempestades", en *El arte de escuchar. Viajes por la música clásica*, Barcelona: Universidad de Barcelona, pp. 57-68.
- LA REGIÓN. Cultura. (Agencias) (2007), "Calixto Bieito presenta un alegato 'anti la guerra' en la obra *Los persas. Réquiem por un soldado*", 15/11/2007.
- LA VANGUARDIA (Europa Press) (2011), "Calixto Bieito propone un "via crucis contemporáneo" en su espectáculo *Voices*", 19/6/2011.
- LA VANGUARDIA (Europa Press) (2012), Teatro, Barcelona (*EFE*), "Bieito transforma *El gran teatro del mundo* en una cantata contemporánea", 16/7/2012.
- LEY, Pablo (2001), "Entre la cerrazón y la entrega. Ambiente de polémica en el estreno del *Macbeth* de Calixto Bieito en Salzburgo", *El País.com* Cultura, 30/7/2001.
- LÓPEZ REJAS, Javier (2012), "*El Rey Lear* muestra el vómito contemporáneo. *Forest. Camino Real*", *El cultural*, 24/10/2012.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo (1997), "*La tempestad* de William Shakespeare, según Miquel Desclot y Calixto Bieito", *ABC*, 2/10/1997.
- MORGADES, Lourdes (1997), "Una *Verbena de la Paloma* sin tópicos", *El País*, 11/8/1997.
- MORGADES, Lourdes (2005), "No estoy dispuesto a hacer ópera a cualquier precio", entrevista a Calixto Bieito con motivo de su presentación del *Wozzeck* en el Teatro del Liceo de Barcelona, *El País*, 24/12/2005.
- MONFORT, Vanesa (2009), "La ópera es una experiencia física. Calixto Bieito", *docenotas.com*, 22/7/2009.
- MUÑOZ ROJAS, Ritama (1996), "Creo que en Barcelona hay más apoyo de las instituciones al teatro". Entrevista a Calixto Bieito, *El País*, Madrid, 7/11/1996.
- MUÑOZ ROJAS, Ritama (1997), "El premiado director Calixto Bieito trae su versión de *La tempestad* de Shakespeare", *El País* Escena, 28/9/1997.
- PAVIS, Patrice (2002), *Diccionario del teatro*, Barcelona: Paidós.
- PERALES, Liz (2006), "Dirigir es como un partido de tenis con actores", entrevista a Calixto Bieito, *El Cultural.es*, de *El Mundo*, 29/6/2006.
- PERALES, Liz (2009), "Sin arte ni espiritualidad la vida sería muy trivial", entrevista a Calixto Bieito, *El Cultural.es*, de *El Mundo*, 29/5/2009.
- PÉREZ MARTÍN, Miguel (2012), "Auto sacramental al desnudo", *El País*, 3/8/2012.
- POLLIN, Alice M. (1973), "Calderón de la Barca and Music: Theory and Examples in the Autos (1675-1681)", *Hispanic Review* 41, pp. 367-386.
- POLLINI SALDÍVAR, Margarita (2012), "Entre el sexo y la religión", estreno de *Pepita Jiménez* de Calixto Bieito en el Teatro Argentino de La Plata, octubre 2012 (Subido por el Teatro de La Plata a su página web).
- QUE REVIENTEN LOS ARTISTAS, Revista digital de Artes Escénicas (2012), "Marc Rosich nos habla de sus múltiples experiencias como dramaturgo", Año 4, 5/12/2012.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (2011), "El gran teatro del mundo: Calixto Bieito vuelve a Calderón", *Blog Ars Theatrica*, 31/10/2011.
- SEGOVIA, Mikel (2017), "*Los esclavos felices*, de Arriaga, que inspiran a Calixto Bieito", *El Independiente*, 25/11/2017.
- SORRIBES, José Carlos (2011), "El gran teatro de Bieito", *El Periódico* Ocio y Cultura, 11/11/2011.
- TEJERO, María/EFE (2014), "Calixto Bieito: "La crudeza está en la realidad diaria que nos rodea", 2/4/2014.
- TUGUES, Pep (2004), "Entrevista a Calixto Bieito", *Diumenge de Avui*, 17/10/2004, extracto en www.unanocheenlaopera.com

- VICENTE, Álex (2016), “Calixto Bieito debuta en la Ópera de París con un *Lear* contemporáneo”, *El País Cultura*, 30/5/2016.
- VIDALES, Raquel (2017), “Obabakoak se reencarna en escena”, *El País*, 25/10/2017.
- WWW.MADRIDTEATRO.NET (2012) “*Forest* de Marc Rosich y Calixto Bieito a partir de los bosques de Shakespeare. CDN, Sala Valle Inclán, Una mirada al mundo”, 24/10/2012.
- ZUBIETA, Mar (2001), “Conversaciones con el director de *La vida es sueño*, Calixto Bieito”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 15, José M^a Díez Borque (dr.), pp. 97-101.
- ZUBIETA, Mar (2015), “Entrevista a Nuria Gallardo, actriz, Rosaura en *La vida es sueño*”, dirección de Calixto Bieito, Madrid, 8/6/2015.
- ZUBIETA, Mar (2016), “Segunda entrevista a Calixto Bieito, director de escena y autor de la versión de *La vida es sueño*”, Bilbao, 14/4/2016.

recibido: enero de 2018

aceptado: febrero de 2018

ESTUDIO EXPLORATORIO DE LA RED DE PREFIJOS EN ESPAÑOL

ANTONIO RIFÓN
Universidade de Vigo

Title: Exploratory Research on Prefixal Network in Spanish.

Abstract: The goal of this paper is to do an exploratory research of the network of the spanish prefixes. First, we analyze and compare the classifications done by three bibliographical sources to establish a semantic classification of the prefixes; secondly, we will create a graph not directed and weighted in that the nodes are the prefixes and the edges, the shared meanings. Hereby, the prefix A will be related to the B if they share meant, that is to say, if it has meant that they can create both prefixes. We will analyze the global measures of this graph and his subgraphs focusing on his density, modularity and degree of clustering, we will establish his communities and will study two measures of centrality, the closeness and the betweenness centrality.

Key words: Morphology. Word Formation. Prefixes. Network. Graphs. Centrality Measures.

1. INTRODUCCIÓN

En el CILX-2018 (Rifón: 2018), he presentado una comunicación en la que se hacía un análisis exploratorio de la red semántica de los prefijos; en esta red, los nodos eran los significados de los prefijos y las aristas, los prefijos compartidos. De esta manera, dos significados estaban relacionados si podían ser creados por algún afijo común y el grado de la relación dependía del número de prefijos compartidos.

En esta ocasión completaré ese estudio exploratorio con el análisis de la red de los prefijos, en la que los nodos son los prefijos y las aristas los significados que comparten. De esta manera, dos prefijos estarán relacionados si pueden ser empleados para crear el mismo significado (*entrelinear*, *interlinear*).

El objetivo general del artículo es analizar las posibilidades que tiene la aplicación de la teoría de grafos o redes al estudio de la red de prefijos constituida por las relaciones de semejanza léxica o sinonimia.

Partiremos de dos ideas básicas: los prefijos son polisémicos o poli-funcionales y existen relaciones de sinonimia entre prefijos. La primera idea

no deja de ser controvertida en la teoría morfológica (vid. Rainer, Dressler, Gardani, y Luschützky: 2014), pero, en este momento, no la discutiremos; un prefijo puede crear derivados con diferentes significados y pertenecer a distintas familias funcionales desde el punto de vista semántico. Por ejemplo, *super-* puede emplearse para formar derivados con significados espaciales (*superíndice, superlingual*) e intensivos (*superarrastrero, superbarato*).

La segunda idea es también problemática por dos razones. La primera, heredada de la semántica, se debe al concepto de sinonimia, que es, en sí mismo problemático, por eso emplearé, en algunos casos, similaridad. La segunda, derivada de la descripción morfológica, pues esta intenta mantener la relación uno-a-uno y tiende a reconocer matices de significado diferente si el afijo es diferente. Para nuestro caso, obviaremos ambas dificultades y reconoceremos que, en muchos casos, las posibilidades funcionales de los prefijos se solapan y distintos prefijos sirven para crear derivados con el mismo significado morfológico; por ejemplo, *super-* y *sobre-* pueden emplearse para crear derivados deadjetivales que indiquen la posesión de un grado alto de una cualidad (*supercaro / sobre caro*).

Además de las redes semánticas reconocidas aquí, hay muchos otros tipos de estructuras u organizaciones morfológicas; entre ellas, no se pueden olvidar las ya clásicas familias léxicas (p. e. Pena Seijas y Campos Souto: 2009), los, muy de moda, paradigmas derivativos con sus diferentes enfoques (Guilbert: 1975; Marle: 1985; Bauer: 1996; Blevins: 2001; Beecher: 2004; Štekauer: 2014; Subbotina, Fatkhutdinova, y Ratsiburskaya: 2017; Bonami y Strnadová: 2018) o la aplicación de los frames a la formación de palabras (Plag, Andreou y Kawaletz: 2017).

La teoría de redes se ha aplicado a diversas áreas relacionadas con el lenguaje, sobre todo, en lo que se refiere al PLN para la confección de resúmenes y la extracción de frases o palabras clave (vid. Mihalcea y Radev: 2011; Lahiri: 2013), pero también a aspectos descriptivos del lenguaje tanto

léxicos como gramaticales (p. e. Ferrer I Cancho y Solé: 2001; Biemann, Choudhury y Mukherjee: 2009), aunque son pocos los estudios que aplican directamente esta teoría al análisis de la morfología derivativa (Baayen: 2010; Rifón: 2016).

Dicho esto, se puede, entonces, establecer una relación entre los prefijos que pertenecen a la misma familia funcional, es decir, que crean derivados con el mismo significado morfológico y, por tanto, se puede construir una red en la que los prefijos sean los nodos y los significados compartidos los ejes. Nuestra intención es construir esa red y analizarla a partir de las herramientas y cálculos de la teoría de redes.

2. MÉTODOS Y MATERIALES

El método seguido para obtener los datos objeto del análisis se ha desarrollado en cuatro fases:

1. Recopilación de los significados morfológicos.
2. Comparación de las clasificaciones.
3. Confección de una clasificación y asignación de significados.
4. Construcción del grafo

2.1. Recopilación de significados

Establecer los significados morfológicos de los prefijos no es una tarea fácil. El primer problema deriva de las múltiples clasificaciones hechas y de las también variadas terminologías empleadas. El segundo, de la dificultad para establecer el límite entre el significado propiamente morfológico, el aportado por el prefijo o la pauta de derivación, y el puramente léxico, propio del derivado individual.

Nos propusimos, en vez de abordar directamente la creación de una nueva clasificación que se añadiese a las muchas hechas, recopilar aquellas que se pueden considerar fundamentales, para, una vez comparadas, proponer una que las abarque y que trate de ser, en la medida de lo posible, fiel

a la terminología empleada en ellas. Escogimos tres clasificaciones: Rainer (1993), Varela Ortega y Martín García (1999) y Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2009).

Consideramos que estas tres obras recopilan, en parte, los trabajos de otros autores sobre la prefijación y, además, tratan la prefijación de forma global, es decir, estudian todos los prefijos y todos los significados. Estas dos características hacen de ellas fuentes suficientes para el trabajo exploratorio que nos hemos propuesto.

Las clasificaciones y significados se recogieron en una base de datos que relacionaba cada prefijo con su clasificación, autor y ejemplos, esta base permitía una visión global y relacional de las tres clasificaciones.

2.2. Comparación de las clasificaciones

En esta fase se atendió a las diferencias y semejanzas entre las clasificaciones con el fin de recuperar las primeras y resolver las segundas. Para ello, se confeccionaron tablas de comparación como la de la Tabla 1 en la que se comparan los significados que podríamos llamar gradativos establecidos por Varela Ortega y Martín García (1999) y Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2009):

Real Academia et alii.	Varela Ortega y Martín García
Gradativo: Intensidad: Exceso	Exceso
Gradativo: Intensidad: Grado máximo	Gradativo: Calidad: Positivo: Máximo
	Superlativo
Gradativo: Intensidad: Grado alto	Gradativo: Calidad: Positivo: Medio
Gradativo: Intensidad: Grado medio	Gradativo: Calidad: Negativo: medio
Gradativo: Intensidad: Grado escaso o insuficiente	Gradativo: Calidad: Negativo: Grado cero
	Gradativo: Tamaño o cantidad: Exceso
Tamaño: Grande	Gradativo: Tamaño o cantidad: Positiva
Tamaño: Pequeño	Gradativo: Tamaño o cantidad: Negativa
Gradativo: aproximativo	

Tabla 1: Correlaciones entre significados gradativos

Esta tabla es solo una muestra de algunas dificultades que surgen cuando se comparan las clasificaciones con el fin de unificarlas, pero hay muchas más. El problema de fondo es que, si bien las tres clasificaciones son muy cercanas, no son, ni mucho menos, semejantes, lo que hace que

aparezcan innumerables problemas de unificación e incluso ciertas contradicciones.

