



***LA CULTURA POPULAR EN LOS PROCESOS DE
TRANSFORMACIÓN SOCIAL***

Actas del VI Congreso Internacional de SELICUP

**POPULAR CULTURE IN THE PROCESSES OF
SOCIAL TRANSFORMATION**

***Proceedings of the 6th International SELICUP
Conference***

JIMENA ESCUDERO PÉREZ

MARÍA DEL MAR GONZÁLEZ CHACÓN

MARÍA MARIÑO FAZA

(EDS.)



Universidad de Oviedo



**LA CULTURA POPULAR EN LOS PROCESOS DE
TRANSFORMACIÓN SOCIAL:**

Actas del VI Congreso Internacional de SELICUP

**POPULAR CULTURE IN THE PROCESSES OF SOCIAL
TRANSFORMATION**

Proceedings of the 6th International SELICUP Conference

JIMENA ESCUDERO PÉREZ

MARÍA DEL MAR GONZÁLEZ CHACÓN

MARÍA MARIÑO FAZA

(EDS.)

© 2015 Ediciones de la Universidad de Oviedo

© Autores

Ediciones de la Universidad de Oviedo
Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo
Campus de Humanidades. Edificio de Servicios. 33011 Oviedo (Asturias)
Tel. 985 10 95 03 Fax 985 10 95 07
[http: www.uniovi.es/publicaciones](http://www.uniovi.es/publicaciones)
servipub@uniovi.es

I.S.B.N.: 978-84-16046-93-5

DL AS 1388-2015

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Oviedo

Todos los derechos reservados. De conformidad con lo dispuesto en la legislación vigente, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo y soporte, sin la preceptiva autorización.

6th International SELICUP Conference

VI Congreso Internacional de SELICUP

**POPULAR CULTURE IN THE PROCESSES OF SOCIAL
TRANSFORMATION**

*LA CULTURA POPULAR EN LOS PROCESOS DE TRANSFORMACIÓN
SOCIAL*

(Oviedo, 2014)

**ORGANISING COMMITTEE /
COMITÉ ORGANIZADOR**

Conference Chairs / *Directores*

Alejandra Moreno Álvarez (Universidad de Oviedo)

Eduardo Viñuela Suárez (Universidad de Oviedo)

Coordinators / *Coordinadores*

Manuel Cousillas Rodríguez (Universidade da Coruña)

Rubén Jarazo Álvarez (Universitat de les Illes Balears)

Organising Committee / *Comité Organizador*

Christina Jurcic (Universidad de Oviedo)

Alicia Menéndez Tarrazo (Universidad de Oviedo)

Irene Pérez Fernández (Universidad de Oviedo)

Jimena Escudero Pérez (Universidad de Oviedo)

Scientific Committee / *Comité Científico*

Montserrat Amores García (Universitat Autònoma de Barcelona)

Mercedes Arriaga Flórez (Universidad de Sevilla)

Patricia Bastida Rodríguez (Universitat de les Illes Balears)

Pablo Cancelo López (Universidade da Coruña)

María Isabel Carrera Suárez (Universidad de Oviedo)

Emilia Cortés Ibáñez (Universidad Nacional de Educación a Distancia, Albacete)

Santiago Fouz-Hernández (University of Durham)

Teresa Fraile Prieto (Universidad de Extremadura)

Eduardo de Gregorio Godeo (Universidad de Castilla la Mancha)

Antonio Raúl de Toro Santos (Universidade da Coruña)

Montse Feu (Sam Houston State University)

María Jesús Lorenzo Modia (Universidade da Coruña)

Nuria Morgado (City University of New York)

Rolando Pérez (Hunter College, New York)

José Igor Prieto Arranz (Universitat de les Illes Balears)

María del Mar Ramón Torrijos (Universidad de Castilla la Mancha)

Socorro Suárez Lafuente (Universidad de Oviedo)

Nuria Triana Toribio (University of Kent)

CONTENTS / CONTENIDOS

ACKNOWLEDGEMENTS / AGRADECIMIENTOS	11
PREFACE	13
<i>PREÁMBULO</i>	17
I. NARRATIVES / NARRATIVAS	21
DIVERSIDAD CULTURAL EN EDIMBURGO: “ROUTES” (1997) DE LAURA HIRD	23
<i>Irene González-Sampedro</i>	
WOMEN’S ECONOMIC INEQUALITY IN EMMA TENNANT’S <i>TWO WOMEN OF LONDON</i>	31
<i>Beatriz Lopez-Lopez</i>	
TRAICIÓN Y HEROICIDAD EN LOS PERSONAJES FEMENINOS OESTEAFRICANOS	39
<i>Vicente Enrique Montes Nogales</i>	
II. DRAMA / TEATRO	47
DE <i>MI COSTILLA ES UN HUESO</i> A <i>LADRONAS DE AMOR</i>: DISCURSOS FEMENINOS EN EL TEATRO FRÍVOLO DESDE LA REPÚBLICA AL FRANQUISMO	49
<i>Celsa Alonso González</i>	
EL TEATRO DE NARRACIÓN EN ITALIA Y LA CULTURA POPULAR	59
<i>Mariastella Cassella</i>	
APROXIMACIÓN A LOS MECANISMOS SOCIO-PRODUCTIVOS DETERMINANTES PARA LA VINCULACIÓN DEL GÉNERO CHICO CON LA INDUSTRIA CULTURAL	67
<i>Andrea García Torres</i>	
III. MUSIC / MÚSICA	75
LA CRÍTICA MUSICAL EN LA ENCRUCIJADA DIGITAL: NUEVOS DIÁLOGOS Y FORMATOS	77
<i>Diana Díaz González</i>	

ENTRE LO POPULAR Y LO PSEUDOPOPULAR: UNA MIRADA A LAS ÓPERAS RUSAS DE VICENTE MARTÍN Y SOLER	83
<i>Vera Fouter Fouter</i>	
MÚSICA PARA UN RITO	91
<i>Julia M^a Martínez-Lombó Testa</i>	
LA ZARZUELA FOLKLORISTA EN LA AUTARQUÍA DE FRANCO: CONTINUACIÓN DE UNA TRADICIÓN INSTAURADA EN LA II REPÚBLICA	105
<i>Laura Miranda</i>	
DE LAS PANORAM-SOUNDIES AL SCOPITONE, PRIMEROS PASOS DEL VIDEOCLIP	113
<i>Ioseba E. Parra de la Horra</i>	
“TODOS LOS MALCRIADOS”: THE SHOCK VALUE OF PUERTO RICAN REGGAETON BAND CALLE 13	121
<i>Tobias Schlosser</i>	
IV. FILM AND THE MEDIA / CINE Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN	129
THE ‘NEW’ NEW WOMAN: REVISITING NINETEENTH-CENTURY GENDER ROLES IN THE BBC SERIES <i>THE PARADISE</i>	131
<i>Miasol Eguibar Holgado</i>	
LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD ALEMANA A TRAVÉS DE LA TELEVISIÓN	139
<i>Juan Manuel Martín Martín</i>	
DEL FEMINISMO RADICAL AL POSTFEMINISMO: IDENTIDAD FEMENINA Y CULTURA POPULAR	147
<i>María del Mar Ramón Torrijos</i>	
ROBIN HOOD, EL HÉROE ANTI-SISTEMA: DE LA BALADA MEDIEVAL AL CINE DEL SIGLO XXI	155
<i>J. Rubén Valdés Miyares</i>	
V. EDUCATION AND ACADEMIA / EDUCACIÓN Y MUNDO ACADÉMICO	163
LAS EXPERIENCIAS PERSONALES EN EL AULA DE INGLÉS COMO L2: UN ENFOQUE CULTURAL	165
<i>Begoña Lasa Álvarez</i>	

EPISTEMOLOGIES OF THE POPULAR AND ONTOLOGIES OF THE MATERIAL <i>John Storey</i>	173	
 VI. LIFESTYLES AND OTHER CULTURAL PRACTICES / MODOS DE VIDA Y OTRAS PRÁCTICAS CULTURALES		183
 PERFILES ESTILÍSTICOS DE LA LEYENDA Y EL CUENTO EN LA LITERATURA POPULAR GALLEGA		185
 <i>Manuel Cousillas Rodríguez</i>		
 EXPRESIÓN DE LAS EMOCIONES EN <i>HADAKA MATSURI</i>, FESTIVAL DE LOS HOMBRES DESNUDOS EN JAPÓN		193
 <i>Masako Kubo</i>		
 LA MADRE DEL EMIGRANTE (1970): HISTORIA DE UNA ESCULTURA Y DE SU RECEPCIÓN. UN ACERCAMIENTO A LA EMIGRACIÓN ASTURIANA DEL SIGLO XX		201
 <i>Laura Mier Valerón</i>		
 EL SALTO AL VACÍO: EL ABISMO COMO GESTO DE LIBERTAD DEL GUANCHE EN LAS LEYENDAS CANARIAS		209
 <i>Andrés Monroy Caballero</i>		
 ¿CÓMO ESTUDIAR UNOS GRANDES ALMACENES? ALGUNAS PROPUESTAS METODOLÓGICAS A PARTIR DE LA EXPERIENCIA EN UN ÁMBITO LOCAL (ASTURIAS, ESPAÑA)		217
 <i>Jose María Rodríguez-Vigil Reguera</i>		

ACKNOWLEDGEMENTS / AGRADECIMIENTOS

The present Proceedings are the result of the cooperation between the Spanish Society for Literary Study of Popular Culture (SELICUP) and the University of Oviedo –Faculty of Philosophy and Letters, the Department of English, French and German Philology, the Department of Art History and Musicology and the Jovellanos Faculty of Commerce, Tourism and Social Sciences– on the occasion of the celebration of the 6th International Conference of the association, entitled “Popular Culture in the Processes of Social Transformation”, and held at the Laboral Ciudad de la Cultura, University of Oviedo, between the 15th- 17th October, 2014. The editors would like to gratefully acknowledge the consistent support of SELICUP and its board as well as the work of the organizing and scientific committees without whom this conference would not have been possible. Our gratitude also goes to the plenary speakers, all the panel’s chairs, and all of the conference participants for their contributions.

Las presentes Actas son el resultado de la colaboración entre la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular (SELICUP) y la Universidad de Oviedo –Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología Inglesa, Francesa y Alemana, Departamento de Historia del Arte y Musicología y la Facultad de Comercio, Turismo y Ciencias Sociales Jovellanos de Gijón– con motivo de la celebración del VI Congreso Internacional de la asociación, titulado “La Cultura Popular en los Procesos de Transformación Social”, y celebrado en la Laboral, Ciudad de la Cultura entre el 15 y el 17 de octubre de 2014. Las editoras quisieran agradecer el apoyo prestado por SELICUP y su directiva así como la labor de los miembros del Comité Organizador y Científico del Congreso sin la cual este congreso no habría sido posible. También nos gustaría agradecer a los conferenciantes plenarios, a todos los moderadores de los paneles, y a todos los participantes al congreso por sus contribuciones.

PREFACE

The current proceedings compile a great number of the papers presented at the 6th International Conference of the Spanish Society for the Literary Study of Popular Culture (SELICUP), organized by the University of Oviedo and held at the Laboral Ciudad de la Cultura, Faculty of Commerce, Tourism and Social Sciences Jovellanos in Gijón on the 15th, 16th and 17th October 2014. Entitled "Popular Culture in the Processes of Social Transformation", the meeting not only gave continuity to SELICUP's previous work, but also aimed at generating a space of debate on new aspects of popular culture. Times of crisis entail restrictions and reductions of production in artistic and cultural fields, which lead to the articulation of socio-economic structural changes in popular culture. The conference intended to analyze how cultural manifestations reflect, in each of their forms, the continuous transformation suffered by both passive and active subjects of the socioeconomic dynamics in conflict. Therefore, by means of plenary sessions, papers, round tables and posters, the conference explored issues such as the way in which the process of social change is portrayed in cultural media (literature, cinema, music and television) through different periods; the implications of identity brought about by these dynamics of social transformation (nation, race and gender); the evolution in the market of popular culture (globalization, Internet and business models) and the tools used to confront these issues in the field of education.

Given the interdisciplinary character of SELICUP, this conference, as in previous editions, gathered researchers from diverse fields of knowledge with a common interest in popular culture. Throughout the multiple proposals that were presented, the areas of study included musicology, philology, translation, film and TV studies, publicity, politics, social movements, gender and feminist studies, information society, etc. Participants came mostly from the Spanish academia, although many contributions came from other European as well as Latin-American universities. The intention of this meeting was to bring together a wide audience which would include both scholars and college students. To this end, the organizing committee, in collaboration with the University of Oviedo, granted academic recognition (in the form

of credits) to the alumni that attended the conference. Counting speakers, plenaries, moderators and the general public, almost a hundred participants joined together at the conference. In addition to the four plenary sessions (the contributions of Dr. Celsa Alonso González and Dr. John Storey are included here) and a round table, the different panels of the meeting gave priority to the following thematic lines:

- Popular culture and its artistic manifestations.
- Popular culture in the era of globalization: subjects in process.
- Popular culture in the classroom/lecture.
- Theoretical frameworks for the study of popular culture.
- The deconstruction of popular culture.

The heterogeneity of the text compiled in the volume hereby presented reflects this thematic profusion. Following the criteria adopted for the edition of the V Conference proceedings, all of the section titles under which essays are arranged, have been maintained, grouping the different works according to their research lines and objects of study. As an example of the multicultural variety and the richness of perspectives, in the first block, dedicated to narratives, we already encounter representations of identities in the process of social transformation (Scottish, English and West-African) with three papers that emphasize political, socioeconomic and gender issues. The section dedicated to drama displays a geographical and chronological profusion equally remarkable: the eminently popular character of the Spanish *teatro frívolo*, from the Republic to Franquism, with great interest in gender as well; the experimental and Post Avant-garde Italian Drama and its relation to popular culture and, finally, the link between the *género chico* and the Spanish cultural industry.

Coming from the lyrical format, the volume continues with abundant contributions dedicated to the musical realm, which gives the subject a special relevance in this compilation, where a wide temporal and cultural spectrum can also be seen. This section begins with the question of criticism in the realm of classical music, in an age characterized by its popularization. It continues with the pseudo popular nature of Vicente Martín y Soler's operistic stage in Russia. Moving onto a clearly more popular level, two other articles deal with ceremonial music in the *maragato* nuptial rite, on the one hand, and the model of cultural identity drawn through the folkloristic zarzuela in Franco's autarchy, on the other. Panoram-Soundies and Scopitone as precedents of

music videos as well as rebellious attitudes in *reggaeton* band Calle 13 can also be found within this section.

In Film and the Media, gender issues are again predominant: this part begins with a revision of gender roles in the BBC series *The Paradise*, followed by two other works that highlight the construction of identity in popular audiovisual discourses: the first about contemporary German identity on TV and the second one, about femininity in fictions set in New York. This section closes with a study on the transformation that Robin Hood experiments as an anti-system hero from the medieval ballad to our day's cinema. Reflections on personal experience while working cultural aspects in the English as a Second Language classroom and the problems involved in establishing both the epistemologies of the popular as well as the ontology of the material have been collected in the section Education and Academic World. The last section of the volume shows again the extremely varied nature and geographical scope of its study: Lifestyles and Other Cultural Practices starts with an analysis of the narrative styles of Costa da Morte's folklore. From Galicia we move on to Japan with a study about emotional expression in the *Hadaka Matsuri* to return to northern Spain by way of an analysis on Asturian twentieth century migration taking the sculpture "la Madre del Emigrante" as a starting point. This eclectic section even includes suicide as a gesture of resistance, as narrated in Guanches' legends of Canarias, as well as some methodological proposals to study the very popular and contemporary phenomena of shopping centers.

As can be observed, within the thematic miscellanea of all the writings in this volume there is, nevertheless, a common ascription to the *motto* that inspired the conference and gave title to the compilation itself. "Popular culture in the processes of social transformation" synthesizes an essential idea reflected in these papers: the fundamental role that multiple manifestations of popular culture play in social change at every level, which is unmistakably framed within SELICUP's working scope. From the editorial board we would like to hereby acknowledge SELICUP's trajectory in this task and express our deep thanks to all the authors that have participated in this compendium without whose effort, the materialization of this work would not have been possible.

PREÁMBULO

Las presentes actas recogen buena parte de las comunicaciones académicas presentadas en el VI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios Literarios de la Cultura Popular (SELICUP), organizado por la Universidad de Oviedo y celebrado en la sede de Laboral Ciudad de la Cultura, Facultad de Comercio, Turismo y Ciencias Sociales Jovellanos de Gijón, durante los días 15, 16 y 17 de octubre de 2014. Bajo el título “La Cultura Popular en los Procesos de Transformación Social” el encuentro, además de dar continuidad a la labor previa por parte de SELICUP, pretendía generar un espacio de debate sobre las nuevas realidades de la(s) cultura(s) popular(es). En circunstancias de crisis, las economías contraen tanto la producción como la autonomía de los campos artísticos, lo que se traduce en cambios socio-económicos estructurales dentro de la cultura popular. El VI Congreso Internacional de SELICUP tuvo como objetivo analizar cómo las manifestaciones culturales reflejan, en cada una de sus prácticas, la transformación que sufren los sujetos en proceso que forman parte, bien como agentes pasivos o activos, de la dinámica socioeconómica en conflicto. En este sentido, a través de conferencias plenarias, comunicaciones, mesas redondas y pósteres, se exploraron cuestiones como la plasmación de los procesos de cambio social en los distintos repertorios de cultura popular (literatura, cine, música, televisión, etc.) y en diferentes periodos, las implicaciones identitarias que conllevan estas dinámicas de transformación social (nación, raza, género, etc.), la evolución del mercado de la cultura popular (glocalización, Internet, modelos de negocio, etc.), así como las herramientas a utilizar para tratar estos aspectos en el ámbito educativo.

Dado el carácter interdisciplinar de SELICUP, y por ende del congreso, este congregó, tal y como sucediera en anteriores ediciones, a investigadoras e investigadores universitarios procedentes de diversas áreas de conocimiento con un interés común por los estudios de la cultura popular. A través de las múltiples propuestas recibidas se abordaron campos como la musicología, la filología, la traducción, los estudios sobre cine y televisión, la publicidad, la política, los movimientos sociales, el género y los estudios feministas, la sociedad de la información, etc. Los participantes procedieron, en su mayoría, de universidades de todo el territorio

nacional, si bien se recibieron también contribuciones de otras universidades europeas y latinoamericanas. La intención del encuentro era aglutinar a un público variado que incluyera tanto a académicos como a estudiantes universitarios. A tal efecto, el comité organizador, en colaboración con la Universidad de Oviedo, otorgó un crédito de libre configuración al alumnado de grado que asistió al congreso. Entre ponentes, conferenciantes plenarios, moderadores de panel y asistentes, se congregó a casi un centenar de participantes. Además de cuatro conferencias plenarias (se incluyen aquí las aportaciones de la Dra. Celsa Alonso González y el Dr. John Storey) y una mesa redonda, los distintos paneles del encuentro priorizaron, entre otras, las siguientes líneas temáticas:

- La cultura popular y sus manifestaciones artísticas.
- La cultura popular en la era de la globalización: sujetos en proceso.
- La cultura popular en el aula.
- Marcos teóricos para el estudio de la cultura popular.
- La deconstrucción de la cultura popular.

La heterogeneidad de los textos recogidos en el volumen que aquí se presenta refleja esta profusión temática. Siguiendo el criterio adoptado para la edición de actas del V Congreso se han respetado los títulos de sección que organizan los diferentes artículos. Una vez más, la interdisciplinariedad de las aportaciones permitiría a la mayoría de ellos aparecer bajo distintos epígrafes, atendiendo a sus ámbitos investigadores y sus objetos de estudio. Como ejemplo de la variedad multicultural y la riqueza de enfoques, ya en el primer bloque, dedicado a las narrativas, encontramos representaciones de identidades en los procesos de transformación social escocesa, inglesa y oesteaficana, con tres artículos que ponen su énfasis en cuestiones políticas, socioeconómicas y de género. La sección dedicada al teatro acoge asimismo una profusión geográfica y cronológica igualmente destacable: el carácter eminentemente popular del teatro frívolo español desde la República hasta el Franquismo, también otorgando especial atención a la cuestión de género; el teatro de experimentación y de Posvanguardia italiano y su relación con la cultura popular y, finalmente, la vinculación del género chico con la industria cultural en España.

De la mano del formato lírico, el volumen prosigue con abundantes aportaciones dedicadas al ámbito musical, confiriendo al tema especial relevancia en esta compilación, donde también se aprecia la amplitud de espectro temporal y cultural.

Comienza este apartado con la cuestión de la crítica dentro de la música clásica, en una época de eminente *popularización* de la misma y continúa con el carácter *pseudopopular* de la etapa operística de Vicente Martín y Soler en Rusia. En un plano más popular, otros dos artículos tratan, la música ceremonial del rito nupcial maragato, por un lado, y el modelo de identidad cultural a través de la zarzuela folklorista en la autarquía de Franco, por otro. Tienen cabida aquí también los antecedentes del videoclip como lenguaje musical-cinematográfico que presentan las Panoram-Soundies y el Scopitone, así como el ánimo contestatario de la banda de *reggaeton* Calle 13.

En los estudios sobre Cine y Medios de Comunicación, la cuestión de género vuelve a ser predominante: el bloque comienza con una revisión de los roles de género en la serie de la BBC *The Paradise*, seguido por dos trabajos que hacen hincapié en la construcción de la identidad en los discursos audiovisuales populares: el primero sobre la alemana contemporánea a través de la televisión y el segundo, sobre la feminidad en las ficciones ambientadas en Nueva York. Este bloque se cierra con un estudio sobre la transformación que el personaje de Robin Hood experimenta como héroe anti-sistema desde la balada medieval hasta las adaptaciones cinematográficas de nuestros días. Las reflexiones sobre experiencias personales al trabajar aspectos culturales en el aula de Inglés como L2 y la problemática a la hora de establecer tanto las epistemologías de lo popular, como la ontología de lo material, se han recogido en el apartado Educación y Mundo Académico. La última sección del volumen muestra de nuevo la variadísima naturaleza y ámbito geográfico en el objeto de estudio de las contribuciones: Modos de Vida y Otras Prácticas Culturales comienza con un análisis sobre los estilos narrativos en el folclore de la Costa da Morte. De Galicia pasamos a Japón con un estudio sobre la expresión emocional en el *Hadaka Matsuri* y volvemos al norte español para analizar la emigración asturiana del siglo XX con la escultura "la Madre del Emigrante" como punto de partida. Este ecléctico apartado abarca incluso el suicidio como gesto de resistencia ante el dominio, relatado en las leyendas guanches de Canarias, y algunas propuestas metodológicas para abordar el estudio de un fenómeno popular tan contemporáneo como son los grandes almacenes.

Como se puede observar, dentro de la miscelánea temática de los escritos que componen este volumen, se aprecia, no obstante una común adecuación al lema que inspirara el congreso y que da título también a la propia compilación. "La cultura popular en los procesos de transformación social" sintetiza una idea esencial reflejada en estos artículos: el papel fundamental que juegan las múltiples manifestaciones de la

cultura popular en el cambio social a todos sus niveles, un ámbito de análisis de capital interés, que se enmarca inequívocamente en la labor de SELICUP. Desde el equipo editorial solo nos resta dejar patente aquí el reconocimiento a la trayectoria de SELICUP en esta tarea y mostrar también nuestro profundo agradecimiento a las autoras y autores que han participado en este compendio, sin cuyo esfuerzo, la materialización de este trabajo no hubiera sido posible.

I. NARRATIVES / *NARRATIVAS*

DIVERSIDAD CULTURAL EN EDIMBURGO: “ROUTES” (1997) DE LAURA HIRD

IRENE GONZÁLEZ-SAMPEDRO

Universitat de les Illes Balears

iregsam@gmail.com

Resumen: Este análisis del relato “Routes” (Hird, 1997) muestra la existencia de arquetipos identitarios que contribuyen a la creación de una cultura heterogénea, a través de experiencias urbanas localizadas en áreas que se encuentran en el extrarradio de Edimburgo. Para ello, se examina la división socio-espacial de la capital escocesa, los estereotipos relacionados con cada barrio y la evolución personal del protagonista al descubrir los mecanismos socioculturales que contribuyen a la creación de una sociedad desigual.

Palabras clave: Laura Hird, literatura escocesa, Edimburgo, identidad, espacio.

Edimburgo cuenta con un atractivo turístico que la hace imprescindible para los y las amantes de la literatura y de las artes escénicas: *The Fringe*, un Festival Internacional relacionado con las artes, que convierte a la ciudad en uno de los epicentros neurálgicos de la economía turística y cultural de Escocia durante los meses de verano. Asimismo, el encanto de sus calles y su belleza arquitectónica, tanto en la parte del Old Town, como del New Town, atrae durante todo el año a miles de turistas que buscan sumergirse en una cultura homogénea caracterizada por el *kilt*, el *haggis*, la bebida *Irn Bru*, el whiskey o el *Ceilidh*. Es en este contexto en el que la escritora edimburguesa, Laura Hird, destaca por realizar una descripción literaria de la capital escocesa que escapa de esta imagen de perfección y que coincide con la idea de Edimburgo que desarrolla la geógrafa Gillian Rose en su artículo “Community Arts and the Remaking of Edinburgh’s Geographies”. En él, se señala que:

[i]n Edinburgh, as in most cities, the socially marginalized are also spatially marginalized. From the 1930s to the 1970s, a number of housing estates were built

on the edges of the city and many of these are now officially classified as areas of multiple deprivation. (1996: 88)

A partir de la concepción de la socióloga Linda McDowell en su libro *Gender, Identity and Place* (1999) sobre los espacios como generadores de identidades, de conocimiento y de movilizaciones sociales, se considerará el modo en que la ciudad se encuentra dividida en zonas diferenciadas y cómo la composición arquitectónica de esta establece fronteras sociales y económicas. Igualmente, se revisarán algunos estereotipos relacionados con cada barrio desde la perspectiva del protagonista y, finalmente, se examinará la simbología subyacente al transporte público como un medio que facilita al protagonista a llevar a cabo un rito de paso de su infancia a la adolescencia.

“Routes” es un relato corto escrito por Laura Hird que se encuentra recogido en la colección *Nail and Other Stories* (1997). El título presenta al público lector el cambio de rumbo que el protagonista decide adoptar en su vida, ya que pertenece a una familia desestructurada y considera que la situación de desprotección socio-afectiva en la que se encuentra no es adecuada. Para ello, el niño abandona su hogar el día de su cumpleaños como estrategia para demostrarse a sí mismo el cariño que le tiene su madre. Su egoísmo, producto de su edad y de la llegada de un nuevo miembro a la familia, se transformará en altruismo al coincidir en el autobús con una niña que se encuentra en apuros al no tener dinero suficiente para subirse al transporte público.

Si bien el espacio se concibe, en palabras de la geógrafa Linda McDowell como un constructo social multidimensional “affected by beliefs and attitudes, images and symbols that are themselves increasingly variable and complex” (1999:30), el relato que aquí se presenta muestra algunos ejemplos de fragmentación espacial que existen en Edimburgo y que suscitan la división entre la población. De esta manera, al tomar la línea de autobús número 44, el niño realiza un recorrido por lo que podría considerarse como tres *Edimburgos* diferentes: en primer lugar, el autobús atraviesa algunos barrios que cuentan con una población que no encaja con los parámetros sociales establecidos por la jerarquía sociocultural. Aquí, el muchacho establece una relación entre el barrio y una imagen de decadencia socioeconómica creada por los medios de comunicación y acentuada por estereotipos vinculados con la ludopatía y la perversión sexual:

This place we're at now is in the papers aw the time. It's where all the old poofy guys come to get off with young laddies like me, manky bastards. The laddies get

loads of money for it though, it said. Some eleven-year-olds make £100 a night. I bet they've got Nike Air trainers. (Hird, 1997: 81)

El protagonista señala la existencia de una ruptura con la normativa conductual, puesto que se manifiesta una renegociación del comportamiento sexual entre personas adultas y menores en la que tiene una importancia considerable el dinero. En otras palabras, el hecho de que la prostitución de menores se localice en una zona apartada del centro de la ciudad resalta la sanción que el resto de la sociedad realiza en cuanto a esta práctica y su consiguiente invisibilización espacial y cultural con respecto a otras áreas de Edimburgo.

El segundo Edimburgo que transita se caracteriza por tratarse de una zona residencial, situada en la parte noreste de la ciudad, y en donde viven personas con un nivel adquisitivo alto. El muchacho vuelve a plantear los constructos sociales que se pueden encontrar en esta zona:

This bit now's where all the rich cunts stay. Big flash hooses with gardens the size of three back-greens and ponds and swings and tree-hooses and stuff. There's probably enough toys and computer games in each of them to do a whole school but they'll be too snobby to let any other cunt play with them. [...] Who decides who gets rich mums and dads and who gets stuck with sorry poor fucks like mine? (Hird, 1997: 82-3)

La descripción que el muchacho realiza en esta ocasión contrasta notablemente con el primer barrio marginal que atraviesa en su ruta de autobús. En este sentido, destaca la magnificencia arquitectónica de las zonas que resultan asequibles para un escaso sector de la población, de forma que queda patente la estrecha relación existente entre los edificios que se habitan y el estatus socioeconómico de la ciudadanía. Además, la exageración del muchacho con respecto al tamaño de las propiedades revela su sensación de encontrarse fuera de lugar a causa de su origen y de su actual situación económica.

Igualmente, el tercer Edimburgo hipotético que se plantea en este relato se centra en la parte más turística de la ciudad. Aquí, la descripción que realiza el protagonista se caracteriza por que el relato cuenta con un ritmo más rápido, puesto que coincide con el momento álgido de la historia en el que el niño se baja del autobús y corre en busca de otra niña. Las zonas emblemáticas que recorre en este caso son York Place, St Andrew's Square, Princess Street, y St Andrew's Street hasta llegar a Haymarket. Estas calles representan en sí mismas a Edimburgo como un motor

económico nacional gracias a su ambiente turístico y comercial. Por otro lado, la celeridad con la que el protagonista transita estas avenidas y plazas subraya su ansiedad ante la situación que se le presenta, así como su asfixia metafórica al encontrarse en un lugar más propio de los y las turistas que de la propia ciudadanía autóctona.

A lo largo de su viaje, por tanto, se produce una dialéctica socio-espacial, a través de la cual, y en consonancia con las teorías de Edward Soja en su libro *Postmetrópolis: Critical Studies of Cities and Regions* (2000), la ciudad se traduce en un espacio de convivencia de diferentes arquetipos sociales que, al mismo tiempo, se encuentran divididos por fronteras tanto físicas como económicas. Estos arquetipos se encuentran interiorizados por el muchacho como consecuencia de su exposición cotidiana a los medios de comunicación, especialmente a la televisión. Precisamente, su conocimiento de la cultura popular le permite reformular las situaciones que se le presentan. A este fenómeno que Donna Haraway denominó en “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective” (1988) como *conocimiento situado* se le añade, además, el elemento de la mirada infantil y su consecuente adaptación de la realidad a su peculiar perspectiva. En este sentido, es curioso cómo el niño sanciona el embarazo de su madre mediante la película de culto *Alien*, ya que para él su futuro hermano es un sujeto extraño que llega para arrebatarse el poco cariño familiar que tiene. Asimismo, en su viaje hace continuas referencias a series de ciencia ficción, como cuando sube en el autobús una niña de su edad y la describe como Scully, la misteriosa detective de *Expediente X*. De esta manera, al relacionar a la muchacha con este personaje, el protagonista intensifica su interés hacia ella, hasta tal punto que una vez esta tiene que bajarse del autocar por no tener dinero, él siente la necesidad de ayudarla y cree transformarse en una especie de *Terminator* (especialmente coincidiendo con la imagen que se proporciona del famoso ciborg en la segunda y tercera películas de la saga). De acuerdo con sus intenciones, el muchacho destruirá cualquier barrera existente entre la voluntad de ella y los despiadados conductores del transporte público que no quieren que la población empobrecida se entremezcle en su pequeño espacio transitorio, el autobús, con aquellos sectores de la ciudadanía que sí pueden permitirse viajar. Por lo tanto, la constante renegociación de su yo, como *sujeto social* (Lefebvre, 1970), se constata a través de su identificación con iconos populares, que contribuyen a la repetición de códigos de conducta generadores de desigualdades, como ocurre en el caso ya mencionado de *Terminator*.

Por otro lado, es destacable la importancia del recorrido que realiza, puesto que, de acuerdo con las teorías del sociólogo Michel de Certeau en *The Practice of Everyday Life* (1984), una ruta, al igual que un mapa, se caracteriza por ser un lenguaje simbólico y antropológico del espacio. De ello se desprende, por tanto, un crecimiento personal, social y cultural como el que lleva a cabo el personaje de la historia. En esta transformación de su personalidad, el autobús funciona como un *espacio liminal*. Si bien para Homi Bhabha (1994) este *tercer espacio* se interpreta como el contexto en el que convergen personas de diferentes culturas, aquí, el autobús se convierte en un espacio simbólico en el que el protagonista se mezcla con personas de diferentes vecindarios, lo que provoca un cambio personal. Es decir, el autobús se comporta como un medio de transporte simbólico, que transforma y descubre al niño la existencia de los mecanismos de construcción social de las identidades.

Por tanto, podemos decir que el protagonista experimenta un rito de paso gracias a su viaje por la ciudad. No obstante, el detonante de este proceso es la aparición de la niña sin dinero que se quiere subir al autobús y la necesidad que él mismo tiene de ayudarla y protegerla cuando se da cuenta de la indiferencia social que sufren las personas con menos recursos económicos en Edimburgo. En este sentido, el protagonista progresa de la inocencia y el egoísmo, característicos de la infancia, a la preocupación y el ponerse en el lugar del otro, relacionados con el razonamiento de etapas ligadas a la madurez. El propio protagonista es consciente de su cambio, como se puede ver en su afirmación:

I check the paper to see if anything decent's on. Shite, I missed *The X Files*, but I cannae really be bothered watching telly anyway. I couldnae even concentrate to play Sega, even in colour. I go into the kitchen and eat a few cheese slices, then get a couple of Penguins and go to bed with that wee lassie's face like a Polaroid photo in my heid. (Hird, 1997: 96)

El muchacho ha dejado de quejarse por que su madre no le ha regalado las deportivas que quería, para comenzar a preocuparse por una persona con la que realmente no ha tenido trato. Igualmente, la incidencia que tenía antes la cultura de masas en su vida pasa a un segundo plano: ya no le importa no ver su serie favorita o jugar a la consola; ahora su obsesión es el bienestar del sexo opuesto, lo cual resulta de la influencia de la heteronormatividad ejercida desde los medios de comunicación sobre la población adolescente. Este cambio de intereses, en consecuencia, manifiesta su

crecimiento personal adaptado a un vocabulario y a un imaginario popular propio de su edad.

Además, el protagonista se ha transformado en un ciudadano más consciente de los límites geográficos, sociales y económicos y se considera una persona privilegiada por ello: “[p]robably no one that lives in Edinburgh has been to all the bits I have” (Hird, 1997: 89). Precisamente, su desplazamiento de las zonas más marginales de Edimburgo al epicentro cultural y turístico representa su adquisición de conocimientos física y metafóricamente. En este sentido, la socióloga Doreen Massey en su obra *For Space* señala que “[t]he specificities of space are a product of interrelations –connections and disconnections- and their (combinatory) effects” (2005: 67). Su desconexión con la imposición de una cultura nacional hegemónica y de un orden social preestablecido y su conexión, por otro lado, con las personas que se encuentran en el margen de la sociedad por no encajar con los códigos imperantes, provoca su renegociación con el contexto en el que vive y desencadena su evolución personal. Se convierte, por tanto, en un ciudadano único, en una urbe que para él representa la división social y económica y que no encaja con la imagen de unión y de perfección sociocultural que se vende a través de las compañías turísticas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BHABHA, H. 1994. *The Location of Culture*. Londres: Routledge.
- DE CERTEAU, M. 1984. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- HARAWAY, D. 1988. “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”. *Feminist Studies*, 14: 3, 575-599.
- HIRD, L. 1997. “Routes”. En *Nail and Other Stories*. Edimburgo: Rebel Incorporated. 74-96.
- LEFEBVRE, H. 1974. *The Production of Space*. Massachusetts: Editions Anthropos.
- MASSEY, D. 2005. *For Space*. Londres: SAGE.
- MCDOWELL, L. 1999. *Gender, Identity and Place. Understanding Feminist Geographies*. Oxford: Polity Press.
- ROSE, G. 1996. “Community Arts and the Remaking of Edinburgh’s Geographies”. *Scotlands*, 3:1, 88-99.

SOJA, E. 2000. *Postmetrópolis: Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*.
Hendel, V. y Cifuentes, M. (trads.). Madrid: Traficantes de Sueños.

WOMEN'S ECONOMIC INEQUALITY IN EMMA TENNANT'S *TWO WOMEN OF LONDON*

BEATRIZ LOPEZ-LOPEZ

University of Edinburgh

beatrizlopop@gmail.com

Abstract: This paper provides a socio-economic analysis from a gender perspective of Emma Tennant's *Two Women of London*. From a multidisciplinary approach including gothic studies, myth and gender theory, it is contended that the *doppelgänger* motif is employed by Tennant to represent Ms. Jekyll and Mrs. Hyde as the two sides of a same coin, showing the harmful consequences of a male-dominated capitalism upon women, which links Thatcherism to our current financial crisis.