El caso del prefijo *con-* sirve para mostrar las principales dificultades. Rainer (1993: 317) señala que *con-* indica "gemeinsam mit" ("junto con"), mientras que Varela Ortega y Martín García (1999: 5016) lo clasifican dentro de los *locacionales o comitativos*, indicando que es solo productivo con valor *comitativo*; a esto se añade que Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2009: 704) lo clasifican dentro de los prefijos de *incidencia argumental* dando lugar a "predicados colectivos o simétricos". Al final la pregunta permanece ¿pero qué valor tiene este prefijo? En este caso se presentan, entonces dos problemas: la variabilidad terminológica y las diferencias de clasificación.

La terminología empleada por los distintos autores no es la misma, pero, esta variabilidad no se da solo interautores, sino también dentro de un mismo autor. Por ejemplo, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2009: 670, 684) cuando hace una tabla con los significados prefijales habla de *Espaciales*, pero, cuando los trata, el apartado se titula *Prefijos de sentido locativo*. La variación terminológica interautores e intraautor provoca un alto grado de inexactitud, pues, en muchos casos, cuando se emplean dos etiquetas diferentes no es posible saber si estas se aplican al mismo concepto o hay diferencias entre ellas.

Las diferencias entre las clasificaciones no solo se deben a cuestiones terminológicas, sino también están provocadas por variaciones en las propiedades empleadas para hacer las clasificaciones. Por ejemplo, la Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2009: 725) clasifica los prefijos *anti-* y *pro-* entre, respectivamente, los *opositivos o de actitud favorable*; mientras que Varela Ortega y Martín García (1999) incluyen al primero en los *opositivos* junto con los negativos, categorías que los anteriores autores mantenían separadas, y a *pro-* entre los de *posición*.

En otra ocasión, la Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2009) reconoce un significado que podemos etiquetar como *Adjetival: Tamaño: Grande* para *supernova*, mientras que Va-

rela Ortega y Martín García (1999) emplean algo así como *Gradativo: Tamaño o cantidad: Positiva*, por lo que parece que el rasgo *adjetival* no juega el mismo papel en ambas clasificaciones.

La variación terminológica es un problema serio en cualquier disciplina científica y, aquí, no parece que estemos exentos de ella; si a esto añadimos el hecho de que las propiedades clasificatorias son variables, las clasificaciones se hacen, a pesar de ser similares, difícilmente conmensurables. Aun así, hemos tratado de unificarlas y hacer una clasificación de la fusión de las tres con el único objetivo de que sea útil para nuestro estudio.

2.3. *Confección de una clasificación y asignación de significados*

La nueva clasificación trata de recoger los significados reconocidos por los autores y, a la vez, resolver sus discrepancias, pero, al tratarse de un estudio exploratorio, no pretende ser definitiva limitando su alcance a dos niveles de clasificación.

En primer lugar, no es definitiva porque el método empleado no nos asegura que todos los significados existentes estén recogidos en la clasificación; para ello, no solo deberíamos extender nuestras fuentes, sino, también analizar, a partir de un corpus, los derivados creados por cada prefijo para, de esta manera, estar seguros de forma más fiable que todos los significados existentes están recogidos.

En segundo lugar, su alcance es limitado pues el método no nos permite llegar a niveles más bajos de diferenciación; así, por ejemplo, se ha distinguido un significado *gradativo: mucho /alto* pero no se ha diferenciado dentro de él si graduaba cualidad o tamaño, diferencia que aparece cuando se trata, por ejemplo, el prefijo *macro-* cuyos derivados usados como ejemplos suelen indicar gradación de tamaño o cantidad, pero también podemos documentar casos de cualidad, *macrobueno*.

Además, es difícil determinar, de una vez por todas, los posibles significados de tercer nivel; unas veces por cuestiones de documentación, como en el caso anterior de *macrobueno*; otras por cuestiones semánticas y morfológicas. En el significado *espacial: alrededor de* tenemos casos que indican movimiento, *circunnavegar*, casos que solo indican posición, *circunyac-*

te, pero casos que puede indicar ambos, *circunsolar*; movimiento y posición, que podrían ser considerados significados del tercer nivel del significado espacial, parecen derivar de contextos morfológicos, el tipo de base, y semántico-contextuales.

A pesar de todos estos problemas, se han hecho algunos reajustes con respecto a las clasificaciones estudiadas, unos de carácter puramente terminológico; por ejemplo, como se ve en la Tabla 1, un autor habla de *grado máximo* y *alto* y las otras autoras, de *grado máximo* y *medio*. Esta unificación terminológica es relativamente sencilla, solo hay que escoger el término más adecuado que mantenga la coherencia de la clasificación final.

Pero, en algunos casos, la reclasificación ha ido más allá; por ejemplo, el prefijo *meta-* ha sido clasificado principalmente como un *locativo: más allá o posición sobrepasada*; sin embargo, si bien este significado puede ser aplicado históricamente a un término como *metafísica*, no parece que pueda ser aplicado en la actualidad a derivados como *metamatemática* o *metalinguaje* en los que, el significado de *meta-* parece más cercano al de *auto-*, reflexivo, que al espacial de *ultra-* o *pos-*.

2.4. Confección del grafo

Queda ahora confeccionar el grafo en el que los nodos o vértices son los prefijos entre los que se establecen aristas o ejes si crean palabras con el mismo significado morfológico.

Si el prefijo A comparte algún significado con el B, se establece una arista que relaciona A y B; esta arista une A y B en ambas direcciones, tanto de A a B como de B a A; pero, para simplificar las relaciones y al ser la arista de doble dirección, hemos considerado que la relación es simétrica, es decir, podemos unificar ambas aristas en una no dirigida para obtener un grafo no dirigido.

Tanto los nodos como las aristas no dirigidas han sido pesadas o ponderadas. El peso de los nodos es igual al número de significados que el prefijo puede crear. Si el prefijo A crea 5 significados diferentes, el nodo tendrá un peso de 5.

Para establecer el peso de la arista entre dos nodos se ha hecho un promedio entre los significados que relacionan ambos prefijos y los que podrían relacionarlos. Por ejemplo, para ponderar la arista que une los prefijos A y B, se ha de tener en cuenta el número de significados comunes y se halla, para cada prefijo, la probabilidad de que aparezcan esos significados teniendo en cuenta el número total de significados; así, si A y B tienen 3 significados comunes, y A tiene 6 significados en total y B, 4, el prefijo A aportará a la relación un peso de $3/6 = 0,5$ y el B, $3/4 = 0,75$. Para hallar el peso total de la arista se calcula el valor medio del peso aportado por cada prefijo $(0,5 + 0,75)/2 = 0,625$.

De esta manera el prefijo *mega-* que puede crear 2 significados (*Intensivo: Gradativo: Mucho /Alto, Cuantificativo: Multiplicativo*) y el *archi-* que puede crear 4 (*Intensivo: Gradativo: Mucho /Alto, Jerarquía: Superior: Rango, Jerarquía: Superior, Intensivo: Gradativo: Demasiado /Excesivo*) tendrán esos valores como peso del nodo y el de la arista será, ya que tienen 1 significado común (*Intensivo: Gradativo: Mucho /Alto*), la suma del peso que aporta *mega-*, $1/2 = 0,5$, y del que aporta *archi-*, $1/4 = 0,25$, dividida entre 2, por lo que el peso total será $(0,5 + 0,25)/2 = 0,375$.

3. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

El grafo obtenido (Figura 1) tiene las siguientes características globales (Tabla 2):

Medidas globales del grafo	
N (nodos-prefijos)	66
L (aristas-relaciones)	246
d (diámetro)	5
D (Densidad)	0,115
Modularidad	0,602
Componentes conexos	7
l_G (Longitud media del camino)	2,401
\bar{C} (Coeficiente medio de clustering)	0,802

Tabla 2: Medidas globales del grafo

De las medidas globales podemos extraer algunas características de la red. En primer lugar, es un grafo poco denso (0,115), es decir, se establecen pocas conexiones de las posibles, de hecho, tenemos 7 componentes conexos o siete componentes desconectados entre sí.

A esto se añade que presenta un alto coeficiente medio de clustering (0,802) lo cual quiere decir que los prefijos relacionados con un prefijo dado, están también muy relacionados entre sí; así que, con poca densidad, siete componentes conexos y un alto coeficiente de clustering, podemos sospechar que hay grupos de prefijos muy relacionados entre ellos y con pocas o ninguna relación con el resto de grupos y componentes.

Esta organización hace que tenga una modularidad bastante alta (0,602) que permite hacer grupos o clústeres (12) de los cuales 6 se encuentran en un gran componente de las 7 que existen y en el que están conectados directa o indirectamente el 80,3 % de los prefijos y los otros 6 se corresponden con los otros 6 componentes desconectados entre sí y en los que se conectan prefijos que están muy marcados léxicamente y son o poco productivos con carácter general o solo productivos para un significado concreto.

- El 7,58 % (*dentro-*, *intro-*, *intra-*, *endo-*, *ento-*).
- El 3,03 % (*tele-*, *apo-*).
- El 3,03 % (*circun-*, *peri-*).
- El 3,03 % (*cis-*, *citra-*).
- El 1,52 % (*con-*).
- El 1,52 % (*para-*).

Dejaremos ahora de lado estos 6 componentes aislados para centrarnos en el gran componente conexo que podemos ver con más detalle en la Figura 2. De él, además de dar las medidas globales (Tabla 3), prestaremos especial atención a varias de sus medidas (comunidades, cercanía e intermediación).

Como se puede ver (Tabla 3) algunas medidas no han variado excesivamente, tenemos un subgrafo poco denso (0,169) con un alto grado de clusterización (0,782), lo cual nos remite, igual que antes, a la existencia de grupos de prefijos muy conectados entre sí, pero poco conectados con otros prefijos del subgrafo. Esto hace que todavía se puedan establecer grupos con cierta facilidad, tiene una modularidad de 0,585 frente a la del grafo total que era de 0,602. Veamos ahora como son esos grupos o clústeres para después tratar las medidas locales de cercanía e intermediación que nos ayudarán a comprender la posición de los prefijos en el grafo.

3.1. Comunidades

La división de grafos en comunidades detecta aquellos clústeres de nodos que están más densamente conectados en el grafo, es decir, mantienen más relaciones entre ellos que la media del grafo. En el grafo completo hemos detectado 12 comunidades, de las cuales 6 pertenecen a cada una de los componentes conexos más pequeños y otras 6 se encuentran en el gran componente conexo que hemos separado como subgrafo. Estas últimas 6 comunidades son:

1. Oposición: *a-, anti-, des-, dis-, in-, no-, sin-* (13,21 % de nodos-prefijos).
2. Delante: *ante-, avan-, pre-, pro-, so-* (9,43 % de nodos-prefijos).
3. Medio: *cuasi-, entre-, inter-, medio-, meso-, semi-* (11,32 % de nodos-prefijos).
4. Detrás-fuera: *auto-, ecto-, ex-, exo-, meta-, per-, pos-, retro-, trans-* (16,98 % de nodos-prefijos).
5. Arriba-Más: *archi-, contra-, epi-, extra-, giga-, hiper-, macro-, maxi-, mega-, omni-, plus-, proto-, re-, sobre-, super-, supra-, ultra-* (32,08 % de nodos-prefijos).
6. Debajo-Menos: *hipo-, infra-, micro-, mini-, minus-, pro-, sota-, sub-, vice-* (16,98 % de nodos-prefijos).

Lo primero que hay que indicar es que el nombre dado a cada comunidad es solo un término para facilitar la referencia a él, no es su significado.

Si bien, como se puede ver, se ha escogido un término que coincidiese en gran parte con el significado principal que indica el conjunto de los prefijos, no quiere decir que no haya más significados en el grupo ni que este sea su único significado. Tal vez sería más adecuado, pues llevaría a menos confusión, etiquetarlos por un número, pero he considerado que esto también dificultaría la comprensión de la explicación.

El hecho de que en una comunidad convivan varios significados conlleva que no todos los prefijos de la comunidad pertenezcan en igual grado a ella ni que se puedan reducir a la etiqueta dada. Por ejemplo, en la comunidad 4. *Detrás-fuera*, se encuentra el prefijo *auto-*, cuya clasificación en este grupo parece extraña, pero este prefijo está conectado con el prefijo *meta-* por el significado *reflexivo* —*autoreflexión, metamatemática*— y *meta-*, con *trans-* y *retro-* —*metatórax, traspatio, retrocarga*— y estos dos prefijos conectan indirectamente a *auto-* con el resto.

Podemos ahora aislar una de esas comunidades para calcular las medidas de ese subgrafo como si se tratase de un grafo; por ejemplo, tomada la comunidad más grande como un grafo.

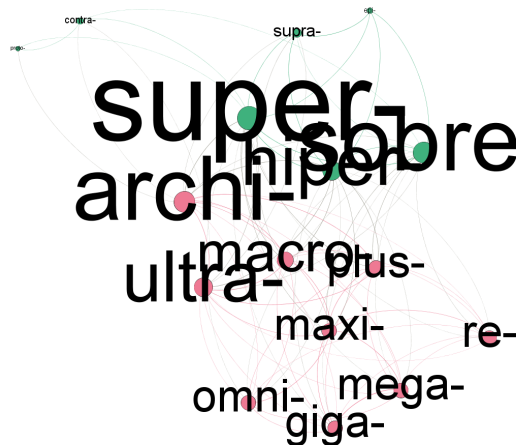


Figura 3. Análisis del subgrafo de la comunidad 5. Arriba-Más como grafo independiente. (El tamaño de los nodos y aristas indica su grado de centralidad (C_{CLOS}). El grafo tiene una distribución ForceAtlas con una fuerza de repulsión de 20000 y una de atracción de 10).

En la Figura 3, se puede ver como la comunidad 5. *Arriba-Más* está dividida en dos comunidades, una en la parte superior (*super-, sobre-, hiper-, supra-, contra-, proto-, epi-*) y otra, en la inferior, formada por (*archi-, macro-, ultra-, plus-, maxi-, omni-, mega-, re-, giga-*). Como ya se ha indicado, una comunidad, en estos casos, no representa un significado común, sino una mayor densidad de relaciones de significado que la media del grafo. Esto implica que no sean cortes de significado estrictos; así, que *super-* pertenezca a una de las comunidades, no implica que no esté relacionado con el resto.

Cada prefijo dentro del grafo y de los subgrafos que establecemos al crear comunidades, tienen distintos grados de relación con el resto de prefijos; para mostrar estos diferentes grados de pertenencia al grafo y a la comunidad, podemos echar mano de una medida de centralidad, la cercanía.

3.2. Cercanía

La cercanía (closeness centrality) es una medida local que se corresponde con la longitud media de los caminos más cortos entre un nodo y el resto de nodos del grafo. En la tabla 4 podemos ver las medidas de centralidad de las comunidades 4. *Detrás-Fuera* y 5. *Arriba-Más* y del subgrafo completo.

En el apartado anterior habíamos visto como se relacionaba el prefijo *auto-* con su comunidad, en la Tabla 4, aparecen las medidas de centralidad de la comunidad 4. *Detrás-fuera* en las que se puede ver que ese prefijo es el menos central de todos. En esas medidas vemos que el prefijo con mayor centralidad es *trans-* y que tienen una mayor centralidad los prefijos que tienen como significado principal *detrás* que los que indican fundamentalmente *fuera*. Llama la atención en esta columna la presencia de *extra-*, un prefijo que, si repitiésemos la clusterización podría clasificarse en otras comunidades, es decir, es un prefijo a caballo entre varias de ellas, pero este hecho lo explicaremos al tratar la intermediación.

Medidas de centralidad (C_{CLOS})					
Comunidad 4. Detrás-fuera		Comunidad 5. Arriba-Más		Subgrafo total (Figura 2)	
trans-	0.89	super-	1	so-	0.634
retro-	0.66	archi-	0.937	extra-	0.597
meta-	0.66	sobre-	0.937	re-	0.577
ex-	0.62	hiper-	0.882	pre-	0.547
pos-	0.62	ultra-	0.882	super-	0.547
exo-	0.6	macro-	0.789	sobre-	0.541
extra-	0.6	giga-	0.789	ultra-	0.541
ecto-	0.57	maxi-	0.789	archi-	0.536
per-	0.5	mega-	0.789	hiper-	0.53
auto-	0.42	omni-	0.789	macro-	0.525
		plus-	0.789	giga-	0.52
		re-	0.789	maxi-	0.52
		supra-	0.652	mega-	0.52
		contra-	0.6	omni-	0.52
		epi-	0.57	plus-	0.52
		proto-	0.55	sub-	0.451

Tabla 4. Medidas de centralidad C_{CLO} del subgrafo total (Figura 1) y de las comunidades 4. *Detrás-fuera* y 5. *Arriba-Más* (Figura 3) tomadas como subgrafos.

En la segunda columna de la Tabla 4, podemos ver los resultados para la cercanía del subgrafo constituido por la comunidad 5. *Arriba-Más*. En ella el prefijo central es *super-* y observamos que, cuanto menos polifuncional sea el prefijo, tiene menor grado de centralidad.

Por último, en la tercera columna, se dan los resultados de cercanía del grafo completo. De estos datos podemos extraer dos conclusiones; una, que el centro del grafo lo ocupan los prefijos pertenecientes a la comunidad 5. *Arriba-Más* y, la segunda, que, sin embargo, los cuatro primeros prefijos —*so-*, *extra-*, *re-*, *pre-*— son, en principio, extraños como elementos más centrales. Para explicar el grado de centralidad de estos prefijos hemos de atender a otra medida de centralidad importante en la teoría de redes: la intermediación.

3.3. Intermediación

La intermediación (*betweenness centrality*) C_B mide la frecuencia de paso por un nodo de los caminos más cortos entre nodos, también se podría

decir que cuantifica las veces en que un nodo sirve como puente para unir nodos a través del camino más corto.

Si para las comunidades habíamos dicho que agrupan nodos más densamente conectados que la media, los nodos que sirven para conectar estas comunidades entre ellas, son los nodos con alta intermediación. En nuestro caso, serían aquellos prefijos que mantienen relaciones con otras comunidades y que hacen posible la relación entre ellas debido a que son significados que pueden ser creados por prefijos de ambas comunidades.

En la figura 2, podemos ver como los prefijos *so-*, *extra-*, *re-*, *pre-* se sitúan como puentes, por decirlo de alguna manera, entre las distintas comunidades; si se eliminasen estos prefijos, las comunidades quedan aisladas o sus enlaces muy debilitados.

Esto nos devuelve a la idea de que los prefijos constituyen una red muy dispersa, poco densa de relaciones, con unos pocos sufijos que sirven de conexión entre las comunidades que conforman la red cuyos nodos-prefijos están muy densamente relacionados.

4. CONCLUSIONES Y POSIBILIDADES

Así que, el grafo de la relación entre prefijos a través de sus significados compartidos es un grafo poco denso con un alto grado de clusterización en el que existen varios componentes aislados y un gran componente que agrupa a los prefijos y significados más productivos que se puede dividir en varios clústeres poco relacionados entre sí pero con unas relaciones internas muy densas que están unidos por unos pocos prefijos con un alto grado de intermediación.

Creo, además, que queda mostrado que el análisis por medio de grafos de las relaciones entre los prefijos a través de sus significados morfológicos puede ser una vía fructífera, que se puede añadir a otros enfoques, para conocer muchos aspectos de la organización morfológica.

Es cierto que todavía queda mucho por perfilar, analizar y mejorar; por ejemplo, en vez de emplear un grafo no dirigido, emplear un grafo dirigido en el que las aristas muestren el diferente grado que hay en la relación dependiendo de la dirección. Pero, tal vez, el gran caballo de batalla sea in-

troducir en los grafos la frecuencia de creación o la productividad, pues está claro que el peso de una arista no depende solo de los significados compartidos, sino de la frecuencia con que los prefijos compartidos creen uno de los significados relacionados.

Dejo estas ideas para futuros trabajos que espero puedan arrojar un poco más de luz sobre la propuesta hecha aquí y enmendar los errores cometidos en este trabajo exploratorio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAAYEN, H. (2010), "The Directed Compound Graph of English - An Exploration of Lexical Connectivity and its Processing Consequences". En S. Olsen (Ed.), *New Impulses in Word-Formation*. Buske, 17, 383-402
- BAUER, L. (1996), "Derivational paradigms". En G. E. Booij y J. van Marle (Eds.), *Yearbook of Morphology 1996*. Amsterdam: Kluwer Academic Publishers. 243-256.
- BEECHER, H. (2004), "Derivational Paradigm in Word Formation". Recuperado de <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/summary?doi=10.1.1.94.9071>
- BIEMANN, C., CHOUDHURY, M., y MUKHERJEE, A. (2009), "Syntax is from mars while semantics from venus!: insights from spectral analysis of distributional similarity networks". En *Proceedings of the ACL-IJCNLP 2009 Conference Short Papers*. Association for Computational Linguistics. 245-248.
- BLEVINS, J. P. (2001), Paradigm derivation. *Transactions of the Philological Society*, 99(2), 211-222.
- BONAMI, O., y STRNADOVÁ, J. (2018), Paradigm structure and predictability in derivational morphology. *Morphology*. <https://doi.org/10.1007/s11525-018-9322-6>
- FERRER I CANCHO, R., y SOLÉ, R. V. (2001), "The small world of human language". *Proc. Biol. Sci.*, 268(1482), 2261-2265. <https://doi.org/10.1098/rspb.2001.1800>
- FORTUNATO, S. (2010), "Community detection in graphs". *Physics Reports*, 486:3, 75-174.
- GUILBERT, L. (1975), *La créativité lexicale*. París: L'arrousse.
- LAHIRI, S. (2013), Complexity of word collocation networks: A preliminary structural analysis. arXiv Preprint arXiv:1310.5111.
- MARLE, J. van. (1985), *On the paradigmatic dimension of morphological creativity*. Dordrecht: Foris.
- MIHALCEA, R., y RADEV, D. (2011), *Graph-based natural language processing and information retrieval*. Cambridge University Press.
- NEWMAN, M. E. J. (2010), *Networks: an introduction*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- PENA SEJAS, J., y CAMPOS SOUTO, M. (2009), "Propuesta metodológica para el establecimiento de familias léxicas en una consideración histórica: el caso de "hacer." *Cuadernos Del Instituto de Historia de La Lengua*, 2, 21-52.
- PLAG, I., ANDREOU, M., y KAWALETZ, L. (2017), "A frame-semantic approach to polysemy in affixation". *The Lexeme in Descriptive and Theoretical Morphology*. Language Science Press: Berlin.
- RAINER, F. (1993), *Spanische Wortbildungslehre*. Tübingen: Niemeyer.
- RAINER, F., DRESSLER, W. U., GARDANI, F., y LUSCHÜTZKY, H. C. (2014), Morphology and meaning: An overview. En F. RAINER, W. U. DRESSLER, F. GARDANI, y H. C. LUSCHÜTZKY (Eds.), *Morphology and meaning: selected papers from the 15th International Morphology Meeting, Vienna, February 2012*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 3-46.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (s.f.), *Diccionario de la lengua española*. Consultado el 11 de Noviembre de 2017, from <http://dle.rae.es>

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACION DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2009), *Nueva gramática de la lengua española (Vol. 1)*. Madrid: Espasa Libros.
- RIFÓN, Antonio (2016), "Estructura de las redes de familias morfológicas antónimas". *LEA: Lingüística Española Actual*, 38(2), 315-338.
- RIFÓN, Antonio (2018), "Las redes semánticas de los prefijos en español" en Marta Díaz, Gael Vaamonde, Ana Varela, M^a Carmen Cabeza, José M. García-Miguel e Fernando Ramallo (eds.), *Actas do XIII Congreso Internacional de Lingüística Xeral*. Vigo: Universidade de Vigo. 775-782 <http://cilx2018.uvigo.gal/actas/resumos/661843.html>
- ŠTEKAUER, P. (2014), "Derivational paradigms". En Rochelle LIEBER and Pavol ŠTEKAUER (eds.), *The Oxford Handbook of Derivational Morphology*. Oxford: Oxford University Press. 354-369.
- SUBBOTINA, N. S., FATKHUTDINOVA, V. G., y RATSIBURSKAYA, L. V. (2017), "Derivational paradigmatics in Russian language: linguistic and methodical aspects". *Modern Journal of Language Teaching Methods (MJLTM)*, 7:9/1, 166-171.
- VARELA ORTEGA, S., y MARTÍN GARCÍA, J. (1999), "La prefijación". En *Gramática descriptiva de la lengua española (Vol. 3)*. Madrid: Espasa Calpe. 4993-5040

recibido: enero de 2018
 aceptado: febrero de 2018

ESPAÑÓLES EN EL GULAG: ANÁLISIS DEL TEXTO TEATRAL “EL MENSAJE” DE JAIME SALOM

JESÚS GUZMÁN MORA

Title: Spaniards in the Gulag: Analysis of the Dramatic Text *El mensaje*, by Jaime Salom.

Abstract: *El mensaje* is a dramatic text by Jaime Salom premiered in 1955 in the Arriaga Theater, in Bilbao. It is about the captivity of the Spaniards in the Gulag of the Soviet Union, a forgotten theme nowadays. The aim of our paper is to observe the experience of the Spaniards in the Gulag in *El mensaje*. For it, we analyze the dramatic text and then we study the references that Salom does about the Gulag to contextualize with the rest of the Spanish literary and historical books of the Gulag.

Key words: Jaime Salom. *El mensaje*. Theater in the Francoist Spain. Literature and Gulag. Spain and World War.