Keywords: *doppelgänger*, gender, Thatcherism, gothic, myth, trauma

Emma Tennant's *Two Women of London* (1989) re-renders Robert L. Stevenson's classic tale *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) in order to exemplify the issue of women's doubleness in contemporary Western societies. In her novel, Mrs. Hyde is portrayed as an aged and deprived single-mother who becomes young and beautiful Ms. Jekyll after taking a mixture of a tranquiliser and ecstasy. Resembling *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, the contrast between the two split women is expressed by their appearance. Mrs. Hyde is described as ugly, having "an evil, spiteful face, a nose hooked like a witch's in the old pictures" (Tennant, 1989: 32), and she is visually repelling, invoking a feeling of "extreme unease ...due to there being something 'unnatural' about her" (1989: 32), while Ms. Jekyll is described as a very beautiful woman, resembling a film icon: "Everything about Eliza is pretty lovely [:] her figure, for one thing... and her beautiful mouth with that cherub's bow taken straight from the old movies and those Ingrid Bergman eyebrows" (1989: 12).

The narrative line is also faithful to Stevenson's text, including the mystery of a murder, Jean Hastie's suspicion of blackmail, the transformation of Mrs. Hyde into Ms. Jekyll signalled by the hand, the indescribable nature of Mrs. Hyde and the deterioration and death of Dr Frances Crane previous to the final confession of Mrs. Hyde. Likewise, both texts rely on the gothic mode, referring to "the old tales of the Germans and the Scots" (Tennant, 1989: 52), and explicitly relating them to Victorianism and its connection with Thatcherism, a conservative ideology which reduced state intervention and restricted women's job opportunities, thus preventing the reconciliation of domesticity and work. As Tennant remarks, "once you draw the Welfare Net aside ... you see a country recognizable from both Eighteenth-century and Victorian painting" (1992:14). Nevertheless, *Two Women of London* does not merely acknowledge the continuous influence of Stevenson's work in popular culture, but confronts its authority and exposes the silences it contains, providing a "contrapuntal reading" (Said, 1993: 66).

As Steven Connor states, "the action of rewriting involves intensifying or restoring the awareness of everything that the idea of an origin must put aside or suppress in social and historical life" (1995: 168). *Two Women of London* fulfils this aim by inscribing active women in the story. In fact, with the exception of a few male characters, every character is female, allowing a pastiche of women's diverse experiences in Thatcherite London to flourish, and thus creating a *herstory*. As Tennant remarks:

For my purposes – and looking at English society 100 years on, I took the split personality of one woman and showed how the frequently intolerable pressures for one woman today – single parenthood, need to compete in the marketplace, a Manichean split between ambition and "caring" can lead to disintegration and murder. (1992:14)

Despite belonging to the aristocracy, Tennant is extremely concerned with social class relations and uses the motif of the double to criticise Thatcherism and capitalism, which resulted in serious social inequality:

We are surrounded daily by evidence of violence, poverty and misery in this city. The media leave us no doubt that rapaciousness and a 'loadsamoney' economy have come to represent the highest values in the land. (Tennant, 1989: 4)

While capitalism enhances men's economic power, as it is shown in the figure of Sir James Lister, who "owns the gallery ...the massive new supermarket ...houses all over the world and has just bought a country state in Dorset" (Tennant, 1989: 12),

women are essentially immersed in vulnerable economic situations. Thatcherite politics “widened the gap between better off women and those at the bottom of the employment hierarchy” (Wilson, 1987: 206) by reducing job opportunities in manufacturing, which resulted in fewer, and mostly part-time, positions for the poorest women. As a result, the country became split into *two nations*, the rich and the poor, “who [were] ignorant of each other’s habits, thoughts and feelings, as if they were dwellers in different zones, or inhabitants of different planets” (Eagleton, 2006: 229).

In this two-nation context, Mrs. Hyde represents an example of a marginalised working-class woman, who is “hounded to the limits of her sanity by the brutality of everyday life” (Tennant, 1989: 32). She is a single mother who has to cope with the trauma of divorce, a lack of state support and the responsibility of taking care of the children while working to pay the high taxes the state demands of her. All these obligations lead her to the brink of a mental breakdown, and her only escape is drugs, which allow her to become a new woman in the figure of Ms. Jekyll. However, she is systematically criticised by the successful middle-class women of the neighbourhood since she represents the decay of a woman’s psyche and career against which they wish to position themselves. As opposed to Ms. Jekyll, Mrs. Hyde is fearful in that she represents the Kristevan “abject” (1982: 4), all the female burdens which middle-class women have relinquished in their progress up the rungs. In this sense, the motif of the double also comes to signify the battle between domesticity and work that women often have to endure: “I went on Social Security because there was no way at all that I could bring up these two young children and go out to a demanding job” (Tennant, 1989: 111). Following Thatcher’s individualist ideology, which established a dichotomy of either winners or losers, professional women establish themselves as winners in opposition to:

women like Mrs. Hyde [who] could easily support themselves ‘if they really wanted to’ ...‘making an exhibition of yourself’ by parading in cheap and common clothing on a night such as this is done to draw attention to your straitened circumstances. (Tennant, 1989: 31-32)

Nevertheless, the success of middle-class women is based on the disintegration of their working-class counterparts, in the same way that Ms. Jekyll’s comfortable flat is built upon Mrs. Hyde’s decaying basement. Dr Frances Crane and Mara, for example, are complicit in the collapse of Mrs. Hyde, the former leading her to a drug addiction and the latter encouraging her to take revenge on the rapist on behalf of women. Consequently, they become an instrument to criticise hypocritical attitudes adopted by

some women in the 1980s, who were reluctant to acknowledge the inequality of women in the professional and economic market. Mara Kaletsky, Jean Hastie, Monica Purves, Carol Hill and Ms. Jekyll, who have had the privileges of an education and career, become *the new women* of Thatcherite Britain, confident of their capacity to succeed. Still, they are most often reduced to be just employees, in many cases lacking a stable job; for example, Ms. Jekyll loses her job as soon as Sir James Lister decides to close down the gallery. She is therefore described as a victim of capitalism, “the ‘rich poor’, the individual encouraged to take out a hundred per cent mortgage” (Tennant, 1989: 114), experiencing “an enterprise culture of deregulation, non-unionization and short-term contracts [which] links to a gender politics of male economic and sexual power” (Eagleton, 2006: 231).

In patriarchal societies, access to the symbolic order and social advancement is commonly gained through the acceptance of male-imposed standards, such as beauty and youth, which most often bring about harmful consequences for women (Wolf, 1991). This is the case of Mrs. Hyde, whose split personality develops as a result of the pressures imposed upon her by the patriarchy and society at large, inspiring the desire of becoming the idealised Ms. Jekyll: “You can’t imagine what it’s like when your youth comes back –and beauty, and more– and the figure and the quick step to go with it” (Tennant, 1989: 113). However, this idealisation does not stem from her subjectivity but from a projection of male desires. As exemplified by myths and fairy tales, beauty is considered to be the measure of female worth, as it is translated into men’s approval, while ugliness is considered to be a curse (Duncker, 1992: 152). As a result, Mrs. Hyde’s failure to comply with these attributes further contributes to her rejection and articulation as *the abject*, being solely able to access the realm of the hegemonic discourse through her compliance with the social standards of beauty that the patriarchy dictates. As Kristeva notes, “wherever society institutes itself on the basis of male power, then the oppressed but equally powerful feminine becomes synonymous with evil” (Sellers, 2001: 93). As opposed to Mrs. Hyde, who is rejected and demonised because she is not attractive, the thin, prosperous and beautiful Ms. Jekyll is represented as the *good* woman, thus being able to achieve her aims by appealing to male approbation: “Men would do anything for me. It was no problem getting this flat –from which of course I could go next door to my children– and the same landlord that had been round threatening ‘me’ only the month before, was all over ‘me’ as Ms. Jekyll” (Tennant, 1989: 114).

Two Women in London also shows the opposition between women in their quest for male sympathy, their relationships often being established upon conflict and competition (Duncker, 1992: 152): “Though at this moment it’s clear she’s doing her best to show off –to attract any of the meagre number of men at the opening: perhaps [...] Eliza Jekyll’s immersion in conversation with Jean Hastie [...] will leave the field free for her” (Tennant, 1989: 14). As beauty is considered to be the measure of men’s attention, Mara sees Ms. Jekyll as a potential threat to her success, since she may prevent her from calling the attention of Sir James Lister, therefore not being able to receive the financial support she needs to continue with her exhibition. This competitiveness results in women’s immersion in a *women beware women* situation.

Such division also relates to the lack of solidarity among women promoted in the late twentieth century. On the one hand, Jean Hastie represents the most conservative attitudes, applying Thatcherite politics to denounce Mrs. Hyde, who “is where she is as a result of choices freely made by none other than herself” (Tennant, 1989: 73). In the beginning, she shows no compassion for Mrs. Hyde, disregarding the limitations that social conditions impose upon the choosing capacity of working class individuals. On the contrary, Mara embraces a radical understanding of feminism which idealises sisterhood as the best strategy to fight patriarchy. Nevertheless, her role is ambiguous since she is complicit with the exploitation of victims of sexual violence, whose image is appropriated by her camera and put at the service of the “male gaze” (Mulvey, 1999: 838): “two art critics (male) are staring up at the pictures with something very like fear and scorn” (Tennant, 1989: 15). Furthermore, she is also simplistic when representing the experiences of these women, whose features are combined in a Frankenstein-like manner in order to obtain an essentialist view of women: “I shoot film of all the women and I intercut the stills so I get the ultimate woman” (1989: 12). Although Mara struggles to become an artist, a producer of meaning, in a male-dominated art environment, she is mocked and prevented from accessing the realm of the symbolic. In Mara’s words, the smashing of a plate-glass window is a protest against “the police and their attitude to the rapist [,] a rich man like Sir James Lister and his ownership of their image....” (1989: 16), but her involvement in the exploitation of women’s images proves her hypocrisy. Both Jean Hastie and Mara criticise Eliza Jekyll as a post-feminist, “using the wiles of Marilyn Monroe to achieve the aims of Stalin” (1989: 69), although in fact, all professional women are represented as such to the extent that they marginalise working-class women while pretending that

equality has been achieved, not only between men and women, but among women themselves.

Two Women of London acknowledges the authority of the myth of Dr. Jekyll and Mr. Hyde but elaborates it further by inscribing a gender perspective. Although myths are intrinsically linked to particular societies and most often provide their models of behaviour, rewritings show that they are not immutable, but a “mode of signification” characteristic of a historical period. Tennant’s *Two Women of London* adapts the motif of the double to contemporary society, showing the traumatic experience of women today, which results from their battle between professional success and domesticity and the pressures of male desires and fears imposed upon them. Thus, the novel gives voice to the problems of contemporary women and calls for social, economic and sexual equality. As opposed to traditional gothic narratives which eventually eliminated the threat of the uncanny, be it witch, vampire or *doppelgänger*, contemporary female gothic rejects *the horror turn*, i.e., the dismissing of the subversive features and the preservation of the status quo in the denouement of the narrative (Wisker, 2004: 154). This translates in the safeguarding of Mrs. Hyde, who as opposed to Mr. Hyde, does not die but merely goes abroad. This change allows new space for changing the role of *the abject*, acknowledging it as a part of ourselves rather than an external threat and allowing the negotiation of the plural role of women in contemporary society.

WORKS CITED

- CONNOR, S. 1995. *The English Novel in History, 1950 to the Present*. Florence, KY, USA: Routledge. 166-198.
- DUNCKER, P. 1992. “Fables, Myths, Mythologies”. In *Sisters and Strangers: An Introduction to Contemporary Feminist Fiction*. Blackwell: Oxford, 1992. 132-166.
- EAGLETON, M. 2006. “Rewriting the Master: Emma Tennant and Robert Louis Stevenson”. *Literature Interpretation Theory*, 17, 223-241.
- KRISTEVA, J. 1982. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York; Oxford: Columbia University Press.
- MULVEY, L. 1999. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. In L. BRAUDY AND M. COHEN (eds.) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press. 833-844.

- SAID, E. W. 1994. *Culture and Imperialism*. London, Vintage.
- SELLERS, S. 2001. "Unlimited Horror: Vampires, Sex-Slaves and Paragons of the Feminine in Anne Rice and Emma Tennant". In *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction*. Gordonsville, VA, USA: Palgrave Macmillan. 79-95.
- TENNANT, E. 1989. *Two Women of London: The Strange Case of Ms. Jekyll and Mrs. Hyde*. London and Boston: Faber and Faber.
- TENNANT, E. AND G. INDIANA. 1992. "Emma Tennant". *BOMB*, 39, 12-14.
- WILSON, E. 1987. "Thatcherism and Women: After Seven Years". *Socialist Register*, 23, 199-235.
- WISKER, G. 2004. "Demisting the Mirror: Contemporary British Women's Horror". In E. PARKER (ed.) *Contemporary British Women Writers*. D.S. Brewer: Cambridge. 154-170.
- WOLF, N. 1991. *The Beauty Myth: How Images of Beauty are Used against Women*. London: Vintage.

TRAICIÓN Y HEROICIDAD EN LOS PERSONAJES FEMENINOS OESTEAFRICANOS

VICENTE ENRIQUE MONTES NOGALES

Facultad de Turismo de Oviedo

montesvicente@uniovi.es

Resumen: Mediante este artículo intentaremos mostrar cómo la función de los personajes femeninos varía en dos novelas para cuya creación sus autores se inspiran en la tradición africana. El maliense Hampâté Bâ reproduce en *L'étrange destin de Wangrin* los patrones femeninos de la épica fulani¹ y bambara², por lo que la mujer entraña peligros para el varón, mientras que la senegalesa Fatou Diome relaciona a las protagonistas de *Celles qui attendent* con las heroínas guelwaar³, conocidas por su valor y un elevado sentido del honor.

Palabras clave: mujer, africana, tradición, seducción, oralidad.

Amadou Hampâté Bâ y Fatou Diome son dos autores nacidos en el oeste de África cuya producción literaria está estrechamente vinculada a la tradición por motivos no muy diferentes. La infancia de Amadou Hampâté Bâ, en la primera década del siglo XX, transcurre en compañía de *griots*⁴ y otros tradicionistas que además de transmitir la historia de las etnias a las que pertenecen narran oralmente cuentos, mitos, leyendas, epopeyas y otros géneros literarios. Las enseñanzas de estos bardos constituyen los cimientos de su instrucción tradicional. Con el paso de los años, su atracción hacia la cultura popular y los valores de la identidad africana se convierte en una misión: la salvaguardia de los conocimientos heredados de los antepasados. La senegalesa Fatou Diome es educada por su abuela, escuchando las narraciones que esta le recita. Como había sucedido a Hampâté Bâ, las enseñanzas tradicionales que recibe en el entorno familiar complementan las impartidas en las aulas de las escuelas donde se forma. La lengua francesa permite a ambos autores adentrarse en la literatura producida en Europa y descubrir otra manera de narrar.

La oralidad en *Celles qui attendent*, de Fatou Diome, y en *L'étrange destin de Wangrin*, la única novela escrita por Hampâté Bâ, se percibe fácilmente gracias a breves canciones populares que animan la lectura o a la función conativa del narrador, que busca establecer el diálogo con el lector, recuperando así el contacto mantenido entre los contadores populares y su público en las sesiones narrativas orales. También mediante motivos o unidades temáticas. Sin embargo, algunas diferencias separan a estos autores y entre ellas destacamos una que los opone radicalmente: la función de los personajes femeninos.

Hampâté Bâ se inspira en las epopeyas bambara y fulani para relatar las acciones de los personajes de su novela. Wangrin es un pícaro africano que reúne un importante patrimonio engañando a colonos y a ricos comerciantes. Para conseguir enriquecerse se sirve en ocasiones de las mujeres, ya que las anima a imitar las estrategias de sus antecesoras épicas, que recurrían a la seducción para embaucar a los varones. En la épica bambara, las jóvenes africanas cautivan con sus encantos y atenciones a los rivales de sus gobernantes, de modo que tras una o varias noches de placer logran desproveerlos de sus talismanes o descubrir un secreto cuya revelación facilita la victoria de sus oponentes. Según afirman los *griots*, las astutas bambara son traidoras por naturaleza. En *L'étrange destin de Wangrin* las africanas transmiten al protagonista útiles informaciones de sus amantes europeos o persuaden astutamente a alguno de sus admiradores africanos para que viertan pócimas en los alimentos de sus víctimas que anulen su voluntad.

Fatou Diome, en cambio, aunque se inspira en la épica *guelwaar* muestra un retrato mucho más heroico de los personajes femeninos africanos en su novela *Celles qui attendent*. Las madres y esposas sufren respectivamente la ausencia de sus hijos y maridos, puesto que los jóvenes senegaleses emprenden un temerario viaje en patera hasta las costas europeas para escapar de la miseria. La autora da a conocer al lector la presión que ejerce la tradición sobre la mujer pues le impone unas normas de conducta que la someten al varón. No obstante, a pesar de que sean los hombres los que cruzan el océano Atlántico a bordo de una inestable embarcación, son ellas, gracias a su comportamiento ejemplar y a su espíritu de sacrificio, las verdaderas heroínas del relato.

Antes de indicar las tramas que urden las mujeres en *L'étrange destin de Wangrin* para seducir a los varones conviene explicar un fenómeno social que causó la colonización en África occidental y que supuso dramáticas consecuencias para las jóvenes de las diversas etnias. El narrador de la novela de Hampâté Bâ informa al lector

acerca de una nueva coacción sobre las nativas: la satisfacción de los deseos sexuales de los colonos. Si antes de la llegada del extranjero hostil, las africanas debían cuidar su reputación para no ser juzgadas como informales en su trato con el sexo masculino ahora también tienen que evitar despertar la pasión de los administradores franceses porque resistirse a su voluntad podría originar su infortunio y el de sus familias.

Wangrin pide ayuda a su protegida Tenin Belle Bichette des carrefours, a la que considera como su hija adoptiva, para derrotar a uno de sus rivales: “Te necesito para verter un filtro mágico en la sopa del nuevo comandante que va a llegar en los próximos días. Se trata de embaucar al cocinero que prepara la sopa o al *boy* que se la servirá.” (ED: 318)⁵. Posteriormente le aconseja que engañe con arte y maña:

Si entrases aunque fuese un poco en el corazón del comandante, podría contrarrestar la influencia de Romo y eso me vendría muy bien. Sé, entonces, cándida y afectuosa pero no aceptes un sitio en el sofá de su despacho. (ED: 329)

Belle Bichette es consciente del deseo que despierta su cuerpo en los varones y de las ventajas que tal sentimiento le puede aportar: “¡No estoy tan loca como para dejarme matar por un hombre, decía riendo, cuando miles están dispuestos a dejarse matar por mis bellos ojos y mi bonita boca!” (ED: 311) así que decide emplear sus encantos para auxiliar a su protector Wangrin. Las argucias de Tenin dificultan el raciocino de los seducidos y con gran maestría aviva su apetito sexual:

Mientras que Bouraboura reflexionaba así, Tenin estudiaba las reacciones de su víctima. Como un conejo que se encuentra en frente de una boa, Bouraboura, hipnotizado por la belleza y el perfume de la joven, esperaba ser devorado sin reacción alguna.

—Hermano, ¿Tiemblas? Le preguntó Tenin.

—Sí, hermana, pero no de miedo, tiemblo de deseo por ti. Te amo y presiento que te amaré siempre, a pesar de lo que pueda suceder. (ED: 335)

Aunque el narrador de la novela no oculta las injusticias a las que los europeos someten a las mujeres, no disculpa a Tenin por haber aceptado las proposiciones sexuales de un colono, acusándola de haber obrado con ligereza:

Al principio, Wangrin únicamente pide a Tenin que use su poder de seducción, que era grande, con un *boy* o un cocinero de la Residencia para que le persuadiese a verter un filtro en los alimentos del comandante. Para esta espléndida joven, hábil y maliciosa, nada sería más fácil. Sin embargo, imprudentemente y por su propia iniciativa, Tenin provoca y seduce al comandante cuando este pasa delante de su casa. (ED: 436)

A pesar de que Wangrin conoce el riesgo que entraña para la joven la misión encomendada, el narrador no censura el egoísmo del protagonista sino que lo justifica basándose en la imprudencia de la joven⁶.

En *Celles qui attendent* las esposas de los emigrantes sufren no sólo la ausencia de sus cónyuges sino también la presión social que las obliga a soportar permanentemente la presencia de una o varias coesposas africanas y ocasionalmente la de una insensible europea a la que deben servir:

Únicamente a Coumba le caían las gotas de sudor en la cocina mientras que la Señora y sus hijos se ausentaban con Issa. Visitaban el pueblo y sus alrededores o hacían una excursión en barca. Cuando regresaban, hambrientos, Coumba les servía su comida. La Señora la probaba, haciendo comentarios que la cocinera no comprendía. Coumba también hacía la colada e iba a buscar agua al pozo para las innumerables duchas que salvaban a la Señora y a sus hijos de la canícula (CQA: 269).

La crítica más feroz del narrador de *Celles qui attendent* va dirigida a estas mujeres europeas cuya búsqueda de exotismo les impide apreciar y valorar el sacrificio de las africanas y que no ven en la poligamia más que una costumbre fácilmente tolerable, cuyos efectos desconocen y que ni siquiera intuyen durante su mes de vacaciones anuales en África: “¡La poligamia no es tan terrible! Sólo una repudiada que se hubiese comprado un semental como si fuese el último bolso de moda de Prada y que lo amarrase fuertemente por la brida podría decir estupideces semejantes” (CQA: 269).

Hampâté Bâ coincide con Fatou Diome en juzgar con severidad a la mujer blanca pues en *L'étrange destin de Wangrin* una europea encarna a la mujer seductora que obra en su propio beneficio. Wangrin, habituado a servirse de la astucia femenina para derrotar a sus adversarios, incurre en un gran error, confiar en una prostituta que incita a los clientes de un bar a beber alcohol y cuyas intenciones son las de despojarle de su fortuna. Las advertencias de muchos *griots* podrían aparecer en esta novela puesto que frecuentemente recomiendan al sexo masculino prudencia en la elección de su pareja y desconfianza, porque la mujer es un ser peligroso que gracias a su inteligencia sutil es capaz de derrotar a su más fiero oponente:

El que afirma que una mujer no puede vencerlo, miente;
¡Qué Dios no nos entregue a las mujeres! (Kesteloot, 1993: T. 1, 112)

No sorprende, por consiguiente, que Wangrin, tras haber perdido la mayor parte de su capital a causa de los engaños de la timadora y sumergido en el alcoholismo al

que ella le ha conducido, apoye el pensamiento popular transmitido de generación en generación: “el hombre no puede resistirse a la mujer más que cuando hay una presa entre ellos” (ED: 418).

En *Celles qui attendent* las mujeres son las verdaderas heroínas del relato y no sólo por sus acciones sino también porque el narrador ensalza repetidamente sus virtudes y proezas diarias. Su sufrimiento, su entrega a la familia, su lucha constante por conseguir alimento para la progenie y su capacidad de trabajo las oponen a los varones, que gozan de los privilegios que la tradición les concede. El narrador denuncia en esta novela muchas de las injusticias que oprimen a las africanas, posicionándose a favor de la rebeldía femenina: las solteras deben acatar la voluntad paterna que las obliga a comprometerse en matrimonio con aquel que su progenitor elige, las casadas tienen que resignarse a la poligamia, soportar las rivalidades con sus coesposas y los sucesivos embarazos, trabajar en el campo, mariscar, recoger leña, transportar agua, cocinar, cuidar a sus hijos, educarlos y desarrollar estas tareas sin languidecer ni protestar:

Como sus madres y sus abuelas antes que ellas, alimentaban la llama de la vida ofreciendo a la isla el espectáculo que ella había conocido: un combate donde no había nada que ganar más que el simple hecho de permanecer en pie. Era preciso luchar, ellas luchaban valientemente. (CQA: 14)

En esta novela, Fatou Diome culpa a la poligamia de situar a las coesposas en una posición de rivalidad, combatiendo la idea transmitida por la literatura tradicional según la cual el origen de esta cruel competitividad era la propia naturaleza femenina y la incapacidad de las mujeres para mantener una relación de amistad con sus compañeras. Acusa, igualmente, a los maridos de fomentar la enemistad entre sus esposas porque de esta aversión obtienen claros beneficios. Les reprocha, igualmente, su haraganería y egoísmo ya que cuando las dificultades apremian, ellos abandonan sus hogares y familias: “Cuando los esposos desertaban dejándolas afrontar solas las necesidades de los chiquillos, ellas los maldecían en silencio” (CQA: 29).

Si en *L'étrange destin de Wangrin* la mujer goza de poco protagonismo y cuando lo tiene no destacan sus virtudes, en *Celles qui attendent* la atención del narrador y la acción recaen principalmente sobre ella. La emigración de dos senegaleses afecta a sus madres y esposas de manera diferente pero comparten sentimientos originados por la angustiada espera de noticias tranquilizadoras, por el control social, por la decepción y, en definitiva, por el amor. Lo que ha cambiado entre las recitaciones de epopeyas, la redacción de *L'étrange destin de Wangrin* y la de *Celles qui attendent*

es el hecho de que la novela de Fatou Diome haya sido escrita por una mujer y que reivindique los derechos que por justicia pertenecen a las africanas, denunciando las obligaciones que las someten al varón desde tiempos ancestrales. Hampâté Bâ juzga con severidad las transformaciones sociales causadas por la colonización en África occidental y los abusos de los administradores, los dioses de la sabana, sobre la población nativa pero no reclama para la mujer la liberación del yugo masculino sino que argumenta a favor del individuo africano en general, porque es él quien debería dirigir el futuro de su continente. Sin embargo, Fatou Diome, al igual que otras muchas autoras africanas contemporáneas, concede mayor protagonismo a la dramática situación que padecen las senegalesas y muestra al lector el vigor de los preceptos tradicionales que aún las subyugan. Elogiando las cualidades femeninas, entre ellas un orgullo resultado de causas nobles y virtuosas que han heredado de las nobles *guelwaar*, Fatou Diome contribuye a fortalecer la función de la mujer en las nuevas sociedades africanas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMGARDT, U. 2005. "Introduction". *Études Littéraires Africaines. Littérature peule*, 19, 5-8.
- DIENG, B. 2008. *Société wolof et discours du pouvoir. Analyse des récits épiques du Kajoor*. Dakar: Presses Universitaires du Dakar.
- DIOME, F. 2010. *Celles qui attendent*. Paris: Flammarion.
- HAMPÂTÉ BÂ, A. 1992. *L'étrange destin de Wangrin ou Les roueries d'un interprète africain*. Paris: Union Générale d'éditions. (1ª ed. 1973)
- HAMPÂTÉ BÂ, A. 1992. *Amkoullel, l'enfant peul*. Arles: Actes Sud (1ª ed. 1991).
- HAMPÂTÉ BÂ, A. 1994. *Oui mon commandant !* Arles: Actes Sud.
- KESTELOOT, L. 1993. *L'épopée bambara de Ségou*, T. 1-2. Paris: L'Harmattan.

¹ Baumgardt (2005: 5) afirma que los fulani están presentes en unos veinte países de África occidental y central, es decir, desde Senegal hasta República Centroafricana, y aunque no se puede negar su unidad cultural tampoco es posible obviar una diversidad lingüística, social y literaria.

² Los bambara residen principalmente en Malí, Burkina Faso, Guinea y Senegal.

³ Según Bassirou Dieng (2008: 21), los *guelwaar*, que se encuentran en la región natural del delta de Sine Salum, son de origen mandinga.

⁴ Los *griots* son verdades contadores populares que transmiten oralmente la historia y los relatos de diversos géneros literarios de generación en generación. Antiguamente eran los educadores de los hijos de los nobles y cumplían otras funciones sociales como la mediación, la *laudatio*, la mensajería y el entretenimiento.

⁵ Para referirnos en las citas a *L'étrange destin de Wangin* y a *Celles qui attendent* emplearemos las siglas *ED* y *CQA*. Las citas correspondientes a *L'étrange destin de Wangrin*, *Celles qui attendent* y *L'épopée bambara de Ségou* han sido traducidas del francés al español por el autor de este artículo para facilitar su comprensión al lector.

⁶ Si en la literatura épica de diversas etnias del oeste de África y en la novela de Hampâté Bâ la mujer engaña a los varones mediante la seducción, en *Celles qui attendent* aquellos que pretenden atraer físicamente con el propósito de obtener un beneficio son los jóvenes senegaleses, que buscan en las europeas un apoyo económico. El joven africano que acoge a Issa y a Lamine en su hogar español les indica cómo sobrevivir en Europa: “Entonces, sed astutos: evitad a los policías, currad en negro por la comida, continuad luchando por los papeles pero si podéis, buscaos ligues que os acojan en su hogar. ¡Cuidado, ni una palabra a vuestras novias del pueblo! Digamos que aquí, ellas no comparten abiertamente pero si lográis ponerles el anillo en el dedo estaréis salvados...A mí, Blanca me sacó de apuros... “ (*CQA*: 234). Los dos jóvenes africanos siguen fielmente los consejos de su compatriota, de modo que utilizan su atractivo físico para conseguir sus fines: “Chicos guapos, ninguno de los dos había pensado nunca en el valor de su mirada, de su sonrisa, de sus pectorales. Tenían la costumbre de cuidar su aspecto pero jamás habían recurrido a su cuerpo como un cebo, sin embargo, una vez que se habían marcado un objetivo, comenzaron a cultivar todas las virtudes que les hacían naturalmente seductores. A partir de ese momento y en cualquier lugar y ocasión, hinchaban el pecho y fingían buen humor, como cuando se mueve la caña de pescar” (*CQA*: 235).

II. DRAMA / *TEATRO*

DE MI COSTILLA ES UN HUESO A LADRONAS DE AMOR: DISCURSOS FEMENINOS EN EL TEATRO FRÍVOLO DESDE LA REPÚBLICA AL FRANQUISMO

CELSA ALONSO GONZÁLEZ

Universidad de Oviedo

celsa@uniovi.es

Resumen: El trabajo pretende mostrar el potencial transgresor del teatro lírico español de los años treinta y cuarenta del siglo XX. En el teatro frívolo, muy popular y de fácil acceso a las clases medias, los libretos se prodigaban en chistes, ingenio, metáforas, caricatura y parodia que, combinadas con una música dramáticamente muy eficaz, presentaban un área de conflicto en cuestiones de género y sexo¹.

Palabras clave: teatro lírico, género, feminismo, identidades.

Los roles de género son fundamentales en el teatro lírico. En el sainete lírico de principios del siglo XX, pese al conservadurismo, había lugar para algunos elementos transgresores, gracias a la caricatura, la connotación festiva, la parodia y la transformación cómica de la palabra, presentando un panorama carnavalizador en sentido bajtiniano (Romero Ferrer, 1993). Pese a las normas y códigos, el éxito se sostenía en la comicidad y una transgresión lúdica, autorizada más que subversiva. La música colaboraba activamente en este paradigma carnavalesco creando una segunda vida del pueblo y una especie de mundo al revés. Sin negar el poder del costumbrismo y el sentimentalismo del sainete lírico, la risa era fundamental (Versteeg, 2000). Con la llegada de la sicalipsis (erotismo procedente de las variedades y el cabaret), aparece la zarzuela ínfima, y se inicia una polémica entre lo *chico* y lo *ínfimo*. En la zarzuela ínfima, el hedonismo anárquico, la oposición a la moralidad hegemónica, el relativismo moral, las alusiones a la actualidad política, el erotismo y la sátira social se dan la mano (Webber, 2010). El sainete lírico y la zarzuela ínfima, lejos de ser géneros enfrentados,

convivieron e intercambiaron elementos dramáticos y musicales, y entraron en decadencia al mismo tiempo, en torno a 1914: el género ínfimo derivaría en la humorada y en la revista moderna, y el sainete lírico se orientó hacia la zarzuela asainetada.

Tras la I Guerra Mundial, la mujer sigue siendo un eje fundamental del teatro musical: en el teatro frívolo (revistas, humoradas, vodevil arrevistado) y la opereta (de procedencia centroeuropea), el erotismo y el baile eran imprescindibles en un teatro gestual y visual donde se canalizaron avances escenográficos (escaleras practicables, escenarios giratorios para las mutaciones, iluminación) y donde el vestuario (o no vestuario) tenía gran importancia. El teatro es el escaparate público de los cambios culturales del país, incluyendo las primeras reivindicaciones feministas: cabía la crítica al patriarcado pero también la parodia y la caricatura al feminismo.

Durante los años veinte, el papel de la mujer en la escena fue cambiando a medida que cambiaba la sociedad bajo el impulso modernizador (vitalismo, bohemia, drogas, nuevos bailes, moda). Como en el musical americano, en España la cuestión de género era un elemento esencial en la arquitectura musical y dramática, determinante de las tramas, personajes, vestuario, canciones, gestualidad, baile y registro vocal (Wolf, 2011). En España se consolida la revista de gran espectáculo, con influencia de Broadway y de París, donde penetran los ritmos americanos (*fox-trot*, charlestón, *shymmi*, *blackbottom*) y latinos o criollos (tango) en tanto iconos de diversión, sin excluir el sarcasmo y la crítica, siempre protagonizados por mujeres, conviviendo con músicas castizas y danzas europeas (Alonso, 2009).

Mediante la parodia y el disfraz, se fue configurando una inestabilidad que podía provocar cierta ansiedad masculina, mientras se creaba un nuevo prototipo femenino (la *flapper*) (Gómez Blesa, 2009). El teatro ayudó a construir una nueva Eva: dinámica, moderna, aficionada al baile, el cine y las drogas, que ha sido analizado en la novela erótica (Litvak, 1993) y en el teatro frívolo (Alonso, 2013). La mujer moderna se convirtió en un referente como tema en un teatro lírico que oscilaba entre la defensa del orden social y la transgresión.

1 Erotismo republicano

Con la llegada de la república, la modernidad se institucionaliza. La mujer se introdujo en la acción política, la prensa y los movimientos sociales, se aprobó el matrimonio civil, ley de divorcio, sufragio femenino, seguro de maternidad para las

mujeres obreras, regulación del acceso de la mujer al mundo laboral y una ley de educación igualitaria para ambos sexos. Paradójicamente, mientras en España se imponía el feminismo de la igualdad, en Europa y USA se fortalecía un culto a la feminidad y el discurso de la diferencia, a consecuencia del auge de los totalitarismos, la crisis del feminismo igualitario y del liberalismo, lo que puede observarse en el cine hollywoodiense (Morcillo, 2007). Durante la república, la actividad teatral sigue siendo un negocio inestable en manos de empresarios más o menos escrupulosos, y progresa la cultura de evasión, impregnada de folklorismo, andalucismo, erotismo, orientalismos y escapismo casi a partes iguales. El teatro frívolo era un ocio urbano destinado sobre todo a las clases medias, que podía construir unos discursos al margen de los intereses concretos del Estado, dependientes de la rentabilidad de una industria cultural que no experimentó sustanciales cambios respecto a la década anterior.

El teatro lírico podía ser plataforma para la reivindicación feminista pero también para la defensa de los valores tradicionales, y todo era sometido a la crítica y la parodia desternillante. El teatro estaba escrito por hombres pero protagonizado por mujeres, que podían construir unos discursos alternativos al patriarcado a través del chiste, el juego de palabras, la pornografía y la música exótica (incluyendo el jazz). En este contexto, triunfa la llamada *ola verde*, es decir, la expansión de un erotismo escénico iniciado en 1927 con la revista de espectáculo: los desnudos se hicieron más frecuentes y los diálogos más obscenos. En la nómina de las obras procaces figuran *¡Como están las mujeres!* de Luna, *Las inviolables* de Padilla, *La pipa de oro* de Rosillo o *Las comunistas* (de García Bernalt) que finalizaba con un picante danzón cubano (protagonizado por un plátano). Títulos sugerentes en las carteleras fueron *La almeja de oro*, *El conejito de Atanasia*, *El 69 duplicado*, *La isla de las almejas*, *El morrongo de Maruja*, *Las mujeres ardientes*, *El nabo resucitado* o *Polvo del camino*. Estos títulos confirman que, a diferencia de Francia, en España predominaba un lenguaje festivo de dobles sentidos, donde reinaba la alusión, la metáfora o la metonimia: un simulacro (Salaün, 2011). La diferencia y el permanente enfrentamiento entre hombres y mujeres llegaba a la caricatura convirtiendo el modelo en ridículo. Veamos algunos ejemplos.

Las Leandras, de Muñoz Román, González del Castillo y Alonso hizo época. Se presentó al público como pasatiempo cómico-lírico en dos actos, estrenada el 12 de noviembre de 1931. La acción se desarrolla en un ficticio colegio para mujeres pues Concha, vedette de teatro, necesita engañar a su tío para poder cobrar su herencia. No falta la caricatura del empresario teatral, el novio celoso y la paleta de pueblo, en una

trama de engaños, enredos y suplantación de identidades (vodevilesca) que provocan graciosas confusiones, incluyendo la pertinente iniciación sexual de un pueblerino, pues el local del falso colegio había sido en el pasado un prostíbulo. Aunque al final todo se descubre y no había herencia, Concha se libra de su novio (que acaba de burlador burlado) y todos contentos. Además de un chotis insuperable (el del Pichi) y un pasacalle que hizo época (el de los nardos), había un charlestón, fox-trot, folías canarias y habanera, con interesantes ironías sobre el divorcio, en un momento en que el Ministro de Justicia, Alvaro de Albornoz, estaba preparando el proyecto de ley.

Menos conocida hoy pero muy interesante es *Mi costilla es un hueso*, presentada el 14 de octubre de 1932, libro de Joaquín Vela y Enrique Sierra, es una historieta cómico-vodevilesca con música de Francisco Alonso que se desarrolla en Madrid, Barcelona y California. La sociedad filantrópica “El sostén de las casadas” entrega varios premios en metálico a las mujeres casadas más honestas. El tercer premio es para una mujer que no acude porque se ha fugado con su querido, y su marido Nicéforo (tipo achulado) reclama el premio: una mujer casada es fácil que falte a sus obligaciones cautivada por la ambición y el amor al lujo. Ante el desacuerdo, se redacta un contrato: si Nicéforo demuestra su teoría, logrando que una buena esposa se convierta en adúltera, se disuelve la sociedad y él se queda con el capital. Así comienza una historia irreverente de enredos, sexo, engaños y trampas, con críticas a los políticos del momento. Finalmente, la presidenta de *El sostén de las mujeres* descubre la farsa, pero nadie gana la apuesta, pues parece que la inmoralidad, la hipocresía y la falta de escrúpulos nada tiene que ver con cuestiones de género: está en todas partes.