1. INTRODUCCIÓN

Dentro de la producción teatral de Jaime Salom (1925-2003) se encuentra *El mensaje*, obra que proponemos para su estudio debido a la presencia de un tema poco tratado en los estudios literarios académicos: los textos ficcionales y testimoniales que toman como base la experiencia de los españoles en el Gulag soviético. Para ello, estructuramos nuestro trabajo de la siguiente manera: veremos, en primer lugar, algunos aspectos en torno al análisis teatral de *El mensaje*. En segundo lugar, observaremos qué entendemos por literatura española del Gulag para comprender el contexto literario de la obra. Y, en tercer lugar, analizaremos los aspectos referentes al Gulag en la misma. Realizaremos este último apartado en torno a la bibliografía histórica y el corpus literario existente sobre el tema. Con ello intentamos cumplir nuestra hipótesis, por la cual consideramos que *El mensaje* es una obra apta para entrar dentro de aquellas que clasificamos como literatura española del Gulag.

2. EL MENSAJE, DE JAIME SALOM: ANÁLISIS DEL TEXTO TEATRAL

Nuestro análisis del texto teatral se basa en varias cuestiones que, a pesar de su carácter descriptivo y no profundizar en cuestiones de relieve, nos darán datos suficientes para comprender mejor *El mensaje*, de Jaime Salom. Estas son: la presentación sinóptica de la obra, el lugar que ocupa

dentro de la bibliografía del autor, la estructura interna, las coordenadas espacio-temporales y la representación y recepción de la misma.

Esta obra de teatro escrita por Jaime Salom sitúa en escena a Flora, quien vive en concubinato con Augusto, un músico de éxito. Su matrimonio es irrealizable porque ella está casada con Carlos, combatiente de la División Azul desaparecido en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), unión llevada a cabo más por conveniencia que por amor. En torno al prisionero gira toda la acción aunque es el gran ausente al no aparecer en las tablas. La vida de la esposa se ve turbada por la llegada de Germán, un hombre que, durante los años previos a la Guerra Civil, había trabajado como subordinado del marido, al que había causado problemas. Este, conocido como el *Asturias*, sobrenombre que delata su posición política, le revela que ha coincidido con Carlos en el Gulag, donde aún sobrevive —afirmación falsa— como prisionero. Germán le confiesa que el motivo de su visita es la transmisión de un mensaje de amor y esperanza del reo para ella, una segunda mentira ya que es él el que ha regresado para confesar su amor platónico por Flora. Completan el reparto el Inspector Ruiz, quien sigue la pista del llegado por su militancia clandestina de izquierdas y Fernanda, sirvienta de la casa.

El mensaje, considerada por el autor como “mi auténtica primera obra” (Salom, 2005: 45), ha sido clasificada, junto a *Verde esmeralda* y *Culpable*, dentro de sus textos “amorosos-policiales”, en los que aparecen “inquietudes [afectivo-morales]” combinadas “con estructuras propias del género policiaco” (Izquierdo Gómez, 1993: 23). Se ha apuntado que el uso de estas formas puede venir dado por la influencia del teatro de J. B. Priestly, cuyas obras *Dangerous Corner* (1932), *I Have Been Here Before* (1937) y *An Inspector Calls* (1945) fueron estrenadas en España en la década de 1950. Especialmente notable sería el influjo de la última de ellas, representada en la época en dos versiones diferentes: *La herida del tiempo*, de Luis Escobar, y *Llama un inspector*, de Cayetano Luca de Tena (Zatlin-Boring, 1982: 42-44). En ella, se hace notar “la preocupación por la culpa y la redención, todavía envueltas en un simbolismo demasiado melodramático que depuró con

posterioridad” (Conde Guerri, 2005: 21). De acuerdo con Paul Preston, en *El mensaje*, como “en el conjunto de sus obras [Salom] ha sabido mezclar un gran interés por la historia con una percepción agudísima de la psicología humana” (2005: 14). A pesar de que Jaime Salom ya había escrito otras obras, puede ser considerada la aquí estudiada como el punto de partida de su producción teatral —fue la primera de todas que se representó—, que combinó con su trabajo de oftalmólogo y que llevó hasta el mismo año de su fallecimiento. Es un “texto aún titubeante, lleno de cargas ideológicas y próximas a lo melodramático y con un encorsetamiento retórico, «literaturizado» en los diálogos, que estaban muy lejos todavía de la habilidad y frescura que luego fue adquiriendo” (Torres Nebrera, 2004: 130).

La obra está escrita en un contexto histórico concreto: en 1953 el régimen había firmado los “Pactos de Madrid” con los Estados Unidos de América y el Concordato con la Iglesia Católica. En ese mismo año había fallecido Iósif Stalin y, un año después, regresaron los divisionarios presos del Gulag. Tras el final de la Guerra de Corea —y desde la misma—, la Guerra Fría alcanzó altos niveles de tensión hasta llegar a la crisis de los misiles de Cuba. El antisovietismo del franquismo debía mostrarse por cualquier vía y una de ellas, más allá de la mayor o menor incidencia que pudiera tener, se materializaba a través de la literatura. Aparecieron nuevos textos de antiguos combatientes de la División Azul o traducciones de testimonios que daban fe de nefastas experiencias en la URSS. Incluso se utilizaban clásicos como *La Russie en 1839* (1843) del marqués de Custine para ofrecer una imagen negativa de la nación en la época contemporánea.¹

¹En esta época destacan, en la literatura divisionaria, *División 250* (Tomás Salvador, 1954) y *Tudá (Allá)* (Luis Romero, 1957). En el caso de los testimonios encontramos, entre otros, *Moscú era mi parroquia* (1958) del reverendo Georges Bissonette. Este hombre fue procesado y expulsado del país, donde ejerció como responsable espiritual de la comunidad norteamericana en la URSS entre 1953 y 1955. El ejemplo del marqués de Custine es significativo: su libro, en el que presenta una negativa imagen de Nicolás I y su mandato, fue reeditado en 1953 con el título, de libre traducción, *Rusia, ayer como hoy*. En el prólogo añadido a la nueva edición se dice que muchos pasajes podrían aparecer “sin retoques como artículo editorial de un diario publicado en la mañana de hoy” (Camps, 1953: 8). Incluso uno de los capítulos se titula, en claro anacronismo intencionado, “Anticipación de 1941” (Marqués de Custine, 1953: 189).

El texto se estructura en tres actos: el primero nos presenta a Flora, preocupada porque se sintió observada unos días atrás por un hombre del que huyó, lo que le transmite al Inspector Ruiz. A continuación entra en escena Germán, que ha regresado para conversar con ella, quien decide confesar a Augusto quién era este hombre. En el segundo Flora y Augusto discuten porque Flora quiere encubrir a Germán frente al Inspector Ruiz, quien descubre que Flora no está casada con Augusto, sino con Carlos. Germán, cuando regresa a escena, intenta besar a Flora, que se resiste. El Inspector Ruiz informa a Flora que Carlos no regresará del Gulag porque ha fallecido allí. Y en el tercero, Germán promete entregarse a la policía si le dan la oportunidad de hablar unos minutos a solas con Flora, a quien confiesa su enamoramiento. La obra finaliza con la redención de Flora ante la memoria de Carlos. Toda la obra se desarrolla en el gabinete de la casa de Flora y Augusto a lo largo de varios días “en la primavera de 1954, en España” (Salom, 1963: 10). El primer acto comienza a “las siete de la tarde de un jueves a fines de marzo” (1963: 11), el segundo a “media mañana” (1963: 30) del día siguiente y el tercero unos “pocos días después” (1963: 49). Todos estos días son anteriores al regreso de los españoles en el barco *Semíramis* el día 2 de abril de 1954 en el Puerto de Barcelona, ya que en la obra leen la noticia en el periódico que indica que “«286 cautivos van a ser repatriados»” (1963: 41-42), pero en ningún momento posterior se anuncia la llegada o los personajes asisten a ella.

Para finalizar este apartado, cabe reseñar brevemente cuál fue la recepción de la obra en el momento de su puesta en función. De su estreno en Bilbao se dijo en *La Vanguardia Española* que obtuvo un “gran éxito de crítica y público” (1955: 22). En el mismo periódico se reseñó la vuelta a las tablas, cuatro años después, en la capital catalana. Para Martínez Tomás fue una comedia “ingeniosa”, “trazada con auténtica maña”, llena de “recursos de ágil fertilidad imaginativa” y que desarrolló “un tema a la vez sutil y complicado” (1959: 90). José Fernández Aguirre, en la edición de la ciudad condal de *La Hoja del Lunes*, destacó de ella el ser “una obra muy digna, muy hermosa y escrita honradamente”, que “plantea un problema actual y

doloroso; es una consecuencia del mundo partido que llega también a separar a las almas”, un problema que “Jaime Salom resuelve muy teatralmente [...] y nos obliga a rendirle nuestro aplauso” (1959: 21). Y, según Martí Farreras, en *Destino*, trató un “tema peligroso en todas las acepciones del vocablo, [que] ha sido utilizado por Jaime Salom, aprovechando lo esencial, lo humanamente importante del mismo y rehuyendo a la vez los toboganes melodramáticos y discursivos de tan manifiesta tentación” (1959: 45). Además, el aparato de censura no puso ninguna objeción a su publicación en libro al igual que no había mostrado ningún inconveniente años atrás con el estreno de la obra (Archivo General de la Administración, caja 21/14358, expediente nº 330-63).

3. EL GULAG COMO TEMA EN “EL MENSAJE”

Para nosotros, el tema del Gulag tiene especial importancia dentro de *El mensaje*. En la actualidad, y gracias a la frágil y en ocasiones cainita memoria patria, los españoles que penaron en el Gulag han sido olvidados del mismo modo que ha ocurrido con los prisioneros de los campos de exterminio del nacionalsocialismo (Sánchez Zapatero, 2010: 34). Antes de observar la presencia de este en la obra, nos proponemos realizar unas breves anotaciones sobre el Gulag y repasar el corpus de lo que podemos considerar como la literatura española del Gulag.

3.1. *El Gulag, destino de los españoles*

El Gulag fue un sistema de destrucción humana que llevó a la anulación sistemática del individuo mediante una forma de esclavitud contemporánea. Era el último destino del sistema carcelario ruso, aquello que “los prisioneros solían llamar la «tritadora de carne»” (Applebaum, 2014: 20). Es cierto que, salvo trágicas excepciones como Cholnogory (Ciechanowski, 2005: 61), la metodología bolchevique no contempló el exterminio a la manera del *Lager*. Pero esto no hizo más “agradables los campos rusos”, en los que “el hambre infligido voluntariamente como castigo por un trabajo que se consideraba insuficiente, las enfermedades no cuidadas y propagadas por la mugre o el frío de las tundras siberianas mataban con igual crueldad que el gas, aunque más lentamente” (Todorov, 2002: 127). Aunque no pro-

fundizaremos en la cuestión para no alejarnos de nuestro objetivo, creemos necesario recuperar las palabras de Iordache para referirnos a este sistema represivo:

El Gulag fue un tamiz político-social que proveía la mano de obra del “enemigo del pueblo”, que se debía reeducar a través del sistema masivo de trabajo forzado. Por otro lado, el sistema concentracionario soviético cumplía la misión de purificar la sociedad de los “elementos indeseables” que contaminaban el camino hacia el sueño utópico, una sociedad socialista perfecta (2014: 143).

Aunque la población soviética fue la principal víctima del Gulag, la maquina del terror no realizó excepciones con los ciudadanos extranjeros.² Los españoles estuvieron entre ellos: Xavier Moreno Juliá (2005: 322) ha recordado que el gobierno franquista fijó el número de presos divisionarios en 372, de los que 115 habrían muerto durante el cautiverio. El viceministro de Asuntos Exteriores soviético Andrei Grominko la redujo, en la década de 1950, a 289 supervivientes, número menor al que han desvelado recientemente los archivos rusos, que la han elevado a 452, de los cuales 70 fallecieron. En todo caso, este autor fija la cantidad en más de 400 e incluso se atreve a afirmar que pudieron ser más de medio millar, cifra que parece más cercana a la realidad.³ Secundino Serrano (2011) y Luiza Iordache (2014) han relatado la experiencia de los republicanos que pasaron por el Gulag. Las víctimas provenían de diferentes sectores: marinos y aviadores al servicio de la II República que se encontraban en el país de los soviets cuando finalizó la Guerra Civil, los niños de la guerra, varios de los desertores de la División Azul —utilizados durante la II Guerra Mundial y encarcelados tras

²Para su trabajo, Meinhard Stark (1996: 172) entrevistó a dieciséis prisioneras alemanas que desde finales de la década de 1920 e inicios de 1930 se habían trasladado a la URSS como esposas de ciudadanos soviéticos, trabajadoras de empresas alemanas o emigrantes. Los testimonios de los presos Melchior Wankowicz y Józef Czapski, considerados como los primeros de relevancia en el ámbito polaco, aparecieron en el año 1944 (Jaworska, 2014: 56-59). Luiza Iordache y Casilda Güell (2013: 256-257) han citado varios casos acerca de la bibliografía francesa e italiana en torno al Gulag.

³Vid. el reciente estudio de Torres (2018), cercano a las mil páginas, para observar con detalle la trayectoria de los divisionarios en el Gulag.

el final de esta— y los protagonistas del “episodio berlinés”.⁴ El grupo de los españoles presos del Gulag, como puede verse en esta rápida enumeración, fue el más heterogéneo:

Una de las características de los cautivos españoles fue su variedad. Ninguna otra nacionalidad aporta tipologías tan distintas de prisioneros. Esto se debe a que los prisioneros españoles en acción de guerra se encontraron como compañeros de cautiverio a personas que difícilmente cabía imaginar que hubieran tenido ese destino (2007: 372).

Este hecho dejó una huella entre los españoles que sobrevivieron a la experiencia, cuestión que fue aprovechada por el franquismo para la oportuna publicación de varios relatos sobre ella. En otro trabajo (Guzmán Mora, 2016: 104-107) hemos clasificado la literatura no ficcional española del Gulag hasta 1975 en razón de sus límites temporales. Consideramos que existen tres momentos claramente diferenciados: entre 1947 y 1954 aparecieron lo que denominamos “publicaciones previas” y que están dedicadas no a los divisionarios sino a los republicanos exiliados presos, a quienes se presenta como equivocados en su ideal. Este grupo de textos está compuesto por dos libros que vieron la luz en España y otros dos que lo hicieron en Hispanoamérica. Los que aquí aparecieron son *Españoles en Rusia* (1947), del diplomático Rafael Miralles, que había apoyado durante la Guerra Civil a la II República, hecho que no le impidió denunciar la situación de los españoles en la URSS y el panfleto *Españoles esclavos en Rusia* (1952), de Eduardo Comín Colomer en la colección “Temas españoles”. Y, al otro lado del océano, se pudo leer en México el primer testimonio de un español liberado del Gulag, *En los dominios del Kremlin (8 años y medio en Rusia)* (1950), del piloto republicano José Antonio Rico. A este título hay que sumar *En busca de la verdad soviética: Por qué huyen en baúles los asilados españoles en la URSS* (1951), del peronista Pedro Conde Magdaleno, un título en el que el

⁴Tras la caída de la capital de Alemania, un grupo de españoles refugiados en Francia y llevados a la fuerza a trabajar al Tercer Reich ocuparon la embajada franquista. Allí, tras unas semanas en las que no fueron molestados por los soviéticos, estos entraron en el edificio y se llevaron a 38 de ellos en dirección al Gulag, donde permanecieron hasta 1948 (Iordache, 2014: 193-200).

tema central no es el Gulag pero en el que se narra la ayuda que prestó este diplomático a dos españoles que querían huir del país, misión que, como ha señalado Serrano (2011: 153-157), resultó fallida.

El segundo grupo, que acoge los años comprendidos entre 1954 y 1960, es el que calificamos como “los años del auge propagandístico”. Entre ellos predominaron las memorias de los antiguos miembros de la División Azul “publicitados por el aparato cultural de la dictadura franquista en su afán de demonizar el sistema comunista” (Sánchez Zapatero, 2010: 81). El listado de estos textos está compuesto por *Yo, muerto en Rusia (Memorias del alférez Ocañas)* (Moisés Puente, 1954), *En el abismo rojo: memorias de un español, once años prisionero en la U.R.S.S.* (Ramón P. Eizaguirre, 1955), *Embajador en el infierno: memorias del capitán Palacios. Once años de cautiverio en Rusia* (Torcuato Luca de Tena, 1955), *Enterrados en Rusia* (Eusebio Calavia Bellosino y Francisco Álvarez Cosmen, 1956), *De Leningrado a Odesa* (César García Sánchez y Gerardo Oroquieta Arbiol, 1958) y *Españoles en la U.R.S.S.* (Juan Negro Castro, 1959). A estos libros memorísticos hay que añadir los escritos por los republicanos. El primero de estos ejemplos no es exactamente un libro de memorias, ya que *Quince años en Rusia* (1955) relata las “memorias del internado Fulgencio García Buendía distorsionadas” (Iordache, 2015: 108). Junto a este texto aparecieron *Rusia al desnudo: revelaciones del Comisario Comandante Español Rafael Pelayo de Hungría. Comandante del Ejército Ruso* (Rafael Pelayo de Hungría, 1956) y *Un piloto español en la U.R.S.S.* (Juan Blasco, 1960).⁵

Para el bloque final, que recorre los últimos tres lustros del franquismo, no podemos mencionar ni un solo libro sobre el Gulag, lo que nos lleva a hablar de un “tiempo de silencio”. Esta es una tendencia similar a la que vivió la propia literatura divisionaria que dio pie, con el regreso de los pri-

⁵Después de 1975 han aparecido nuevos testimonios de españoles presos en el Gulag. Entre los divisionarios destacan *4.045 días cautivo en Rusia, 1943-1954. Memorias* (Joaquín Poquet Guardiola, 1987) y *Esclavos de Stalin: el combate final de la División Azul* (Ángel Salamanca, 2002). Entre los republicanos ha aparecido el testimonio *Invitado de honor* (Miguel Velasco Pérez, 1995).

sioneros, a una segunda oleada de publicaciones.⁶ Dicho mutismo propició que, en el ámbito de las letras de la División Azul, el “público [disfrutara] sólo obras de tono menor y reediciones de otras anteriores” (Ibáñez Hernández, 1996: 86) y, directamente, de ninguna obra más en el ámbito del Gulag.

Más allá de esta división y, sobre todo, para extender nuestras investigaciones más allá de lo remarcado en el anterior estudio citado, queremos señalar la existencia de varios ejemplos en la ficción que han tomado al Gulag como tema principal o tangencial para la construcción de sus tramas. Durante la dictadura, aparecieron las novelas *El desconocido* (Carmen Kurtz, 1956) y *La muerte está en el camino* (José Luis Martín Vigil, 1956). Esta última narra el regreso de Jorge, un español que había acudido a la URSS con la División Azul pero que, mientras esta se encontraba en la retaguardia, se había integrado en la División 129 de la *Wehrmacht* para tomar experiencia. Capturado con sus camaradas alemanes, es internado en un campo, del que consigue huir —por lo tanto, no regresa en el Semíramis— y llegar hasta España. Aquí debe afrontar una realidad desalentadora: su mujer ha fallecido y le ha dejado a su cargo a un hijo por el que no siente aprecio y al que, en realidad, adoptó su esposa. El vástago es fruto de la relación de su hermano menor con una mujer en sus tiempos de estudiante. Aunque este texto es un buen ejemplo literario sobre cómo tratar los efectos que causó el Gulag entre los presos y sus familiares —tema que, como veremos más abajo, está muy presente en *El mensaje*—, nosotros creemos que *El desconocido* es, de todo el corpus aquí recogido, la narración más próxima a la obra de Salom.

⁶En esta época destacan *División 250* (Tomás Salvador, 1954) y *Tudá (Allá)* (Luis Romero, 1957), dos de los textos que marcan un cambio de paradigma en el discurso divisionario. Estamos de acuerdo con Sánchez Zapatero cuando ha descrito a la primera como “un fresco coral y poliédrico de los soldados españoles que participaron en el sitio de Leningrado” en que su autor “huye tanto del tono heroico como de la sublimación idealizadora” (2014: 8). Nuestra visión también está en sintonía con Rodríguez Puértolas cuando del segundo resalta su “estilo mucho más elaborado y digno que el de otros camaradas suyos, y una tónica ideológica también notoriamente distinta” (2008: 715).

Carmen Kurtz es, a día de hoy, una escritora situada al margen del canon.⁷ En *El desconocido* recoge la historia de Dominica y Antonio. Ella recibe al marido al que creía muerto con la División Española de Voluntarios y él aparece como un fantasma del pasado incapaz de adaptarse a la nueva realidad tras su paso por el Gulag. Kurtz ofrece un interesante punto de vista al situar a la mujer en el centro del relato. En vez de cumplir el hombre con el arquetipo del héroe que ha derrotado al comunismo, observamos en esta novela, a través de una excelente introspección psicológica en los personajes, las sensaciones de Dominica ante Antonio, al que ve como a un extraño y que “sigue siendo un «desconocido» al final de la obra” (Bertrand de Muñoz, 2001: 136). Publicada con la misma oportunidad que *El mensaje* y el resto del corpus resaltado hasta al menos 1960, consiguió el Premio Planeta en 1956.

Recientemente, el tema del Gulag ha sido retomado en la novela *Me hallará la muerte* (Juan Manuel de Prada, 2012).⁸ En ella, su autor narra la historia de Antonio Expósito, un estafador que, durante la postguerra, se alista en la División Azul para eludir una detención por asesinar a un hombre en el parque del Retiro. Al ser capturado en la URSS, el protagonista vive en primera persona el horror del Gulag. Allí toma la identidad de Gabi, un compañero que no consigue sobrevivir y con la que regresa a España en el Semíramis. Nosotros creemos que Juan Manuel de Prada utiliza como

⁷Recordada principalmente como autora de novelas infantiles —serie del niño Óscar y la oca Kina—, en su narrativa para adultos —vid., entre otros, *Duermen bajo las aguas* (1955), *La vieja ley* (1956), *Detrás de la piedra* (1958), *Las algas* (1966), *Entre dos oscuridades* (1969) o *Cándidas palomas* (1975)— criticó, dentro de los límites del momento, “los convencionalismos sociales, religiosos, sexuales, que lastran y coartan la libertad de las mujeres” y mostró “su osadía en temas como el divorcio, el aborto, el suicidio, en la denuncia de las profundas carencias que padecen —sostenidas y alimentadas socialmente—, en la falta de libertad, de independencia, de formación, que anulan sus perspectivas futuras” (Montejo Gurruchaga, 2006: 408).

⁸Aunque sea de manera breve, no queremos dejar de lado el caso de la española Lina Prokófiev (Carolina Codina Nemýsskaya), primera esposa del compositor Serguéi Prokófiev. Entre 1948 y 1956 estuvo recluida en el Gulag acusada de espionaje. Su caso ha sido estudiado en *Lina Prokófiev: una española en el Gulag* (Valentina Chemberdjí, 2009) y novelado en *Una pasión rusa* (Reyes Monforte, 2015).

hipotextos (Genette, 1989: 19 y ss.) varios momentos de las obras de Torcuato Luca de Tena, Moisés Puente y José Luis Martín Vigil. Especialmente, repite este proceso con la escrita por Carmen Kurtz para construir la relación entre Antonio y Amparo, la novia del camarada desaparecido y que toma a Antonio como si fuera Gabi.

3.2. *El Gulag en “El mensaje”*

Somos conscientes de que el tema principal de *El mensaje* es la redención de la esposa a través de la muerte del marido. Pero toda la acción se sucede gracias a que Carlos se marchó con la División Azul y cayó preso de los soviéticos. Los aspectos referentes al Gulag nos permiten mostrar cómo reflejó Salom esta cuestión en la obra. Para su análisis, nos servimos de parte del corpus literario y de la bibliografía historiográfica arriba estudiados. Nosotros consideramos que la representación del Gulag se establece en varios subtemas: a través de la experiencia relatada por Germán respecto a su relación con Carlos en el Gulag, la ausencia de Carlos y cómo influye este aspecto en la vida de Flora y la vivencia individual de Carlos en el Gulag.

Carlos y Germán habían sido rivales antes de la guerra y, aunque no existen referencias ideológicas respecto a Carlos, sí podemos situarlos, sino como enemigos políticos, al menos en dos posiciones enfrentadas. Carlos, como miembro de la División Azul, representaría al convencido anticomunista, mientras que Germán es un comunista disidente con la línea del partido. Como ha dicho Iordache, “las historia de las «dos Españas» [...] volvieron a encontrarse, esta vez en tierras lejanas, una con los prisioneros de la División Azul y otra con los republicanos internados, presos políticos, desterrados y delincuentes comunes” (2014: 147). Allí Germán, que miente a Flora con este testimonio puesto que la relación entre ambos en la URSS había sido diferente, y Carlos habrían abandonado todas las diferencias del pasado al ser: “Compañeros de cautiverio... Coincidimos en el mismo barracón de presos políticos. Él fue un voluntario y yo un disidente de la línea del partido...”, lo que bastaba para la reconciliación ya que hablaban “la misma lengua y amábamos la misma patria... Era suficiente” (1963: 20). La reconciliación entre españoles fue narrada por los divisionarios como un ac-

to de perdón hacia los republicanos, quienes habrían descubierto su “error” —apoyar al comunismo soviético— en primera persona. A la disculpa se une la integración del exiliado en el ideario del vencedor a todos los niveles, entre los que destaca el religioso, ya que allí Carlos había enseñado a Germán “muchas cosas que no sabíamos o que ya habíamos olvidado”, como “rezar” (1963: 21).⁹ El capitán Teodoro Palacios Cueto, a través del relato de Torcuato Luca de Tena, muestra que el abrazo entre españoles no fue de igual a igual, sino de los vencedores de la guerra a los equivocados republicanos:

En el corazón de Rusia las dos Españas borraron sus diferencias. Allí se abrazaron para siempre. La una comprobó cuanto de Rusia sabía. La otra aprendió cuanto de Rusia ignoraba. Se fusionaron en un abrazo de sangre y sacrificio y, codo con codo, lucharon juntas, sufrieron procesos, soportaron condenas. ¡En los campos de concentración de Rusia terminó para nosotros la guerra civil! (Luca de Tena, 1993: 203).