Entre los cuadros de revista destaca un bar americano, un número de visualidad con baile cuyo cantable habla de las chicas que beben whisky e inflaman a los hombres. Hay otro cuadro de visualidad en la agencia de viajes para la fantasía californiana: vicetiples a caballo capitaneadas por Mary (linda amazona), que cantan un swing ligero con vibráfono, toda una novedad. El segundo acto se localiza en un transatlántico de lujo (un no-lugar): hay un fox-trot para los grumetes (vicetiples) con una moderna instrumentación jazzística y el cantable es una loa al amor y a la voluptuosidad, que finaliza en un brillante número de claqué, habitual en las revistas de Broadway. No falta un pasodoble castizo, mezclado con vibráfono, en un intento de conciliar nostalgia y modernidad.

Otras revistas eran de un humor lascivo, presentando puntos en común con la novela erótica (Litvak, 1993). El erotismo se combinaba con cuadros de una visualidad

sensual, adornados con músicas tropicales (danzón cubano y rumba) o bien anglosajonas (fox-trot y charlestons). La pregunta es ¿estaba este teatro al servicio de intereses burgueses reaccionarios y patriarcales? Evelyne Ricci entiende que empresarios y autores pensaron que el erotismo era un poderoso atractivo comercial, ignorando los riesgos de convertir la frivolidad en un bien de consumo y no en un objeto emancipador (Ricci, 2005). Sin embargo, aquellas obras no eran necesariamente conservadoras y patriarcales, pues en ocasiones proponen significados ambivalentes. Ricci destaca *Los jardines del pecado* y *Las de Villadiego*, ambas de 1933, que suponen una frivolización de la emancipación femenina. Si *Las de Villadiego* (estrenada en Madrid el 12 de mayo de 1933) ironizaba sobre la aprobación del sufragio universal femenino, la heroína de la obra es Fifi, una muchacha española que estudia medicina en la Facultad de Edimburgo y, junto a sus compañeras escocesas, baila un fox-trot: un magnífico número jazzístico, bajo la influencia del hot jazz.

En cuanto a *Los jardines del pecado* (estrenada el 18 de febrero de 1933) es una opereta arrevistada: desnudos, trama irreverente y números musicales de empaque junto a la presencia del “otro oriental”. La acción se desarrollaba en un balneario de lujo (otro no-lugar), donde se utilizan medios afrodisíacos (drogas) para curar la inapetencia sexual. Un rajá indio (Tekale) visita el balneario con su esposa (Milinda), acompañados de Alakamita (camarera) y séquito. Otros personajes de la trama son Chamorro, madrileño achulado, y su ahijado Deseado: el chico está prometido con una rica heredera fea y sosa, y no levanta cabeza. Si el rajá muere sin sucesión “se aprovecharía el comunismo, el bolcheviquismo”, de modo que Milinda decide dar celos al rajá y el elegido es Deseado. Al final todo se resuelve, y la princesa india se va encantada de aquel balneario, al recuperar las atenciones de su esposo.

Antonio Paso logró evitar la grosería del diálogo y el asunto se hizo más digerible gracias a la música (también del granadino Alonso). No faltan las situaciones casi pornográficas y es interesante la escena del cortejo: Milinda le recuerda a Deseado que en la India también hay fandanguillos, tangos y pasos de claqué; ambos inician un “fandanguillo indio”, ante un telón con un elefante enjaezado a la andaluza, sobre el que monta un indio con guitarra y sombrero cordobés. El fandanguillo incluye un baile grotesco. El recurso de mezclar dos estereotipos exóticos (endógeno y exógeno) en un número era habitual en la revista y tenía gran carga paródica en tanto crítica al colonialismo, una colonización cultural que Milinda verbaliza al afirmar que Europa les invade con sus costumbres. Parodiando lo andaluz y lo asiático al alimón, la música

colabora en una operación habitual en la forma en que la cultura europea se enfrentaba al “otro oriental”.

Las músicas de jazz, los ritmos latinoamericanos y los estereotipos orientales fueron utilizados por la mujer para construir un discurso en el que se entrecruzan frivolidad y transgresión, sin excluir elementos patrióticos. El foxtrot y el charlestón, el swing y el claqué eran celebración del baile y el cuerpo. La machicha, la carioca o la rumba eran la quintaesencia del erotismo. Músicas castizas (pasodobles, chotis, fandangos) eran el símbolo del poder de la mujer española, el donjuanismo y el desparpajo desafiante, respectivamente.

2 Después de la guerra: de la transgresión a la fantasía futurista

En una España de hambre, Iglesia, Falange y Ejército, cuya estrategia era la autarquía económica y cultural, el teatro lírico nos traslada a unos espacios que parecen lejanos de la “purificación” y reconstrucción moral del nacionalcatolicismo. Así, hay libretos de un asombroso potencial distorsionador que, gracias a la elipsis, sortearon la censura, desde un optimismo alegre y, solo aparentemente, inofensivo. Las llamadas operetas y las comedias musicales eran más rentables que las zarzuelas, proporcionando a algunos españoles una vana ilusión de modernidad en un país que miraba oficialmente al pasado. Las comedias musicales construyeron un mundo de ficción alejado tanto de las penurias del pueblo como de las soflamas falangistas, aderezadas con *fox-trot*, *swings*, fox lentos, rumbas, sambas e incluso *boogies*, combinadas con rancheras mexicanas, marchiñas portuguesas, pasodobles, chotis, bulerías y farrucas.

Es paradójico que *Los jardines del pecado* fuera remozada con el título de *La flor de loto* y estrenada en febrero de 1941 en Madrid. Esta obra marca el repunte del género tras la guerra. Las comedias musicales tenían connotaciones de modernidad, confianza de clase y ausencia de conflicto social, alejándose de los discursos propagandísticos oficiales pero sin colisionar frontalmente con ellos. Había frivolidad y fantasía escapista pero también expresaban los sueños, ansiedades, objetivos y frustraciones del público, con una ideología no siempre apologética del franquismo. Esta visión utópica y fantasiosa de la vida y los placeres sólo se podía materializar en el teatro, que se convierte en un elemento simbólico similar al de la comedia cinematográfica (las llamadas comedias blancas), construyendo una representación simbólica de deseo en el caso del cine (Castro de Paz, 2002). El eje habitual de los libretos eran las situaciones de enredo, con actores experimentados, letras insinuantes en

los cantables para vedettes y galanes. Los ritmos americanos, sofisticados y resignificados, ponían banda sonora a la frivolidad, y los ritmos castizos al patriotismo.

Una obra significativa fue *Ladronas de amor*, con libro de Muñoz Román y música de Alonso, estrenada el 22 de marzo de 1941 en Madrid, presentada como “zarzuela futurista”: una comedia musical que nos traslada desde finales del siglo XIX al siglo XXIV, gracias a una poción de marmotina que bebe una pareja de madrileños amancebados, el padre de ella (un bruto pueblerino) y un comercial catalán, secundados en 1939 por el hijo ilegítimo (Atilano Maramoros). En la tierra del siglo XXIV, donde solo habitan mujeres pues las Venusianas (antaño mujeres condenadas al infierno por pecadoras) han raptado a los hombres, todos viven aventuras hilarantes. Autogiros futuristas, hombres incautados por el Estado, mujeres universitarias (sutil guiño al falangismo) y una cómica huida al planeta Venus (gobernado por las mujeres fatales de la historia, entre ellas Cleopatra) hilvanan esta farsa que llega al clímax en un Venus (con playas de fuego y bailarinas negras) que resulta ser un mundo al revés: lujoso y sofisticado, donde las mujeres trabajan y los hombres explotados se someten y son maltratados. Pero Venus será conquistado por las terrícolas en una batalla precedida por un pasodoble patriótico (“Moros del Riff”) en recuerdo de los regulares que lucharon en la guerra civil con las tropas franquistas. Tras la conquista, las mujeres nombran presidente del gobierno a Atilano porque mandando los hombres “es como van las cosas más derechas”.

En lo musical, la obra es un mosaico de ritmos castizos (chotis), nostálgicos (seguidilla, mazurca y tanguillo), sensuales (rumba-son), patrióticos (pasodoble nacionalcatólico) y hedonistas (boggie y claqué). La obra fue un gran éxito llegando, solo en el Madrid de posguerra, a las 240 funciones. Arreglada en 1946 con el título de *Te espero el siglo que viene*, fue sometida a algunas modificaciones, a tono con los cambios producidos entre las élites del franquismo, incluyendo un cuadro nuevo en un fantástico Cabaret del Infierno en Marte (ya no Venus) con un tango-bolero bailado, junto al uso del micrófono. También se eliminó el claqué y se añadió un pasodoble taurino que cantan españolas y mexicanas, una llamada a un hermanamiento con México a través de la fiesta del toro, entre otros cambios.

3 Conclusiones

En el teatro frívolo, mediante la diversión, la parodia y la fantasía se recreaba una realidad social diferente y heterodoxa, abriéndose espacios para huir de la opresión,

aunque fuera de forma simbólica. Las mujeres son protagonistas de un teatro que no era solo un producto escapista, apolítico y conservador. Y ello fue posible gracias a la música, que contribuyó a la construcción de unos discursos femeninos ambivalentes. Las mujeres asumían su papel de objeto sexual y desarrollaban su discurso emancipador, articulando identidades convencionales pero también alternativas, creando espacios de transgresión y nuevas formas de poder femenino. Hay, por otra parte, una estrecha relación entre la exhibición y la desinhibición femenina y los números jazzísticos u orientales: así, las mujeres, el oriente y lo afro o naif se convierten en símbolos de “los otros”, gracias a un feminismo mundano. Como ocurrió en el musical americano, el teatro musical español contribuyó a construir identidades colectivas, donde el erotismo y la sexualidad actuaron como mecanismo liberador o como una mirada voyerista hacia algo alternativo y atractivo, aunque de dudosa moralidad (Knapp, 2006). Mediante la provocación, la mujer moderna (y su caricatura) se convierten en una especie de “tercer sexo”, desafiando las fronteras entre hombres y mujeres. Gracias a la música (en ocasiones perturbadora), se podía subvertir la identidad femenina y la masculina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, C. 2009. “*Mujeres de fuego: ritmos negros, transgresión y modernidad en el teatro lírico de la Edad de Plata*”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 18, 135-166.
- ALONSO, C. 2013. “*Afrodita’s necklace was not only a joke: Jazz, Parody and Feminism in Spanish Musical Theatre*”. En H. FOUCE y S. MARTÍNEZ, *Made in Spain. Studies in Popular Music*, Londres/New York: Routledge, 78-89.
- ALONSO, C. 2014. *Francisco Alonso. Otra cara de la modernidad*. Madrid: ICCMU.
- BUTLER, J. 1991. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. Londres/Nueva York: Routledge, 1990.
- CASTRO DE PAZ, J. L. 2002. *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós.
- GÓMEZ BLESAS, M. 2009. *Modernas y vanguardistas. Mujer y democracia en la II República*. Madrid: Ediciones Laberinto.
- KNAPP, R. 2006. *The American Musical and the Performance of Personal Identity*. Princeton: Princeton University Press.

- LITVAK, L. 1993. *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras, 1918-1936*. Madrid: Taurus.
- MORCILLO, A. 2007. “Feminismo y lucha política durante la II República y la guerra civil”. En P. FOLGUERA (ed.), *El feminismo en España. Dos siglos de historia*. Madrid: Editorial Pablo Iglesias, 89-122.
- RICCI, E. 2005. “La ‘ola verde’ en la prensa y en los espectáculos en la II República”. En S. SALAÜN, E. RICCI Y M. SALGUES (eds.): *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Madrid: Espiral Hispano Americana, 297-313.
- ROMERO FERRER, A. 1993. *El género chico: introducción al estudio del teatro corto de fin de siglo (de su incidencia gaditana)*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- SALAÜN, S. 2011. “Les mots et la ‘chose’. Le théâtre ‘pornographique’ en Espagne”. *Les spectacles en Espagne, 1875-1936*. París: Presses Sorbonne Nouvelle, 249-266.
- VERSTEEG, M. 2000. *De fusiladores y morcilleros. El discurso cómico del género chico (1870-1910)*. Amsterdam: Editions Rodopi.
- WEBBER, C. 2010. “The alcalde, the negro and *La bribona*: género infimo zarzuela, 1900-1910”. En M. DOPPELBAUER y K. SARTINGEN (eds.), *De la zarzuela al cine. Los medios de comunicación populares y su traducción de la voz marginal*. München: Martin Meidenbauer. 63-76.
- WOLF, Stacy. 2011. *Change for good. A feminist history of the Broadway Musical*. Oxford: Oxford University Press.

¹ Este trabajo se realiza en el marco del Proyecto de Investigación *Música y Cultura en España en el siglo XX: discursos sonoros y diálogos con Latinoamérica*. Ministerio de Economía y Competitividad, Ref. HAR2012-33414. Coordinación: Universidad de Oviedo.

EL TEATRO DE NARRACIÓN EN ITALIA Y LA CULTURA POPULAR

MARIASTELLA CASSELLA

Universidad de Alcalá de Henares

Mariastellacassella@gmail.com

Resumen: A partir de mediados de los ochenta del pasado siglo la narración oral empieza a despertar una atención difusa entre artistas y operadores culturales de diferentes ambientes y nacionalidades. En Italia este *revival* ha marcado el nacimiento de un nuevo género, encuadrado en el teatro de experimentación y de Posvanguardia contemporáneo. A lo largo de nuestro trabajo nos proponemos acercarnos a la relación presente entre estas producciones espectaculares, el dialecto y la cultura popular.

Palabras clave: Teatro di Narrazione, dialecto, performer, cultura popular, Mario Perrotta.

El Teatro de Narración representa una de las facetas más interesantes del teatro de innovación contemporáneo. Desde los setenta hasta nuestros días, autores como Marco Baliani, Dario Fo, Ascanio Celestini o Marco Paolini han puesto en marcha un específico recorrido de investigación teatral que los ha llevado a la recuperación de trazas como la figura del narrador, el dialecto y la cultura popular como *specimina*.

Lo que aquí se propone es investigar y sacar a la evidencia cómo el rescatar la cultura popular ha funcionado por el teatro de estas décadas en la óptica de una reapropiación no solamente de la especificidad geográfica del cuento, sino también una oposición a la ficción de la representación (operación compartida con las demás prácticas del Nuevo teatro Italiano y de la Posvanguardia teatral en general) a través del valor *presentativo* de la narración.

Sobre todo, el recurso al dialecto (que el Teatro de Narración experimenta como técnica constante) se tiene que leer, en este contexto, como la voluntad de una búsqueda de la raíz constitutiva de la *identidad*, capaz de volver a enlazar nuestra realidad

“débil¹” con un pasado anterior (popular, que proviene de la tierra), cuya recuperación se percibe como necesaria.

Walter Benjamin, en un famoso ensayo sobre Leskov (Benjamin, 1962: 235-260), hablaba del narrador como de algo “remoto” y en continuo alejamiento en la economía de los significantes contemporáneos, como a subrayar la ausencia de algo que antes era inalienable, constitutivo de la misma realidad: la capacidad de intercambiar experiencias a través del cuento. El fenómeno del Teatro de Narración parece oponerse a este recorrido negativo y descubrir, otra vez, el valor de una forma casi antropológicamente *originaria* de comunicación.

Pensamos, por ejemplo, en Dario Fo que, después haber cruzado la televisión, la comedia y el teatro tradicional, conjuga el *imprinting* narrativo recibido en su juventud por los narradores populares de la Valtravaglia (Varese) con la descubierta de la *giullarata* medioeval, género con el cual transforma *Mistero buffo* (1969) en un medio de agregación social y de culturización política. Pensamos también en Giuliano Scabia, que en obras como *Gorilla Quadrumàno* (1974) reactiva, en calidad de teatrante y poeta, el filón del *poeta di stalla*, tradición narrativa popular campesina.

Antes de comenzar nuestro acercamiento, nos parece útil destacar en qué sentido vamos a tratar el tema de la cultura popular, estando de acuerdo con Storey cuando afirma que: “Popular culture is in effect an empty conceptual category, one that can be filled in a wide variety of often conflicting ways, depending on the context of use” (Storey, 2013:13). Además, con Barker, podríamos decir que la cultura popular se mueve desde los significados y las practicas producidas por las audiencias populares hasta llegar a la adquisición de una dimensión política que considera lo popular como “un lugar de poder y de luchas sobre el significado. Lo popular transgrede los límites del poder cultural y deja al descubierto el carácter arbitrario de toda clasificación cultural al desafiar las nociones de alto/bajo” (Barker, 2003: 445).

Es precisamente en la línea que acabamos de describir que parece haberse desarrollado toda la investigación del Teatro de Narración, recobrando los temas del espacio del cuento, de la memoria y de la identidad de la sociedad a la cual se dirige. Lo que se ha ido experimentando son las posibilidades escondidas en el fabular alrededor del ya conocido (cuentos infantiles, hechos de crónica), haciendo aflorar las opiniones ya compartidas, en cierto sentido, por la comunidad misma de referencia, pero plegándolas a través de un uso consciente de la escritura escénica y utilizando el lenguaje en una óptica subversiva. *Grammelot*, dialecto, desarticulación lingüística y

plurilingüismo han sido recursos constantes, utilizados según la línea individuada por Paul Zumthor con respecto a la poesía oral como ruptura del discurso. De aquí derivan los procedimientos universalmente observables: “Frase assurde, accumulo di ripetizioni fino all’esaurimento del senso, sequenze foniche non lessicali, puri vocalizzi” (Zumthor, 1984: 329).

La paradoja (y puede que la fuerza) de estos autores ha sido el formarse en un ambiente anti-narrativo y experimental, pero haciendo recurso a saberes y técnicas arcaicas, conscientes de la necesidad de este tipo de recuperación para la ideación de una nueva forma de teatro. Además hay que destacar las tramas que interconectan el género con la animación, es decir con aquel teatro que había ido encontrando “fuera” de los teatros (en las escuelas, en las cárceles, en los manicomios o entre los emarginados y diversos) su propia función social y sobre todo su valor civil.

Los recorridos de los autores del teatro de narración no transitan de la innovación teatral a la dimensión popular, sino enlazan elementos de la una y la otra, produciendo un teatro que, como dice Baliani, “ritrova l’antico atto di portare poesia alla gente, usando la popolarità dei mezzi di comunicazione vigente” (Baliani en Guccini, 2005: 6).

Es una posibilidad, esta, que se articula en el doble sentido de una recuperación del material poético o biográfico popular y de las formas de transmisión a aquellos propios. En cierto sentido, los valores populares son aquí duplicados: están presentes tanto en la historia como valor atemporal y tradicional como en la contemporaneidad misma del acto performativo. El actor utiliza técnicas y recursos mutuados de la sociedad popular y se dirige a una audiencia también popular: el pueblo se refleja en las historias pero también en la representación, a través de técnicas narrativas complejas, como las plurifocales, utilizadas largamente por Dario Fo y estructuradas alrededor de repentinos cambios de la focalización, cuyo continuo traspaso consiente dar voz a la pluralidad de una entera masa de personas.

Citando a Fo no se puede no hacer mención de su *Mistero Buffo*, en el cual el premio Nobel elabora textos que pertenecen a la tradición religiosa popular pero centrándolas en la lucha contra el poder. El suyo es un teatro subversivo, como subversiva es la misma figura del juglar, imagen que recupera no solamente por su conexión con la creación oral y el juego, sino sobre todo por su poder de perturbar el orden preestablecido.

El *giullare* de Fo es un agitador, un guasón, capaz de poner en crisis la diferencia entre cultura alta y baja, entre sagrado y profano, como decíamos antes citando a Barker.

El suyo es un poder divino, como el actor relata en su obra maestra, recuperando una historia recopilada en un manuscrito del siglo XIII y conservado en Ragusa (en realidad proveniente de la tradición oriental). Es el mismo Jesús que, besando un pobre campesino vejado por los señores, dona al futuro juglar el poder de la palabra:

Gesù Cristo sono io, che vengo a te a darti la parola. E questa lingua bucherà e andrà a schiacciare come una lama vesciche dappertutto e a dar contro ai padroni, e schiacciarli, perché gli altri capiscano, perché gli altri apprendano, perché gli altri possano ridere (riderci sopra, sfotterli). Che non è col ridere che il padrone si fa sbracare, che si ride contro i padroni, il padrone da montagna che è diventa collina, e poi più niente. Tieni, ti do un bacio che ti farà parlare. (Fo, 1977:80)

Si la recuperación abarcada por Dario Fo se mueve en el sello de la tradición religiosa, los argumentos de las historias en el teatro de narración espacian desde las reescrituras dramáticas de las obras preexistentes (como *Konlas* de Marco Baliani o *Odissea* de Mario Perrotta), a cuentos recopilados a partir de la crónica (como en el caso de *Il Racconto del Vajont* de Marco Paolini) o historias escuchadas y luego relatadas (*Scemo di guerra* de Ascanio Celestini). Característica común es la *movilidad* de las mismas, es decir la ausencia de fijeza del cuento dentro de una estructura ya dada, así como análogamente ocurría en los cuentos infantiles relatados por los padres o por las historias de pueblo. Este nuevo y antiguo género teatral intenta, entonces, metabolizar el vivido, traducir en prácticas personales el *imprinting* narrativo de la infancia y conjugar la identidad personal con repertorios de historias preexistentes. El arte del narrador es, así, inmediata expresión del existir, que se especializa en el hacer penetrantes y reactivas, eficaces y emergentes sus propias dinámicas del narrar.

Cabe destacar que elemento indispensable a aquello es la legitimidad que el narrador toma frente a su auditorio al relatar aquella precisa historia. Lo dice, con gran perspicacia, Ponte di Pino cuando afirma:

Insomma, non basta che il racconto sia giusto: bisogna che lo diventi perché ce lo sta trasmettendo proprio quella persona. E devono essere chiari i motivi per cui è necessario in questo momento, per lui, raccontare questa vicenda. Chi narra non può essere dunque uno strumento neutro [...], perché non contano solo i fatti, per quanto significativi, ma anche il motivo per cui sono fondamentali per il narratore e per noi. (Ponte di Pino, 2005:9)

El cuento no es ni una simple autobiografía ni propaganda, sino dar fuerzas a las perspectivas épicas de la narración. Es por esta razón que son tan importantes, en el género, los orígenes geográficos y todavía más las raíces lingüísticas del narrador.

La utilización sistemática del dialecto funciona en la óptica de un acercamiento del material a un individuo (el performer mismo) o a una realidad particular (pensamos en el Salento de Perrotta o en el Véneto de Paolini en su *L'orto* o *Bestiario Veneto*), en un territorio, como Italia, en el cual el dialecto ha constituido, también en la literatura, una elección antinómica con respecto al toscano literario y una alternativa a una lengua estandarizada y media. Además, este último ha sido desde siempre, y sigue siéndolo en alguna medida, la lengua hablada, lengua de la infancia y de las historias transmitidas de campo en campo, de boca en boca en nuestro entorno rural.

Es en particular la oralidad a constituir la matriz más interesante de todo el género, que siempre se propone como *work in progress* y cuya relación con la escritura coexiste siempre en la óptica de una fijación posterior, aunque sea presente, a veces, también en la fase de ideación. Gerardo Guccini ha notado como son hallables dos momentos en la fase del proceso de composición: una *escritura oralizante*, capaz de tener en cuenta los aspectos orales de la comunicación, y la siguiente “oralidad que se hace texto”, que coincide con la exposición de la historia al público. «En esta fase, el performer acepta las indicaciones que proceden del público y de sus propios impulsos, sedimentándolas en la narración o sacando de ellas ideas para posteriores ampliaciones, cortes, revisiones» (Guccini, 2007:129). Esta forma de escritura, que más que vincularse a un texto memorizado o escrito tiene que ver con un escribir en el acto performativo, radica todavía más la praxis en el contexto de su recepción, modificándola en relación a la respuesta del auditorio y haciendo participar el destinatario en el proceso de producción mismo.

Para que nuestro acercamiento pueda averiguar el *specimen* de estas experiencias, nos ha parecido interesante hacer breve referencia a un trabajo en particular, la rescritura de la *Odisea* de Homero puesta en marcha en 2008 por Mario Perrotta, *pièce* que ha logrado ganar, además, el prestigioso premio Hystrio a la dramaturgia (2009).

En esta original elaboración del poema épico, el autor construye una compleja maquina narrativa que recorre, entre parodia y lirismo, los acontecimientos de un Ulises contemporáneo y de su hijo Telémaco. La relación entre el padre y el hijo se colorea de tintes autobiográficos (también el autor había experimentado el alejamiento del padre), mientras el mundo homérico está trasladado en un Salento campesino, coloreando el lenguaje de tintas vernaculares, de cantilenas, de rimas gemelas, caladas en un tejido sonoro fuertemente onomatopéyico. Perrotta, moderno Telémaco, nos relata la otra cara

de la *Odisea*, la de un joven que cuenta las historias fantasmáticas y las hazañas heroicas de un padre ausente para defenderse de las injurias de los compañeros.

Es así que la transfiguración del héroe nos es restituida a través del filtro de una imaginación adolescente: Polifemo se transforma en un traficante de órganos y Circe en prostituta, mientras Penélope, aquí donna Speranza, es una mujer cerrada en su casa a celebrar el luto, objeto de las malignidades de los compaisanos.

Toda la obra se estructura como una magnificación de la fuerza del cuento: es el cuento a salvar Telémaco de la soledad y para darle fuerza Perrotta lo personifica en el personaje de “Antonio delle Cozze”, un enloquecido pescador que, moderno rapsoda, cuenta al joven, sentado frente al mar, las historias que de allá provienen, las leyendas de los navegantes traídas por las olas.

Decía Calvino que el mundo contemporáneo peligraba de perder una facultad humana fundamental, el poder de “mettere a fuoco visioni a occhi chiusi” (2002: 103). La capacidad de los narradores contemporáneos de vivificar el equilibrio entre memoria e invención, equilibrio que desde siempre constituye la base del cuento oral (Belmont, 2002: 54), parece oponerse con fuerza a todo eso.

Logrando visiones con los ojos cerrados y también con los ojos bien abiertos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELMONT, N. 2002 (1999). *Poetica della fiaba*. Palermo: Sellerio.
- BENJAMIN, W. 1962 (1936). *Angelus Novus*. Torino: Einaudi.
- CALVINO, I. 2002 (1993). *Lezioni americane, Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Mondadori.
- CELESTINI, A. 2005. “A che cosa serve la memoria”. En PORCHEDDU, A. (ed.), *L'invenzione della memoria. Pozzuoli del Friuli: Il principe costante*. 19-51.
- FO, D. 1977. *Mistero Buffo*. Torino: Einaudi.
- GUCCINI, G. 2005. “Teatro di Narrazione”. *Hystrio*, 1, 2005, 3-7
- GUCCINI, G. 2007. "Los caminos del Teatro Narración entre escritura oralizante y oralidad-que-seconvierte-en-texto", en SANFILIPPO, M. (ed.), *Oralidad y narración entre el folclore, la literatura y el teatro. Sección monográfica de la revista Signa* 16, 125-150.
- PONTE DI PINO, O. 2005. “Il buon narratore, Istruzioni per l'uso”. *Hystrio*, 1, 2005. 8-10.

- SANFILIPPO, M. 2006. “De lo oral a lo escrito: cuentos y narraciones entre dos mundos”. En DOMÍNGUEZ REY, A. (ed.), *Presenza do poema. Textos da VI edición do Seminario Internacional de Traducción e Poética de Rianxo. Culleredo* (A Coruña): Espiral Mayor, 225-238.
- SANFILIPPO, M. 2007. “El narrador oral y su repertorio: tradición y actualidad”. En SANFILIPPO, M. (ed.), *Oralidad y narración entre el folclore, la literatura y el teatro. Sección monográfica de la revista Signa*, 16, 73-95.
- STOREY, J. 2012. *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. Harlow: Pearson Longman.
- VATTIMO, G., ROVATTI, P.A. 2010. *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli.
- ZUMTHOR, P. 1984. *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*. Bologna: Il Mulino.

¹ En la perspectiva que nos ofrecen Vattimo y Rovatti (2010).

APROXIMACIÓN A LOS MECANISMOS SOCIO-PRODUCTIVOS DETERMINANTES PARA LA VINCULACIÓN DEL GÉNERO CHICO CON LA INDUSTRIA CULTURAL

ANDREA GARCÍA TORRES

Universidad de Oviedo

andreagarto@gmail.com

Resumen: La línea de investigación iniciada en este estudio pretende demostrar la afinidad que el género chico mantiene con la industria del entretenimiento y la cultura de masas, enumerando las características comunes existentes en ambos sectores y situándolas en el contexto de su tiempo. Se justifican así las convenciones de este teatro, que son motivo de crítica si se observan con actitud artísticamente elitista, pero se justifican al examinarlas desde la perspectiva de los estudios culturales.

Palabras clave: género chico, teatro lírico, cultura de masas, industria cultural

1 Introducción

La disposición de un sistema industrial sólido es el requisito previo que permite hablar de cultura de masas. El primer problema que surge a la hora de aplicar este concepto al género chico, lo determinan las distintas teorías adoptadas en lo relativo al grado de industrialización acometido en Madrid desde mediados del siglo XIX. Sin embargo, la postura más aceptada es considerar los años coetáneos al teatro por horas como el periodo en que se inicia el proceso de industrialización en la capital (García Delgado, 1992); donde la inmigración, el desarrollo de la conciencia obrera de las clases populares, y la quiebra del sistema de origen pre-industrial, adquieren una importancia significativa, que coincide con un momento clave del crecimiento urbanístico de Madrid.

Relacionado con los nuevos hábitos sociales y el ascenso de la burguesía, comienza a desarrollarse, desde mediados de siglo, una infraestructura teatral que culmina durante las últimas décadas, destinada a complacer a un público cada vez más masificado y heterogéneo que demanda un mayor número de lugares específicos de esparcimiento. Es entonces cuando el teatro se postula como una de las prácticas de sociabilidad burguesa características de la Restauración, junto a la tauromaquia, y la nueva oferta de bienes y servicios para el ocio gratuito (Uría, 1996).

2 Mecanismos comunes existentes entre el género chico y la industria cultural

La premisa que habilita dicha relación está fundamentada en que este teatro breve se sitúa en un punto intermedio entre la deformación del arte elitista por un lado, como son la ópera o la zarzuela grande, de las que hereda, diluye y vulgariza algunas de sus convenciones; y al mismo tiempo, también mantiene una estrecha relación con la cultura popular española, tanto en el plano dramático como en el ámbito musical, por su uso de ritmos tomados del folclore urbano y la música de tradición hispana (Barce, 1995).

Desde sus comienzos, se erige como un producto estandarizado y de consumo inmediato, que nace con una intención de aperturismo social¹. El objetivo de todo ello no es otro que el beneficio económico, lo que le ha supuesto al género chico una de sus mayores críticas. Pero precisamente son su rentabilidad y seriación los elementos clave que vinculan estas obras breves con las posteriores manifestaciones de la industria cultural². Además, atribuir actualmente características de la cultura de masas sólo a aquellos productos relacionados con los medios de comunicación supone una postura reduccionista (Resch y Steinert, 2011) de dicho fenómeno. El factor más importante que permite al género chico enlazar con los postulados de la industria cultural es su interés lucrativo, y la importancia que el mercado ejerce sobre esta producción artística.

Son fundamentalmente tres los aspectos que sostienen su sistema comercial: en primer término, el nuevo modelo de funciones por horas consiste en la venta de entradas para un espectáculo multiseccional más rentable, y no muy distinto al que posteriormente adoptaría la industria cinematográfica (Harney, 2006). Asimismo, la mayor transcendencia concedida a la figura del empresario privado –sin ser un fenómeno nuevo– influye en la transformación del arte en industria capitalista por su actuación como “intermediario productivo” (Williams, 1994: 42), desarrollando

estrategias comerciales con el fin de aumentar su rentabilidad económica. El último aspecto, es la aplicación de una “ética comercial” (Harney, 2006: 156), basada en una reformulación del costumbrismo y la consiguiente exaltación y dignificación de las clases populares que aparecen en escena, cuyas fronteras sociales con la burguesía están intencionadamente difuminadas, promoviendo una uniformidad social aceptada por el público pero muy alejada de la realidad.

Siguiendo estos intereses comerciales y basándose en el paradigma de los bufos, quienes importan a España los modelos que alimentaban en París la cultura de masas (Salaün, 1990), este teatro breve amplía aún más el perfil de público, abaratando a finales de la década de 1860 el coste de las butacas para dar cabida en las salas a todos los sectores de la población. Pero sobre las posibilidades de acceso al teatro, Espín Templado (1988) concluye que, a pesar de las facilidades que comporta el nuevo sistema por horas, los sectores más humildes de las clases populares continúan excluidos. Aunque aún es posible comparar este caso con fenómenos coetáneos tales como la tauromaquia y el cine³, cuya incidencia abarcaba la totalidad del espectro social.

El hecho de que todas las clases sociales compartan un mismo espectáculo, supone un requisito fundamental para relacionar el género chico con la industria del entretenimiento. Además, para resultar rentable debe someterse culturalmente al consumidor, sin exigirle ningún esfuerzo de recepción (MacDonald, 1969), justificando así la temática populista, el lenguaje soez y la música pegadiza que caracterizan dicho repertorio lírico. Esta necesidad de apelar a todos los sectores sociales, y las pretensiones de recepción masiva compartidas con las industrias culturales, son la razón de la ambigüedad ideológica que presenta el género chico, y al mismo tiempo, justifican la desaparición de la tragedia y la eliminación de los elementos negativos, que influyen en el hecho de que no se muestre a favor de la hegemonía imperante, pero tampoco posea el afán contestatario que caracteriza el teatro social finisecular. Al contrario, su objetivo es más de afirmación que de protesta, y ampara su mensaje en aspectos lúdicos, musicales y espectaculares, que sirven como filtro para abordar temas conflictivos sin necesidad de comprometer al público ideológicamente.

Por otra parte, en analogía con la propuesta de MacDonald (1969) para el primer cuerpo de profesionales de la cultura de masas, los asalariados de Grubstreet, los libretistas y compositores del género chico también renuncian a su potestad como autores, con el interés de centrar la atención sobre la propia obra y beneficiar con ello el

potencial éxito de venta. Razón por la que el empresario y el director de escena adquieren mayor capacidad de decisión que el propio autor, como queda registrado en el Proyecto de Reglamento de la Policía Teatral, publicado en 1882⁴. En este teatro, los autores declinan el concepto de *creador-genio individual* propio del Romanticismo, en favor de un producto alienante, carente de originalidad, y subordinado a las necesidades del mercado. Situación que conlleva la pérdida de los rasgos particulares y repercute en la creación de una estética uniforme que, de igual forma que la *masscult*, demanda siempre la repetición de los mismos patrones codificados, ya que la rentabilidad de los mismos sólo puede conseguirse por medio de la reproducción exitosa (MacDonald:1969).

La hipótesis de vincular el género chico con la industria cultural justifica esta uniformidad, y contrarresta la acusación realizada por Yxart (1987) sobre el escaso talento y la falta de ingenio que —en opinión del crítico— poseían los autores de este teatro. Pero la característica más distintiva del género chico en materia de autoría, es su sistema de colaboraciones; aunque existentes en el teatro romántico, se consolidan con el sistema por horas. Las relaciones de colaboración establecen otro nexo de unión más con la cultura de masas, basándose fundamentalmente en que ambos medios promueven la división del trabajo. Por esta razón, Harney (2006: 161) sugiere una *Teoría del autor* específica para este teatro breve, que en vez de nombres individuales se fundamenta en la constitución de grupos de trabajo integrados por escritores, empresarios y compositores.

Paralelamente a esta decadencia que experimenta la figura del autor adquiere auge la del intérprete, haciendo presagiar el *Starsystem* característico del mundo del cuplé y de las músicas populares del siglo XX, en los que se exalta la figura del cantante. Es común atribuir a los intérpretes la *creación* de los personajes que se hicieron famosos precisamente por la caracterización única que les daban algunos cómicos. Además, la improvisación y la *performance* son determinantes en la interpretación del género chico y su condición de espectáculo popular. Contribuye también a ello la prensa, erigida como medio propagandístico de este teatro breve; entre sus páginas aparecen frecuentes reportajes sobre los actores-cantantes, y las crónicas de los estrenos se centran sobre todo en el aspecto interpretativo, al tiempo que distribuye también los productos tangibles derivados de la actividad teatral, entre los que destacan las ediciones comerciales de libretos y partituras.

Por otra parte, la renovación teatral que Madrid experimentó durante los años 80 condujo a un progresivo monopolio del teatro por secciones; es su forma particular de neutralizar –al igual que hacen los fenómenos de masas– la cultura pluralista, al imponer su modelo en la cartelera madrileña, desplazando así otras manifestaciones teatrales y de ocio. Aunque a diferencia de otros productos de la industria cultural, en el teatro por horas sí actúan múltiples agentes que impiden la igualdad entre los espectadores, como ocurre con la calidad de las compañías, la localización y el acondicionamiento de los teatros, y los horarios de las distintas sesiones, que son los responsables de la segmentación del público. El teatro coincide así con los paseos urbanos, definidos como un “escenario común de heterogéneo muestrario social” (Uría, 1996: 42), donde nunca trascienden las diferencias de clase a las que la sociedad tardodecimonónica seguía ligada. No obstante, aún es posible defender la hipótesis del género chico como teatro democrático, al ser el mismo repertorio el que circula por todos los locales y en todas sus secciones.