Flora cree a Germán y así se lo hace saber al Inspector Ruiz cuando le dice que el *Asturias* se convirtió en el Gulag en un “amigo [de Carlos], sí, porque las viejas rivalidades y los viejos odios desaparecieron cuando se encontraron de nuevo... y pronto fueron entrañables compañeros, hermanos” (1963: 45). Germán tuvo en el Gulag un comportamiento con Carlos totalmente opuesto al narrado por él, lo que confiesa al final de la obra. Carlos le hablaba “como a los demás, aun sabiendo que no iba a tener respuesta” (1963: 61-62), lo que nos lleva a observar la otra cara de las relaciones entre los españoles en aquel lugar. El relato que nos ha legado esta literatura está dominado por la perspectiva de los divisionarios, que dibujaron a aquellos españoles que no tuvieron un buen comportamiento con ellos de manera

⁹En la novela breve *Dios es corazón*, del traductor de la Editorial Aguilar Amando Lázaro Ros, de temática religiosa, sucede un caso que se asemeja al aquí narrado. Uno de los personajes, un republicano español que lucha en la Resistencia y que va a ser ajusticiado, afirma que no es capaz de creer: “No lo veo a su Dios, padre; de verdad que no lo veo. Hace tiempo que lo despinté y que dibujé en su lugar un simple interrogante «?»” (1952: 62). Pero, en los momentos previos a su ejecución, inicia el rezo del Padrenuestro: “Creo en Dios Padre Todopoderoso, Creador del cielo y de la tierra... Luis Girón Menéndez [el personaje republicano] silba, muy quedo, la melodía de un himno que es una profesión de su fe” (1952: 79).

negativa. Los casos recogidos no son los que afectan directamente a Germán, ya que él era un disidente político y no un carcelero afín a la línea marcada desde el poder soviético. Los antiguos combatientes de la División Azul, al igual que habían aceptado a los republicanos presos, llegaron a odiar a los compatriotas que actuaron como verdugos. Dos nombres fueron vilipendiados por ellos: el exiliado Felipe Pulgar, “convertido en la bestia negra de los españoles en el Gulag” y el desertor César Ástor, a quien se dedicaron “todos los tópicos de la maldad según los cánones franquistas” (Serrano, 2011: 49 y 72). Este último, que sí reconoció el buen trato que los soldados falangistas dispensaron a la población rusa (Arasa, 2005: 330), fue definido como “un escuálido, con el rostro entre amarillo y verdoso, desdentado, con nariz de judío y una rizada cabellera, [al que] su voz atiplada y sus ademanes afeminados, le mostraban como un auténtico invertido” (Oroquieta Arbiol y García Sánchez, 1958: 326). El Inspector Ruiz, parte del aparato estatal, resalta la actitud de Germán en el Gulag y que, con cierta distancia, puede conectarse con el recuerdo de estos dos hombres:

Es un ser de hierro. Podía tenderle una trampa y luego delatarle, y no lo hizo, eso es verdad... quizá por eso, por ser de hierro, orgulloso e imposible. Pero durante diez años... ¡y cuidado que son largos diez años de cautiverio!, el Asturias no le dirigió una sola vez la palabra. Otro hombre, de menos temple que su marido, hubiese enloquecido o le hubiese matado [...]. Pero aún hay más. Cuando existió una posibilidad de fuga, el Asturias usurpó el puesto que debía ocupar su marido y Carlos siguió allá mientras él lograba traspasar la frontera (1963: 46).

La experiencia de los divisionarios y su cautiverio es una historia en la que los hombres ocupan el papel central. Su protagonismo deja en un plano oculto a las mujeres, ya que las españolas relacionadas con la División Azul no fueron prisioneras. Pero la literatura se encargó, especialmente en el ámbito de la ficción, de otorgar a las mujeres la atención que no recibieron en los testimonios. Ya hemos explicado la cercanía temática entre *El desconocido* y *El mensaje*, con dos reacciones, en un principio, diferentes ante la ausencia del marido. Flora vive con Augusto porque da a Carlos por muerto mientras que Dominica, la esposa de Antonio en la novela de

Carmen Kurtz, permanece junto a su familia política. Pero cuando se anuncia el regreso de los cautivos, las dos adoptan la misma actitud: Dominica acepta volver junto a él y, como ha señalado Lucía Montejo Gurruchaga, “se plegará a la autoridad dominante, al sistema de valores patriarcal” (2010: 161-162), a pesar de que “ella no le amara” (Kurtz, 1986: 161). Flora, aunque le dirá a Germán que nunca “amé a Carlos”, sino que se había casado con él “porque era la gran oportunidad de mi vida” (1963: 26), aceptará, al igual que el personaje de Kurtz, las obligaciones maritales de la posible vuelta de Carlos: “deseo con todas mis fuerzas que su nombre sea uno de la lista [...] [y] si es así, a su llegada encontrará la esposa y el hogar que deseó” (1963: 42). La historia de Flora es, en cierto modo, la de las familias que durante más de una década dedicaron esfuerzos para saber sobre el destino de sus familiares (Rodríguez Jiménez, 2008).

Carlos, como hemos anunciado, es al mismo tiempo el motivador de la obra, el gran ausente y su presencia recorre los diferentes diálogos.¹⁰ Los miembros de la División Azul prisioneros en el Gulag fueron presentados como aquellos que “alcanzaron una prematura madurez emocionada que había de llevarles necesariamente a la expansión, a la conquista, como en los mejores tiempos de nuestra historia” (Gómez y Montejano, 1954: 26). En el Gulag, destaca Germán que Carlos se comportaba con una fortaleza especial que “no se mide allá por la fuerza física, sino por la del espíritu”, lo que hacía que, al contrario del resto de presos, que “pensamos en matarnos alguna vez”, él no lo hiciera y con “su fuerza nos arrastró a todos hacia la esperanza” (1963: 20). El heroísmo de Carlos, que según el *Asturias* le convertía en “el único hombre de verdad” (1963: 22) del Gulag, es una excepción dentro de este tipo de relatos, en los que los presos, en distintos momentos, desean o presienten su muerte. Así ocurre con el alférez Ocañas (Puente, 1954: 26) cuando es capturado y ordena a sus compañeros que disparen contra él o con Juan Negro Castro ante la visión de una mina en la que debía trabajar,

¹⁰Sobre todo los de Flora. Vid., entre otros, “Carlos podía haber muerto”, “¡Pobre Carlos!” o “Mi primer marido... Carlos” (1963: 25, 35 y 45).

donde era “imposible dominar aquella sensación de muerte inmediata que nos sobrecogió” (1959: 283).

La supervivencia les costó a los presos un agotamiento físico extremo debido a la escasez alimentaria, lo que los presos llamaban “semihambre”, que “implica no matar del todo el hambre por arriba ni reducir la alimentación hasta cero por abajo” (Puente, 1954: 100) y el sometimiento a trabajos forzados. En uno de estos es donde precisamente muere Carlos, lo que muestra la cara más extrema del Gulag y que coincide con lo estudiado más arriba por Todorov:

Muchos le conocieron, varios estuvieron en su mismo campo, y dos de ellos en su mismo barracón. He hablado con los que le vieron por última vez... Le sacaban, esposado, entre un piquete de guardianes. Le mandaban a un batallón de trabajo... Duro, durísimo trabajo. Dicen que miraba a sus compañeros como si se despidiera de ellos... Quizá pensaba en usted o en esta casa... Fue la única vez que le vieron triste, profundamente triste. Era natural. Sabía que, difícilmente, su debilidad física le permitiría sobrevivir a ese castigo [...] Nunca volvieron a hablar de él (1963: 52).

Hasta aquí hemos visto dos características inherentes al relato de los prisioneros del Gulag, especialmente propias de lo escrito por los veteranos de la División Azul: el heroísmo y el martirio. Pero ninguno ha contado que su motivación para alistarse fuera otra diferente a la ideológica. Ya hemos indicado que en Carlos no observamos este aspecto de manera clara, como sí ocurría en los testimonios de los hombres más politizados. Eusebio Calavia se alistó para “destruir vuestro régimen maldito y ayudar al pueblo ruso a liberarse del yugo que le tenéis impuesto” (1956: 160), una distinción que también realizaba Ramón P. Eizaguirre, que no fue “a luchar contra el pueblo ruso [...] sino contra el comunismo” (1955: 148). De la misma opinión eran Oroquieta Arbiol, que se enroló “para combatir al comunismo y a devolver la visita que nos hicieron los voluntarios rusos en nuestra Guerra Civil” (1958: 67) y Palacios Cueto, que formó parte de la División para “luchar contra el comunismo” (1993: 34). En cambio, Carlos pierde todo su resplandor como héroe y, como explica Flora, se marcha a la División Azul para buscar la muerte que le llega en el Gulag, al contrario de quienes fueron hasta allí para combatir al comunismo soviético:

Yo, y todos los años de incomprensión que había vivido a mi lado [le impidieron volver]. En aquellas horas de espera, revivió sin duda los desprecios, las palabras, el dolor de las heridas... Y al fin, renunció al regreso. Augusto tenía razón. Carlos iba buscando la muerte... y el campo era lo que más se parecía a ella. No era un cobarde, ni mucho menos un egoísta... Siguió allí para evitarme su presencia... para que yo consiguiera, lo que a sus ojos era mi liberación... (*Pausa larga.*) Creo que al fin empezamos a comprender los dos su mensaje (1963: 63).

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

El mensaje, de Jaime Salom, trata el tema del Gulag desde una perspectiva distinta a la que lo hicieron los testimonios publicados entre 1954 y 1960. Para ello, utiliza tres subtemas que encajan dentro del contexto español del Gulag: narra las relaciones entre los antiguos combatientes de la División Azul y los miembros del exilio republicano dentro de las rejas soviéticas. Allí, con reservas, tuvieron que luchar por el bien común de sobrevivir para, en un futuro cercano, recuperar la libertad. Esto lo hace en base a la complacencia de los vencedores de la Guerra Civil hacia los vencidos, considerados en todo momento como los equivocados en el ideal que descubrieron en la URSS las malas artes estalinistas. Sitúa en escena a Flora como el personaje principal de quienes intervienen en la obra. Ella es la mujer que se quedó en casa mientras el hombre se marchaba al frente del Este y que, tras creer que su marido había muerto, se enamora de otro hombre. Pero, al igual que retrataría dos años después Carmen Kurtz en su novela, ella está dispuesta a regresar a su matrimonio aunque este había muerto con el paso del tiempo. Vemos así cómo el paso del divisionario por el Gulag tuvo también consecuencias para la mujer, a pesar de no haber sido presa del mismo. Y presenta a Carlos como un héroe capaz de sufrir los males del Gulag, un mártir que da su vida en casa del enemigo ideológico y, sobre todo, como a un hombre con preocupaciones terrenales, lo que minimiza los efectos del heroísmo y el martirio. En este aspecto, el personaje de Carlos se aleja de los testimonios del Gulag, especialmente de los escritos por los divisionarios, quienes dieron inagotables pruebas de su oposición y altanería a los soviéticos.