El periodo áureo de las funciones por horas trae consigo el funcionamiento industrializado de los teatros, representándose una misma obra durante la tarde, y en las sesiones nocturnas. Esta oferta horaria impone a los actores jornadas cercanas a las diez horas de trabajo, similares al colectivo obrero. Situación que se prorrogaría en el siglo XX hasta la entrada en vigor de un Real Decreto el 3 de abril de 1919 que reconoce la jornada de 8 horas para el colectivo trabajador (Uría, 1996). Dicha industrialización teatral puede observarse en la competitividad existente entre las propias empresas, y con otros espectáculos de ocio coetáneos.

Otro de los conceptos afines que existen entre el género chico y las industrias culturales es la necesidad de proporcionar novedad constantemente, hecho al que tanto las empresas teatrales como la crítica conceden gran importancia, y que podría verse favorecido por la costumbre en la escena madrileña de rotar los títulos en cartel (Moisand, 2013). Sin embargo, las nuevas obras no son más que la reiteración de patrones exitosos de escasa originalidad que coinciden con “lo que en la industria cultural se presenta como un progreso, lo perpetuamente nuevo que ofrece, sigue siendo [...] el cambio exterior de la misma cosa” (Adorno, 1967: 12). Además, el proceso creativo del teatro por horas se estructura nuevamente de forma similar al planteamiento de MacDonald (1969) para la literatura comercial, porque estas zarzuelas breves son obras casi repentizadas, escritas con un gasto mínimo de trabajo, y partiendo de situaciones idénticas desplazadas sólo lo necesario para que se pueda cambiar el título.

La prueba de todo ello son las más de 1.500 obras en un acto estrenadas en Madrid desde 1890 a 1900 (Zurita, 1920), y la trascendencia que la intertextualidad adquiere en ellas.

Al igual que las demás manifestaciones de la cultura comercial, el teatro por secciones se construye sobre patrones dramáticos comunes y moldes prefijados que revierten en el ámbito musical, donde también existe un alto grado de estandarización. El género chico perpetúa la misma tipología de danzas en todo su repertorio, y las composiciones son resultado de un proceso de hibridación, que ha atravesado fronteras sociales, culturales y geográficas, de forma similar a lo expuesto por Middleton (2001) para el emergente mercado de música popular desarrollado al término del siglo XIX.

Quizá el punto más difícil de defender a la hora de vincular el género chico con la cultura masiva, es la necesidad que ésta tiene de distribuir sus productos globalmente. Aunque la mayor parte de este teatro lírico estuvo localizada en Madrid, estas obras adquirirían una amplia difusión en provincias, y Latinoamérica se postuló como centro receptor y creador del mismo. Pero a pesar de ello, el género chico no sigue las aspiraciones universalistas que caracterizan a la opereta, pues las reiteradas alusiones a las costumbres madrileñas, la limitación idiomática, y en general la inexistencia de una tradición para adaptar el teatro lírico español a otros idiomas –como ocurría con el caso francés–, circunscribían estas obras a un ámbito mayoritariamente hispano.

Finalmente, en esta aproximación es importante señalar que el género chico comparte intrínsecamente gran cantidad de planteamientos representativos para la industria cultural, y presenta indicios que la cultura masiva continuó con posterioridad. Es un producto de su tiempo, su desarrollo va unido al proceso de industrialización que afecta a todo el teatro lírico finisecular, y no siempre es posible establecer características específicas sobre los agentes que popularizan el género chico, sin que éstos tengan cabida simultáneamente en otros ámbitos lírico-teatrales del momento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARCE, R. 1995. “El sainete lírico (1880-1915)”. En E. CASARES y C. ALONSO (eds.), *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo. 195-244.

- ESPÍN TEMPLADO, M. P. 1988. *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Madrid: Universidad Complutense.
- GARCÍA DELGADO, J. L. 1992. “Madrid en los decenios interseculares: la economía de una naciente capital moderna”. En J. L. G^oDELGADO (ed.), *Las ciudades en la modernización de España. Los decenios interseculares. VIII Coloquio de Historia Contemporánea de España dirigido por Tuñón de Lara*. Madrid: Siglo XXI. 405-414.
- HARNEY, L. 2006. “Controlling Resistance, Resisting Control: the género chico and the Dynamics of Mass Entertainment in Late Nineteenth-Century Spain”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 10, 151-167.
- MACDONALD, D. 1969. “Masscult y Midcult”. En M^a E. Benítez (trad.), *La Industria de la cultura*, Madrid: Alberto Corazón. 68-156.
- MARTÍNEZ, J. 1992. *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid, 1896-1920*. Madrid: Filmoteca Española.
- MIDDLETON, R. “Popular music” 2001 (1980). En S. SADIE (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: McMillan.
- MOISAND, M. 2013. *Scènes capitales*. Madrid: Casa de Velázquez.
- MORIN, E. Y ADORNO, Th. 1967. *La industria cultural*. Buenos Aires: Galerna.
- RESCH, C., Y STEINERT, H. 2011. “Industria cultural: conflictos en torno a los medios de producción de la clase culta”. En J. MAISO (ed.), *Constelaciones. Revista de teoría crítica*, 3, 24-60.
- SALAÜN, S. 1990. *El Cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- SCHUBERT, A. 2002. *A las cinco de la tarde. Una historia social del toreo*. Madrid: Turner.
- URÍA, J. 1996. *Una Historia social del ocio. Asturias 1898-1914*. s.l.: Centro de Estudios Históricos, Unión General de Trabajadores.
- VERSTEEG, M. 2000. *De fusiladores y morcilleros: el discurso cómico del género chico (1870-1910)*. Amsterdam y Atlanta: Rodopi.
- WILLIAMS, R. 1994 (1981). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.
- YXART, J. 1987 (1896). *El arte escénico en España*. Barcelona: Alta Fulla.
- ZURITA, M. 1920. *Historia del Género Chico*. Madrid: Prensa Popular.

¹ Consecuencia de la proliferación de teatros en Madrid y su reducción de precios.

² Atribuyéndole así el sentido negativo de producto de consumo, tal como lo enuncia la Escuela de Frankfurt.

³ Los estudios de Adrian Schubert (2002) y Josefina Martínez (1992) realizados respectivamente sobre estos medios, concluyen en su comportamiento como fenómenos de masas por el amplio público al que va dirigido. Es previsible que por su comportamiento similar y contemporaneidad, en el género chico se diese una situación análoga.

⁴“Proyecto de Reglamento de Policía Teatral”. *Crónica de la música*, Madrid, año V, nº 210, 27-09-1882, 2-3.

III. MUSIC / *MÚSICA*

LA CRÍTICA MUSICAL EN LA ENCRUCIJADA DIGITAL: NUEVOS DIÁLOGOS Y FORMATOS

DIANA DÍAZ GONZÁLEZ

Universidad Internacional de La Rioja

dianadiazglez@gmail.com

Resumen: Los cambios en la difusión y consumo de productos culturales, así como los nuevos accesos a la información del mundo globalizado, implican la necesidad de replantearse la posición y la labor del crítico musical, como profesional especializado. Estas cuestiones se analizan en el presente artículo, que se centra en el caso de la crítica de música clásica, en pleno proceso de *popularización* ante la necesidad de captación de público en un contexto de crisis económica.

Palabras clave: crítica musical; medios de comunicación; prensa; recepción musical; nuevas tecnologías; industrias culturales.

¿Hoy día pierde valor la información con los nuevos accesos de Internet? O, por el contrario, ¿Publicar hoy en un diario de gran tirada es una forma de legitimar un juicio crítico? Como es sabido, el modelo tradicional de prensa escrita atraviesa un proceso de profundo cambio, determinado por el desarrollo de las nuevas tecnologías de la información. La prensa española permanece dependiente todavía de las ediciones escritas, aunque ensaya diferentes formas de financiación, mientras incorpora las ediciones digitales –a partir sobre todo de 2005–, destacando el modelo del *The New York Times*, para el pago de la edición online a partir de un determinado número de artículos¹. A partir del nuevo *ecosistema* de la prensa y las nuevas plataformas online, reflexionamos aquí acerca de la labor del especialista en la prensa, ante la necesidad de *fidelizar* nuevo público en los espectáculos de música clásica, para la continuidad de las instituciones musicales.

En este sentido, gestores y programadores valoran cada vez más la difusión de las actividades musicales más allá de la prensa especializada, mientras reflexionan, en el contexto español, sobre un excesivo individualismo de las instituciones culturales. Tengamos en cuenta que en los periódicos nacionales –o los que se editan desde Madrid–, lo que no tenga que ver con el panorama musical de la capital española prácticamente no se contempla ya, y especialmente en el caso de la música clásica, si bien todo depende de las ediciones establecidas o de corresponsalías que se reducen a festivales españoles y extranjeros puntuales, sobre todo en el periodo estival². Según esto, cabe preguntarse si la prensa local es un oasis para el ejercicio de la crítica y del periodismo musical. Sin embargo, en este caso hay que valorar la menor difusión e impacto de las publicaciones, así como la competencia en un mercado cambiante, con la desaparición de diferentes cabeceras, y donde la inmediatez es un factor substancial. No en vano, en el caso de Asturias observamos cómo la prensa escrita compite con la política de *El Comercio*, de publicar, al día siguiente de cada espectáculo, un adelanto de las valoraciones musicales del crítico Ramón Avello, que él mismo amplía en su crítica al día siguiente.

Al mismo tiempo, actualmente se valora igual, o incluso más, la publicación de una buena previa de un concierto, que una crítica *ex post-factum*. Las instituciones musicales requieren, desde los medios de comunicación, tanto de profesionales capaces de explicar quién es, por ejemplo, Joyce DiDonato, como de valorar una interpretación o una obra de estreno. Todas estas cuestiones nos hacen plantearnos la necesidad de un periodismo musical ejercido por expertos. En contrapartida, hoy se favorecen las colaboraciones externas por parte de expertos, que no tienen la posibilidad de desarrollar una política cultural desde los medios de forma continuada. Y éste, pensamos, es otro indicador de la necesidad que existe de un cambio de estructura en los medios de comunicación.

No en vano, expertos en medios de comunicación coinciden en referirse a una crisis del periodismo no sólo económica, sino también de ideas y contenidos. Hay que tener en cuenta que el escenario actual es complejo: por un lado, se produce una dispersión en la producción de contenidos, mientras se confunden información y entretenimiento, también en relación a las nuevas formas de consumo de la información. Por eso existe cierto acuerdo en la urgencia de revalorizar los presupuestos del *buen* periodismo, que básicamente es el que defiende una información rigurosa, trabajada y propia. Así, se evoluciona hacia una búsqueda de la calidad sobre la cantidad: se busca

la diferencia³. En este punto es donde ganan los perfiles especializados como el del crítico musical.

Esto nos lleva a pensar en las oportunidades que brindan al crítico las publicaciones especializadas, que parecen más protegidas ante la crisis económica, en cuanto que no dependen tanto de la inmediatez de la información y se dirigen a un público determinado, más estable. Sin embargo, la prensa especializada también se ve afectada por la caída de la publicidad y la crisis del soporte del papel⁴. Paralelamente, se plantean nuevas estrategias en la prensa que pueden vincularse con la labor del crítico. Nos referimos al desarrollo de una *marca* personal, para lograr una mayor influencia desde los medios. Esto no es algo nuevo, pues hay periodistas, igual que críticos *freelance*, cuya firma se valora independientemente del medio en el que escriban. Ahora bien, se trata de que los autores tengan una identidad y voz reconocible desde los medios, con el objetivo de generar comunidades de conocimiento e interés. En otras palabras: crear líneas estables de opinión, como estrategia para captar audiencias, lectores y atraer también a los anunciantes, buscando nuevas posiciones en el mercado.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que las expectativas de la audiencia han cambiado con las nuevas tecnologías, que han modificado las formas de producción, edición y difusión de la información. En este sentido, el crítico musical del siglo XXI debe de ser un profesional polivalente y en constante actualización, para desempeñar su labor en diferentes tipos de medios. No en vano, Internet permite ampliar y segmentar nuestro espacio de acción, a la vez que se refuerza la interactividad con la audiencia, por ejemplo a través de las redes sociales. Como señalamos, también existen nuevas publicaciones periódicas en formato digital, donde el especialista puede desarrollar su actividad profesional⁵.

El formato básico es la edición digital de revistas publicadas originalmente en papel, como *Ópera Actual*, que desarrolla al mismo tiempo una campaña informativa a través de las redes sociales, como una especie de canal especializado del mundo de la lírica. Otras, como la *Revista Musical Catalana*, se han centrado en potenciar la edición digital, en este caso a partir de 2011, con el cambio de dirección de la revista, a cargo de Mercedes Conde Pons. Por otro lado, está el caso inverso: publicaciones que nacieron como blogs, y que han ampliado su proyecto y su estructura, incluso publicando ediciones en papel, por ejemplo en tiradas anuales a todo lujo, como es el caso de *Codalarario*, que tuvo además un impacto inmediato en Internet. *Codalarario* combina una parte de opinión, a cargo de un plantel de colaboradores muy variado, con una parte

informativa que concentra noticias nacionales e internacionales, que funcionan como reclamo para anunciantes e instituciones culturales. También observamos más recientemente el caso de revistas internacionales como *Bachtrack*, que estrenan ediciones en España, en un proyecto de expansión hacia los países hispanohablantes.

Al revisar este panorama de la prensa musical, observamos de nuevo esa necesidad de centralizar contenidos especializados en un mismo espacio a la que nos referíamos. Precisamente, hace unos meses, la página especializada *musicantigua.com* hacía un llamamiento para evitar el cierre de la web en estos términos⁶: es decir, ante la urgencia de generar plataformas productivas y activas de mayor difusión, que implicasen a usuarios, organizadores y especialistas en el campo de la música antigua. De este modo, se aseguraría la actualización del medio, la interconexión entre usuarios y protagonistas del ámbito musical, a la vez que ayudaría en el impulso del propio mercado musical.

Con todo, es, en este escenario, donde el crítico musical tiene que posicionarse, teniendo en cuenta las necesidades actuales de la industria musical y los estudios de audiencias y de medios de comunicación. Tengamos en cuenta que el crítico musical funciona, principalmente, como un eje entre artista y público, siendo un intermediario, pero también protagonista, en un proceso que a su vez es creativo y performativo. Así, el crítico debe de proponer una orientación estética, mientras valora las aportaciones artísticas, siendo consciente en todo momento de que su labor puede influir en el ámbito social, artístico y económico⁷. Por esto, la crítica musical implica un juego de fricciones en el que intervienen diferentes partes. Ahí es donde quizá esté el mayor reto para el crítico, pues ha de ser capaz de gestionar estas relaciones, con el objetivo de dominar el contexto social donde desarrolla su labor, a la vez que mantiene una *distancia crítica* imprescindible.

Asimismo, es necesario repensar la dimensión de la crítica musical como género literario, sin olvidar que se trata de una herramienta individual y evaluativa. Así, el crítico debe ensayar fórmulas para favorecer la capacidad comunicativa de la crítica, especialmente en el ámbito de la música clásica, siempre de acuerdo con el tipo de medio y de público al que se dirija. De este modo, consideramos que el crítico ha de encontrar un estilo literario propio, de carácter didáctico y aclaratorio, lúcido y entretenido, para establecer conexiones con la audiencia. Esto se relaciona con la opinión del crítico belga Michel Hambersin de que, hoy día, la primera función de la crítica es la de motivar a la audiencia⁸. Así, buscaremos estrategias para –y esta es la

clave del asunto—, compartir experiencias. Esto implica revisar un modelo de texto de crítica musical, donde el autor pudiera hacer partícipe al lector de un hecho musical ya en tiempo pasado, por ejemplo a través de recomendaciones discográficas.

Por otro lado, hay que tener en cuenta otros aspectos, como las posibilidades de acción y posicionamiento que brindan al crítico musical las redes sociales. Así, el crítico puede actuar como *editor* de información, para crear un clima de confianza a través de sus recomendaciones musicales; y como *creador*, a través de la elaboración de contenidos propios, para reforzar su perfil profesional. No hay que olvidar la importancia de la interacción con otros usuarios, es decir, como *conversador*, lo que favorece la visibilidad y ampliación de su red de contactos⁹. Incluso, el crítico puede actuar como *corresponsal*, con estrategias como el *live-tweet* o *live-stream* en tiempo real desde los espectáculos, como llevó por ejemplo a cabo la Ópera de Oviedo en 2012, en sintonía con factores de inmediatez y continuidad que son clave para aumentar el número de seguidores en redes sociales como Twitter.

En conclusión, pensamos que los debates sobre la utilidad o no de la crítica musical están obsoletos. Lo importante es redefinir las funciones y el comportamiento del crítico en los diferentes medios de comunicación. La crítica es una herramienta para compartir y motivar experiencias musicales. Por otro lado, mostramos la necesidad de que el periodismo musical sea ejercido por expertos: es importante también para los medios el apoyar líneas estables de opinión, paralelamente a la calidad de los contenidos. Asimismo, la prensa especializada en España es consciente de la necesidad de centralizar contenidos, tendiendo hacia la creación de comunidades de conocimiento e interés. Por último, incidir en la idea de que la labor del crítico se imbrica en el desarrollo de la industria musical: es un juego de fricciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CANTÓN, J. A. 2004. “Prensa y música”. En *Comunicar, Revista científica de comunicación y educación*, 23. 43-47.
- CASCUDO, T. 2002. “Apuntes sobre la crítica musical”, *Doce notas preliminares: revista de música y arte*, 9, 113-122.
- CEREZO, J. (dir.) 2013. *Los riesgos del periodismo en tiempos de redes*. Madrid: Evoca Comunicación e Imagen.

- FAIRCLOUGH, N. 1992. *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity Press.
- HERNÁNDEZ, Ó. A. 2006. “Música y acontecimiento: Una mirada a la Crítica musical desde los Estudios Culturales”. *Mundos en disputa. Intervenciones en estudios culturales*. Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 1, 26-46.
- LÓPEZ, G. (ed.) 2005. *El ecosistema digital. Modelos de comunicación, nuevos medios y público en Internet*. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València.
- LUCKIE, M. 2012. *Best practices for journalists*. Recuperado el 5 de febrero de 2015, de <https://blog.twitter.com/2012/best-practices-for-journalists>
- ROST, A. y BERGERO, F. (eds.) 2012. *Periodismo en contexto de divergencias*. Argentina: Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional del Comahue.
- TASCÓN, M. (ed.) 2012. *Escribir en internet: guía para los nuevos medios y las redes sociales*. Barcelona: Fundéu BBVA, Galaxia Gutenberg.

¹ Véase ROST, A. y BERGERO, F. (eds.) 2012. *Periodismo en contexto de divergencias*. Argentina: Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional del Comahue.

² A este respecto, comprobamos que en *El País* las noticias de la escena musical asturiana se siguen hasta 2005, en buena parte gracias al corresponsal Javier Cuartas, periodista a su vez del diario asturiano *La Nueva España*, y de Luis Suñén, director de *Scherzo*. La lírica tenía un impacto especial, y al menos tres de los cinco títulos de las temporadas de la Ópera de Oviedo trascendían en *El País*, a cargo del crítico Juan Ángel Vela del Campo.

³ RIBAS, C.: “Especializados, especialistas y expertos”, en CEREZO, J. (dir.) 2013. *Los riesgos del periodismo en tiempos de redes*. Madrid: Evoca Comunicación e Imagen, pp. 29-34.

⁴ No en vano, revistas como *Ópera Actual*, han tenido que reducir el número de críticas publicadas, en este caso las correspondientes a recitales líricos o de música sinfónico-coral.

⁵ No olvidemos que expertos en comunicación como Patricia Redsicker aún destacan la utilidad de los blogs –que supusieron además el primer crack en la industria musical–, en términos de estabilidad, organización y difusión de contenidos en Internet.

⁶ <http://www.musicaantigua.com/sin-colaboracion-musicaantigua-com-se-cerrara/> (Recuperado el 10 de febrero de 2015).

⁷ Véase FAIRCLOUGH, N. 1992. *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity Press.

⁸ Nos referimos a la participación de Michel Hambersin en las jornadas del *Puck Project* sobre participación cultural, celebradas en la Universidad de Oviedo, los días 13 y 14 de marzo de 2014.

⁹ Asimismo, tengamos en cuenta que buena parte de la crítica musical en Internet se desarrolla hoy día en los foros de opinión.

ENTRE LO POPULAR Y LO PSEUDOPOPULAR: UNA MIRADA A LAS ÓPERAS RUSAS DE VICENTE MARTÍN Y SOLER

VERA FOUTER FOUTER

Universidad de Oviedo

vfuter@hotmail.com

Resumen: La actividad compositiva de Vicente Martín y Soler durante su estancia en la corte rusa de Catalina II implicó su colaboración con la emperatriz y su entorno más próximo. Como resultado, entre 1788 y 1791 compuso tres óperas cómicas rusas: *Gorebogatir' Kosometovich*, *Fedul s detmi* y *Pesnolubie*. Catalina II utilizaba sus creaciones literarias como medios de transmisión de un mensaje moralizante, y las óperas rusas de Martín y Soler reflejan esta intención, cobrando la forma de obras de carácter pseudopopular, con elementos populares legítimos e ilusorios.

Palabras clave: Vicente Martín y Soler, Catalina II, Alexander Jrapovitskiy, ópera cómica rusa, cultura popular rusa.

El compositor valenciano Vicente Martín y Soler (1754-1806) llegó a San Petersburgo invitado por la emperatriz Catalina II, llamamiento que se encuadra en el contexto de la política cultural de esta monarca, dispuesta a reunir en su cortea las figuras más destacadas del campo de las artes europeas con el objetivo de convertir San Petersburgo en un referente cultural y político a nivel internacional. La importancia de esta política cultural de Catalina resulta crucial para el futuro desarrollo de la música rusa, ya que actuó como verdadera catalizadora e impulsora no solo de la música occidental sino que, a su vez, contribuyó al asentamiento de las bases para la posterior construcción del nacionalismo ruso decimonónico. Este impulso cultural fue la causa de que Martín y Soler acudiera a Rusia, donde pasó los últimos dieciocho años de su vida—entre 1788-1794 y 1795-1806—. Durante sus primeros años en Rusia, concretamente entre 1789 y 1791, la producción del compositor se vio incrementada por tres nuevas

óperas cómicas compuestas sobre libretos en idioma ruso, para cuya creación colaboró con personalidades destacadas del mundo artístico ruso, entre ellos la propia emperatriz Catalina.

Numerosos soberanos europeos desarrollaron con intensidad el arte musical durante el Despotismo Ilustrado, llegando incluso a participar personalmente en este proceso; en este contexto la actividad escénico-musical de Catalina se convirtió en una parte inherente de su proyecto ilustrado, cuyo objetivo era tanto el afianzamiento del Imperio Ruso dentro del espacio europeo, como el adoctrinamiento moral de sus súbditos. La actividad literaria de Catalina puede ser asociada a la corriente de la didáctica nobiliaria, muy característica de la Rusia del siglo XVIII, teniendo sus creaciones la finalidad de difundir las ideas moralizantes del absolutismo ilustrado. Dado el papel del teatro como poderoso medio de educación política y moral de la sociedad, Catalina II lo veía como un poderoso instrumento para la formación y la difusión de sus ideales. Astutamente hizo uso de la ópera cómica para difundir sus ideas, encaminadas hacia el mantenimiento de los principios morales decimonónicos. Sus obras escénico-musicales conforman un *corpus* de carácter único, debido tanto al estatus social de su autora como al componente político que ésta le confirió (O'Malley, 2006). La ópera cómica fue el arma usada por esta soberana para transmitir a sus siervos los valores y las ideas del Despotismo Ilustrado, enmascarados bajo la forma de un género ligero y popular como era la ópera cómica. Según Catalina II, “el pueblo que canta y danza, no piensa en el mal” (Arapov, 1861: 113), y de acuerdo con esta idea quiso usar el teatro como un regulador social que dirigiera a las masas en la dirección conveniente. Sus obras escénicas también se hacían eco de acontecimientos políticos y sociales concretos del momento y las óperas compuestas por Martín y Soler son un claro ejemplo de ello: *Gorebogatir Kosometovich* es una mordaz sátira dirigida contra el rey sueco Gustavo III con el que Catalina se encontraba en guerra; *Pesnolubie*, creación literaria del secretario personal de la emperatriz y coautor de sus óperas, Alexander Jrapovitskiy, es una burla del italianismo de la aristocracia rusa; y *Fedul s detmies* una lección moral dirigida por la emperatriz a sus súbditos, centrada en la crítica de los matrimonios morganáticos, tema actual en este momento. Estas tres óperas compuestas por Martín y Soler se encuadran dentro del género de la ópera cómica rusa, que combina números cantados con diálogos hablados a la manera del *singspiel* alemán y la *opéra-comique* francesa.

Estrictamente hablando, la autoría de las obras de Catalina no era rigurosamente

suya, pues requirió de la colaboración de literatos reunidos en su entorno. Esta dependencia se agravaba en lo relativo a las óperas cómicas, puesto que Catalina no conocía en profundidad la dramaturgia operística y la música en general (Jrapovitskiy, 1862). Era Alexander Jrapovitskiy¹, conocedor de la música y las normas literarias, el autor de los textos en verso de las óperas de Catalina, siguiendo las directrices que ésta le iba marcando. En cuanto a la composición de la música para sus óperas, esta corrió a cargo de compositores de primer orden tanto nacionales como extranjeros –V. Pashkevich, E. Fomin y E. Wanzura entre los primeros, y Martín y Soler, G. Sarti y C. Canobbio entre los segundos–, los cuales debían supeditar sus creaciones a las imposiciones de la soberana que tenía unas ideas claras respecto al resultado que esperaba de sus elaboraciones. Dentro del contexto escénico de este período, se estima que estas óperas se adscriben a un género específico, alejado de las óperas “democráticas” que se iban creando paralelamente a lo largo del último tercio del siglo XVIII –obra de compositores y literatos nacionales, de temática cotidiana y costumbrista–, que acaparaban la atención del público urbano gracias a su protesta contra la crueldad de la servidumbre y la introducción en escena de los ritos populares.

La llegada de Martín y Soler a la capital rusa en 1788 le introdujo dentro de la vorágine artística desarrollada en la corte de Catalina, y ya a finales de 1788 se le encomendó la composición de la música para una ópera cómica con libreto de la propia zarina, *Gorebogatir' Kosometovich–El Penoso Caballero Incertero–* (1789), ideada bajo la apariencia una fábula o *bylina*². No obstante, los elementos populares de esta ópera presentan un carácter circunstancial: se trata de un medio para satirizar a su protagonista, un anti-héroe ridículo identificado con Gustavo III de Suecia con el que Catalina se encontraba en guerra. Este argumento fabulístico pseudopopular podía dar pie a la introducción de gran número de elementos folklóricos musicales, pero el español tan solo incluyó tres canciones populares rusas en la obertura, extraídas del cancionero de I. Prach y N. Lvov *Compilación de canciones populares con sus voces* (Prach y Lvov, 1790, 1951), citadas por Martín y Soler casi literalmente. El resto de la música presenta un carácter netamente italianizante, hecho que no favorece la integración de una estilística unitaria entre el libreto y la música. Así, la música, en vez de aportar un refuerzo a la fútil trama basada en estereotipos adulterados con una base narrativa rudimentaria, provoca un distanciamiento entre el argumento y el contenido musical por la carencia de escenas populares. La única justificación posible a este hecho es la falta de tiempo del compositor para asimilar los elementos nacionales de su nuevo país de

residencia, motivo por el que optó por crear la música dentro de su acostumbrado estilo bufo italiano. Por otra parte, resalta el interés de las características de los personajes de la ópera en base a su estamento social, de forma que son los siervos los que demuestran una mayor inteligencia y una visión clara de la realidad, en oposición a los personajes nobiliarios, de suma estupidez y superficialidad, aunque este hecho se encamina estrictamente a la crítica del rey sueco, y no a la realidad social rusa. Musicalmente, estos personajes aparecen definidos de forma opuesta: mientras los siervos de Gorebogatir aparecen caracterizados de acuerdo con los recursos de la ópera bufa italiana, la caracterización estilística de sus señores se relaciona con la grandilocuencia de los personajes de la ópera seria, oposición utilizada con el fin de recalcar su comicidad.

La segunda ópera rusa creada por Martín y Soler es *Pesnolubie* (1789-1790), sobre libreto de A. Jrapovitskiy. Se trata de una burla de la italomanía nobiliaria, tema que se da coetáneamente en la ópera francesa *Melomanie* de Marcelle Champein (1781). El libreto presenta a un terrateniente ruso tan amante de la música que cambia los nombres de sus hijas y sus sirvientes por términos musicales, y les obliga a expresarse mediante recitativos y arias. Sin duda, la elección de Martín y Soler como compositor de esta ópera no fue casual, pues la intención del libretista era dotar a su texto de una música italianizante que fomentara la comicidad de sus personajes a través del estilo bufo. La única inclusión de elementos populares se da en la última escena del Acto 1, donde Allegra – una de las hijas del melómano – canta tres diferentes aires nacionales: una *ariette* francesa, la seguidilla “Inocentita y linda” y una canción rusa. Estas muestras líricas son un interesante ejemplo de la maestría del valenciano, que junto con la introducción de un elemento “exótico” como es la seguidilla español, inserta una *chanson* francesa, muy de moda en los salones dieciochescos. La canción rusa presenta un carácter pseudofolklórico, pues se basa en la recreación de lo que era el estilo ruso para el compositor español. El musicólogo ruso B. Volman se refiere a este número como “elaboración no demasiado afortunada de varias canciones rusas de baile” (Volman, 1957: 179), opinión justificada por el musicólogo L. Waisman por el uso de giros cadenciales occidentales para el cierre de las frases repetidas (Waisman, 2007: 460). Más tajante resultó la opinión de otro musicólogo de época soviética, A. Gozenpud, que señala que “Martín y Soler no hizo ni el más mínimo intento de reflejar la realidad rusa en la partitura, aunque tampoco lo hizo el libretista” (Gozenpud, 1959: 315), junto a lo que refleja su disgusto por la carencia de credibilidad en la

caracterización de los personajes, refiriéndose en concreto al melómano Melodista, al que ve tan sólo como al típico bajo bufo, sin el reflejo del carácter nobiliario de la época. En realidad, Martín y Soler y Jrapovitskiy sí hicieron alusiones a estos hechos, aunque de forma mitigada y puestos en boca de los criados, junto a lo que puede apreciarse el intento del compositor de reflejar a los personajes de procedencia servil con simpatía a través de su caracterización en tonalidades menores. Por tanto, esta ópera tampoco refleja auténticos elementos populares rusos, pues la única muestra de este género es la visión de un extranjero de la canción popular rusa.

La tercera ópera rusa compuesta por Martín y Soler es *Fedul s detmi –Fedul con sus hijos–*, última colaboración del valenciano con Catalina II y Jrapovitskiy, esta vez compartiendo autoría con el compositor ruso Vasiliy Pashkevich³. Esta ópera cómica es el último texto teatral creado por la emperatriz, en la que debemos destacar una profusa utilización de elementos populares, motivo por el que su música fuera encargada a dos compositores, el primero reflejo de las últimas tendencias musicales europeas, y el segundo a cargo de las escenas de tipo tradicional y popular. Como manifiesta H. Rogger, el texto del libreto destaca los valores que Catalina consideraba fundamentales del carácter nacional ruso: “obediencia ejemplar, virtud y rápido entendimiento” (Rogger, 1960: 267), y su finalidad era dar una lección de moralidad en relación a los matrimonios morganáticos, junto a lo que lanzaba un ataque contra la pequeña aristocracia rural, reflejando de forma jocosa su carácter superficial y licencioso. De forma semejante a sus creaciones escénico-musicales precedentes, la emperatriz pretendía usar el elemento folklórico popular, en consonancia con las corrientes del prerromanticismo literario ruso, con el fin de asegurarse la recepción de su mensaje aleccionador por parte de sus vasallos⁴. Lo cierto es que los elementos populares que la emperatriz se esforzaba por reflejar carecían de coherencia con la realidad social acontecida, siendo meros reflejos de la ideología propia del Despotismo Ilustrado. En cambio, esta ópera, al igual que las precedentes, sí contiene una fuerte carga política e ideológica, disfrazada bajo elementos de ingenuidad y comicidad.

Esta ópera resultó ser la creación escénico-musical de Catalina que gozó de mayor popularidad entre los espectadores rusos. La causa de su éxito fue atribuida por los historiadores de época soviética a la música compuesta por Martín y Soler y Pashkevich, que supieron transmitir a la perfección los anhelos estilísticos del público. Es interesante señalar que los números musicales de ambos presentan un carácter y un estilo completamente diferentes: las del ruso están impregnadas de elementos de

canciones populares nacionales, mientras que las del valenciano se mantuvieron dentro del estilo bufo italiano, centradas principalmente en el bajo bufo, que actuaba en escena de forma individual con característicos trabalenguas. No obstante, Martín y Soler también empleó algunos elementos populares rusos, esta vez de forma más efectiva que en sus óperas anteriores; tal es el caso del *arioso* “Vo sele, sele Pokrovskom”, para cuya composición se basó en una melodía folklórica recogida en el cancionero de Trutovskiy y Prach (Waisman, 2007: 462-463), en el que plasmó la entonación orgánica y ciertos giros modales, típicos del folklore ruso, logrando con ello una mayor integración de los elementos italianos y rusos. Así, aunque de entre los números corales destaquen los compuestos por Pashkevich, “sus dúos y solos dejan mucho que desear en comparación con los de su compañero *Martini*” (Cheshijin, 1905: 109).

Así pues, puede verse cierta implicación del compositor español con los personajes de extracción servil de sus óperas rusas, como es el caso del tratamiento en tonos menores de los campesinos o la definición de los siervos en términos de la ópera bufa contrapuesta a la lírica grandilocuente de sus estúpidos amos. Este contraste enfatiza la dicotomía entre los protagonistas de distinto estamento social, haciendo más visible el tratamiento de favor otorgado a los audaces “Figaros” de estas óperas rusas. Probablemente ello se debe a la simpatía del compositor por los personajes que se hallaran en una posición más desfavorecida pero cuyas cualidades estuvieran por encima de sus poderosos amos, característica admirada por la ópera cómica europea de vertiente liberal, con la que Martín y Soler estaba estrechamente vinculado antes de su llegada a Rusia. A pesar de ello, la invitación del valenciano en calidad de maestro de capilla de la corte condicionó profundamente las creaciones líricas de este período, pues su dependencia económica de la Dirección de los Teatros Imperiales y del favor de la corte le impidieron hacer un acercamiento a la ópera “democrática” rusa, más cercana a él ideológicamente pero puesta en cuarentena por los soberanos rusos por su temor a la difusión de ideas revolucionarias. El uso rudimentario y exiguo del folklore ruso en sus óperas distancia a Martín y Soler aún más de esta línea operística nacional, cuyos principales atributos eran las temáticas populares y cotidianas, musicalizadas de forma cercana al espectador a través de una profusa utilización de material popular.

En resumen, estas óperas rusas de Martín y Soler pueden definirse en términos pseudonacionales y pseudopopulares debido tanto a los textos sobre los que se basaron, contruidos sobre unos estereotipos de lo popular separados de la realidad, cuyos fines eran primordialmente divulgativos y propagandísticos, como a la forma de

musicalizarlos mediante una fusión de lenguaje compositivo occidental salpicado de breves intentos de asimilación de la música popular rusa. Debido a la voluntad de Catalina II de construir una ópera nacional en base a las líneas más elogiadas de la música europea, la introducción de estas pinceladas del folklore musical puede ser vista en este contexto como mero estilismo contextualizado dentro de la ópera cómica nobiliaria rusa, puesto que el acento aparece puesto sobre una apariencia rusa que envuelve un núcleo formal basado en patrones occidentales y no en la plasmación de un estilo nacional propio, ya existente aunque relegado a un segundo plano dentro del entorno cortesano. Así pues, Martín y Soler compuso ópera rusa al estilo italiano de acuerdo con los gustos del público cortesano y especialmente la emperatriz rusa, revistiendo sus libretos anti-populares con una música que reflejaba principalmente la modernidad europea, relegando el componente popular a un plano subsidiario tanto musical como literariamente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- АРАПОВ, П. 1861. *Летопись русского театра* [Crónicas del teatro ruso]. San Petersburgo: Типографика де Тивлен.
- ЧЕШИЖИН, В. 1905. *История Русской Оперы (с 1674 по 1903 год)* [Historia de la ópera rusa (desde 1674 hasta 1903)]. San Petersburgo: Yurgenson.
- DONNEL'S O'MALLEY, L. 2006. *The Dramatic Works of Catherine the Great. Theatre and Politics in Eighteenth-Century Russia*. Ashgate: Studies in Theater, Music and Dance.
- GOZENPUD, A. 1959. *Музыкальный театр в России (с истоков до Глинки)* [El teatro musical en Rusia (desde sus orígenes hasta Glinka)]. Leningrado: Gosudarstvennoe Muzikalnoe Izdatelstvo.
- PRACH, I. Y LVOV, N. 1951 (1790). *Собрание народных русских песен с их голосами* [Compilación de canciones populares rusas con sus voces]. Moscú: Muzgiz, 1951.
- ROGGER, H. 1960. *National Consciousness in Eighteenth Century Russia*. Cambridge:

Mass Harvard University Press.

VOLMAN, B. 1957. *Русские печатные ноты XVIII века* [Partituras rusas impresas del siglo XVIII]. Leningrado: Gosudarstvennoe Muzikalnoe Izdatelstvo.

WAISMAN, L. J. 2007. *Vicente Martin y Soler. Un músico español en el Clasicismo Europeo*. Colección Música Hispana, Biografías. Madrid: ICCMU.

¹ Alexander, Jrapovitskiy (1749-1801). Senador, secretario personal de la emperatriz Catalina II. Desde 1787 se convirtió en el consejero personal de la emperatriz y colaborador de sus proyectos literarios. Junto a Soymonov fue nombrado en 1789 inspector de los Teatros Imperiales, tras lo que pasó a formar parte de su Dirección hasta 1791, cuando ambos fueron destituidos de este cargo por las quejas de la cantante Uranova. Entre su actividad literaria cabe destacar sus *Memorias*, diversas publicaciones en revistas, traducciones y también la tragedia *Idamant* y la ópera cómica *Pesnolubie*.

²Fábula popular de carácter épico.

³Vasiliy Pashkevich (1742-1797), compositor, director, violinista, cantante y pedagogo, fue uno de los músicos que contribuyeron a la creación y afianzamiento de un lenguaje compositivo nacional ruso en el siglo XVIII. Algunas de sus óperas más conocidas son *Neschastyeotkareti* (Desgracia por una carroza) y *Fevy*, entre otras.

⁴ A este respecto debe tenerse en cuenta el solapamiento cronológico en el desarrollo del prerromanticismo literario y el clasicismo musical dentro de la cultura rusa, siendo el primero una importante fuente de inspiración para el segundo a lo largo de las últimas décadas del siglo XVIII e inicios del XIX, hasta la plena entrada del Romanticismo musical ruso a través de la obra de Glinka a partir de la década de 1820.

MÚSICA PARA UN RITO

JULIA M^a MARTÍNEZ-LOMBÓ TESTA

Universidad de Oviedo

martineztjulia@uniovi.es

Resumen: La Maragatería se extiende entre Astorga y el Monte Teleno, León. Los usos, costumbres y maneras de ser de sus habitantes nada tienen que ver con los de los pueblos circundantes. El rito nupcial presenta una idiosincrasia particular y única, siendo la institución más importante entre los maragatos. Con este artículo nos acercaremos al uso de la música en este ceremonial partiendo de su relevancia en el rito.

Palabras clave: Boda Maragata, rito, tradición musical, ceremonial, León.

1 El ceremonial

La boda maragata compendia el mito de la unión de la *gens* y de la fecundidad humana, mediante ritos y símbolos arcaicos, que se han ido cristianizando, sin perder sus profundas raíces. Consiste ésta en el casamiento y las celebraciones con que se solemniza éste, antes y después del rito católico al que se adaptan. Los mitos maragatos han sido estudiados y descritos con todo tipo de detalles por los etnólogos. Así ha ocurrido con la boda, tratada como hecho antropológico, dejando de lado el aspecto musical, que estructura las distintas partes del ceremonial. Estudiamos cómo los toques de tamboril, melodías de flauta, coplas, cantos epitalámicos y bailes, marcan los distintos momentos que constituyen el rito. El maestro de ceremonias es el tamborilero (*tamboritero*), quien marca la ceremonia con su flauta de tres agujeros y el ritmo del tamboril. Además, se emplean las castañuelas, bastante gruesas y adornadas con cintas o borlas de colores, que el hombre debe tocar, subiendo y bajando los brazos con gran ímpetu, mientras que la mujer lo hace a media cintura. El rito de la boda maragata se estructura en función de las distintas melodías que lo acompañan.

2 Características

- **ACOMPAÑAMIENTO:** Todos los cantos son acompañados por los instrumentos citados y presentan un incipit del tamboril marcando el *tempo* y dando la entrada a castañuelas y coros. Los bailes de la boda y la ronda de la alborada son instrumentales.
- **CANTORES:** Son rondas masculinas la de la víspera de la boda y la de la alborada, siendo el resto femeninas (durante las rondas las mujeres preparaban en casa todo lo necesario para la ceremonia).
- **MELODÍAS:** Son tonadas simples, de formulaciones arcaicas y ámbito reducido e intervalos cortos (no sobrepasan la cuarta justa).
- **COPLAS-LETRAS:** Describen los pasos y actos del rito, dan consejos a los novios y les transmiten buenos augurios. Son series de cuartetas octosilábicas y coplas de seguidillas –riman los versos pares en asonante quedando libres los impares–, algunas de ellas muy largas. En las danzas, la letra se ha perdido. Generalmente son tonadas sin estribillo y pueden presentar textos con estrofas compuestas ex profeso para la pareja. Las publicaciones existentes han mostrado poco interés a la hora de recopilar la totalidad de las letras.
- **TRANSCRIPCIÓN:** se pueden transcribir de forma tonal, con ritmos fijos y regulares: escalas heptatónicas, tonalidades mayores y compás de 2/4 ó 3/4 con frecuentes subdivisiones ternarias en las danzas.
- **RIJÚJÚ:** los Maragatos usan el *rijujú*¹ como grito característico y ancestral del baile maragato, para demostrar afirmación y júbilo.

3 El rito de la boda

Sería conveniente comentar los acontecimientos que preceden al día de la boda ya que en ellos se anuncia la destacada importancia musical; al exceder los límites de este trabajo, nos centraremos en los actos propios de la boda.

EL CEREMONIAL: Partes

- ANTES DE LA BODA

- La pedida
- Las galas o donas.
- Pagar el piso
- Proclamas
- El rastro
- La cencerrada



- **DIA DE LA BODA**

1. Ronda de la víspera (sacramentos y mandamientos)
2. Alborada
3. Bendición novios-cortejo-ceremonia
4. Entronización y ceremonia del trigo
5. Carrera del bollo
6. Desfile de los mazapanes
7. Canto de los ramos
8. Baile de las picas o «Canastrillera»
9. Comida de la boda-cantos padrino
10. Baile de la boda

- TORNEBODA

- Alborada
- Misa
- Cortejo pedir pa'los novios
- Comida torneboda
- Baile torneboda



3.1 Ronda de la víspera

La señal del comienzo de la boda se da al medio día de la víspera, con la tira de cohetes, arcabuzazos y el repique de campanas. Comienza la fiesta y se hace sentir la flauta y el tamboril maragatos en manos del maestro de ceremonias. Al ocultarse el sol, el *tamboritero*, que no ha cesado de mover el *palote*² durante la tarde, dirige la ronda formada por los mozos del pueblo a casa de la novia para organizar la comitiva que recorrerá las calles del pueblo.

Antes de acompañar a los novios a la iglesia a recibir el Sacramento de la Penitencia, la ronda canta los sacramentos³. Al salir de la iglesia, se entonan los mandamientos, también entonados en la ronda de la víspera de la primera proclama matrimonial. Otros cantos entonados durante la ronda contienen textos más realistas y de carácter picaresco.

3.2 Alborada. Pasacalles

El amanecer tras una larga noche de ronda, es el momento de anunciar la alborada, marcada por el segundo canto del gallo. A su paso, nadie canta. El *tamboritero* toca piezas suaves y animadas, mientras los mozos le acompañan con las

castañuelas, junto a los disparadores de arcabuces y cohetes. El recorrido comienza con la traída del padrino a casa del novio y de la madrina a la de la novia, para vestir trajes y joyas. A primera hora de la mañana el repique de campanas anuncia el rezo de las oraciones. El grupo de la alborada, hace un alto sobre la marcha y el mayor de todos o el *tamboritero* entona el *Padrenuestro*.

3.3 Bendición paterna. Ceremonia de la boda. Comitivas

La comitiva se dirige a casa del novio quien, de rodillas, sobre cobertor de lana, en el patio de la casa paterna y en presencia de la familia entera, recibe la bendición de sus padres. El «tamboritero» retoma la danza y la comitiva sale en dirección a la casa de la novia. En este momento comienza un repique de campanas que no cesará hasta la llegada de los novios a la iglesia. En casa de la novia se forma un semicírculo alrededor del portón. Por primera vez, el coro canta sobre la que denominamos Melodía 1, utilizada en los textos dirigidos a la novia o que aluden a ella, sus derechos y deberes matrimoniales y al ceremonial propio del sacramento y los elementos del compromiso asumido:

Llegada a casa de la novia:

Una rosa se ha perdido
 La venimos a buscar
 Que nos deis a vuestra hija
 para llevarla a casar
 Denos la niña señores
 que aquí vienen fiadores
 Señores denos la niña
 Que aquí viene quien la fía
 El padrino y la madrina
 Y el novio en compañía.



MELODÍA 1:



Cesa el tamborín. El padre del novio se adelanta y da tres golpes en la puerta y manifiesta el motivo de su visita⁴. El coro retoma la melodía 1 reclamando la presencia de la novia que sale al portal, se hinca de rodillas y pide la bendición:

	<p>Arrodíllate la niña En esa alfombra florida, Que te eche la bendición Esa tu madre querida. Arrodíllese la niña En ese patio barrido Que te eche la bendición Ese tu padre querido.</p>	<p>Arrodíllese, niña hermosa En ese patio regado Que te echen en bendición Los padres que te han criado. Arrodíllese, niña hermosa En ese patio florido Que te echen la bendición Los padres que te han querido</p>
		
<p>MELODÍA 1:</p>		

Madrina y novio colocan el manto negro sobre la novia:

		
<p>Cúbrete con manto niña, Cúbrete, con alegría No te cobras con tristeza, Mira que te pesaría. Despídete niña hermosa De la casa de tus padres Que esta es la última vez Que de ella soltera sales.</p>	<p>Mira niña lo que haces, Mira lo que vas a hacer Que el cordón de oro torcido No se vuelve a destorcer. Ya de deshojan las hojas Las hojas de los rosales Ya se despide la niña De la casa de sus padres.</p>	<p>Ya se deshojan las hojas Las hojas de la alameda Ya se despide la niña De todas sus compañeras. Aunque des vuelta al cerrojo Y media vuelta la llave No te despidas del todo De la casa de tus padres.</p>

Como vemos, los cantos narran todo cuanto acontece. Al finalizar éstos, se oye el *rijujú*.

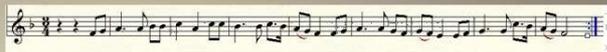
La novia se pone en pie y sale bajo el arco de la puerta. La comitiva completa se dirige a la iglesia, realizando tres paradas, que responden al texto de las estrofas del canto.

The diagram illustrates the layout of a wedding procession. On the left, a large group of circles represents 'Familiares de los novios' and 'Vecinos del pueblo'. To their right is a 'Coro de maragatas' (rows of squares). Further right are 'Mozas de los ramos' (pink stars), 'NOVIA', 'MADRENA', 'PADRES DE LA NOVIA', and 'Canastrillera con Bollo maragato' (purple hexagon). Next are 'NOVIO', 'PADRINO', 'PADRES DEL NOVIO', and 'Mozos maragatos, tocando castañuelas' (blue circles). To the right of them is the 'Tamboritero' (drum player), 'Niños y jóvenes' (purple circles), and 'Mozos de los cohetes' (yellow diamonds). Below the layout is a musical score with three measures labeled 1, 2, and 3. A white arrow on the left points towards the music with the text 'PARADAS DE LA COMITIVA EN DIRECCIÓN A LA IGLESIA'.

1	2	3
Mira galán para atrás y verás ir una rosa que a la puerta de la iglesia te la darán por esposa	Al revolver una esquina y pasar un arroyuelo esta niña ya no es nuestra se la lleva un caballero.	Mira niña hacia delante y verás un clavel florido que a la puerta de la iglesia te lo darán por marido.

Canto y música son algo fundamental en la celebración, marcando las transiciones y las partes del rito; relatan los acontecimientos y advierten a los novios de la seriedad del rito.

Cantos durante el cortejo:



<p>¿De dónde sale la luna Que toda la calle alumbra? Sal de casa de sus padres Que alumbra todas las calles Mira niña lo que haces A la puerta de la iglesia, No es nudo que se deshace, Y has de armarlo con firmeza. Mira, niña, lo que haces, Mira lo que vas a hacer, Que el cordón de oro torcido No se vuelve a destorcer. Muy negro llevas el manto, Mucho más el corazón, Porque dejas a tus padres En la mejor ocasión.</p>	<p>No te la dan por esclava, Ni que hagas desprecio de ella; Te la dan para que sirvas Al rey del Cielo con ella. Esta calle está enramada Con rosas de Alejandría Que la enramó el galán Cuando vino a ver la niña. Esta calle está enramada Con hojas de perejil Que la ha enramado el novio Cuando te vino a pedir. Al entrar para la iglesia, pisarás losa sagrada, la última de soltera, La primera de casada.</p>	<p>Cuando entres en la iglesia No cojas agua bendita Que no lo permite el rezo, Que no lo consiente la misa Cuando pases por mi puerta Rezaré un Avemaría, Por aquellas amistades Que tuvimos algún día. Al entrar para la iglesia, verás a Cristo enclavado, Ese es el mejor testigo, de la palabra que has dado.</p>
--	---	--

Al llegar al atrio de la iglesia, el coro reclama la presencia del sacerdote. La ceremonia comienza en el pórtico de la iglesia. Como van narrando las coplas, el oficiante, cubierto con capa florida recibe en el trio a los esposos. Los monaguillos portan el incensario y el crucifijo bajo el cual los novios proclaman su consentimiento. Posteriormente entran en el templo, donde, arrodillados ante el altar mayor, son proclamados esposos. El canto de la misa, el *ordinario*, podía acompañarse desde el coro por el tambor. Contiene símbolos curiosos, destacando el cambio de pañuelo de soltera por casada tras el canto del *Sanctus*.

A las puertas de la iglesia esperan los invitados, mientras las cantoras entonan coplas, que continúan con la Melodía 1. Es aquí donde podemos encontrar diferencias entre los pueblos, con estrofas propias.

• Llegada a la Iglesia

Salga, señor cura, salga
 Salga de la sacristía
 Que está la novia caliente
 Y se está quedando fría.
 Salga, señor cura, salga
 Con esa capa florida,
 A casar a estos dos novios
 Que vienen de gente fina.
 Al entrar para la iglesia
 No cojas agua bendita
 Porque la ley no lo manda
 Ni lo permite la misa.
 Salga, señor cura, salga
 Con la capita de flores,
 Delante de un crucifijo
 A casar a estos señores.

Entrada a la Iglesia

Entra niña pa la iglesia
 Pisa la piedra labrada.
 La última de soltera
 La primera de casada



Arras maragatas

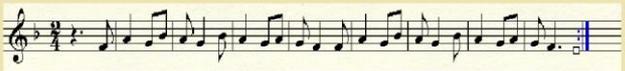
Concluida la eucaristía, se retoma el desfile; ahora los novios caminan juntos junto al padrino y la madrina, y se dirigen a la plaza del pueblo.

<p>Apártense los señores dejen salir la casada con bastante cortesía todo el mundo es a mirarla. Bienvenido el señor cura, también los señores novios, que con el Cuerpo de Cristo se desayunaron todos. Ya os sacaron la cruz de plata para casaros, delante de un crucifijo os hicieron dar la mano. Las arras y los anillos que llevan vuestros dedos, son esas cadenas de oro, donde quedáis prisioneros. Estos anillos y arras, que en los dedos os pusieron, son los grillos y cadenas, que con ellos os prendieron. Esos anillos y arras Que llevan vuestras manos, esos son cadenas de oro, Donde quedáis para ambos.</p>	<p>Coplas relativas a la ceremonia y el matrimonio:</p> <p>Guapa es la novia cual naide, guapo el novio cual denguno, tengan hijos a docenas y a centenares los mulos.</p> <p>La madrina es una rosa el padrino es un clavele la novia es un espejo y el novio se mira en él. Vivan los señores novios, El cura que los casó El padrino y la madrina Los invitados y yo.</p>	<p>Sal casada de la iglesia que te estamos esperando, pa' darte la norabuena que sea por muchos años. Sal, casada, de la iglesia, sal y no salgas llorando, que no digan que te pesa, por la palabra que has dado. Sacaron la cruz de plata niña para tu casarte delante del crucifijo ya tu palabra otorgaste. Cuando del altar bajaste azucena pareciste, recibiste a Dios del cielo, casada no salgas triste. Cuando del altar bajaste, toda cubierta de negro, blanca flor me pareciste, mujer de ese caballero. Como reluce la plata, por arriba del platino, así reluce la niña al lao de su marido. Casada, ya estás casada con los libros de la Iglesia, nadie te descasará si no Dios con su licencia.</p>	<p>Casada, ya estás casada. Dios te dé mucha fortuna: Dios quiera que de hoy en un año, Tengas el niño en la cuna. Casada ya estás casada por los libros de San Pedro; Dios te de mejor fortuna que a nuestro borricon negro. Siete años tuvo sarna y otros tantos tuvo el muermo, y al cavo de los catorce los lobos se lo comieron. Cómo relumbran los trigos, a la niña los anillos; cómo relumbra el rastrojo, a la niña el manto rojo. Cómo relumbran los trigos, a la niña los anillos; cómo relumbra el centeno, a la niña el manto negro. Esta calle está enramada con flores de la azucena, que la enramó la niña cuando era moza soltera. Por el sí que dio la niña, a la puerta de la iglesia, por el sí que dio la niña entró libre, y salió presa. Entró libre sin prisiones, entro presa con amores, entró libre sin cadena, salió presa con doncella.</p>	<p>• Coplas al esposo</p> <p>El novio le dio a la novia un anillo de oro fino; ella le dio su palabra que vale más que el anillo. Apreciála caballero, bien la puedes apreciar que otro la pidió primero y no se la quisieron dar. No te la dan por esclava ni que hagas desprecio de ella te la dan para que sirvas al rey del cielo con ella. Mira, niño, para un lado y verás ir una rosa, que a la puerta de la iglesia, te la dieron por esposa.</p>
--	--	--	---	--

• Coplas a la esposa

3.4 Entronización y ceremonia del trigo

Llegados a la plaza, hay seis sillas engalanadas con ramas y flores para los novios, padrinos y padres, produciéndose la entronización de éstos, acompañada de una melodía nueva, que alude al festejo con el pueblo, invitados y vecinos, con distintos actos. Se trata de una tonada con estribillo variable:

<p>Sentáivos casada en silla enramada con rosas y flores y ramos de palma</p>	<p>MELODÍA 2:</p>	
<p>De que buena parra Cortaste el racimo, Que de buena gente Tomaste marido, Que de buena parra cortaste la hoja, Que de buena gente Tomaste la esposa.</p>	<p>Entronización</p>	<p>Vuela la paloma Por cima la oliva, Vivan muchos años La novia y la madrina. Vuela la paloma Por cima el repollo Vivan muchos años El padrino y el novio.</p>
		<p>Bendición:</p> <p>- Que este matrimonio sea tan fecundo como fecundo es el trigo.</p> <p>- ¡¡Rijujú!!</p>

El padrino se adelanta y les echa la bendición del trigo arrojando tres puñados de simiente a los pies de la novia y sobre las cabezas de los novios: “¡que este matrimonio sea fecundo, como fecundo es el trigo!”.

3.5 Carrera del bollo

Se trata de un torneo entre los mozos invitados a la fiesta y los jóvenes del pueblo que se eliminan en sucesivas carreras. El premio, que entrega el padrino, es un gran muñeco –maragato– de pan dulce, con monedas en la cabeza y un puro en la boca.

3.6 Desfile de los mazapanes

Durante el baile, cada una de las mujeres casadas invitadas a la boda desfila ante los novios con un roscón en la mano. El *tamboritero* marca el ritmo con el son de la flauta y tamboril junto a las castañuelas de los mozos. No tiene una melodía específica. Finalizado se recogen los mazapanes y se cortan para repartir junto al bollo y la rosca de la *canastrillera*.

3.7 Canto de los ramos

Aparece la Melodía 2, en el estribillo de las coplas, que preludiará los que serán los cantos de la comida.

La novia recibe los ramos⁵, obsequio de las mozas del pueblo no invitadas, mientras el coro canta.

<p>Toma niña el ramo de rosas cargado que tus compañeras no te han olvidado.</p> <p>E.- Vivan y revivan, Los señores novios, Vivan y revivan Y vivamos todos.</p> <p>Toma niña el ramo, cargado de tortas, que ya te despides de todas las mozas.</p> <p>E.- Toma, niña, el ramo cargado de guindas. que ya te despides de todas tus amigas.</p> <p>E.-</p>	<p>Toma, niña, el ramo cargado de peras. que ya te despides de tus compañeras.</p> <p>E.- Decidme casada de cuerpo garrido cual era la casa de vuestro marido Es aquella, aquella del alto castillo</p> <p>E.- Decidme casada de cuerpo adamado cual era la casa del vuestro venado es <u>quella, quella</u> del alto tejado.</p> <p>E.-</p>
---	--



Estrofa: MELODÍA 2



Estribillo: MELODIA 3



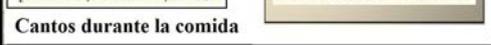
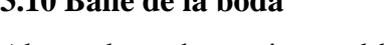
3.8 Baile de las picas o de la *Canastrillera*

Reservado a los mozos y mozas solteros. Este baile está acompañado de una danza particular de tamboril y flauta que marca los cambios de pasos con cambios en el compás. El nombre hace referencia a picar en trozos los distintos dulces ofrecidos a los esposos. Abre el baile la *canastrillera* o primera *moza del caldo*⁶. Va sola, con una rosca debajo del brazo, envuelta en paño fino de lino y tocando una castañuela en la mano derecha y pasos sin llegar a levantar los pies del suelo. En la segunda vuelta, se suma el primer *mozo del caldo* con las castañuelas en ambas manos, al alto, haciendo ondear las cintas. Sus movimientos (pies y manos) son más airados que los de la mujer, rasgo característico de los bailes maragatos. A partir de la tercera vuelta salen todos los mozos y mozas, cuyos padres hayan pagado las cintas, en parejas. Si alguna vez tuvo

una melodía concreta, hoy no la hemos podido recuperar. Se retoma la comitiva para dirigirse a casa de la novia, hacia la que se habría adelantado su madre, tal y como cantan las mozas, para recibir a los convidados. Vuelve a tratarse de un canto que combina dos melodías (1 y 2).

3.9 Comida de la boda. Cantos al padrino

Durante el postre, los mozos entregan unos platos tapados a los esposos a los que cantan, con una nueva melodía (3). Finalizada la comida, el coro agradece la invitación, y canta al padrino. Aparece un nuevo receptor de los cantos y se consolida la nueva melodía. En los cantos al padrino se retoma la fórmula de combinar dos melodías (1 para las estrofas y 3 para los estribillos). El texto de la copla final, último cantado por las mozas) alude al fin de los cantos de boda, siendo el baile de la boda, únicamente instrumental.

<p>Ya relumbra el palacio donde la perdiz salió, estímetla caballero, que para tí se crió. Salga, la su madre, salga A recibir a su hija, Soltera salió de casa, Casada viene de misa. Entra, niña, pa tu casa, Y pisa piedra labrada, Que ésta es la primera vez Que la pisas de casada. Bienvenidos los señores, Parecen rosas y flores. Bienvenido el caballero, Parece flor de romero.</p>	<p>Llegada a casa de la novia</p>	<p>-Este plato que hay tapado No lo destapará naidie, Más que la señora novia, con permiso de sus padres.</p> <p>-Este plato que hay tapado No lo destapará naidie, Más que el señor novio, Con permiso de sus padres</p> <p>-Toma niña la manzana, Rapártela por la mesa, Dale de ella a tu marido, Como lo manda la Iglesia.</p>	<p>Ahora que hemos comido Daremos gracias a Dios, Al padrino y la madrina Y al cura que los casó.</p> <p>Ya se recogen cochinitos, Tenedores y manteles. Si alguna falta ha habido Entro todos nosotros quede.</p>			
<p>MELODÍA 1</p> 		<p>MELODÍA 2</p> 				
<p>Cantos durante la comida</p>						
<p>Sentabos casada En silla enramada Sentabos madrina En silla florida Ponei, madre, mesa, Manteles de Holanda, Que aquí vien su hija Con la gente honrada. Ponei, madre, mesa, Manteles de lino, Que aquí vien su hija Con el su marido.</p>	<p>De que buena perra Cortaste el racimo, Que de buena gente Tomaste marido, Que de buena perra cortaste la hoja, Que de buena gente Tomaste la esposa.</p>	<p>Vuela la paloma Por cima la oliva, Vivan muchos años La novia y la madrina. Vuela la paloma Por cima el repollo Vivan muchos años El padrino y el novio.</p>	<p>Escuche señor padrino que en este pueblo es costumbre de poner sobre la mesa tabaco, papel y lumbrre.</p> <p>E.- Estos sí que llevan gala, estos sí, los otros nada, estos sí que llevan flor estos sí, los otros no.</p>	<p>Las señoras cocineras pongan agua a calentar que el señor padrino dice que es muy duro de pelar.</p> <p>E.- Al padrino de esta mesa le tien dicho su esposa; que por duro más o menos no quede mal con las mozas.</p> <p>E.-</p>	<p>El padrino de esta boda en qué sitio los compré los cordones del bolsillo que tanto los apretó.</p> <p>E.- A todos los asistentes que Dios nos de vida larga para poder disfrutar de la Boda Maragata.</p>	<p>Cantos al padrino</p>
<p>MELODÍA 2</p> 		<p>Estrofa: MELODÍA 2</p> 				
<p>MELODÍA 3</p> 		<p>Estribillo: MELODÍA 3</p> 				

3.10 Baile de la boda

Al caer la tarde comienza el baile, el más ceremonioso de todos los del proceso nupcial. Tal y como describe Alonso Ares, “en la Maragatería los bailes muestran el eterno retorno del contraste: son divertidos y serios, populares y señoriales, rítmicos y abiertos, entretenidos e interminables” (Ares, 1995: 79). Los «tamboriteros» son la pieza clave. Es un ciclo cerrado de danzas epitalámicas, romances danzados (dulzaina, bailina, Cabrilesa) en los que la letra ha desaparecido quedando el argumento esquematizado en el escorzo del ritmo y de la actitud de los danzantes: ellas con suaves movimientos, ojos en tierra, casi sin levantar los pies, castañuelas a la cintura; ellos altos los brazos, violento movimiento de castañuelas, y el fuerte brinco de la zapateta, único de la región. Se inicia con la Entrada o corrido maragato. Bailan novia y madrina,

dan una vuelta. Se unen las demás mozas, sin que puedan hacerlo aquellas cuyos padres no pagasen las Cintas⁷. Es frecuente en muchos pueblos de la maragatería que este baile de entrada sea el conocido romance de La Peregrina, preciosa canción de amor hacia una romera, que en un trueque de lo amoroso a lo religioso se transforma en la Virgen María. Canción maragata por excelencia es fruto de la influencia del Camino de Santiago. También se incluye la danza de la carrasquilla o de las carrasquillas o la jota maragata en la que el hombre danza con dos mujeres. En épocas recientes se incluían en el baile las coplas oídas a los ciegos copleros que los *tamboriteros* adaptaban.

4 Conclusiones

Con los datos presentados podemos afirmar que el ceremonial de la boda maragata se estructura y organiza en diez partes y tipos de cantos siguiendo las distintas melodías, danzas y cantos que lo acompañan. Esta estructuración, que no recogen los estudios que describen el rito (Alonso, 1981; Ares, 1995) es, sin embargo, la empleada por las gentes maragatas, a las que el rito les resultaba en tiempos habitual. Podemos establecer melodías diferenciadas para ronda, pasacalles, cantos a la novia –que incluyen la bendición y las comitivas antes y después de la ceremonia–, entronización, carrera del bollo, desfile de mazapanes, baile de la *canastrillera*, canto del ramo, cantos dirigidos al padrino tras la comida de la boda y baile de la boda. Esta organización facilita la transmisión oral y la memorización de melodías, textos y la propia ordenación de los sucesos que acontecen y que se describen en el canto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A. PORRO, C. 2008. *Bailes y danzas*. Biblioteca leonesa de tradiciones populares. León: Diario de León.
- ALONSO LUEGO L. 1981. *Los maragatos: su origen, su estirpe, sus modos*. León: Nebrija.
- ARES ALONSO, I. 1995. *La boda maragata*. León: Ed. Leonesas.
- CASADO LOBATO, C. 1986. *Imágenes Maragatas. Crónica de una excursión en 1926*. Valladolid: Junta de Castilla y León
- CASADO LOBATO, C. 2008. *Indumentaria tradicional*. León: Biblioteca leonesa de tradiciones populares.

- GRAU LOBO, L. 2008. *Astorga y la Maragatería*. León: Everest.
- LA BRAÑA. 1994. *Canción tradicional leonesa, vol. 6*. León: Caskabel.
- LLAMAZARES, F. 1992. *Astorga y Maragatería*. León: Lancia.
- MANZANO ALONSO, M. 1991. *Cancionero leonés (6 vols)* León: Diputación Provincial de León.
- SUTIL PÉREZ, J. 1983. “La boda maragata”. *Tierras de León*. León: Diputación Provincial de León.

¹ *Rijujú, ijujú o ixuxú*: Grito conclusivo de las manifestaciones populares de alegría (bailes, rondas nocturnas, romances en las bodas). Rijujú será la denominación maragata.

² Baqueta.

³ Similares a los entonados en otras regiones.

⁴ «Venimos a cumplir palabra (que «*tien*») empeñada (X y X)», desde dentro contesta la madre (en algunos pueblos el padre) de la novia: «Cúmplase en buena hora»- y abre la puerta.

⁵ Armazón de varas de salgueira o negrillo, de forma semicircular con una cruz en madera de roble en la parte superior. Forrado con manteles de lino y vellón de lana de oveja sobre el que se atan lazos de seda de múltiples colores y flores naturales. Del travesaño cuelgan rosquillas.

⁶ La denominación de mozos o mozas del caldo hace referencia a los amigos de los novios, jóvenes y solteros, asistentes a la boda. La primera moza del caldo es la mejor amiga de la novia y actúa como dama de honor, su equivalente masculino, el primer mozo del caldo, es el pariente más cercano de la novia.

⁷ Convite organizado por el esposo para los casados del pueblo, generalmente el domingo siguiente al de la boda. Otorga el derecho de sus futuros hijos a participar en este baile.

**LA ZARZUELA FOLKLORISTA EN LA AUTARQUÍA DE FRANCO:
CONTINUACIÓN DE UNA TRADICIÓN INSTAURADA EN
LA II REPÚBLICA**

Laura MIRANDA

Universidad de Oviedo

mirandalaura@uniovi.es

Resumen: En este texto presento un muy breve acercamiento al musical folklórico en la II República y la etapa autárquica, analizando el modelo de zarzuela folclorista, continuadora de los clásicos de la década de los años treinta y clave en el modelo de identidad cultural propuesto por el régimen en los primeros años de autarquía.

Palabras Clave: cine folklórico español, copla, canción española, música de cine, Franquismo

1 Breve introducción: El auge del musical folklórico en la II República

La dominación cultural en España durante las décadas de los años veinte y treinta dependía de la transmisión y difusión de la canción, celebración del triunfo de la cultura popular sobre una visión elitista del arte, y mediante la consiguiente *flamenquización* –por añadidura, homogeneización– de las diferentes regiones españolas, de forma que una cultura “inferior” se vuelve dominante (S. Salaün, 1990: 155). En el musical folklórico de preguerra y posguerra predomina la canción popular (o popularizada), en estrecha relación con el resto de los bloques musicales de la película. Como apunta Labanyi, el nexo de unión de todos ellos es “la representación autorreflexiva del proceso hegemónico”, creando un discurso distante del maniqueísmo y que comprendía las “negociaciones entre formas culturales heterogéneas” (Jo Labanyi, 2001: 96-97).

En este proceso, los trabajos cinematográficos de Florián Rey y Benito Perojo fueron decisivos¹. La llegada a España del cine sonoro significó que las zarzuelas más

conocidas de épocas anteriores tuvieron que adaptarse al nuevo medio, realizándose durante los años veinte y treinta gran cantidad de adaptaciones al cine de las zarzuelas más conocidas. Ambos directores se habían iniciado en el cine mudo y ambos habían indagado en las adaptaciones de zarzuelas, obteniendo éxito con sus respectivos trabajos. Sin embargo, también fueron conscientes de las necesidades de la *pantalla de plata* y decidieron dar un paso más en busca de un nuevo género eminentemente fílmico que representase la *autenticidad* de lo español, del mismo modo que la zarzuela en épocas pasadas.

Como resultado, filmaron varias películas que, influenciadas por la zarzuela, aunque también por el cuplé, la revista y otros géneros ínfimos muy populares en la época, dieron lugar al género más exitoso de la cinematografía patria: el musical folklórico. Interpretado por las estrellas femeninas de la época, generalmente vestidas al estilo flamenco, que interpretaban números populares conocidos como *canciones españolas* o *coplas*, alcanzaron el éxito no solo en España, sino también en América y Europa².

Florián dio los primeros pasos con su trilogía folklórica, *La hermana San Sulpicio* (1934), *Nobleza Baturra* (1935) y *Morena Clara* (1936), continuados en Alemania durante la guerra civil *Carmen la de Triana* (1938)³ y *La canción de Aixa* (1939) para la Hispano Film Produktion en los estudios de la UFA⁴. Por su parte Perojo realiza sus mejores musicales folklóricos en esta época con una nueva Estrella, la Castro: una nueva adaptación, en este caso de la ópera de Rossini *El barbero de Sevilla* (1938), *Suspiros de España* (1939) y *Mariquilla Terremoto* (1939).

El folklore tradicional sirvió de base a Florián para sustentar el nuevo género. La recopilación y reutilización del folklore queda patente en su trilogía, aunque cada vez cobra mayor interés en su obra la incorporación de canciones compuestas para sus películas, dotándolas de un dinamismo que las aleja cada vez más de la zarzuela y que tanto Florián como Perojo retomarán en sus trabajos alemanes. Las películas, casi siempre asentadas en Andalucía con protagonistas andaluzas de marcado acento, proponen un moderno de españolismo que evita la colonización musical foránea en sus primeros años y recurre a las músicas fusión para mostrar el hermanamiento hispano y la nostalgia por el extinto imperio español.

En muchas películas se presenta, como señala Woods, la *fetichización* de la folklórica, asumiéndola como la feminización del otro, el elemento de alteridad exótica que el patriarcado ansía colonizar para presentar el mundo folklorista andaluz como un

rasgo más de identidad nacional (Woods, 2012: 150-57)⁵. En este proceso de *conversión*, presente en la trilogía de Florián, la folklórica asciende socialmente aunque, en otros casos, el ascenso social trae parejo el éxito en el ámbito público de la folklórica, tema predominante en el cine de Perojo, en el que la música colabora en la creación de cierta ansiedad femenina, cierta urgencia de mayor poder social. El paralelismo con la vida real de las actrices es tal que no puede extrañarnos el interés del público, sobre todo el femenino, por este género (Woods, 2012: 209). Este cine no sólo propone la metamorfosis del personaje femenino en la ficción, sino que el público es consciente del ascenso social de su intérprete en el mundo real.

El musical folklórico ayuda a convertir esas canciones españolas, esas coplas, en un auténtico fenómeno de masas. Las canciones narran historias y vicisitudes de mujeres que asumen los papeles de doliente esposa, abnegada madre soltera, amante despechada. Muchas mujeres se sienten identificadas con estas historias aunque, curiosamente, los ejemplos de moralidad articulados en estas canciones son contrarios a la moral católica de la época⁶. En la inmediata posguerra, el régimen franquista no puso objeciones a un género que había alcanzado el favor del público y lo adaptó a las necesidades del nuevo estado, creando una situación de ambigüedad conceptual que continuó hasta bien entrados los años cincuenta (Jo Labanyi, 1997).

2 La reivindicación de la zarzuela folklorista en la etapa autárquica

Tras la guerra civil continuó el éxito de los musicales folklóricos pero, no obstante, también intentó reivindicarse la producción zarzuelística de tintes casticistas como representante del españolismo propuesto por el nuevo régimen. En este sentido, José Díaz Morales llevó a la pantalla la primera versión de la zarzuela *La Revoltosa* (1949), que recibió la concesión de Película de Interés General en 1950⁷. El interés en esta cinta estriba en el intento de revalorización de un género, la zarzuela adaptada al cine, quedado obsoleto tras el gran éxito de los musicales folklóricos de la década anterior los cuales, curiosamente, continuaron cosechando grandes éxitos en la etapa autárquica apoyados por el sistema de gobierno. Como contrapartida, los musicales tuvieron que adaptarse a los nuevos tiempos, pero no fueron los únicos. Esta zarzuela propone un ejemplo muy claro, como veremos, de la reutilización de técnicas utilizadas por Perojo en su adaptación de la rossiniana *El barbero de Sevilla* (1938), en la que presentó a su nueva Estrella.

Tal y como apunta Labanyi, el proceso de reciclaje es frecuente en el cine folklórico (en este caso la zarzuela), siendo constante la reelaboración de temas que ya habían sido populares durante la República (J. Labanyi, 2001: 88). Manuel Parada elaboró la banda sonora basándose, por un lado, en cortes narrativos originales de la zarzuela de Chapí e incluye en escena las canciones más representativas de la zarzuela: el dúo de Mari Pepa y Felipe y la guajira (procedentes de la zarzuela de Chapí). Sin embargo, influenciado por la adaptación perojista, compone dos canciones nuevas creadas para el lucimiento de una nueva estrella: Carmen Sevilla (Mari Pepa), que tiene en esta película su primer papel protagonista⁸. Además, la escena del baile de la zarzuela original cobra mayor preponderancia en esta versión cinematográfica, a modo de ballet-ensoñación, creado a partir de las composiciones originales de Chapí.

La referencia a la noción de españolidad se aprecia aquí en la necesidad de mostrar la obra como patrimonio cultural nacional. Parada recurre al dúo de Mari Pepa y Felipe en versión orquestal narrativa en infinidad de ocasiones. En la película se usa y abusa de la partitura de Chapí, una especie de *envolvente* para recrear la nostalgia por el teatro musical en un momento en el que éste ya ha sido eclipsado por el cine en tanto entretenimiento masivo.