Esta obra de teatro puede ser incluida, como proponíamos en nuestra hipótesis, dentro de la literatura española del Gulag. Se trata de un caso especial dentro de un corpus dominado por los testimonios de los presos y que destina un espacio menor a las obras de ficción. Entre ellas, *El mensaje* se encuentra ligado a *El desconocido* al observar cómo las mujeres se adaptaron a las situaciones del cautiverio. Pero también entronca con la literatura testimonial del campo a través de las experiencias relatadas por Germán y el recuerdo constante de Carlos. Y, más allá de la coincidencia temática, sirve para recuperar la memoria de los españoles que sufrieron la penalidad del Gulag, un acontecimiento poco recordado en nuestros días pero que afectó a varias centenas de compatriotas cerca de setenta años atrás.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, José Fernando (1959), “*El mensaje*, en el Alexis”, *Hoja del lunes* [ed. de Barcelona], 16-12-1959, p. 21.
- APPLEBAUM, Anne (2014), *Gulag: historia de los campos de concentración soviéticos*, traducción de Magdalena Chocano, Barcelona: Debate.
- ARASA, Daniel (2005), *Los españoles de Stalin*, Barcelona: Belacqva.
- CALAVIA BELLOSINO, Eusebio y Francisco ÁLVAREZ COSMEN (1956), *Enterrados en Rusia*, Madrid: Editorial Saso.
- CAMPS, Joaquín de (1953), “Prólogo del traductor”, en Marqués de Custine, *Rusia, ayer como hoy*, Barcelona: Destino, pp. 7-18.
- CIECHANOWSKI, Jan Stanislaw (2005), “Los campos de concentración en Europa. Algunas consideraciones sobre su definición, tipología y estudios comparados”, *Ayer*, 57, pp. 51-79.
- CONDE GUERRI, María José (2005), “Estudio introductorio”, en Jaime Salom, *Desde el escenario: reflexiones y recuerdos*, Madrid: Fundación Autor, pp. 17-38.
- CUSTINE, Marqués de (1953), *Rusia, ayer como hoy*, traducción de Joaquín de Camps, Barcelona: Destino.
- EIZAGUIRRE, Ramón P. (1955), *En el abismo rojo: Memorias de un español, once años prisionero en la URSS*, Madrid: Reyma.
- FARRERAS, Martí (1959), “*El mensaje*”, *Destino*, 1165, 5-12-1959, p. 45.
- GARCÍA SÁNCHEZ, César y Gerardo OROQUIETA ARBIOL (1958), *De Leningrado a Odesa*, Barcelona: AHR.
- GENETTE, Gérard (1989), *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus.
- GÓMEZ, José Luis y F. MONTEJANO (1954), *Los bravos del “Semíramis”: reportaje en torno a los repatriados de la “División Azul”*, Pamplona: Editorial Gómez.
- GUZMÁN MORA, Jesús (2016), “Presos en Rusia: la memoria española del Gulag durante el franquismo (1954-1975)”, *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, 21, pp. 101-118. DOI: <https://doi.org/10.7203/qdfed.21.9337>.
- IBÁÑEZ HERNÁNDEZ, Rafael (1996), “Españoles en las trincheras: la División Azul”, en Stanley G. Payne y Delia Contreras (dirs.), *España y la Segunda Guerra Mundial*, Madrid: Editorial Complutense, pp. 55-88.
- IORDACHE, Luiza (2014), *En el Gulag: españoles republicanos en los campos de concentración de Stalin*, Barcelona: RBA.

- IORDACHE, Luiza (2015), “Los repatriados españoles de la URSS en el marco de la Guerra Fría (1954-1960)”, en Enrique Bengochea Tirado, Elena Monzón Pertejo y David G. Pérez Sarmiento (coords.), *Relaciones en conflicto. Nuevas perspectivas sobre relaciones internacionales desde la historia*, Valencia: Universitat de València, Asociación de Historia Contemporánea, pp. 107-111.
- IORDACHE, Luiza y Casilda GÜELL (2013), “Memoria del Gulag: el exilio y la emigración española en la URSS y la represión estalinista”, *Historia contemporánea*, 46, pp. 247-278. (Consultado online: <http://www.ehu.es/ojs/index.php/HC/article/view/12781/11561> [14/06/2018]).
- IZQUIERDO GÓMEZ, Jesús (1993), *Obra teatral de Jaime Salom*, Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- JAWORSKA, Krystyna Roza (2014), “La letteratura tra spostamenti di confine e scollamenti temporali. Il caso della memorialistica polacca sui Gulag”, en Gianluca Coci, Mariagrazia Margarito y Massimo Maurizio (coords.), *Confini in movimento: studi di letteratura, culture e lingue moderne*, Roma: Bonanno, pp. 53-72.
- KURTZ, Carmen (1986), *El desconocido*, Barcelona: Planeta.
- LÁZARO ROS, Amado (1952), *Dios es corazón*, Madrid: Rollán.
- LUCA DE TENA, Torcuato (1993), *Embajador en el infierno: memorias del Capitán Palacios. Once años de cautiverio en Rusia*, Barcelona: Planeta.
- MARTÍNEZ TOMÁS, A. (1959), “Alexis – Estreno de la comedia *El mensaje*, original de Jaime Salom”, *La Vanguardia Española*, 15-12-1959, p. 90.
- MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía (2006), “La narrativa de Carmen Kurtz: compromiso y denuncia de la condición social de la mujer española de posguerra”, *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura*, 719, pp. 407-415. DOI: <https://doi.org/10.3989/arbor.2006.1719.40>.
- MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía (2010), *Discurso de autora: género y censura en la narrativa española de posguerra*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- MORENO JULIÁ, Xavier (2005), *La División Azul: sangre española en Rusia, 1941-1945*, Barcelona: Crítica.
- NEGRO CASTRO, Juan (1959), *Españoles en la U.R.S.S.*, [Madrid]: Escelicer.
- PRESTON, Paul (2005), “Prólogo”, en Jaime Salom, *Desde el escenario: reflexiones y recuerdos*, Madrid: Fundación Autor, pp. 13-16.
- PUENTE, Moisés (1954), *Yo, muerto en Rusia (Memorias del Alférez Ocañas)*, Madrid: Ediciones del Movimiento.
- RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, José Luis (2007), *De héroes e indeseables: la División Azul*, Madrid: Espasa.
- RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, José Luis (2008), “El papel de las familias en las gestiones para la liberación de los prisioneros de la División Española de Voluntarios en la URSS”, *Historia del presente*, 11, pp. 141-164. (Consultado online: <http://historiadelpresente.es/sites/default/files/revista/articulos/11/11.gjoseluisrodriguezjimenezelpapeldelasfamiliasenlasgestionesparalaliberaciondelosprisionerosdeladivis.pdf> (Consultado el 5-4-2018)).
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (2008), *Historia de la literatura fascista española*, 2 vols. Madrid: Akal.
- SALOM, Jaime (1963), *El mensaje*, Madrid: Escelicer.
- SALOM, Jaime (2005), *Desde el escenario: reflexiones y recuerdos*, Madrid: Fundación Autor.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2010), *Escribir el horror: literatura y campos de concentración*, Barcelona: Montesinos.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2014), “Escritores, policías y atracadores”, en Tomás Salvador, *Los atracadores*, ed. y prólogo de Javier Sánchez Zapatero, Madrid: Salto de página, pp. 5-16.
- STARK, Meinhard (1996), “Deutsche Frauen im Gulag”, en Robert Streibel y Hans Schafranek (eds.), *Strategie des Überlebens. Häftlingsgesellschaften in KZ und Gulag*, Viena: Picus Verlag, pp. 168-205.
- SERRANO, Secundino (2011), *Españoles en el Gulag: republicanos bajo el estalinismo*, Barcelona: Península.
- Sin firma* (1955), “Estreno de *El mensaje* en Bilbao”, *La Vanguardia Española*, 26-5-1955, p. 22.

- TODOROV, Tzvetan (2002), *Memoria del mal, tentación del bien: indagación sobre el siglo XX*, traducción de Manuel Serrat Crespo, Barcelona: Península.
- TORRES, Francisco (2018), *Cautivos en Rusia: los últimos combatientes de la División Azul*, Madrid: Actas.
- TORRES NEBRERA, Gregorio (2004), *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975). Vol. IV: 1956-1960*, Madrid: Fundamentos.
- ZATLIN-BORING, Phyllis (1982), *Jaime Salom*, Boston: Twayne Publishers.

recibido: abril de 2018

aceptado: julio de 2018

RESEÑAS Y NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

LÓPEZ MARTÍN, Ismael, *Los corcovados: un entremés de repertorio*, Madrid: Ediciones del Orto, 2016, 115 pp.

El profesor e investigador Ismael López Martín, de la Universidad de Zaragoza, ha publicado recientemente un estudio sobre el entremés *Los corcovados*, que, como precisa, “formaba parte del repertorio de la compañía de Roque de Figueroa” (pág. 9) a mediados del siglo XVII. A la bibliografía existente sobre los entremeses del Siglo de Oro se suma ahora este estudio y edición en la colección Breviarios de Talía, de Ediciones del Orto, con la colaboración del Instituto del Teatro de Madrid (ITEM). En esta ocasión, la colección rescata un texto singular con bastantes entresijos que el editor se encarga de descubrir al lector.

La presente edición de *Los corcovados* viene a confirmar la relevancia del género del entremés de repertorio en la literatura del Siglo de Oro. Ismael López Martín, doctor por la Universidad de Extremadura y actualmente profesor en el Departamento de Didáctica de las Lenguas y de las Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad de Zaragoza, aborda este trabajo desde un prisma eminentemente científico pero cercano y accesible a cualquier lector interesado. López Martín ha publicado trabajos relacionados con el drama y autores del Siglo de Oro en obras colectivas y en revistas como *Dicenda*, *Anuario de Estudios Filológicos*, *Acta Literaria* o *Castilla. Estudios de Literatura*. En esta última publicó en 2012 el artículo “Las colecciones de entremeses en el Barroco Español”, un repaso detallado a las colecciones de este género, donde ya hace referencia a algunos aspectos que desgana en el estudio que nos centra.

En esta ocasión, y ajustándose a las características de la colección Breviarios de Talía —brevedad y concisión, fundamentalmente, como su nombre indica, sin que ello menoscabe la calidad del estudio en cuestión, y el rescate de textos y figuras populares—, López Martín ofrece una panorámica de los entremeses de repertorio en general, y de *Los corcovados* en particular. Abre la introducción con unos apuntes sobre precisión terminológica en torno al género y a la compañía que habría de representar el entremés —la de don Roque de Figueroa, asentada en Cádiz—. Los siguientes dos apartados, centrados en el detalle del contexto en el que hubo de nacer la pieza y en la figura del corcovado y la burla hacia este en el Siglo de Oro, bien podrían servir también como piezas independientes para conocer, de manera muy práctica, algunos aspectos de una parte de la sociedad y la literatura del periodo áureo español. En el apartado dedicado al contexto, López Martín hace referencia a la localización del texto en un volumen facticio en octavo en la Biblioteca del Instituto del teatro de Barcelona, que incluye piezas publicadas en Cádiz en 1646 por el impresor Juan de Velasco, así como datos sobre las fechas de representación y composición de la pieza que reconstruye a partir de distintos elementos críticos de la obra. En el tercer apartado abre un espacio a Ruiz de Alarcón, “el literato corcovado por antonomasia”, “blanco real de la inmensa mayoría de burlas hacia los corcovados en el plano literario” (pág. 23), como demuestra a partir de textos de Góngora, Lope o Quevedo.

El cuarto apartado, central dentro del estudio, se configura en torno al análisis interno de la obra, prestando atención al trazado de la acción, a los recursos, los personajes, los temas y el significado de *Los corcovados*. López Martín desglosa la estructura de la obra,

la cual contaría con cuatro partes bien diferenciadas, de las que las tres primeras configurarían el entremés en sí mismo y la última, el epílogo, puede considerarse una unidad en sí misma. El editor distingue cada una de las partes, así como la propia división interna de cada una de ellas, división que, como concluye, responde “en su generalidad a cuestiones de acción y argumento” (pág. 41). Propone también un análisis de la armazón de la obra en función de las distintas escenas. El segundo aspecto en el que se detiene es el de los recursos que aparecen en la obra, “recursos típicos y recurrentes en la dramaturgia barroca” (pág. 42), y que sirven para aportar un mayor dinamismo y didactismo entre el público. En el tercer epígrafe se fija en los personajes, a los que describe individualmente y en relación con otros, y define su papel en la acción. Alude a continuación a la complejidad temática del entremés a pesar de la brevedad y concreción del texto. En el último epígrafe de este apartado acomete el estudio del significado de la obra. En este caso, hace referencia, además de a la burla a Ruiz de Alarcón —más por cuestiones de enemistad literaria que físicas— y a la crítica a la política de la expulsión morisca, a los mensajes de contenido moralizante y de educación social que laten en la obra. Como mencionábamos refiriéndonos a los apartados segundo y tercero, este epígrafe puede leerse de manera independiente para conocer cuestiones generales del teatro del Siglo de Oro.

El capítulo quinto lo dedica a las variantes del texto. Tras el baile final de la obra se imprimió “una sátira en forma de letrilla en la edición gaditana de 1646” (pág. 56): la sátira *Mamola*. El estudio, nos dice Ismael López, “lleva una compleja red de relaciones entre distintas variantes, plagios e imitaciones de un poema arquetípico acaso perdido” (pág. 57). En el apartado sexto, más breve, analiza la métrica del texto, para cerrar, finalmente, en el capítulo séptimo de la introducción, con los criterios que ha seguido en la edición que presenta. Al estudio introductorio le sigue la edición en sí, con múltiples anotaciones literarias y lingüísticas que completan y enriquecen, sin duda, la lectura y el acercamiento a la obra. Tras el texto central de *Los corcovados* se inserta la mencionada sátira *Mamola*, igualmente anotada. El volumen se cierra con una completa bibliografía distribuida entre estudios generales, de autor, compañías y comediantes y diccionarios.