La primera canción de Mari Pepa llega tras la presentación de Don Leo. Aparece entonces un plano en blanco a modo de nubes, que un paño comienza a retirar y se descubre a Mari Pepa, con delantal, limpiando el polvo de un espejo. El número musical propone, al igual que varios números de Estrellita en sus películas con Perojo, un *tanguillo*. En la estrofa se alaba la belleza de la protagonista y se proponen rimas graciosas referentes al lunar de Mari Pepa, el río Manzanares y los claveles, mientras los vecinos silban y bailan al ritmo de la canción. Mary Pepa viste delantal sobre un vestido chulapo con hombreras anchas subido hasta el cuello. Sin embargo, pese a este puritanismo en la vestimenta, se adivina en la protagonista una connotación de subversión en su melena suelta, así como en el escote del vestido, que permite una pequeña abertura de encaje que no aparece en el resto de escenas sin música diegética. Resulta llamativo el hecho de que, salvo en las canciones de Carmen Sevilla, en el resto de las escenas aparece con el pelo recogido en un moño al estilo chulapo. Para suavizar los rasgos atractivos y sensuales de la actriz y su melena negra y ondulada (que la actriz peina delante del espejo), el vestuario conserva el color blanco, connotación de ternura del personaje y, a la vez, su estricto código moral.

La segunda canción de Mari Pepa propone una visión de la protagonista más evolucionada: de nuevo con el pelo suelto, en esta ocasión añade a su imagen un caracolillo ladeado en la frente. Del vestido casto en blanco del primer número se pasa a una mayor evocación del mundo andaluz al llevar lunares negros sobre fondo blanco y con volantes, que destaca en extremo en los planos medios y generales de Mari Pepa y acentúa el protagonismo de su melena. Eso sí, como buena ama de casa continúa con el mandilón puesto, que acentúa sus caderas, y está preparando la comida –se ve cómo corta el chorizo y el resto del compango–. En esta ocasión, incluso sale a tender la ropa.

Parada opta por un pasodoble para una escena que, de nuevo, se encuentra fuera de contexto, evocadora de conocidos pasodobles de Estrellita Castro en su trabajo cinematográfico de la década anterior. Presenta la primera estrofa mientras Mari Pepa deambula por la cocina y la segunda cuando abre la alacena y busca los embutidos del cocido, modulando para ilustrar la actividad de salir al patio a tender la ropa.

El hecho de que las dos canciones de Mari Pepa se resuelvan en su casa, una limpiando y otra cocinando y tendiendo, muestra el papel predominante de la mujer con el que el grueso de la audiencia femenina se identificaba. Sin embargo, el personaje de Mari Pepa interpretado por Carmen Sevilla crea cierta urgencia en el público femenino: se precisa de Mari Pepa para establecer el nexo de unión con su situación y de Carmen Sevilla como referente para el cambio económico y sociocultural de los años cincuenta.

En cierto modo, las folklóricas de los años cuarenta mantienen en pantalla la urgencia de sus antecesoras, aunque de una forma mucho más velada, proponiendo nuevas formas de feminidad en una España de férreo control moral. Las canciones de Mari Pepa quizá pretendan satisfacer las expectativas de un público ávido de cambios, particularmente el femenino, una situación social en la que la mujer estaba destinada a ser protagonista sólo en la esfera privada. Aun así, no debe obviarse que, por encima de algunas resistencias ofrecidas en este cine, se potencia la ideología dominante y se establecen normas de conducta muy diferentes al intento de ascenso en el ámbito público de las folklóricas en los años treinta.

Conclusiones

La Revoltosa es una loa al teatro musical español que propone una revisión del género chico en el que se hacen evidentes las referencias a la versión original y los musicales folklóricos de la década anterior y donde los cambios argumentales son la excusa para una labor ideologizante más eficaz. El hecho de incluir en escena los

números más conocidos de la zarzuela, caso del dúo de Mari Pepa y Felipe y la guajira, demuestra que el régimen no pretendía introducir nuevos materiales en el lenguaje fílmico, sino reelaborar los preexistentes y amoldarlos a las nuevas necesidades del estado franquista en un género de gran popularidad, tanto gracias al teatro como a la pantalla.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGENTINA, I. (en colaboración con Pedro Manuel Villora). 2001. *Malena Clara*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy.
- GARCÍA CARRIÓN, M. 2013. “El pueblo español en el lienzo de plata: nación y región en el cine de la II República”. *Hispania* LXXIII (243), 193-222.
- GUBERN, R. 1994. *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Madrid: Filmoteca Española.
- LABANYI, J. 1997. “Race, gender and the disavowal in Spanish cinema of the early Franco period: the missionary film and the folkloric musical”. *Screen*, 38 (3), 215-231.
- LABANYI, J. 2001. “Música, populismo y hegemonía en el cine folklórico del primer franquismo”. En L. FERNÁNDEZ COLORADO y P. COUTO CANTERO (coords.), *La herida de las sombras. El cine español en los años cuarenta*. Madrid: AACCE y AEHC, 83-97.
- MUÑÓN AUNIÓN, M. 2009. “El cine español según Goebbels: apuntes sobre la versión alemana de *Carmen, la de Triana*”. En L. GÓMEZ VAQUERO y D. SÁNCHEZ SALAS (eds.), *El espíritu del caos. Representación y recepción de las imágenes durante el franquismo*. Madrid: Ocho y Medio, 1-62.
- MARTÍNEZ, S. 2013. “Stick to the Copla! Recovering Old Spanish Popular Songs”. En S. MARTÍNEZ Y H. FOUCE (eds.), *Made in Spain. Studies in Popular Music*. New York and London: Routledge, 90-100.
- MONTERDE, E. 2009. “El cine de autarquía (1939-1950)”. En R. GUBERN et al. (eds.), *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra (6ª ed. ampliada), 181-238.
- SALAÜN, S. 1990. *El cuplé*. Madrid: Espasa Calpe.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. 1991. *El cine de Florián Rey*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada.

WOODS, E. 2012. *White Gypsies. Race and stardom in Spanish Musicals*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

¹ Para un mayor acercamiento al trabajo de Florián Rey, véase Sánchez Vidal, 1991; para acercarse al trabajo de Perojo, revítese Gubern, 1994.

² Aunque inspirado principalmente por el folclore andaluz, García Carrión ha señalado que el género folklórico tuvo representantes de gran parte de las regiones españolas (García Carrión, 2013: 194).

³ Grabada tanto en versión española como alemana, bajo el título *Andalusische Nächte*. Imperio Argentina ha señalado la dificultad de traducir sus diálogos al alemán (I. Argentina, 2001: 115).

⁴ Para una mayor profundidad en las relaciones de la Hispano Film Produktion, véase Muñoz Aunión 2009.

⁵ Woods asume que estas películas ayudaron a normalizar determinados aspectos sociales que no habían sido legislados durante la II República, caso de la situación de los gitanos en España.

⁶ Para un primer acercamiento a la copla, véase (S. Martínez, 2013: 90-100).

⁷ El hecho de incluir esta categoría en 1944 no sólo supuso la conformidad ante unas temáticas poco “interesantes”, sino una manera de representar de forma activa temáticas españolas y la exaltación de los valores raciales y ciertos principios morales y políticos (Monterde, 2009: 190-200).

⁸ Carmen Sevilla había aparecido como secundaria en *Serenata española* (Juan de Orduña, 1947) y *Filigrana* (Luis Marquina, 1948) antes de protagonizar *La Revoltosa*.

DE LAS PANORAM-SOUNDIES AL SCOPITONE, PRIMEROS PASOS DEL VIDEOCLIP

IOSEBA E. PARRA DE LA HORRA

Universidad de Oviedo

Iosebaph@gmail.com

Resumen: En 1941 hizo aparición una máquina recreativa que permitía el visionado de una pequeña pieza audiovisual. Estos productos, conocidos como *soundies*, adoptaban el lenguaje visual del género musical cinematográfico. El concepto fue retomado en los años sesenta con el *Scopitone*, que incorporaba nuevos avances técnicos. Dado el desarrollo de recursos como plano, ritmo, composición, narración, etc. podemos considerar a *soundies* y *scopitones* como una influencia directa en los *promos* que se empezaron a popularizar en la televisión a partir de los años sesenta. Con este trabajo abordamos la evolución del lenguaje audiovisual ligado a la música como base para la configuración de un nuevo género audiovisual, el videoclip.

Palabras clave: soundie, scopitone, videoclip, audiovisual, Cinebox

Durante el Siglo XIX, los avances en óptica, física y química produjeron el nacimiento de la fotografía; a partir de ese momento, diversos inventores orientaron su trabajo hacia la captura de la imagen en movimiento. Quien mejores resultados obtuvo fue Thomas Alva Edison con su kinetoscopio, ingenio que pretendía vender o alquilar como máquina recreativa a clubes de caballeros donde los clientes, introduciendo una moneda y mirando a través de un visor, podrían disfrutar de la proyección de una pequeña escena de boxeo, número acrobático o baile exótico.

La posterior invención del cinematógrafo por los hermanos Lumière supuso el nacimiento del cine, industria que se fue desarrollando en las posteriores décadas, pasando a ser controlada por grandes estudios, los cuales consideraban que el cine mudo tenía suficiente potencial expresivo y no requería de sonido; pero en la competición por

destacar frente al resto, Warner Brothers tomó la arriesgada decisión de desmarcarse añadiendo sonido a sus películas. Así, en 1927 se estrenó *El cantor de Jazz* de Alan Crosland y su inesperado éxito provocó dos cosas: que el resto de estudios dieran el salto al sonoro (Heinink, 1993: 30) y que naciese un nuevo género cinematográfico: el musical. Las primeras películas de este género incluían pequeños números musicales (por lo general trasladados del vodevil) consistentes en la estática actuación de un cantante, un vistoso número de baile o la numerosa coreográfica de un cuerpo de bailarinas.

La aparición de Busby Berkeley como director de cine y coreógrafo vendría a aportar al género un lenguaje visual y un dinamismo que siguen vigentes a día de hoy, al haber dotado a la cámara de movimiento (*travellings*, grúas, etc.) junto con posiciones de cámara no empleadas hasta el momento, así como efectos especiales y el diseño de enormes coreografías inspiradas en formaciones militares (Aldarondo, 2013: 59-66). El cine musical, caracterizado por su optimismo, gozó de gran éxito durante la gran depresión económica americana, pero en la siguiente década el género se transformaría al pasar sus números musicales de meros actos independientes a verse integrados dentro de la propia trama de la película.

Paralelamente, durante los años treinta había gozado de cierto éxito una máquina recreativa conocida como sinfonola o *juke-box*, en la cual introduciendo una moneda se podía escoger una canción de un listado y escucharla en el local (Fierro Salvador, 2012: 7-8), dicha máquina se siguió perfeccionando hasta que en los años cuarenta irrumpió la Panoram, una nueva sinfonola armada en un elegante mueble de madera que incorporaba una pantalla de doce pulgadas en blanco y negro. Ahora el cliente podía disfrutar de la proyección de una pequeña pieza audiovisual de unos tres minutos de duración, similar a los números que se veían en el cine musical. Estas filmaciones llamadas *soundies* pueden considerarse las precursoras del videoclip musical¹. Las primeras Panoram fueron distribuidas a partir de enero de 1941 en clubes nocturnos, restaurantes, bares, cafeterías e incluso en salas de descanso de algunas fábricas, primero por todo Estados Unidos, luego en Canadá y, al finalizar la Segunda Guerra Mundial, algunas llegarían a Inglaterra, Francia y Alemania.

Para tantear el mercado y contentar al mayor número de público, se optó por rodar actuaciones de los más diversos estilos, desde música tradicional y folclórica a éxitos del swing y jazz, así como los exóticos y muy de moda ritmos latinos y hawaianos. Cada Panoram albergaba un rollo continuo de ocho actuaciones, pero el

cliente no podía escoger cuál disfrutar, si quería repetir alguna no le quedaba más remedio que pagar y esperar que transcurrieran el resto.

En lo referente a aspectos técnicos, los *soundies* adoptaron el lenguaje audiovisual referente a movimientos de cámara y tipologías de planos que se venían empleando en el género cinematográfico musical y que ya estaban asumidos por el público (predominio de planos generales, americanos y medios, frecuentes y ligeras angulaciones tanto en picados como en contrapicados...) introduciendo experimentaciones con los *travellings* (básicamente para acercarse y alejarse de la acción, más que para recorrerla horizontalmente). A diferencia de lo que el espectador estaba acostumbrado a ver en una escena del cine musical, en los tres minutos que podía durar un *soundie* se condensaban un mayor número de planos de corta duración, a la vez que los saltos entre ellos se llevaban a cabo sin transiciones, a excepción de aquellos que sirviesen para cambiar de decorado, introducir o salir de insertos. Con este inusual dinamismo se pretendía mantener la atención del espectador.

El éxito de los primeros *soundies* fue inmediato, esto supuso un enorme aumento de la demanda de máquinas Panoram, así como una renovación semanal de sus rollos. A su vez, se hizo necesario un sistema de rodaje continuo de *soundies* para satisfacer tal demanda. A consecuencia de ello, la calidad de las grabaciones se volvió irregular, en gran medida por la diferencia de inversión económica entre unas y otras, la escasa planificación para poder cumplir plazos de entrega y cierta incompetencia tras la cámara. Esto conllevó que se aplicasen esquemas repetitivos, siendo habituales bruscos cambios de ritmo visual (planos de corta duración frente a otros de larga) y encuadres que no dejaban aire en sus márgenes.

A pesar de estos problemas, grandes artistas de la época participaron en los rodajes de *soundies*, como Liberace, Merle Travis, Gene Krupa, entre otros; mención aparte merecen Louis Armstrong, Cab Calloway, Fats Weller o Duke Ellington, la razón no es otra que señalar los *soundies* como la primera, y en algunos casos única, posibilidad para muchos artistas de color de aparecer en una pantalla, pues en aquellos días Hollywood aún les vetaba en sus producciones, y en caso de aparecer, siempre eran mostrados de manera estereotipada. Aunque supusieron una importante forma de entretenimiento, el interés del público por los *soundies* fue decayendo progresivamente, en 1944 había diez mil máquinas distribuidas en Estados Unidos y para 1947 solo seguían operativas una quinta parte de ellas, por lo que en aquel verano se interrumpió su producción y nadie volvió a rodar en aquel formato. Se estima que durante los seis

años y medio en los que estuvo en vigencia se llegaron a realizar más de mil ochocientos *soundies*.

Por aquel entonces, Europa se reconstruía tras la Segunda Guerra Mundial, y Estados Unidos que apenas había sufrido pérdidas materiales, venía desarrollando una serie de medidas económicas para posicionarse como primera potencia económica mundial. Las tropas americanas que habían combatido en Europa se habían reincorporado a sus puestos de trabajo y, en consecuencia, retomado las vidas que durante años habían dejado aparcadas, pasando a preverse un *baby-boom* para los siguientes años que haría aumentar enormemente la población. Las medidas emprendidas por el gobierno consistieron en incentivar la economía con una reducción de las horas de jornada laboral y un incremento salarial, de tal manera que el ciudadano medio gozase de un mayor tiempo libre, en el cual reinvirtiera parte de sus ingresos en adquirir bienes materiales producidos por la industria nacional y en la cultura del entretenimiento. En muy pocos años estas medidas dieron resultados, estableciéndose un estado de bienestar y un largo periodo de bonanza económica.

Durante los años cincuenta y primeros sesenta la generación del *baby-boom americano* alcanzó la adolescencia, convirtiéndose en la primera generación de jóvenes con dinero en sus bolsillos. Es entonces cuando la cultura del entretenimiento (cine, música *Rock'n'Roll*) los comenzó a ver como un sector de mercado por explotar, primero en América y, poco después, en el resto del mundo (Guillett, 2008: 36). Frente a ello, Europa aún se encontraba reconstruyéndose siendo una práctica habitual la reutilización de maquinaria bélica con fines civiles. Un ejemplo de ello fue la modificación de las cámaras empleadas para el reconocimiento aéreo en proyectores cinematográficos. Algunas de aquellas cámaras fueron a parar a Cameca, una compañía establecida en las cercanías de París, donde sus operarios inspirados en los viejos *soundies* desarrollaron el *Scopitone*, una nueva *juke-box* audiovisual que se comenzó a distribuir en 1960 (Herzog, 2007:48). Además de un diseño futurista, el *Scopitone* presentaba notables mejoras con respecto a las viejas Panoram, su pantalla era en color y el registro sonoro se reproducía a partir de un soporte magnético, lo que además de una mejor calidad permitía al cliente poder escoger un tema en concreto.

Debido a lo anteriormente explicado sobre los jóvenes y su nuevo perfil de consumo, así como la relación que estos tenían con el *Rock'n'Roll* (Lukov, 1986: 29), los *scopitones* fueron directamente orientados a este público, por lo que las máquinas se instalaron en cafés, salones recreativos y centros sociales donde se soliesen reunir.

Primero se distribuyó en Francia, después pasó a hacerse en Alemania Occidental y poco después a Inglaterra, para finalmente hacerlo en Estados Unidos en donde en 1964 ya se habían instalado quinientas máquinas y concedido licencias para su fabricación (Lukov, 1991:8).

Es inevitable señalar que el desarrollo del *Scopitone* se produce paralelamente a la *Beatlemania* y a la explosión pop, a la vez que ya es habitual dar cabida a esa generación de artistas en la televisión y en el cine. Quizá por ello el impacto social no se percibe de la misma manera a como pudo ser en su día el de las Panoram con los *soundies*. Uno de las principales diferencias que suponen como producto los *scopitones* frente a los *soundies* radica en su orientación a un mercado y un público más concreto y, en consecuencia, al aparecer en un momento de culto a la imagen. Era de esperar que se diese en ellos mayor importancia a mostrar en cámara al artista como fenómeno de masas, las estéticas urbanas y el baile del momento.

En cuanto a tipología de planos y rítmica visual, se siguieron las directrices trazadas en los *soundies*, con las evidentes incorporaciones de las nuevas tendencias desarrolladas durante los años cincuenta y parte de los sesenta, como por ejemplo el uso del zoom, grúas, picados más exagerados y un ligero incremento del ritmo visual. Pero evidentemente la verdadera novedad la supuso el color y la vigencia de la estética pop en cuanto al uso de colores llamativos como puntos de atención y decorados con perspectivas imposibles. Se hacen evidentes dos corrientes en la realización de *scopitones*: una primera de desarrollo francés que se divide en dos estilos; el primero está claramente influenciado por el cine de *Rock'n'Roll* es incuestionable, sobre todo las de corriente surf, por lo cual muchas de estas piezas audiovisuales muestran a los artistas interpretando sus canciones al borde de piscinas o en playas mientras jóvenes en bikini realizan coreografías. El segundo estilo se centra en la representación del artista, ya sea en un escenario o en un decorado en el cual se desarrolla una coreografía. La segunda corriente la encontramos en Estados Unidos, donde se obtienen resultados más profesionales al contar con mayor experiencia en la industria audiovisual, pero quizá menos vanguardistas. Pese al éxito inicial de la máquina, no se produjo una producción suficiente de material gráfico para satisfacer la demanda. Por un lado, Francia llevó a cabo muchos videos pero sus artistas no despertaban interés fuera de sus fronteras, y tanto Inglaterra como Alemania y Estados Unidos realizaron una producción tan lenta que nunca fue suficiente como para resultar rentable. El público, cansado de los mismos

videos mes tras mes, acabó dando la espalda al *Scopitone*, y las productoras abandonaron la producción de material en 1977.

Conclusiones

Los *soundies* nacieron a partir del cine musical desarrollando un lenguaje propio; cierto es que pronto pasaron al olvido y el propio género cinematográfico terminó por adoptar dicho lenguaje como propio. Durante los años cincuenta, tanto las actuaciones musicales en televisión como las películas de *Rock'n'Roll* adoptaron claramente los aspectos de estilo desarrollados en los *soundies*. Así, en los primeros años sesenta los *scopitones* reflejaban el estilo del cine música juvenil mostrado en películas como “*Los años jóvenes*” (Sidney J. Furie, 1961) o “*¡Qué noche la de aquel día!*” (Richard Lester, 1964), o la programación televisiva dedicada exclusivamente a la música moderna, cuyos máximos exponentes representaban *American Bandstand* (ABC) o *Top of the pops* (BBC).

Fue a mediados de la década cuando se produjo un hecho que desembocaría en lo que hoy en día conocemos como videoclip. La popularidad alcanzada por los Beatles había llegado a tal punto que no disponían de tiempo para cumplir todos los compromisos promocionales, entre ellos los televisivos. Por esta razón, en 1966 se decidió rodar al grupo interpretando los temas “Paperback writer” y “Rain”, para posteriormente distribuir dichas grabaciones a diversas cadenas para que los insertaran en sus programaciones musicales. Poco tiempo después repitieron la misma operación con las canciones “Penny Lane” y “Strawberry fields forever”. Este tipo de piezas audiovisuales recibieron el nombre de *promos*, y mostraban una influencia directa de los *soundies* y los *scopitones* en cuanto a ritmo, encuadres, movimientos de cámara, etc.

A principios de la década de los setenta, la elaboración de *promos* ya era un sistema habitual de promoción de las compañías discográficas, aunque hay que señalar que predominaba un estilo hierático y repetitivo. Esto vino a cambiar cuando en 1974 se presentaron las *promos* de “Ring-ring” y “Waterloo” del grupo Abba (Fierro Salvador, 2012: 13), en donde los muy frecuentes saltos de cámara y cambios de disposición -no siempre frontal- de los artistas resultaron impactantes e innovadores. Un año después, la compañía EMI confió en el grupo Queen para realizar la primera campaña promocional del single “Bohemian rhapsody” paralelamente en radio y en televisión. Así pues, este hecho vino a cambiar el término de *promo* a videoclip.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALDARONDO, RICARDO. 2013. “Busby Berkeley. La coreografía como geometría”. En R. ALDARONDO y J.M. BELTRÁN (eds.), *El cine musical USA*. San Sebastián: Donostia Kultura.
- FIERRO SALVADOR, DAVID A. 2012. “El videoclip musical como medio de promoción de un artista pop”. Quito: Universidad Iberoamericana del Ecuador.
- GUILLETT, CHARLIE. 2008. “Historia del rock: el sonido de la ciudad”. Barcelona: Manontropo-Robin Book.
- HEININK, JUAN B. 1993. “El transcurso del cine mudo al sonoro como motivo generador de contracciones”. Actas del IV Congreso de la A.E.H.C. Madrid: Editorial Complutense/A.E.H.C., pp. 25-46
- HERZOG, AMY. 2007. “Illustrating music: The impossible embodiments of the jukebox film”. En R. BEEBE y J. MIDDLETON (eds.), *Medium Cool: Music videos from Scopitones to cellphones*. Durham: Duke University Press.
- LUKOV, GREGORY. 1986. “The archaeology of music video: Soundies, Snader Telecriptions and Scopitones”. En *National Video Festival*, Los Angeles: American Film Institute.
- LUKOV, GREGORY. 1991. “The antecedents of MTV: Soundies, Scopitones and Snaders, and the history of an ahistorical form”. En *Art of music video: Ten years after*, Long Beach: Long Beach Museum of Art.
- PANERA, F. J. 2009. *Música para tus ojos. Artes visuales y estética del videoclip: una historia de intercambios*. León: Festival de cine de Astorga.

PUBLICACIONES EN LÍNEA

<http://bennypdrinnon.blogspot.com.es/2012/04/scopotone-panaram-and-their-films.html>

(Consultado el ocho de mayo de 2014)

<http://cabinetmagazine.org/issues/2/cleanroom.php> (Consultado el veintitrés de marzo

de 2014)

<http://en.wikipedia.org/wiki/Soundies> (Consultado el veintitrés de marzo del 2014)

<http://es.wikipedia.org/wiki/Scopitone> (Consultado el siete de mayo de 2014)

http://revista-ezine.umng.edu.co/wp2/wp-content/uploads/2012/03/Scopitone_Mtv.swf

(Consultado el veintitrés de marzo de 2014)

http://revista-ezine.umng.edu.co/wp2/wp-content/uploads/2012/03/Scopitone_Mtv.swf

(Consultado el ocho de mayo de 2014)

<http://ryeberg.com/curated-videos/return-of-the-scopitone/> (Consultado el siete de mayo de 2014)

<http://scopitones.blogs.com/> (Consultado el veintitrés de marzo de 2014)

<http://www.1940.co.uk/acatalog/soundies.html> (Consultado el quince de mayo del 2014)

<http://www.cinema.ucla.edu/collections/soundies> (Consultado el ocho de mayo de 2014)

<http://www.doctormacro.com/Movie%20Summaries/S/Soundies.htm> (Consultado el veintiuno de abril de 2014)

http://www.lotl.com/fifties_jukebox/Scopitone_The_Visual_Jukebox.htm (Consultado el siete de mayo de 2014)

<http://www.neoteo.com/scopitone-rocolas-audiovisuales-de-los-anos-60/> (Consultado el ocho de mayo de 2014)

<http://www.voicesofeastanglia.com/2012/03/lets-watch-scopitone.html> (Consultado el siete de mayo de 2014)

<http://www.weirdwildrealm.com/f-soundies5.html> (Consultado el veinte de abril de 2014)

¹PANERA, F. J. 2009. "Música para tus ojos. Artes visuales y estética del videoclip: una historia de intercambios". León: Festival de cine de Astorga

**“TODOS LOS MALCRIADOS”: THE SHOCK VALUE OF PUERTO
RICAN REGGAETON BAND CALLE 13**

TOBIAS SCHLOSSER

Chemnitz University of Technology (Germany)

tobias.schlosser@phil.tu-chemnitz.de

Abstract: In my paper, I argue that the music of Puerto Rican Reggaeton band Calle 13 can be read as a critique against the (post/neo)colonial layers of their home. By doing so, they constantly use shock values in order to rebel against the structures of oppression caused by machismo, the aftermath of the Spanish Empire, and the neocolonial US-American influence on the island.

Keywords: Reggaeton, Calle 13, Puerto Rico, Postcolonialism, Shock Value

1 Introduction

Who could disagree when one reads the Caribbean music style of Reggaeton through the lens of Homi Bhabha’s concept of hybridisation which claims to consist of elements which are “*neither the One [...] nor the Other [...] but something else besides*, which contests the terms and territories of both” (Bhabha, 1994: 41, original emphasis)? Indeed, Reggaeton can be labelled neither as Reggae nor as hip hop, much less Latin pop or rock. But it uses all forms in order to create something new. Reggaeton is popular throughout Latin America and it shocks people with its sexually explicit, heterosexist and male-centred lyrics.

However, this music style also produces its own opposition. The Puerto Rican band Calle 13 uses Reggaeton to challenge the norms and values of Latin American and Puerto Rican culture, the culture of a country which is governed by the USA. In this neocolonial context, it is no surprise that artists utilise popular culture to express their anger and protest concerning the colonial state (of mind). In my paper, I argue that the Calle 13 uses their music in combination with shock values in order to rebel against the (post/neo)colonial structures of their home, namely: Latin American gender roles,

especially machismo, which I see as a legacy from the former Spanish colonisers, and the present US-American neocolonisers.

When I use the term shock value, I refer to the process of creating strong emotions such as disgust, anger or even dismay through texts and images. The value of the shock lies in the fact that the audience will not listen to the music passively. Through this provoked emotional involvement, which might cause both fascination and deterrence, Calle 13 has the possibility to address issues on a personal level, thus avoiding a neutral and ‘sterile’ discussion.

2 Challenging Latin American Gender Roles

The breakthrough song of Calle 13 “Atrévete-te-te” (2005) depicts a woman who is desired to lose control through the Reggaeton of Calle 13. The singer raps:

Atrévete-te-te-te, salte del closet
Destápate, quítate el esmalte
Deja de taparte que nadie va a retratarte
Levántate, ponte hyper

Préndete, sácale chispas al estárter
Préndete en fuego como un lighter
Sacúdete el sudor como si fueras un wiper
Que tu eres callejera Street Fighter

Besides the intense usage of *Spanglish* which can be seen as a rebellion against the Standard Spanish norm of the Real Academia, and which is reflected in the usage of words such as “hyper” and “callejera Street Fighter”, another remarkable feature is the expression “salte del closet” which contains a double meaning. In the context of the song, it could simply mean that the female addressee should get ready to party (and therefore get out of the closet). However, it is also a directly translated idiomatic expression from the English language which refers to the action of committing one’s homosexuality. The shock value lies in the fact that the band uses ‘gay vocabulary’ and thus agitates the heteronormative views of Reggaeton. This position is also highlighted in other songs such as “Electro Movimiento” (2008) in which it is stressed that everybody is dancing including gays, lesbians and bisexuals. Thus, no one is excluded from dancing to Reggaeton.

The politics of inclusion of (potential) homosexual listeners is also underscored by the band’s social activism e.g. the fight against anti-homosexual homicides and homophobia. With these actions, it is easy to imagine that Calle 13 is perceived as a

band who takes up a position against the “vehemently homophobic” (Schäfer-Wünsche, 2008: 334) attributes in contemporary hip hop and the so-called “Murder Music” (ibid.: 350) which encourages to kill gay men, and which is spread in the Caribbean.

In that way, Calle 13 uses Reggaeton in order to subvert the homophobic notions of the music genre because they attack both, “the ‘hard’ masculine image within hip-hop culture” (Penney, 2012: 322) as well as the machistic attributes of Latin American society. Nonetheless, it must also be borne in mind that by shocking the heterosexual content of Reggaeton, Calle 13 also expands their circle of potential consumers of their music. Thus, their shock value becomes a commercial value – a tendency which has also recently been observed in contemporary US-American hip hop regarding Kanye West or Pharell Williams (Penney, 2012).

Concerning the role of women in “Atrévete-te-te”, it must be noted that the song still instils typical gender roles because as the text shows, the phrases are written in an imperative mode indicating it is the male rapper who is active, and the fictional female addressee is the passive part who might carry out his commands. Nevertheless, it is also necessary to ask as to whether this must be seen as machistic. Regarding hip hop culture, it is pointed out that “[t]he plasticity of language, where the sound may be given priority over reference and meaning, is celebrated [and that] the lyrical ‘I’ is no autobiographical ‘I’” (Schäfer-Wünsche, 2008: 337) and “that words should not be read literally” (ibid.: 349). However, still, since sentences contain meaning and are repeated, one can predict that machistic references do have effects on the listeners.

Nonetheless, it could be claimed that the machistic texts of Calle 13 could be interpreted as ironic. In that case, a subversion of machismo – similar to the gay-friendly notions in their lyrics – could be attested. Linda Hutcheon (1995) highlights that in order to produce irony, it needs “the so-called ironist, the interpreter, and the circumstances surrounding the discursive situation”. However, “there is no guarantee that the interpreter will ‘get’ the irony in the same way as it was intended” which is why Hutcheon refers to the usage of irony as “‘risky business’” (Hutcheon, 1995: 11).

A sign that Calle 13’s machistic contents are ironic can be found in the song “Mala Suerte con el 13” (2007) which is a duet with the Spanish rapper La Mala Rodríguez. In the song, the two rappers exchange sex fantasies. The shock value lies in the fact that sex practices which also include the usage of excrements, are interchanged, thus they create a nearly *Marquis-de-Sade-ian* scenario. However, whereas the female rapper appears confident, the male rapper shows insecurities, even fears that the female

will physically hurt him because he suffers from premature ejaculation. Moreover, his insecurities might even increase since Rodríguez does not perceive him as a real man when she describes him as: “pequeño, un chico”. Moreover, Rodríguez sings in the refrain:

Me sabe mejor que lo que no me da[s]
 Que lo que me da[s], ay papa
 Que lo que tu tiene[s] pa[ra] mi
 Tengo que gritar yo estoy en libertad

Thus, the female rapper indicates that she is free to choose her (sex) partners and does not depend on the male to be chosen.

By portraying male incapacities and by claiming that (in contrast to the male) the female rapper is free, the song appears as a critique of contemporary machismo because it shows that the male suffers from social constraints, and puts forward the question as to whether machistic behaviour in contemporary popular culture is expected and therefore exercised. In that sense, the song is a deconstruction and an attack of these gendered structures – a point which is also underscored by Nieves Moreno (2009) who attests a “denaturalization” (274) of gender roles in Calle 13’s music. However, one can be also critical about the fact that a phrase such as “Estoy en libertad” is uttered by a female *Spanish* rapper – and not by one of Calle 13’s other female Latin American duet partners. Thus, it must be concluded that the song can only be seen as a first attempt to subvert ongoing machistic structures.

3 *The Empire Raps Back* and the Shock Value of Calle 13

With regard to postcolonial theory and the notion of *writing back*, it can be stated that “[w]riters from formally colonized countries writing in colonial languages [...] demonstrated the counter-discursive potential of the tools appropriated from the colonizer” (Ashcroft et al., 2002: 199). I argue that Calle 13 uses this device to subvert power structures of contemporary Latin American society, e.g. by creating a gay-friendly environment and by depicting a male who is inferior to a woman, they use the genre of Reggaeton in order to provide a contrast to gender roles which have been established by Latin American machismo and exercised by Reggaeton artists. This form of *writing back*, or in the case of Calle 13, *rapping back*, can only be fully understood if it is asked what the centre is which is attacked by this device. Therefore, a closer look at

the cultural context of Puerto Rico of the Reggaeton band must be taken. Torres (2011) states:

Todavía hoy, el “país” vive una constante lucha entre su estado político, la cultura y el porvenir. [...] Su posición geográfica siempre ha sido considerada – tanto por España, como los Estados Unidos – como la más privilegiada del archipiélago Caribe, sin embargo, nunca se ha podido proclamar soberana. (Ibid: 57)

It can be argued that the centre of Puerto Rican identity can be understood as a conglomeration of Latin American identity, as well as the postcolonial layer from the Spanish Empire and the (neo)colonial layer of the United States. Thus, there is more than one centre to which the device of *rapping back* is exercised.

Another example of Calle 13’s usage of *rapping back* is the song “Vamo’ a portarnos mal” (2010):

Nos gusta el desorden
Rompemos con las reglas
Somos indisciplinados
Todos los malcriados

In this case, the rebellion lies in the reproduction of the stereotype of the lazy, criminal Latin American who does not care to live in a mess. Thus, the language – or the perception – of the (neo)colonisers is used in order to attack them.

Nevertheless, the shock value of Calle 13 is not always based on irony. They also shock by straightforwardly addressing contemporary injustices, e.g. the case of the independent leader Filberto Ojeda Ríos who was shot dead by the FBI in 2005. Calle 13 discusses this incident in their song “Querido FBI” (2005):

Ahora voy a explotar con estilo
En el nombre de Filberto Ojeda Ríos
Me tumbaron el pulmón derecho pero todavía respiro
Me voy a los tiros, pero todavía respiro

This instance of injustice, the anger of being still dependent and the seemingly despotic rule of the United States are the reasons why Calle 13 creates forms and fantasies of violence in their music. In doing so, the band also uses musical influences from heavy metal, thus, distancing themselves from the Reggaeton music scene. In “Calma Pueblo” (2010), the rapper wants to comfort the people and he demonstrates that creating music is the only way to rebel against the dependency status of Puerto Rico without a violent escalation: “Me desahogo cuando escribo mis letras francas / Pa[ra] no

terminar explotando en la Casa Blanca”. Furthermore, American labels are depicted in the song with a remark that people should get undressed which leads to the conclusion that people are encouraged to reject the products of the (neo)colonisers:

Ahora quítate el traje, falda y camiseta
Despójate de prendas, marcas etiquetas
Pa[ra] cambiar al mundo, desnuda tu coraje
La honestidad no tiene ropa ni maquillaje

The most recent shock of Calle 13 is the lead single of their latest record “Multiviral” (2014) which casts doubts on the freedom of the press: “Si la prensa no habla / Nosotros damos los detalles” (ibid). The climax of the song can be seen in a part which is spoken by Julian Assange, the co-founder of Wikileaks. Thus, it becomes obvious that Calle 13 critiques the media control of the US. Moreover, the collaboration with Assange itself also contains a shock value because a person who is desired to be silent by the US, has the chance to speak freely and even to threaten the (neo)colonisers:

We live in the world that your propaganda made
But where you think you are strong you are weak
Your lies tell us the truth we will use against you
[...]
From Cairo to Quito a new world is forming
The power of people armed with the truth

4 Conclusion

In my paper, I have argued that the reason for the shock value of Puerto Rican Reggaeton band Calle 13 can be understood as a rebellion against all the (post/neo)colonial layers of a people who have never been sovereign. The *rapping back* to the centre is multiple since there are many centres which have oppressed Puerto Rican society: Latin American machismo, and the linguistic imperialism of Spain as well as the influence of the Catholic Church, not at least of all the economic and political dependency regarding the United States of America. I have attempted to demonstrate that popular culture can be understood as a means to uncover and subvert ongoing power structures. Regarding the state of coloniality, it can be finally concluded that the shock values differ regarding the form of oppression. Their attacks of the neocolonial structures regarding the US are the most direct and straightforward expressions of protest because there is a direct concept of an enemy. They are less direct regarding the former Spanish colonisers because there is a greater distance in time to that colonial state. The most indirect and most subtle subversion can be found regarding

the structures of Latin American machismo. These differences also show that established internal power relations are harder to transcend than the external oppression.

WORKS CITED

- ASHCROFT, B., G. GRIFFITHS AND H. TIFFIN 2002 (1989). *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge.
- BHABHA, H. 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- HUTCHEON, L. 1995. *Irony's Edge*. London: Routledge.
- NIEVES MORENO, A. 2009. "A Man Lives Here. Reggaeton's Hypermasculine Resident." In: R. Z. RIVERA, / W. NARSHALL and P. HERNANDEZ (eds.), *Reggaeton*. Durham and London: Duke University Press, 252-279.
- PENNEY, J. 2012. "'We Don't Wear Tight Clothes': Gay Panic and Queer Style in Contemporary Hip Hop". In: *Popular Music and Society*. London: Routledge.
- SCHÄFER-WÜNSCHE, E. 2008. "Getting It on the Wrong Term? Popular Culture and Homophobia". In: W. RAUSSERT and J. MILLER JONES (eds.), *Traveling sounds. Music, Migration, and Identity in the U.S. and Beyond*. Berlin: Lit.
- TORRES, D. 2011. "La Independencia Frustrada: El Caso de Puerto Rico". In: *Letral. Número 6*. Granada: Departamento de Literatura Española de la Universidad de Granada, 57-65.

SONGS

- CALLE 13 2005. "Atrévete-te-te". In: *Calle 13*. CD, Sony.
- CALLE 13 2005. "Querido FBI". Distributed via Internet: *Indymediapr*. (26/01/2015): <http://pr.indymedia.org/news/2005/09/10155.php>.
- CALLE 13 2008. "Electro Movimiento" In: *Los de Atrás Vienen Conmigo*. CD, Sony.
- CALLE 13 2010. "Vamo' a Portarnos Mal". In: *Entren los que Quieren*. CD, Sony.
- CALLE 13, J. ASSANGE, K. JUBRAN and T. MORELLO 2014. "Multi_Viral". In: *Multiviral*. CD, Sony.
- CALLE 13 and LA MALA RODRÍGUEZ 2007: "Mala Suerte con el 13". In: *Residente o Visitante*. CD, Sony.

CALLE 13 and O. RODRÍGUEZ-LÓPEZ 2010. "Calma Pueblo". In: *Entren los que quieren*. CD, Sony.

IV. FILM AND THE MEDIA / *CINE Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN*

THE 'NEW' NEW WOMAN: REVISITING NINETEENTH-CENTURY GENDER ROLES IN THE BBC SERIES *THE PARADISE*

MIASOL EGUÍBAR HOLGADO

Universidad de Oviedo

eguibarmiasol@uniovi.es

Abstract: This paper aims at examining portrayals of gender roles in the BBC series *The Paradise*. Drawing on the phenomenon of the New Woman, it argues that some female characters depicted in this drama can be related to emerging notions of women's right at the end of the nineteenth century. The profound subversion of gender roles, however, suggests that this representation is transformed by a contemporary perspective, rather than realistically describing female experiences in Victorian England.

Keywords: New Woman; *Fin de Siècle*; Gender Roles; Victorian Era; Subversion.

The Paradise is a BBC drama series which was first broadcast in October 2012 and consists of two seasons of eight episodes each. It is based on the novel *Au Bonheur des Dames* (1883), by French novelist Emile Zola. In the TV screen adaptation, the protagonist is a Scottish girl, Denise Lovett, who arrives at a Northern England town to live with her uncle and work at The Paradise. The Paradise is the first department store to be opened in England, following the success of its French counterparts. The owner of The Paradise is John Moray, a young widower and self-made man, who started working as a draper's boy and gradually made his way into the business world thanks to his visionary and entrepreneur skills. Together, Denise and Moray overcome the difficulties they face in managing The Paradise; however, their professional as well as their eventual romantic relationship is affected by their class and gender differences.

Both class and gender divisions are explored; restrictive Victorian standards are exposed and sometimes questioned. The very idea of the department store supposes a challenge to traditional Victorian practices. For instance, where members of the upper

classes had their dresses hand-made, The Paradise offers the possibility of buying them ready-made, in a context where middle-class clients were not strangers. Following the Darwinian undertone of Zola's novel, the drama addresses the fate of smaller businesses which are doomed to disappear as the department store thrives and changes the foundations of traditional trade practices. In the midst of this economic and social turmoil, the character of Moray further blurs social divisions as the embodiment of an emergent bourgeoisie, who although at times impeded by his lack of an aristocratic background is nevertheless a successful and proud businessman. Aspects of gender roles and restrictions are explicitly tackled throughout the whole series. Alongside social status, gender divisions are disclosed and denounced, to be at times subverted. This paper will focus on the ways in which Victorian gender roles are read and challenged from a contemporary perspective, and will analyse to what point some of those interpretations are influenced by present-day gender inequality awareness. In order to delimit my study I will narrow gender perspectives down to the insights provided by the New Woman or woman of the *fin de siècle* phenomenon.

Denise appears at first as a shy and tame girl, somewhat dazzled by the grandeur of the city and of The Paradise. Soon, however, she emerges as a resourceful and clever woman. More than once she saves the day by coming up with one of her *ideas*, which turn out to be innovative and successful marketing strategies. Soon Moray feels attracted to Denise, both because of her beauty and her prowess as a salesgirl. Their different social status keeps them apart for most of the story. To the audience, the message is clear: Denise and Moray are charismatic, ambitious characters, and their common dream is to turn The Paradise into the most outstanding commercial business of the area. In the drama's reality, however, there is a fundamental difference between the two which alienates them further than class divisions, namely, a difference in gender. In the first episodes, Denise is forced to keep a low profile, in order not to upset the then head of Ladieswear, Miss Audrey. This meant that she would tell her plans and ideas directly to Moray, but not get recognition for them. As the plot advances, Denise's role becomes more and more undeniably valuable; however, Moray continually fails to fully recognise her potential and does not treat her as he should, i.e. a fellow businessperson. He uses diminishing and paternalistic appellatives to refer to her, such as "my little champion" (Episode 4. Season 1).

In the second season, one of Denise's ambitions becomes true when she is made head of the Ladieswear department. By then, Moray has lost financial control of The

Paradise and is struggling to attract investors. In this race for gaining the store back, both Moray and Denise work equally hard to maintain high standards and to make The Paradise appealing to potential financiers. However, another problem directly related to Victorian gender roles comes up: as their love relationship develops, Moray asks Denise to marry him. Just as happened in the case of Miss Audrey, who had to choose between marriage and working, accepting Moray's proposal would mean that Denise would have to abandon her post at The Paradise. This is the reason why she delays her answer: for her, working and leading an independent life is essential.

Having all these events in mind, it is easy to connect the character of Denise to the New Woman, or woman of the *fin de siècle*. The New Woman was a cultural and social phenomenon that emerged in England (and later also in America) around the 1880s and 1890s. Its main concern was the situation of women in Victorian society at the end of the nineteenth century. Promoted from feminist spheres, social movements related to the New Woman advocated for women's right to education, employment and (right to) vote, women's participation in political activities, in sports, etc. As critics like Sally Ledger have proposed, the New Woman was fundamentally a literary and *journalistic* figure. Even though the term itself, "New Woman", did not appear until 1894, Ledger traces back her presence to novels and journals published during the 1880s (Ledger, 1997: 2-3). In these contexts the New Woman gains strength, but she was also transformed within a discourse where proto-feminist women were considered a threat to society. As a fictional paradigm, the New Woman was associated to other decadent late nineteenth century figures, such as the dandy, and as Linda Dowling suggests,

critics of the avant-garde [...] understood a truth that has now grown obscure: in a cultural context of radical anxiety, the decadent and the New Woman were twin apostles of social apocalypse. (1979: 447)

Late Victorian feminists and their quest for participation in the public life was interpreted as an irreversible withdrawal from their *natural* role as wives and mothers, thus shaking the very foundations of the structure upon which society was constructed, namely, the family.

In dealing with the New Woman, then, two sets of concerns may be distinguished: those of feminists claiming women's rights to participation in politics and those coming from the spheres that opposed these movements, and sought to

condemn and ridicule them. Detractors from this avant-garde phenomenon used different strategies to alienate the New Woman, as Ledger explains,

whilst medico-scientific discourse, for example, focused on reproductive issues, emphasising the New Woman's supposed refusal to maternity, antipathetic fictional discourses on the New Woman concentrated instead on her reputed sexual license. (1997: 10)

Rather than the struggle for equal rights, it was these images that got extensively popularised through mainstream journals such as "*Punch*" (Dowling, 1979: 444-445), which caricatured women depicted in men's clothing and other similar reversals of gender roles.

Regarding this overly sexual, manly and promiscuous image of the New Woman, *The Paradise* introduces a character in the second season who embodies those descriptions: Mademoiselle Clemence, a French, unmarried woman who works as a supplier. She is strong, open-minded and independent; she in fact comes alone to England to complete a transaction with *The Paradise's* main investor, Mr. Weston. She is an attractive woman whose flirtatious and self-confident ways contrast with the restraint of the other female workers. She is, to a certain extent, a revolutionary too, as she openly denounces the injustices women have to face in a world dominated by men. The fact that this powerful and dominating character comes from France is not a coincidence. As Dowling points out,

[c]ritics were convinced [...] that literary decadence and New Woman fiction both traced their 'neuropathic' or 'erotomaniac' tendencies to the influence, the lubricious and morbidly analytical influence, of contemporary French literature. (1979: 441)

Indeed, she voices the very concerns that New Women struggled with, that is, the fight for equal rights, for independence, for a place in public affairs; and her character goes even further in her resemblance to the New Woman's paradigms by hinting at her attraction for Denise. Mademoiselle Clemence's homosexuality is perhaps more closely linked to the decadent and deviant attributes that mainstream press associated with the New Woman. In this sense, Clemence conforms to the stereotype that was popularised through fictional texts, the type of woman whose libertine ways would bring the dissolution of social order. Even though the fact that she is a lesbian does not have direct repercussions, her straightforwardness and her freedom do come at a price. By the end of the season Clemence returns to *The Paradise*, to sell dice and

blushers, items associated with life in the streets, with gamble and prostitutes. This time Clemence is burdened with debts, her reckless incursions into a men's world have got her in trouble. Her life thus threatened she has no other option but to flee to America. In the light of this outcome, it becomes clear that Clemence represents "rebellious social radical who is ultimately punished for her transgressive behaviour" (1998: 169), as Michelle Elisabeth Tusan has put it.

On the other hand, Denise could be said to represent a slightly less extreme version of the New Woman. Although she basically agrees with Mademoiselle Clemence's ideals, she is still bound by Victorian rules of propriety and correctness and does not cross over to Clemence's outspoken and careless behaviour, which verges on caricature. Yet, in her stubborn pursuit of independence and personal fulfillment, Denise fits into the emergent mindset of equal rights and treatment promoted from feminist groups. She tells Clemence about her desire "to be Moray", to be powerful like him (Episode 2. Season 2); she yearns for the possibility of self-realisation, she wants to have the same opportunities men have. Torn between her love for Moray and her love for the Paradise and frustrated by the imposed necessity of having to choose between them, Denise delays her marriage to Moray. Moreover, the tension between them increases when Denise realises that Moray does not think of her as an equal. Like The Paradise, Denise is something Moray considers his property. This deeply upsets Denise and their love relationship comes to an end. Denise's attitude as reflected in this scene where she tells Moray: "No matter the depth of your love it does not equate to ownership. I am not your possession. I refuse to live in a box marked 'my little champion'" (Episode 7. Season 2). Her demand for respect from Moray, as well as her passion for and dedication to her career are all features that can be observed in the proto-feminist New Woman phenomenon.

However, to what extent do these representations correspond with the New Woman as she might have been in Victorian times? Does the heroine of the Paradise embody a plausible nineteenth-century reality? Or is she rather a construction of contemporary times? Through the character of Clemence we have seen how, even though the audience easily empathises with her and understands her predicament, she might be associated to the then (and arguably also today's) dominating discourse according to which, in the character's own words, "a woman who plays with fire will sometimes get burned" (Episode 8. Season 2). Denise's reactions are at times similarly incongruous with what might have been a Victorian woman's real behaviour. It has to

be acknowledged that this is of course a drama series; Denise's virtues are therefore exaggerated from the beginning: a tender, working class girl, who gradually gains everybody's affection with her charming personality and whose abilities for selling, negotiation and leadership are beyond remarkable. Having this in mind, the element of gender equality sometimes stands out as foreign to the nineteenth century context, especially when considering the rather utopic final scenes of the last episode where it is possible to see how Moray has dramatically changed his approach to Denise. He does no longer want to possess her and he in fact wishes her to be free to pursue her dreams alone, so that she is able to realise her full potential.

This radical transformation occurs in the space of a few days. Considering that gender equality is still today not a reality, it could be safely affirmed that Moray's sudden understanding is the result of developing this story from a twenty-first-century perspective. In the end of the season, Denise finds a way to harmonise her ambitions and her love for Moray, by working in her own cosmetics store, although it is left to interpretation what she will do when the moment comes to marry him. Will she have to abandon the career she is just about to build for herself? Although presumably only temporarily, Denise is prioritising her job over her marriage, and as it has already been mentioned, this meant that a woman not only was casting aside marriage, but also her natural role as procreator. When analysing Victorian women's press, Tusan notes that, in response to the ridiculing images that circulated in newspapers like "*Punch*" (1998: 170), New Women responded by asserting their intent to contribute to the betterment of society through the forging of a political identity. This, however, did not imply, as detractors believed, a rejection of marriage. On the other hand, "women writing in the women's press in the 1890s encouraged women to seek joy through marriage and motherhood" (1998: 177). While participation in politics and public life was one of the main objectives of the New Woman movement, this is far from the shift in gender roles that takes place in Denise and Moray's controversial relationship. Having Denise ask Moray to marry her in the final episode, for example, could be seen as one of those strategies that belongs in a contemporary, rather than a Victorian scenario. It is possible to speak of this heroine, therefore, as a *New New Woman*: she certainly borrows some elements of freedom and social transformation that were only then beginning to materialise; but in her triumphal subversion of gender roles she often adopts a stance that is too much ahead of its time.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DOWLING, L. 1979. "The Decadent and the New Woman in the 1890s." *Nineteenth-Century Fiction*, 33.4, 434-453.
- GALLAGHER, B. 27 October 2013. "Episode 2, Season 2". *The Paradise*. BBC Productions, United Kingdom.
- . 1 December 2013. "Episode 7, Season 2". *The Paradise*. BBC Productions, United Kingdom.
- . 8 December 2013. "Episode 8, Season 2". *The Paradise*. BBC Productions, United Kingdom.
- GILBERT, S. M. 1983. "The Second Coming of Aphrodite: Kate Chopin's Fantasy of Desire." *The Kenyon Review*, 5.3, 42-66.
- LEDGER, S. 1997. *The New Woman: Fiction and Feminism at the fin de siècle*. Manchester: Manchester University Press.
- TUSAN, M. E. 1998. "Inventing the New Woman: Print Culture and Identity Politics During the Fin-de-Siècle." *Victorian Periodicals Review*, 33.2, 169-182.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD ALEMANA A TRAVÉS DE LA TELEVISIÓN

JUAN MANUEL MARTÍN MARTÍN

Universidad de Salamanca

jm.mm@usal.es

Resumen: Desde que en 1945 concluyera la II Guerra Mundial y Alemania se viera obligada a asumir las consecuencias de su proceder, diversas producciones audiovisuales han dado cuenta de cómo aquella sociedad trataba de mirar a su pasado. Algunas eran de origen nacional, mientras que otras procedían del extranjero; sin embargo en ellas o en la reacción del público ante ellas, se reflejan las divergencias que se fueron sucediendo durante los sucesivos periodos históricos y, asimismo, estos filmes han sido en muchas ocasiones factores coadyuvantes, cuando no determinantes, en la construcción del relato memorialístico colectivo y, por ende, de la identidad alemana.

Palabras claves: memoria histórica, cine y televisión, Nacionalsocialismo, II Guerra Mundial, Alemania

1 El difícil recuerdo alemán

El proceso de asunción del pasado en el que se han visto inmersas las sociedades europeas a lo largo del siglo XX y en los primeros compases del nuevo milenio es ciertamente complejo, pues la historia del continente está repleta de sucesos difíciles de incorporar al relato del pasado. Alemania es uno de los países que más esfuerzos ha invertido en construir una memoria cultural que incorporase aspectos controvertidos y con frecuencia contradictorios, incluso se ha llegado a designar este proceso con un término que no está exento de polémica: *Vergangenheitsbewältigung*¹. La confrontación de los alemanes con su historia comienza a partir de 1945 y se desarrolla a lo largo de diversas fases, determinadas fundamentalmente por las sucesivas generaciones y el modo en que estas valoraban el periodo 1933-1945. La memoria comunicativa familiar

se desarrolló lo largo de las décadas al margen de lo que promovía el discurso oficial (Welzer, 2002), bien desde la tribuna política o a través del sistema educativo. A pesar de que la RFA² escenificaba tanto internamente como en la esfera internacional su compromiso con los daños causados por el Nacionalsocialismo, en el ámbito privado pervivían relatos mayoritarios en los que los alemanes se veían asimismo como víctimas de lo sucedido: destrucción de las ciudades por los bombardeos aliados, expulsión de los habitantes de las regiones alemanas que pasaron a pertenecer a otros estados, violaciones en masa de mujeres alemanas al final de la contienda o encarcelamiento de soldados alemanes en campos de prisioneros soviéticos.

El fin de la Guerra Fría y la consiguiente despolitización del continente favorecería un escenario en el que nuevos temas competían por el lugar hegemónico que desde los años sesenta había ocupado el genocidio de los judíos europeos. La polémica acompañó la irrupción de las perspectivas que ahora pretendían abrirse paso, pues para muchos la fortaleza de un discurso victimista llevaría aparejada ineludiblemente la infravaloración -cuando no la negación- de la culpabilidad. Se habló de la ruptura de tabúes e incluso se procedió a utilizar imágenes icónicas del Holocausto para describir otros sucesos en los que los alemanes no eran los asesinos sino las desvalidas víctimas. El péndulo seguía así pues en movimiento cuando la generación que había presenciado aquellos hechos estaba a punto de desaparecer y con ella la pervivencia de la memoria comunicativa.

2 Televisión sobre el pasado

2.1 La serie americana *Holocausty* sus consecuencias

En marzo de 2013 millones de personas se concentraban ante el televisor para seguir una ficción televisiva que se centraba en el periodo nazi: *Unsere Mütter, unsere Väter*³. Habían pasado treinta y cuatro años desde que otra ficción televisiva hubiera conmovido a la sociedad alemana, aunque en aquel caso más bien cabría hablar de un verdadero terremoto en los endebles cimientos sobre los que se iba construyendo el recuerdo colectivo. Los cuatro capítulos de la serie americana *Holocaust* dejaron a la RFA en shock entre el 22 y el 26 de enero de 1979 hasta un nivel que no se ha vuelto a repetir. Las cuotas de audiencia oscilaron entre el 31 y el 40 por ciento, ello a pesar de que se emitió por los terceros canales regionales, después de que tras un largo debate el consejo de la televisión pública no considerara oportuno hacerlo ni en la ARD ni en la ZDF.

Es interesante profundizar en la naturaleza de la serie para comprender su repercusión en la cultura popular: se centraba en elementos melodramáticos en detrimento de la realidad histórica, tratado de ofrecer una panorámica del genocidio a través de las familias protagonistas, cuyos miembros deambulaban por los escenarios históricos más relevantes sin que esto se apoyara más que en la ficción narrativa. Más allá de la verosimilitud histórica, la producción transmitió su mensaje inusitadamente bien y representó un escalón fundamental en la integración del Holocausto en una memoria cultural transnacional. Tras su enorme éxito, no se hizo esperar una reacción en Alemania que recogiera el testigo de la ficción americana para ofrecer una visión del pasado desde la perspectiva nacional. Tanto *Heimat* como *Der Prozess*, ambas de 1984, intentaron a partir de presupuestos muy diferentes constituir un contrapeso al relato melodramático que había llegado desde América.

La primera de ellas trataba asimismo de sustituir la mirada panorámica hacia la totalidad de los hechos por un relato más cercano, en cierto modo más modesto e íntimo, que se centraba en los pequeños hechos rutinarios de una comunidad rural cualquiera, alejados de los grandes escenarios históricos. *Heimat* ofrece a lo largo de once capítulos un desarrollo que abarca desde las postrimerías de la I Guerra Mundial hasta la derrota nacionalsocialista y tiene en común con *Holocaust* que los hechos históricos se presentan a través de los destinos de personajes concretos, mostrados en su vida cotidiana. Esa es probablemente su única similitud, pues la serie alemana relega los hechos más oscuros del nazismo a un plano muy secundario. La segunda producción que ofrece el relato del pasado desde una perspectiva que pretende diferenciarse del discurso hollywoodiense es *Der Prozess*, emitida también en 1984 tras un trabajo de preparación de ocho años. Se trata de una serie documental de tres capítulos sobre el llamado proceso de Majdanek y los hechos históricos que lo originan, relativos al primer campo de concentración liberado por los aliados. Las más de cuatro horas de metraje se basan en las actas del juicio, así como en numerosos testimonios de los sujetos implicados en él: jueces, fiscales, abogados, testigos y, quizá lo más elocuente del film, cinco de los dieciséis acusados. Precisamente, uno de los valores fundamentales de la producción es la riqueza de perspectivas, apoyada además por un magistral montaje que confronta al espectador con declaraciones que se contradicen o se complementan, de forma que es él quien debe construir su propio relato de los hechos.

2.2 Las producciones victimistas después de 1990

En 2002 Günter Grass publica *A paso de cangrejo* (*Im Krebsgang*), una novela sobre un barco atestado de refugiados alemanes que es hundido por un submarino soviético en los meses finales de la II Guerra Mundial; pronto se convierte tanto en un acontecimiento literario como en una controvertida aportación al debate cultural del país⁴. Con su novela, Grass hacía su aportación a un discurso que llevaba tiempo fraguándose en Alemania: el que se centraba en las experiencias de sufrimiento vividas por los propios alemanes. En este caso la contribución provenía de una de las figuras con mayor predicamento ético del país, de modo que con su aquiescencia podía darse por finalizado el periodo en que la cuestión victimista se circunscribía al sector más conservador, cuando no a la extrema derecha revisionista. Ciertamente su cambio de actitud sirvió para afianzar un proceso, pero sería ingenuo pensar que sin su beneplácito la difusión del sufrimiento alemán en la guerra habría quedado en suspenso⁵. Desde la televisión se lleva a cabo una particular labor en aras de la integración de ese descuidado recuerdo de la guerra en la memoria cultural. En primer lugar, desde el género documental se presta especial atención a los testimonios de los testigos de aquellos hechos, en un encumbramiento de la *oral history* como fundamento básico de los filmes. La crítica que recibió esta proliferación de producciones de no ficción atañía a la parcialidad y deficiencia de las experiencias individuales para reflejar la dimensión del Nacional Socialismo y de la guerra como un todo. En segundo lugar, las series de televisión fueron abordando las principales cuestiones que conformaban el discurso victimista: la destrucción de las ciudades y la suerte de los millones de refugiados al final de la guerra y los primeros compases de la posguerra.

El horror de las noches de bombardeos fue reflejado en la serie *Dresden* del año 2006 y a lo largo de los dos años siguientes se emitieron *Die Flucht* y *Die Gustloff*, centradas en el drama de los alemanes desplazados de sus hogares en las regiones de Silesia o en la Prusia Oriental a partir de 1945; precisamente *Die Gustloff* estaba dedicada al mismo episodio narrado por Günter Grass en *Im Krebsgang*. La televisión se convierte en cierto modo en un altavoz de los contenidos plasmados previamente en la literatura, sirviéndose de vías mucho más accesibles para el gran público. Así alguien que no conociera el ensayo *Lufkrieg und Literatur* sobre la destrucción de Alemania y su deficiente proyección en la literatura, encontraría en *Dresden* un conmovedor relato de la ya entonces icónica destrucción de la ciudad del Elba. Lo mismo podría aplicarse a la mencionada novela de Grass y a las dos series basadas en los refugiados y deportados

alemanes que nunca pudieron volver a su patria, pues sus lugares de origen habían pasado a integrarse en Polonia o en la Unión Soviética.

2.3 El intento de una nueva mirada: *Unsere Mütter, unsere Väter*

El último capítulo de este particular proceso de confrontación con el pasado llevado a cabo en el ámbito audiovisual data de 2013, se trata de nuevo de una serie de televisión y lo más sorprendente fue el inusitado interés que despertó. *Unsere Mütter, unsere Väter* superó a cualquiera de las producciones anteriores, que se habían basado fundamentalmente en la experiencia victimista. No se trata aquí de reflejar un aspecto concreto de la época 1933-1945, sino de mostrar las vivencias de toda una generación cuyos miembros ya prácticamente han desaparecido en su totalidad. El sufrimiento colectivo o el Holocausto pasan a ocupar un lugar accesorio en esta historia de cinco amigos que se reúnen en Berlín en el verano de 1941. Su intención es reencontrarse en la próxima Navidad, sin embargo esa reunión nunca ocurrirá, ya que la guerra trastocará todos sus planes e ilusiones⁶. Los tres capítulos reflejan cómo en apenas cuatro años se transforman el carácter y la percepción moral que los protagonistas tienen de su entorno, actitudes que pueden ser equiparadas a las de todo un país. Como reflejó la prensa, la serie había concentrado de nuevo a individuos de varias edades ante el televisor, propiciando un debate generacional centrado en aquellos personajes que serían los padres, abuelos o bisabuelos de los potenciales espectadores.

Esta producción refleja no solo la guerra entre aliados y alemanes, sino de estos contra sí mismos, como muestra la lucha de los protagonistas contra sus dudas y contradicciones: un debate entre la resistencia o la participación sin reservas en la deriva destructiva del régimen. Los protagonistas se encuentran una y otra vez en el frente, lo que supone una concesión al interés de la ficción filmica en detrimento de la verosimilitud histórica. También en *Holocaustse* había hecho deambular a los personajes por los principales escenarios del genocidio sin importar la credibilidad histórica del planteamiento. Las historias particulares que muestra *Unsere Mütter, unsere Väter* son al mismo tiempo un defecto y un valor, pues si bien es cierto que se renuncia a una visión más global de los acontecimientos históricos, estas permiten una confrontación con aquella época de una forma más concreta. Por ejemplo, el *Franfurter Allgemeine Zeitung* facilitó a sus lectores la posibilidad de compartir historias privadas en internet a través de una sección del propio periódico; un nuevo paso que refleja la entrada de los recuerdos en el soporte de una nueva época y aprovecha las posibilidades

de la red para la difusión compartida de rememoraciones que antes habían estado circunscritas al ámbito más particular.

Las pequeñas historias familiares se convierten así en elemento imprescindible para completar el cuadro del pasado en un momento particularmente relevante. En 2015 se cumple el 70 aniversario del final de la II Guerra Mundial, de modo que la conciencia de los que estuvieron cerca de aquellos momentos cruciales está a punto de disolverse y con ella toda la memoria generacional de los testigos. Los recuerdos contenidos en ella pueden adoptar dos caminos: desaparecer o incorporarse a la memoria cultural; en este proceso, el cine y la televisión desempeñan un papel relevante, no solo porque posibilitan el acceso a diversos aspectos de la historia, sino también porque los filmes son parte de la cultura popular y han influido sobre la memoria comunicativa de los testigos de la época, en muchos casos de manera inconsciente. Así pues, las producciones mencionadas y otras muchas de relevancia menor, han servido tanto para reflejar el recuerdo de los hechos narrados como, y esto no debe olvidarse, para construir el relato memorialístico de la sociedad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSMANN, A. 2006. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. Múnich: C. H. Beck.
- BERGER, R. 1978. *Holocaust*. NBC, Estados Unidos.
- FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG. 2013. “Unsere Mütter, unsere Väter. Die Leserdebatte”. Recuperado el 15.08.2014, de <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/unsere-muetter-unsere-vaeter/die-leserdebatte/>
- HOFMANN, N. 2006. *Dresden*. EOS, Teamworx, Alemania.
- HOFMANN, N. 2007. *Die Flucht*. ARTE, BR, HR, SWR, WDR, Teamworx, Alemania.
- HOFMANN, N. 2013. *Unsere Mütter, unsere Väter*. Teamworx, Alemania.
- FUHR, E. “Wie der Zweite Weltkrieg wirklich war”. *Die Welt*. Recuperado el 17.03.2013, de www.welt.de/kultur/article11516194/Wie-der-Zweite-Weltkrieg-wirklich-war.html.
- FRIEDRICH, J. 2002, *Der Brand. Deutschland im Bombenkrieg 1940-1945*. Múnich: Propyläen Verlag.

- GRASS, G. 2002, *Im Krebsgang*. Göttingen: Steidl.
- KWIET, H. 1984. *Heimat*. ERF, SFB, WDR, Alemania.
- LEICK, R. 2013. “Die Wunde der Vergangenheit”. *Der Spiegel*, 13, 134-138.
- MEICHSNER, D. 1984. *Der Prozess*. NDR, RB, SFB, Alemania.
- REICHEL, P. 2004. *Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmordim Film und Theater*. Múnich: Carl HanserVerlag.
- SAUER, N. 2008. *Die Gustloff*. UFA, Alemania.
- SCHULZ, B. “UMUV im ZDF. Alsseiallesgesternpassiert”. *Süddeutsche Zeitung*. Recuperado el 24.04.2013, de www.sueddeutsche.de/medien/unsere-muetter-unsere-vaeter-im-zdf-las-sei-alles-gestern-passiert-1.1626004
- SEBALD, W. G. 1999, *Luftkrieg und Literatur*. Múnich: Carl HanserVerlag.
- WELZER, H. 2002. *Opa war kein Nazi.Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Frankfurt am Main: Fischer.
- WIEHLER, S. “ZDF-Dreiteiler UMUV. Meine Nazi-Vergangenheit”. *Der Tagespiegel*. Recuperado el 21.03.2013, de www.tagespiegel.de/berlin/zdf-dreiteiler-unsere-muetter-unsere-vaeter-meine-nazi-vergangenheit/79669988.html

¹El término hace referencia a un proceso de confrontación crítica con el pasado.

²Se hace referencia a la República Federal Alemana, ya que la RDA se había declarado libre de cualquier responsabilidad por los hechos pasados.

³Su título en España fue *Hijos del Tercer Reich*, pese a que la traducción literal del título sería *Nuestras madres, nuestros padres*. Este tiene unas implicaciones diferentes al fijar la perspectiva desde la que se recuerda en las generaciones posteriores.

⁴Grass se lamenta de haber dejado de lado ciertos aspectos del pasado alemán y afirma que por fin se ha roto un tabú que afectaba a facetas en las que los alemanes no eran los culpables, sino las víctimas.

⁵Tres años antes se había publicado *Lufikrieg und Literatur* (1999) de W. G. Sebald y en el mismo año *Der Brand* (2002) de Jörg Friedrich, ambos centrados en uno de los principales bloques temáticos del discurso victimista: la destrucción de las ciudades alemanas por los bombardeos aéreos.

⁶El desarrollo de estos vertiginosos cambios queda claro en el título de los tres capítulos: *EineandereZeit, EinandererKrieg, EinanderesLand*(*Otro tiempo, Otra guerra, Otro país*).

DEL FEMINISMO RADICAL AL POSTFEMINISMO: IDENTIDAD FEMENINA Y CULTURA POPULAR

MARÍA DEL MAR RAMÓN TORRIJOS

Universidad de Castilla-La Mancha

[Mariamar.Ramon@uclm.es](mailto:Mariammar.Ramon@uclm.es)

Resumen: El marco teórico conocido como *feminismo postmoderno* o *postfeminismo*, y su problemática relación con el movimiento feminista de la década de los 70 –que diferentes críticos llegan a considerar como una evolución, un distanciamiento o una franca oposición–, nos servirá para analizar la construcción de la identidad femenina en las últimas décadas, a través de ejemplos representativos como el personaje de Bridget Jones, o las protagonistas de *Sexo en Nueva York*, muy arraigados en la cultura popular.

Palabras clave: feminismo, postfeminismo, identidad femenina, literatura popular

Tal y como sucedió dentro del debate teórico entre postmodernismo y feminismo, no existe tampoco en el marco cultural contemporáneo una única postura en cuanto a los posibles vínculos establecidos entre el marco teórico conocido como *feminismo postmoderno* o *postfeminismo*, y el movimiento feminista de los años 70, dado que diferentes posturas críticas llegan a considerar los presupuestos del postfeminismo como una continuidad de los presupuestos del feminismo de la segunda ola, la superación de estos o como abiertamente opuestos a los objetivos formulados por dicho feminismo en la década de los 70. Y es precisamente en el marco teórico del *postfeminismo* donde encontramos pistas para analizar, dentro de la cultura popular, la construcción de la identidad femenina en las últimas décadas, mediante una mirada crítica a diversas creaciones artísticas cuyas protagonistas han llegado alcanzar gran popularidad, pasando a convertirse en iconos culturales en los que han podido

reconocerse muchas mujeres, como es el caso del personaje Bridget Jones, o las protagonistas de la serie de televisión *Sexo en Nueva York*.

Para muchos críticos la literatura postfeminista supone una amenaza a los logros conseguidos por el movimiento feminista. Esta es la posición de algunos de sus detractores como Susan Faludi, quien en 1992 publicó su controvertido trabajo *Backlash* en el que identifica el postfeminismo con la campaña antifeminista llevada a cabo en varios frentes –TV, cine, revistas de moda– que tuvo lugar en USA durante los 80:

The truth is that the last decade has seen a powerful counter assault on women's rights, a backlash, an attempt to retract the handful of small and hard-won victories that the feminist movement did manage to win for women. This counterassault is largely insidious: in a kind of pop-culture version of the Big Lie, it stands the truth boldly on its head and proclaims that the very steps that have elevated women's position have actually led to their downfall. (1992: xviii)

Otra oponente es Germaine Green quien en su trabajo *The Whole Woman* (1999) describe lo lejos que estamos de lograr los ideales que promulgaba el feminismo. El postfeminismo que Faludi (1992) y Greer (1999) rechazan es el que ha recibido más atención de los medios de comunicación, el cual implica la liberación del victimismo y en general de la rígida ideología impuesta por la segunda ola de feminismo. Como representantes del postfeminismo destacamos el trabajo de críticas como Rene Denfeld (1995), Katie Roiphe (1994) y Naomi Wolf, quien en su obra *Fire with Fire* (1993) distingue entre el *feminismo victimista* asociado al pasado y el *feminismo de poder* que debe tener un gran impacto en la vida de las mujeres y en su futuro. René Denfeld en su trabajo *The New Victorians* (1995) se pregunta por qué muchas mujeres, a pesar de reconocer la enorme deuda que tienen con el feminismo, rechazan la etiqueta de *feminista*, achacándolo a la radicalidad de este:

The term *feminist* does evoke images of extremists, but this may be less a holdover of "hairy-legged" antifeminist perceptions from the 1970s than a message that something is seriously amiss today. In 1986, for example, 56 percent of American women considered themselves feminists—a number that was to drop to 29 percent by 1992. (1995: 6)

También existe una rama de postfeminismo más académico que Stephanie Genz y Benjamin A. Brabon aluden en su obra *Postfeminism. Cultural Texts and Theories* (2009), siendo este un postfeminismo más inclusivo que surge como resultado del impacto del postestructuralismo y del postmodernismo en la teoría feminista. Lo que

permanece sin resolver es la definición del término *postfeminismo* debido a la ambivalencia este y a la presencia del prefijo *post*, que puede significar la negación de una ideología que pertenece al pasado o la evolución de un paradigma cultural que todavía tiene mucho que decir. Quizá debido a las problemáticas implicaciones de la palabra *postfeminismo*, comienza a usarse el término *feminismo de la tercera ola* aludiendo a una evolución generacional a partir del feminismo de la segunda ola y que evoluciona hacia la necesidad, por parte del feminismo, de acercarse a las preocupaciones y necesidades reales de las mujeres. Como señalan Yvonne Tasker and Diane Negra en su artículo “Feminist Politics and Postfeminist Culture” (2007) “as we may expect of a popular mode, postfeminism also constructs feminism as other, as extreme. It is the supposed difficulty of feminism, its rigidity and propensity to things “too far,” that a middle of the road, middle-class postfeminism rejects (2007: 19).

La ambivalencia del postfeminismo (un paso adelante y otro atrás) con respecto a las metas y objetivos de la segunda ola de feminismo puede sin duda apreciarse en la ficción categorizada como *postfeminista*. En ella, las protagonistas parecen disfrutar de los logros conseguidos por el feminismo, pero eliminan de su vida cualquier implicación política, poniendo de manifiesto que sus preocupaciones son muy diferentes a las de las mujeres de generaciones anteriores. Las protagonistas dan por hecho los beneficios obtenidos por el feminismo y pretenden tenerlo todo, carreras profesionales y estabilidad económica, pero también pero también una vida afectivo-familiar, mientras desarrollan un culto a los valores femeninos tradicionales, siguiendo los férreos patrones imperantes en cuanto a la belleza física y a lo que comúnmente se entiende como femineidad.

Si las mujeres en el pasado no podían elegir, solo podían ser mujeres y madres, las mujeres del presente pueden elegir entre muchas opciones. Pero esto lejos de ser liberatorio es por el contrario una fuente de tensión y de confusión entre las mujeres contemporáneas. En este sentido, las novelas muestran la confusión de las mujeres cuando reciben multitud de mensajes al mismo tiempo: tienen que cumplir unos estándares de belleza, tener éxito profesional, llevar una intensa vida social, y dedicar tiempo a su marido e hijos. Desde este punto de vista las novelas muestran las tensiones que experimentan las mujeres que saben que pueden *tenerlo todo*, pero que también experimentan lo difícil que es intentar conseguirlo. A estas tensiones e insatisfacción alude Faludi cuando lanza los siguientes interrogantes: “How can American women be in so much trouble at the same time that they are supposed to be so blessed? If the status

of women has never been higher, why is their emotional state so low?" (Faludi 1992: x), tras los cuales, presenta su argumentación:

The prevailing wisdom of the past decade has supported one, and only one, answer to this riddle: it must be all that equality that's causing all that pain. Women are unhappy precisely because they are free. Women are enslaved by their own liberation. They have grabbed at the gold ring of independence, only to miss the one ring that really matters. They have gained control of their fertility, only to destroy it. They have pursued their own professional dreams and lost out on the greatest female adventure. The women's movement, as we are told time and again, has proved women's own worst enemy. (Faludi 1992: x)

En general, la literatura postfeminista interioriza aspectos de ambas tendencias, el feminismo de la segunda ola y el feminismo de la tercera ola, asumiendo sin complejos sus propias contradicciones. De hecho, las novelas tratan aspectos cruciales para el feminismo –la independencia femenina, el control sobre su propio cuerpo, el empoderamiento femenino– pero al mismo tiempo no quieren adoptar la etiqueta de *feministas* puesto que celebran la *femineidad* y las relaciones de pareja tradicionales, mientras rechazan cualquier compromiso político. La segunda ola de feminismo suele ser considerado muy activo desde un punto de vista político por lo que desde la tercera ola de feminismo en ocasiones se le acusa de ser represivo, restrictivo y demasiado homogéneo. Por otra parte, desde la segunda ola de feminismo el feminismo de la tercera ola se describe como apoyando las opciones individuales y la diversidad entre mujeres, en detrimento de la dimensión generalista del feminismo, y también de usar la ironía y el humor como modo de enfrentarse a la realidad. Por eso suele ser tachado de ejercer la frivolidad, la apatía y la falta de compromiso político. De ahí la ambivalencia del posfeminismo que en ocasiones se apoya en el feminismo de la segunda ola, mientras que en otras lo rechaza y adopta nuevas posiciones, como sugieren Rory Dicker y Alison Piepmeier:

Third wave feminism represents a reinvigorated feminist movement emerging from a late twentieth-century world. Many of the goals of the third wave are similar to those of the second wave, though some, such as its insistence on women's diversity, are new. (2003: 10)

En definitiva, por una parte, la literatura postfeminista refuerza la tradicional concepción de la mujer, al subrayar ideas conservadoras acerca de la posición social de esta en la sociedad, y reforzar los estereotipos femeninos tradicionales; sin embargo, al mismo tiempo esta literatura presenta opciones y comportamientos alternativos para las mujeres, que a su vez pueden cuestionar el discurso patriarcal.