El preciso y exhaustivo estudio introductorio de Ismael López y la detallada edición nos muestran, en definitiva, la vitalidad de un género —el entremés de repertorio— y un título —*Los corcovados*— dentro de su contexto. Sin duda, este volumen se convierte en un documento que complementa los estudios dedicados al género y la obra en cuestión y confirma, una vez más, el papel de los entremeses en los repertorios teatrales barrocos. Con esta breve pero rigurosa edición, Ismael López Martín, aun con su juventud, continúa su tenaz tarea investigadora en torno al teatro del Siglo de Oro que con gran acierto está desarrollando en los últimos años.

Guadalupe Nieto Caballero
Universidad de Extremadura

RESÚMENES/RESUMOS

DE LAS ÍNSULAS DEL “PERSILES” A LAS ISLAS INACTUALES DE AZORÍN

MANUEL CALDERÓN CALDERÓN
Instituto español de Lisboa

Resumen: La lectura que Azorín hace del *Persiles* está muy relacionada con sus reflexiones de “pequeño filósofo”, sus ensayos histórico-literarios y sus artículos políticos. Tres maneras de abordar su idea de España como nación, que contrasta con la España imaginada en el *Persiles* desde esos mismos tres puntos de vista (metafísico, moral o de las costumbres y político). La desorientación, ambigüedades y contradicciones con que Azorín y sus contemporáneos plantearon dicho tema siguen siendo las mismas de hoy.

Resumo: A lectura que Azorín fai do *Persiles* está moi relacionada coas súas reflexións de “pequeno filósofo”, os seus ensaios histórico-literarios e os seus artigos políticos. Tres xeitos de abordar a súa idea de España como nación, que contrasta coa España imaxinada no *Persiles* desde eses mesmos tres puntos de vista (metafísico, moral ou dos costumes e político). A desorientación, ambigüedades e contradicións con que Azorín e os seus contemporáneos suscitaron devandito tema seguen sendo as mesmas de hoxe

Palabras llave: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Azorín. Utopía. Literatura y política.

Palabras chave: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Azorín. Utopía. Literatura e política.

LA TORTUGA Y LAS AVES: FUSIÓN Y CONFUSIÓN DE DOS FÁBULAS DE ORIGEN DIVERSO

ANTONIA MARÍA ORTIZ BALLESTEROS
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen: Las fábulas son un género de larga tradición que por sus elementos populares se ha adaptado a culturas y propósitos diferentes. En este trabajo señalamos el doble origen, clásico y oriental, del tipo ATU₂₂₅, *La tortuga y las aves*, y cómo fue la recepción castellana en los siglos XVI y XVII. También presentamos la versión que hizo La Fontaine como lugar de encuentro de las dos tradiciones y la creación de un nuevo modelo de referencia para la difusión posterior de este relato.

Resumo: As fábulas son un xénero de longa tradición que polos seus elementos populares adaptouse a culturas e propósitos diferentes. Neste traballo sinalamos a dobre orixe, clásica e oriental, do tipo ATU₂₂₅, *La tortuga y las aves*, e como foi a recepción castelá nos séculos XVI e XVII. Tamén presentamos a versión que fixo La Fontaine como lugar de encontro das dúas tradicións e a creación dun novo modelo de referencia para a difusión posterior deste relato.

Palabras llave: Literatura popular. Fábula. *Exempla*, *Calila y Dimna*. ATU₂₂₅. *Jataka*

Palabras chave: Literatura popular. Fábula. *Exempla*, *Calila y Dimna*. ATU₂₂₅. *Jataka*

CALIXTO BIEITO Y LOS CLÁSICOS: COHERENCIA Y EVOLUCIÓN DE UN DIRECTOR DE ESCENA

MAR ZUBIETA TABERNERO
Compañía Nacional de Teatro Clásico

Resumen: La dirección de escena de Calixto Bieito se caracteriza por una serie de rasgos específicos. Este artículo analiza la importancia de la internacionalidad, lo contemporáneo, la gestión de la violencia, la escenografía y la música, el cine, los símbolos y el tratamiento de los textos clásicos en el mundo del director.

Resumo: A dirección de escena de Calixto Bieito caracterízase por unha serie de trazos específicos. Este artigo analiza a importancia da internacionalidade, o contemporáneo, a xestión da violencia, a escenografía e a música, o cinema, os símbolos e o tratamento dos textos clásicos no mundo do director.

Palabras llave: Calixto Bieito. Clásicos en Bieito. La plástica. La violencia. Cine y símbolos.

Palabras chave: Calixto Bieito. Clásicos en Bieito. A plástica. A violencia. Cine e símbolos.

ESTUDIO EXPLORATORIO DE LA RED DE PREFIJOS EN ESPAÑOL

ANTONIO RIFÓN

Universidade de Vigo

Resumen: El objetivo de este artículo es hacer un estudio exploratorio de la red de los prefijos en español. Para ello, en primer lugar, analizamos y comparamos las clasificaciones hechas por tres fuentes bibliográficas para establecer una clasificación semántica de los prefijos; en segundo lugar, crearemos un grafo no dirigido y ponderado en el que los nodos son los prefijos y las aristas, los significados compartidos. De esta manera, el prefijo A estará relacionado con el B si comparten significados, es decir, si hay significados que pueden crear ambos prefijos. De este grafo y de alguno de sus subgrafos analizaremos las medidas globales centrándonos en su densidad, modularidad y grado de clusterización, estableceremos las comunidades existentes y estudiaremos dos medidas de centralidad, la cercanía y la intermediación.

Resumo: O obxectivo deste artigo é facer un estudo exploratorio da rede dos prefixos en español. Para iso, en primeiro lugar, analizamos e comparamos as clasificacións feitas por tres fontes bibliográficas para establecer unha clasificación semántica dos prefixos; en segundo lugar, crearemos un grafo non dirixido e ponderado no que os nodos son os prefixos e as aristas, os significados compartidos. Deste xeito, o prefixo A estará relacionado co B si comparten significados, é dicir, si hai significados que poden crear ambos prefixos. Deste grafo e dalgún dos seus subgrafos analizaremos as medidas globais centrándonos na súa densidade, modularidade e grao de clusterización, estableceremos as comunidades existentes e estudaremos dúas medidas de centralidade, a proximidade e a intermediación.

Palabras llave: Morfología. Formación de palabras. Redes. Grafos. Medidas de centralidad.

Palabras chave: Morfoloxía. Formación de palabras. Redes. Grafos. Medidas de centralidade.

ESPAÑOLES EN EL GULAG: ANÁLISIS DEL TEXTO TEATRAL “EL MENSAJE”, DE JAIME SALOM

JESÚS GUZMÁN MORA

Resumen: *El mensaje* es un drama de Jaime Salom estrenado en 1955 en el Teatro Arriaga de Bilbao. En él se trata el cautiverio de los españoles en el Gulag de la Unión Soviética, una cuestión olvidada en la actualidad. El objetivo de nuestro artículo es observar la experiencia de los españoles en el Gulag en *El mensaje*. Para ello, analizaremos el texto teatral y, a continuación, estudiaremos las referencias que Salom realiza sobre el Gulag para contextualizarlas con el resto de obras literarias e históricas españolas del Gulag.

Resumo: *El mensaje* é un drama de Jaime Salom estreado en 1955 no Teatro Arriaga de Bilbao. Nel trátase o cativerio dos españois no Gulag da Unión Soviética, unha cuestión esquecida na actualidade. O obxectivo do noso artigo é observar a experiencia dos españois no Gulag en *El mensaje*. Para iso, analizaremos o texto teatral e, a continuación, estudaremos as referencias que Salom realiza sobre o Gulag para contextualizarlas co resto de obras literarias e históricas españolas do Gulag.

Palabras llave: Jaime Salom. *El mensaje*. Teatro en el franquismo. Literatura y Gulag. España y la II Guerra Mundial.

Palabras chave: Jaime Salom. *El mensaje*. Teatro no franquismo. Literatura e Gulag. España e a II Guerra Mundial.

NORMAS DE PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

Hesperia. Anuario de Filología Hispánica publica trabajos científicos sobre lengua y literatura españolas en sus más diversos aspectos, temas y contenidos. Las colaboraciones se enviarán siguiendo las normas de presentación de originales que se incluyen más abajo. Los artículos y colaboraciones se editan previo informe del Consejo de redacción que emplea el sistema de doble informe ciego (*Peer esteem review*) por evaluadores externos. Toda la correspondencia sobre la revista debe hacerse llegar a cualquiera de los miembros del Consejo de dirección, a:

HESPERIA. ANUARIO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA.
Facultade de Filoxía e Tradución da Universidade de Vigo
Lagoas-Marcosende s/n
36310 - Vigo (PONTEVEDRA)
Tfno.: 34 986 812357
FAX: 34 986 81 23 80
e-mail: hesperia@uvigo.es
<http://webs.uvigo.es/hesperia/>

a) Normas generales.

- Los trabajos podrán presentarse en cualquier lengua románica o en inglés. Se enviarán en formato electrónico Openoffice o LateX (también podrán ser entregadas con formato Microsoft Word) al correo hesperia@uvigo.es. **Será imprescindible** que con el original se presenten el título del artículo y un resumen en inglés, otro resumen en la lengua del trabajo y un mínimo de 5 palabras clave en inglés y en la lengua de trabajo.
- Los trabajos presentados han de ser originales y no superarán los 40.000 caracteres (15 páginas) 1,5 espacios de interlineado, notas aparte.
- Acompañando al trabajo se entregará una hoja en la que se haga constar el nombre del autor, dirección, e-mail, teléfono o fax de contacto, así como la institución científica a la que pertenezca y su situación académica, si es el caso.
- Los originales que no se adapten a las normas de presentación serán devueltos a su autor.
- El consejo de redacción comunicará en un plazo máximo de seis meses la aceptación o no de originales, así como el plazo previsto de demora de su publicación.
- La publicación en la revista no da derecho a remuneración alguna y es el autor el responsable del respeto a la propiedad intelectual al reproducir materiales ajenos.
- El autor recibirá un original del volumen de la revista en que aparezca su trabajo y un ejemplar en pdf de la revista y de su artículo.

b) Referencias bibliográficas

b.1) Si las referencias bibliográficas van en notas a pie de página:

1. Libros:

Autor/es (Nombre, Apellidos), indicaciones complementarias (editor, compilador, etc.), título (en cursiva), comentarios sobre la edición (homenaje, libro de actas, prefacio de, etc.), lugar (seguido de :), editorial, año, páginas (pp.).

Colin Baker, *Fundamentos de educación bilingüe y bilingüismo*, traducción de Ángel Alonso-Cortés, Madrid: Cátedra, 1997, pp. 35-37.

2. Artículos en revista:

Autor/es (Nombre, Apellidos), título (entre comillas dobles "..."), nombre de la revista (en cursiva), número, año (entre paréntesis), páginas (pp.).

Lía Schwartz, "Prisión y desengaño de amor: dos *topoi* de la retórica amorosa en Quevedo y en Soto de Rojas", *Criticón*, 56 (1992), p. 35.

3. Artículos en obras colectivas no periódicas: Autor/es (Nombre, Apellidos), título (entre comillas dobles "..."), nombre del editor, indicaciones complementarias (ed., comp., etc. entre paréntesis), título (en cursiva), comentarios sobre la edición (homenaje, libro de actas, prefacio de, etc.), lugar (seguido de:), editorial, año, páginas (pp.).

Francisco Ayala, "El paisaje y la invención de la realidad", Darío Villanueva y Fernando Cabo Aseguinolaza (eds.), *Paisaje, juego y multilingüismo*, Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela-Consorcio de Santiago de Compostela, 1996, vol. I, pp. 24 y ss.

b.2) Si las referencias bibliográficas se introducen en el cuerpo del texto.

Apellidos, año, páginas. Entre paréntesis los dos últimos elementos. Baker (1996: 35-37), Schwartz (1992: 35), Ayala (1996: 24) Al final del artículo se citarán siguiendo las normas de la bibliografía alfabética final.

c) Bibliografía alfabética final

Se seguirán las mismas normas que en las referencias bibliográficas en nota a pie de página cambiando el orden de nombre y apellidos por el de apellidos y nombre en versalitas seguidos del año de publicación entre paréntesis.

AYALA, Francisco (1996), "El paisaje y la invención de la realidad", Darío Villanueva y Fernando Cabo Aseguinolaza (eds.), *Paisaje, juego y multilingüismo*, Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela-Consorcio de Santiago de Compostela, vol. I, pp. 23-30.

BAKER, Colin (1997), *Fundamentos de educación bilingüe y bilingüismo*, traducción de Ángel Alonso-Cortés, Madrid: Cátedra.

SCHWARTZ, Lía (1992), "Prisión y desengaño de amor: dos *topoi* de la retórica amorosa en Quevedo y en Soto de Rojas", *Criticón*, 56, pp. 21-39.

COROMINAS, Joan (1961), *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid: Gredos.