Es en el marco teórico del posfeminismo donde se sitúa la construcción de la identidad femenina en la cultura popular tal y como aparece reflejada en las creaciones artísticas comúnmente denominadas como literatura postfeminista –nos referimos al género contemporáneo de ficción protagonizado por mujeres que se encuentran en la veintena y la treintena, quienes principalmente en clave de humor, cuentan sus tensiones y dificultades diarias mientras buscan a *Mr. Perfecto*. Muchas de estas protagonistas femeninas han alcanzado gran popularidad, pasando a convertirse en iconos culturales en los que han podido reconocerse muchas mujeres, como es el caso del personaje Bridget Jones, las protagonistas de la serie de TV *Sexo en Nueva York* o los personajes femeninos que inundan las novelas de la autora irlandesa Marian Keyes.

El personaje de Bridget Jones surge en 1995 a través de una serie de columnas anónimas que bajo el título de *Bridget Jones's Diary* publica el periódico británico *The Independent*, y que describen la vida diaria, dificultades, sueños y obsesiones de una joven treintañera soltera que vive y trabaja en el Londres de los años 90. Desde su aparición, este personaje literario creado por la novelista británica Helen Fielding y protagonista también de la novela homónima publicada en 1996, no ha dejado de ser elogiado por considerar que refleja las dificultades de la vida diaria de la mujer urbana moderna de hoy en día, aunque ha sido también enormemente criticado, al acusar a su creadora de reforzar a través de él los tradicionales roles de género, traicionando así muchos de los logros conseguidos por el movimiento feminista. Desde esta perspectiva, podemos considerar esta obra como claramente influida por la ideología postfeminista, puesto que evoca un mundo en el que la existencia del feminismo parece no ser necesaria. Lo mismo sucede con los personajes de *Sexo en Nueva York* de la autora Candace Bushnell publicada en 1997 –más tarde convertida en serie de TV– y considerada también como un trabajo pionero, en el que unas mujeres de gran éxito social y profesional parecen no considerar su vida completa sin una presencia masculina como contrapunto al suyo dentro de una relación romántico-afectiva. Se recurre por tanto aparentemente a un patrón afectivo tradicional, aunque, la realidad es que se abre un nuevo espacio en el que tanto el amor romántico como la identidad masculina y femenina buscan redefinirse, tal y como sugiere Joanna Di Mattia:

Second wave feminism told women that Prince Charming is a patriarchal fiction designed to render them passive, fragile and in need of rescue. No longer do we need him to define our happiness or make possible a happy ever after. Yet, I shall argue, the series cannot help but ponder the question: it is still necessary for modern women to believe in Mr. Right and, if so, what's the harm? [. . .] Sex and

the City renders a landscape where the rules of heterosexual relations are in a state of flux –with women no longer content to adopt traditional models of femininity, and men unsure what is expected of them in both public and private roles. (Mattia 2006: 17-18)

Necesitamos tener mayor perspectiva temporal para ver si la literatura postfeminista es una moda efímera o una tendencia literaria más permanente, y de la misma manera saber si puede llegar a formar parte de una tradición de escritura de mujeres (algunos críticos señalan que Bridget Jones alude formalmente y temáticamente a obras de Jane Austin). Aunque sin duda, al tratar asuntos que conciernen a la mujer contemporánea, la literatura postfeminista se inserta de lleno en la cultura de nuestros días, y permite a los lectores reflexionar sobre los problemas, inquietudes de las mujeres contemporáneas, convirtiéndose en un documento cultural de nuestro tiempo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUSHNELL, C. 1997. *Sex and the City*. New York: Warner.
- DENFELD, R. 1995. *The new Victorians: A young woman's challenge to the old feminist Order*. New York: Warner Books.
- DICKER R. Y A. PIEPMEIER (eds.) 2003. *Catching a Wave. Reclaiming Feminism for the 21st Century*. Boston: Northeastern University Press.
- FALUDI, S. 1992. *Backlash: the Undeclared War Against Women*. London: Chatto and Windus.
- FIELDING, H. *Bridget Jones's Diary*. 1996. London: Picador.
- GENZ, S.Y B. A. BRABON (eds.) 2009. *Postfeminism. Cultural Texts and Theories*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- GREER, G. 1999. *The Whole Woman*. New York: Alfred A. Knopf.
- MATTIA, J. D. 2004. "What's the Harm in Believing? Mr Big, Mr Perfect, and the Romantic Quest for *Sex and the City's* Mr Right." En K. AKASS Y J. MCCABE (eds.) *Reading Sex and the City*, London and New York: I. B. Tauris. 17-32.
- ROIPHE, K. 1994. *The Morning After: Sex, Fear, and Feminism*. London: Hamish Hamilton.

- TASKER Y. Y D. NEGRA 2007. "Feminist Politics and Postfeminist Culture." En Y. TASKER AND D. NEGRA (eds.) *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*, 2007, Durham and London: Duke University Press. 1-25.
- WOLF, N. 1993. *Fire with Fire: the New Female Power and How it will Change the 21st century*. London: Chatto and Windus.

ROBIN HOOD, EL HÉROE ANTI-SISTEMA: DE LA BALADA MEDIEVAL AL CINE DEL SIGLO XXI

J. RUBÉN VALDÉS MIYARES

Universidad de Oviedo

rvaldes@uniovi.es

Resumen: A diferencia de héroes convencionales combatiendo la villanía para restaurar un sistema socio-político, el Robin Hood de las baladas medievales es marginal al sistema. Desde el Renacimiento se tiende a convertirle en héroe pro-sistema, incluso en noble desheredado luchando por recuperar sus privilegios. En la película *Robin Hood* de Ridley Scott el héroe, convertido en patriota y defensor de una constitución, aparece alejado de los huérfanos escondidos en el bosque, que evocan al primer Robin.

Palabras clave: Robin Hood, baladas populares, mito, cine histórico, sistemas socio-económicos, cultura política

El público ha simpatizado con Robin Hood, un criminal supuestamente bienintencionado, a lo largo de los siglos. Todavía hoy se asocia con la solidaridad y la justicia social. Desde fines del siglo XII, en que se puede fechar el origen de la leyenda, la sociedad y las instituciones han venido evolucionando, y con ellas la figura del famoso bandido. Solo un aspecto de la leyenda permanece: Robin Hood es un proscrito, marginado y perseguido por el sistema socio-político imperante en cada época.

Los primeros registros del nombre *Robert Ho(o)d* son del sirviente de un abad de Cirencester, al oeste de Inglaterra, que mata a un hombre llamado Ralph entre 1213 y 1216, y otro de unos 10 o 15 años después al norte, en Yorkshire, donde se cita la expropiación de los bienes de un proscrito (*fugitivus*) llamado *Hobbehod*. A fines del siglo siguiente empiezan las alusiones literarias al héroe popular (en *Pedro el Labriego* de Langland y *Troilo y Criseida* de Chaucer), y hasta el siglo XV no empiezan a aparecer textos de baladas y pequeñas piezas teatrales sobre él y otros personajes que se le asocian. También en el siglo XV Robin Hood entra en la historia con dos cronistas escoceses, Andres of Wynton y Walter Bower, que sitúan históricamente al forajido (y

al Pequeño Juan, su más célebre compañero) en 1283 y 1260 respectivamente. Pero el contexto histórico que luego tendría más repercusión fue el que le dio otro cronista escocés, John Mair, quien escribiendo hacia 1521 remite la figura de Robin al reinado de Ricardo Corazón de León, 1189-1199, y lo denomina “príncipe (*princeps*, hoy generalmente traducido como “el más famoso”) de los ladrones” que “ayudaba a los pobres con lo que tomaba de los abades” (traducido al inglés en Knight, 1994: 37). Repasando esta contradictoria cronología (Knight, 1994: 262-288; Valdés Miyares, 2009: 33-37) pronto se evidencian la indeterminación histórica y la entidad legendaria del héroe. Un estudio más detallado indicará que, más que responder a una ideología concreta (ya que su contenido varía con cada nuevo contexto en que recurre la leyenda), Robin Hood representa la oposición a cualquier sistema político o de riqueza percibido como injusto.

El Robin que aparece en el folclore medieval y en los primeros manuscritos literarios es bien distinto a la figura política que entra en la historia oficial con los cronistas, el teatro isabelino y la novela histórica. El primero es un Robin mitológico, una especie de espíritu libre de la foresta al que se celebró tanto en rústicas fiestas primaverales como en mascaradas cortesanas. Posiblemente su primer antecedente fuese la pastorela *Robin et Marion* de Adam de la Halle (ca. 1280), aunque aquí falta su identificación fundamental como arquero y proscrito. Hay una incertidumbre comparable sobre la identidad de proscrito del arquero “Robin” (también sin “Hood”) que aparece en “Robyn and Gandelyn”, pese a que se suele considerar la más antigua balada de Robin Hood (Valdés Miyares, 2009: 40-41). En la misma medida que la identidad del héroe va definiéndose sus contornos se difuminan y transforman en nuevas versiones, al ir cambiando los contextos históricos y socioculturales.

La frecuente alusión social a Robin como “yeoman” en las baladas del siglo XV no aclara suficientemente su posición estamental: “In an era of social flux (...), the term yeoman encompassed several overlapping shades of meaning and incorporated diverse social groups” (Pollard, 2004: 41). Vagamente localizable en una clase media entre el campesino y el caballero, al *yeoman* se le ha situado en el campesinado libre más próspero (Hilton, 1958), entre los oficiales de la corte (Holt, 1989; ver también Pollard, 2004: 227, nota 4), o como encarnación de las aspiraciones sociales del artesanado (Pollard, 2004: 31), su definición menos ambigua lo identifica como “yeoman forester” (oficial forestal), un oficio que se mueve entre la sociedad rural de la que procedía y a la aristocracia a la que servía en la caza (ibid.: 49, 55). Tal indefinición

social, aún más acentuada cuando el “yeoman” se sitúa al margen de la ley, convierte al Robin tardo-medieval en una figura marcadamente marginal en la sociedad: marginalidad plasmada espacialmente en su bosque, un espacio más simbólico que real en una Inglaterra ya entonces muy deforestada (Pollard, 2004: 57-63); un bosque cuya vaga situación en el “salvaje norte” (Pollard, 2004: 71) y perpetua primavera (Pollard, 2004: 78) le confieren una dimensión subliminal (Pollard, 2004: 81).

Tanto su ambivalencia como su potencial simbólico dotaron a Robin Hood de perdurabilidad a través de diversos contextos. Incluso cuando Enrique VIII se disfrazó de Robin Hood para sorprender a su primera esposa Catalina de Aragón con una mascarada, podemos ver un potencial rupturista en esa apropiación de la figura por un rey que pronto aprovecharía el Protestantismo para imponer su voluntad personal sobre el sistema político-religioso católico y romano imperante en Europa. Los estudiosos con cierta orientación marxista como Stephen Knight (1994: 88-93) subrayan la *gentrificación* social y religiosa del Robin de las baladas en los siglos XVI y XVII, y la suplantación del vigoroso héroe de las baladas y los Juegos de Mayo por un Robin Hood ya noble y patriótico en el teatro isabelino de George Peele y Anthony Munday (Knight, 1994: 116).

Así se llegó al Robin Hood de *Ivanhoe*, la novela histórica de Sir Walter Scott. Scott convierte a Robin en Robert de Locksley, un sajón desplazado por el “yugo normando” (Scott, 1994: 286) que lucha a favor del buen Rey Ricardo contra el abuso perpetrado por Juan sin Tierra. El origen de tal contextualización confunde con la figura intemporal de Robin dos nobles rebeldes históricos, Hereward the Wake, un sajón que resistió la opresión normanda, y Fulk Fitzwarin, que defendió la Carta Magna contra el Rey Juan. Aunque Robert de Locksley no es un noble, como lo es el Conde de Hungtinton con quien le identificara Anthony Munday, la novela de Scott le asocia fuertemente con la figura del noble Ivanhoe a quien Robin sirve, el caballero que retorna de las cruzadas y se compromete en la lucha contra la usurpación y la corrupción en Inglaterra.

En muchas versiones posteriores, incluidas varias cinematográficas, la figura del noble Ivanhoe se funde con la de Robin Hood, y es este último quien regresa de las cruzadas y se enzarza en la empresa liberadora. Así ocurre, por ejemplo, con *Robin Hood, Príncipe de los Ladrones / Robin Hood, Prince of Thieves* (1991, dirigida por Kevin Reynolds, protagonizada por Kevin Costner), donde la aristocratización está incluso en el título tomado del cronista escocés John Mair. En *Robin Hood (Robin Hood*

el Magnífico) del Británico John Irvin (protagonizada por un irlandés, Patrick Bergin) del mismo año, Robin vuelve a ser el proscrito Conde de Hungtinton, pero la película cuenta a su favor con una acertada escena final en la que los desarraigados campesinos sajones aprovechan para rebelarse y tomar el castillo normando durante la celebración de la Fiesta de los Locos (“All Fools’ Day”), con un ambiente carnavalesco, muy bajtiniano, entre cuyos disfraces destaca el “Hombre Verde”, una figura folclórica medieval reminiscente del Robin Hood mitológico (Richards, 1999: 438). Sin embargo el Robin Hood filmico del siglo XX que se considera “definitivo” (Aberth, 2003: 167), un personaje sin pedigrí noble hasta que al final de la película el Rey Ricardo lo nombra Barón de Locksley, fue el primero hablado y en color, en *The Adventures of Robin Hood* (1938) dirigida por Michael Curtiz y William Keighley con un estilo como si Robin Hood y su banda “refused to be confined by the tyranny of any spatial constructs within the film frame” (ibid. 171). El mérito también en gran medida del actor protagonista, Errol Flynn, “known as something of a renegade cutup, who flouted moral and social conventions (...), to the exasperated consternation of his studio bosses” (ibid. 170), dando una espontánea credibilidad al personaje más allá de las constricciones del sistema hollywoodiense.

El primer gran *Robin Hood* cinematográfico del siglo XXI, el de Ridley Scott (2010), vuelve a convertir a Robin en el Señor de Locksley (“Sir Robert Loxley of Nottingham”), como el de Walter Scott y el de Kevin Reynolds. La nueva encarnación sorprende por su radical separación entre los marginados del bosque y el héroe de altos vuelos políticos, el ex-cruzado que salva a su nación inglesa doblemente en dos tramas vagamente históricas: limitando la tiranía del Rey Juan por medio de una legendaria Carta Magna, y repeliendo una invasión francesa. Ese trasfondo histórico es parte de la larga e infructuosa tradición de buscarle una base histórica, pese a que el Robin Hood que siempre tuvo una influencia *real* en la historia fue el mítico (Alberth, 2003: 150).

En *Robin Hood* Sir Robert es capturado por “the runaways of Sherwood” (1:35:40) (los huérfanos de hombres “gone to war or returned broken” – “Their orphans run wild in the greenwood” – 23:50) y su esposa Marion. Ella los había visto antes, tras recibir del sheriff la amenaza de que si no acepta su protección “you will be living in the hedgerow” (35:35). Los niños se describen a sí mismos como “fighters” o “soldiers”, pero Robert duda que sean algo más que “creatures of the forest”, “poachers” (“soldiers fight for a cause ... you don’t have one” – 1:36:20), incluso “common thieves” (1:36:30), si él no les enseña disciplina militar; él, un cruzado, soldado profesional,

puede instruirles (siguiendo la consigna que encuentra en su espada en 38:10, “Until lambs become lions”). Sin embargo a la hora de la verdad Robert se sirve de otros soldados profesionales para derrotar a los invasores franceses y salvar su patria. Cuando Juan Sin Tierra y el sheriff “se lo agradecen” declarándole proscrito (2:25:10), Robert y sus compañeros (el Fraile Tuck, Little John, y demás) se refugian en el bosque como “outlaws” – “Now the orphan boys make us welcome” (2:26:30), como concluye la voz en off de Marian: “No tax, no tithe, nobody rich, nobody poor. Fair share for all at nature’s table. Many wrongs to be righted in the country of King John. Watch over us Walter” (2:26:37 – Walter es un patriarca del pueblo simbolizando al hombre honrando). Acaba la película con la inscripción manuscrita en pergamino: “And so the legend begins” (2:27:05). Efectivamente ahí empiezan las baladas medievales, pero la película, centrada en una trama de la historia oficial a la manera de John Mair, Antony Munday o Walter Scott, las deja en sus márgenes –*in the hedgerow*. La idea sería hacer una segunda parte, pero esta precuela no logró la popularidad suficiente para que la principal historia de Robin Hood, la de su vida en el bosque, se haya llegado a filmar.

El guionista William C. Martell (2010) ha señalado que la película tuvo un guión mucho mejor escrito por Ethan Reiff y Cyrus Voris titulado “Nottingham”, que partía del Sheriff de Nottingham investigando las huellas de la figura que estaba “aterrorizando” su distrito, pero la intervención del director Ridley Scott terminó produciendo un guión mucho más convencional (Fischer, 2010). En una entrada de blog titulada “Robbing From The Poor (Writer)” Martell critica el actual sistema de producción cinematográfica por dar demasiado poder al director sobre el guionista: “Right now we have a system where the director is always right, even when he is wrong. That’s not a good system!” Como comentó un crítico en *The Guardian* (Alex von Tunzelmann, 2010), “When you see how much work goes into films like this (...) the folly of the Hollywood system becomes all the more shameful”. Aunque el argumento de “Nottingham” recordase un poco a la ficción forense actual estilo *CSI*, resultaba un punto de partida prometedor porque plantea a la figura de Robin Hood como problema o misterio por resolver. El guión finalmente adoptado para la película delimita con demasiada precisión a un Robin Hood militar y militante a favor de una supuestamente oficial y democrática constitución.

Es en los huérfanos del bosque, cuya historia Ridley Scott deja sin contar, donde se vislumbra la naturaleza del primer Robin Hood, el que hoy llamaríamos “anti-sistema.” Son los desheredados clamando desde los márgenes por un primitivo sentido

de justicia. Alejados también del Robert Loxley de la película, recuerdan a un Robin lúdico muy de la cultura popular medieval que definió Bajtin, bien reflejado en la película de 1938, que gusta del juego, la fiesta y los disfraces; sin un programa político más allá del colectivismo antiautoritario que en la época moderna se asemejaría al anarquismo de Bakunin (aunque una valoración marxista del filme también existe –ver Lewis, 2013), y en la medieval a la vaga ideología de la Revuelta del Campesinado inglés de 1381, que se rebelaba contra todos los estamentos corruptos, seculares y eclesiásticos, aceptando sólo la autoridad del rey por encima de la *communitas* rural (Justice, 1994: 172-173), o de forma análoga a los *irmandiños* gallegos del siglo XV que quisieron echar abajo el poder de los castillos. Como la forma más primaria y provisional de líder (Gómez Rincón, 2013: 1342), Robin Hood es una figura recurrente en la tradición narrativa popular, que se suele entrever contrastado con el convencional héroe pro-sistema ya desde la epopeya sumeria de *Gilgamesh* (en la figura de Enkidu, el amigo salvaje del héroe), en los márgenes de las narrativas e ideologías “oficialistas” del mundo civilizado (Gómez Rincón, 2013: 1333 y 1340), incluido el cine de Hollywood, cuestionando los sistemas socio-económicos que las sustentan. Sus mutaciones a través de diversos contextos culturales impiden que su significado ideológico pueda fijarse o sistematizarse salvo precisamente como figura anti-sistema.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTH, J. 2003. *A Knight at the Movies: Medieval History on Film*. New York and London: Routledge.
- BAJTIN, M. 1987. *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- GÓMEZ RINCÓN, A. 2013. “Echarse al bosque: realidad y discurso de forajidos en las forestas de la Europa preindustrial”. En *Los Lugares de la Historia* (Colección Temas y Perspectivas de la Historia, núm. 3), Aldea Celada, J. M. et al. (Eds.), 1331-1351. Salamanca: Asociación de Jóvenes Historiadores.
- JUSTICE, S. 1994. *Writing and Rebellion. England in 1381*. Berkeley: University of California Press.

- FISCHER, R. 2010. "How Nottingham Became Robin Hood: (Part of) the Story Comes Out". <http://www.slashfilm.com/how-nottingham-became-robin-hood-screenwriter-tells-part-of-the-story/> (recuperado el 14/10/2014)
- KNIGHT, S. 1994. *Robin Hood. A Complete Study of the English Outlaw*. Oxford: Blackwell.
- LEWIS, J. 2013. "A Myth (Not So) Betrayed: Ridley Scott's *Robin Hood* and the Political Evolution of the Greenwood". En *Marxism and the Movies. Critical Essays on Class Struggle in the Cinema*. Leigh, M.K. y Durand, K.K. (Eds.), 165-171. Jefferson, North Carolina: McFarland.
- MARTELL, W. C. 2010. "Robbing From The Poor (Writer)". <http://sex-in-a-sub.blogspot.co.nz/2010/05/robbing-from-poor-writer.html> (recuperado el 14/10/2014)
- POLLARD, A. J. 2004. *Imagining Robin Hood. The Late Medieval Stories in Historical Context*. London: Routledge.
- RICHARDS, J. 1999. "Robin Hood on the Screen." En *Robin Hood: An Anthology in Scholarship and Criticism*, Stephen Knight, (Ed.), 429-440. Cambridge: D.S. Brewer.
- ROBIN HOOD. 2010. DVD. Film dirigido por Ridley Scott. Distribuido por Universal Pictures.
- SCOTT, W. 1994 (1819). *Ivanhoe*. London: Penguin.
- TUNZELMANN, A. 2010. "Reel History Special: Ridley Scott's Robin Hood – Wide of the Mark?" <http://www.theguardian.com/film/2010/sep/23/ridley-scott-robin-hood-russell-crowe> (recuperado el 14/10/2014)
- VALDÉS MIYARES, J. R. 2009. *Baladas de Robin Hood*. Madrid: Akal.

V. EDUCATION AND ACADEMIA / *EDUCACIÓN Y MUNDO ACADÉMICO*

LAS EXPERIENCIAS PERSONALES EN EL AULA DE INGLÉS COMO L2: UN ENFOQUE CULTURAL¹

BEGOÑA LASA ÁLVAREZ

Universidade da Coruña

b.lasa@udc.es

Resumen: En el aula de inglés L2 pueden darse situaciones para el tratamiento de aspectos culturales, ya sea de una manera casual o secundaria o mediante materiales preparados expresamente para ello. Este trabajo se va a centrar fundamentalmente en el primero de los casos, pues tomando como referencia los libros de texto, mi objetivo va a ser analizar un tipo de texto que aparece con frecuencia en ellos, las experiencias en primera persona, y en particular los elementos y valores culturales que incluyen.

Palabras clave: Experiencias personales, autobiografía, cultura, didáctica, inglés L2.

Aunque como profesores/as de inglés L2 sepamos que el conocimiento que nuestro alumnado posee de la cultura de los diversos países anglosajones proviene principalmente de lo que ve y percibe en películas, series y otros medios de comunicación, en el ámbito del aula de inglés L2 también pueden darse situaciones para el tratamiento de aspectos culturales, dada la relación intrínseca existente entre lengua y cultura, puesto que la lengua forma parte de la cultura del mismo modo que la cultura forma parte de la lengua. Esta correlación ha sido estudiada profusamente; así, Claire Kramsch (1998), profundizando en este tema, señala que la lengua, en primer lugar, expresa una realidad cultural, ya que a través de las palabras las personas se refieren a experiencias comunes, así como a actitudes, creencias o puntos de vistas personales; en segundo lugar, la lengua representa una realidad cultural cuando las personas utilizan la lengua hablada, la escrita, u otros medios visuales para crear significados que son comprensibles para el grupo al que pertenecen; y finalmente, la lengua simboliza una realidad cultural, pues las personas perciben su lengua como un símbolo de su identidad

social. Teniendo esto en cuenta, la adquisición de una segunda lengua, excepto en los casos en que se adquiera con una finalidad meramente instrumental, supone la adquisición de una segunda cultura (Brown, 2007). Además, la sociedad actual cada vez más global y abierta facilita un mayor número de encuentros entre lenguas y culturas, lo que hace necesario que en las clases de L2 se preste atención de forma paralela tanto a la lengua como a la cultura.

Los contenidos culturales pueden abordarse de una manera casual o secundaria, cuando se están estudiando, por ejemplo, aspectos gramaticales o léxicos, o mediante materiales preparados expresamente para ello. En este trabajo voy a centrarme fundamentalmente en el primero de los casos, tomando como referencia diversos libros de texto, puesto que este recurso didáctico sigue siendo, a pesar de sus limitaciones, uno de los más utilizados en el aula (Cunningsworth, 1995). Por otra parte, y en relación al tema tratado en este trabajo, los libros de texto de L2, como habremos comprobado la mayoría de nosotros/as, no se limitan ya a la mera enseñanza de la lengua, sino que participan cada vez más, junto a las instancias educativas y al resto de la sociedad, en la transmisión de conocimientos culturales (Ibid.).

Sin embargo, cuando hablamos de cultura, ¿a qué cultura nos referimos? En la actualidad, se trata de aglutinar tanto la cultura con C mayúscula, como la cultura con c minúscula. La primera comprende elementos de la historia, geografía, instituciones, literatura, arte o música de una determinada cultura, y la segunda se refiere al comportamiento, creencias, costumbres, valores de los/as integrantes de una cultura (Tomalin y Stempleski, 1993). A estas se ha añadido también lo que se ha denominado como cultura con K, que se refiere a conocimientos más específicos de registros, costumbres o usos de ciertas comunidades, barrios o grupos (Miquel y Sans, 1992). Además, la misma pregunta puede hacer referencia a las diversas variedades culturales de todos aquellos lugares donde se habla inglés, ¿qué variedad debería enseñarse? La de los países donde se habla tradicionalmente inglés (Gran Bretaña, Estados Unidos, Canadá, Australia), la de las ex colonias donde el inglés es la segunda lengua (India o Singapur), o la de aquellos países donde el inglés está adquiriendo un estatus significativo en algunos ámbitos (Corea, Indonesia o Japón), o incluso podría enseñarse una variedad global, pues no debe olvidarse que el inglés es la más poderosa lengua franca hoy en día y, como ha señalado David Crystal (2003), es una lengua global (Hatoss, 2006). Sin embargo, junto a esta globalización, la situación mundial actual se caracteriza por una creciente diversidad cultural, en la que los intercambios

interculturales son cada vez más frecuentes, por lo que no sólo es necesaria la adquisición de una competencia cultural por parte del alumnado, sino que se debe tender hacia una competencia multicultural, para lograr así el reconocimiento y respeto por las diferencias y similitudes relacionadas con el género, la raza, la discapacidad, la clase y la sexualidad (Leistyna, 2002).

Desde un enfoque metodológico comunicativo, en la enseñanza de L2 los nuevos contenidos se deben explicar al alumnado en contexto y no aisladamente. De tal manera que la utilización de textos resulta no sólo metodológicamente deseable, sino muy necesaria desde el punto de vista de la propia adquisición de la lengua (Bardovi-Harlig y Hartfor, 1996), especialmente al abordar temas gramaticales, léxicos o pragmáticos desconocidos para el alumnado. Mi objetivo va a ser analizar un tipo de texto que aparece con cierta frecuencia en los materiales curriculares en general, pero especialmente en los libros de texto, las experiencias en primera persona. Estos textos nos resultan interesantes a los/as lectores/as en general y nos identificamos fácilmente con ellos, dado que preferimos considerar o imaginar al ser humano como agente o actor de su propia vida, antes que como sujeto pasivo o mero transmisor inconsciente de contenidos (Smith y Watson, 2010). También cabe señalar que en los relatos de experiencias personales, al mismo tiempo que el yo afronta las diversas cuestiones problemáticas de su identidad y explora su memoria o nos descubre la imagen con la que desea que se le reconozca, se ofrecen relevantes aspectos sociales y culturales relacionados con ese yo y el ámbito en el que se desenvuelve (Fernández Prieto, 2004; Wang y Yu, 2006). Así pues, por medio del análisis de estos textos en los que se narran experiencias en primera persona, y en los que se practican las cuatro destrezas básicas – expresión oral y escrita y recepción oral y escrita– de varios libros de texto de inglés como L2 del nivel B2 (intermedio alto) (Brook-Hart, 2011; Norris, 2013; Redston y Cunningham, 2013), observaremos cómo de todos ellos se pueden extraer contenidos culturales que pueda aprovechar el alumnado para conocer la sociedad, costumbres, tradiciones o hábitos de los países en los que se habla dicha lengua, al mismo tiempo que se valora y respeta la multiculturalidad.

Aniko Hatoss (2004) propone un modelo para el análisis de libros de texto en el que se centra fundamentalmente en su componente cultural y su sensibilidad intercultural, de manera que resulta especialmente relevante para el propósito de este trabajo. Este estudio tiene en cuenta tres dimensiones:

1. Input: Se centra en examinar los textos y el contenido visual del libro.

2. Método: Se refiere al punto de vista o enfoque adoptado en la presentación de estos temas.

3. Objetivos: Trata sobre la intención que se pretende al incluir esos valores culturales.

Comenzando por los textos escritos, en *Face2face Upper Intermediate* (Redstone y Cunningham, 2013) destaca una reseña que realiza un narrador, Henry Hardcastle, en primera persona sobre el libro *Watching the English*. Se incluye así un texto con un breve comentario sobre un libro real, publicado por la antropóloga Kate Fox en 2004, en el que trata sobre ciertos códigos conversacionales y de conducta de los/as ingleses/as, por lo que en cierto modo nos ofrece un recurso auténtico, aunque a través de la opinión de otros. El texto ofrece un par de aspectos de los tratados en el libro, en lugar de ofrecer algún extracto del mismo, lo que también permite adaptarlo al nivel de los/as estudiantes. Se titula “What are we like?” y se encuentra en un tema que trata sobre “Codes of conduct” (Redstone y Cunningham, 2013: 48-49). El uso de la primera persona ofrece una mayor cercanía, en especial en las primeras frases de presentación, pues el narrador nos hace partícipes de su propia experiencia, que quizá el alumnado puede compartir con respecto a su propia cultura: “Before Reading *Watching the English* by Kate Fox, I had never really thought about how the English appear to the other cultures. Despite feeling a little defensive a times, I was genuinely laughing out loud as I read this highly entertaining book” (2013: 48). Efectivamente, se está describiendo algo relativamente común, el hecho de que no seamos conscientes de que formamos parte de una cultura con su propia idiosincrasia, hasta que no se da una circunstancia que nos incite a reflexionar sobre ello.

Este texto explica brevemente cómo se comportan los/as ingleses/as en los transportes públicos y también cuáles son los temas de conversación con los que no se sienten cómodos/as. Se encuentra incluido en una actividad de *Speaking y Reading*, que cuenta a su vez con diversas tareas. En primer lugar, presenta varias preguntas de prelectura sobre qué conoce el alumnado de los/as ingleses/as, en las que el propósito es que practiquen la lengua oral, para después pasar a las actividades propiamente de lectura. Así, se propone primeramente una lectura del texto para alcanzar una idea general de su contenido, para después en una segunda lectura averiguar cuáles de las frases que se ofrecen son verdaderas. Por último, se vuelve a la lengua oral para comentar si el texto ha ayudado a los/as estudiantes a cambiar la opinión que tenían sobre los/as ingleses/as y a comparar la conducta de estos/as con la suya. El texto sirve

también para presentar los contenidos gramaticales en contexto y así, sea el propio alumnado quien descubra a través del razonamiento inductivo las reglas gramaticales. En cuanto a la información de las imágenes empleadas, se puede observar la cubierta del libro, lo que aporta mayor verosimilitud al texto analizado, junto a una viñeta en la que dos personas en la parada del autobús hablan sobre el tiempo.

El caso anterior resultaba significativo por tratar específicamente las diferencias culturales, planteando el tema de una forma directa para que el alumnado sea consciente de ello. De tal forma que en este caso se incluye esta dimensión cultural entre los objetivos del tema. Pero a continuación se ofrecen ejemplos de textos en los que el interés gira en torno a temas no relacionados con la cultura, al menos en primera instancia. En el libro *Ready for First* (Norris, 2013) el objetivo central de los ejercicios propuestos es, como su título indica, la preparación del alumnado para el examen *First Certificate* de Cambridge (FCE). El texto seleccionado forma parte de un ejercicio de los propuestos en la parte de lectura de este examen, que consiste en un texto y ocho preguntas de respuesta múltiple o tipo test de comprensión lectora sobre este. En esta lectura la narradora desde el presente nos describe en primera persona algunos aspectos de su niñez, como el barrio en el que vivía, su casa, su familia, su mejor amiga o las vacaciones. A través de comentarios irónicos, podemos vislumbrar sus propios sentimientos y sensaciones; así, su barrio aparece descrito del siguiente modo: “There was no major landmark to help to find your way around in my neighbourhood. Every street looked almost identical, like a soap opera set” (Norris, 2013: 54). Por lo tanto, mediante este texto nos acercamos a ciertos aspectos de la vida de una niña de clase media baja hace unos años en un pueblo o una ciudad inglesa. El hecho de que sea un texto en primera persona y que veamos todo lo narrado a través de los ojos de la protagonista de una forma tan personal da como resultado una lectura muy estimulante y atractiva, y que a pesar de que los hechos narrados no se ajusten precisamente a una niñez muy afortunada nos hagan sonreír y ver ese cierto lado positivo de las cosas. Además de que los/as estudiantes practiquen uno de los ejercicios del FCE, el texto, como ocurría en el caso anterior, está relacionado con el vocabulario y la gramática propuestos en el tema.

Finalmente, el tercer y último ejemplo, procede del libro *Complete First Certificate* (Brook-Hart, 2011), que también está organizado mediante actividades para practicar las diferentes partes del FCE. En este caso se trata de una tarea de recepción oral consistente en una entrevista, que los/as estudiantes escucharán dos veces y

responderán a siete preguntas de respuesta múltiple o tipo test. El tema general de esta lección se refiere a las compras y por ello se escuchará una entrevista a un arquitecto que ha diseñado un centro comercial, de tal modo que mediante sus respuestas el alumnado va a poder conocer ciertos aspectos culturales de la sociedad inglesa en lo que se refiere a las compras: “surveys of our customers show that people aren’t just coming to shop, they’re coming to spend the day” (2011: 236), o que

we discovered that around half of normal family shopping expeditions end with a family argument [...] Because they’re spending the day together and probably not all of them enjoy shopping, or at least they don’t enjoy shopping the same things. (2011: 236)

En esta entrevista, por medio de sus trabajos prospectivos y experiencias –lo que aporta credibilidad a lo reseñado–, el entrevistado informa sobre hábitos de compra de las familias inglesas, que el alumnado reconocerá o no como similares a los suyos, proporcionándole indirectamente una serie de detalles sobre otra cultura. Como sucedía en los casos anteriores, mediante este texto no sólo se trabaja la comprensión auditiva, sino que también incide en los contenidos a adquirir en el tema en el que se incluye, tanto sobre vocabulario como gramática.

Tras este breve análisis de algunos textos en que se narran experiencias personales, se puede concluir que ya sea tanto de forma explícita como implícita, siempre contienen aspectos culturales que el alumnado va a adquirir mediante ellos. Estos textos, por sus características, aportan cercanía, verosimilitud, e incluso en alguno de los casos, cierto sentimiento de nostalgia y empatía. Es por ello que las posibilidades de que resulten más estimulantes y atractivos para los/as estudiantes aumentan exponencialmente, y por tanto es natural que se utilicen con asiduidad en los libros de texto de inglés como L2.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARDOVI-HARLIG, K. y B. S. HARTFORD. 1996. “Input as an Institutional Setting”. *Studies in Second Language Acquisition*, 18, 171-188.
- BROOK-HART, G. 2011. *Complete First Certificate. Student’s Book*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BROWN, H. D. 2007. *Principles of Language Learning and Teaching*. New York: Pearson Education.

- CRYSTAL, D. 2003. *English as a Global Language*. 2ª ed. Cambridge: Cambridge University Press.
- CUNNINGSWORTH, A. 1995. *Choosing Your Coursebook*. Oxford: Heinemann.
- FERNÁNDEZ PRIETO, C. 2004. “Enunciación y comunicación en la autobiografía”. En C. FERNÁNDEZ y M. A. HERMOSILLA(eds.), *Autobiografía en España: Un balance*. Madrid: Visor Libros. 417-432.
- HATOSS, A. 2004. “A Model for Evaluating Textbooks”. *Babel*, 39.2, 25-32.
- . 2006. “Globalisation, Interculturality and Culture Teaching: International Students’ Cultural Learning Needs in Australia”. *Prospect*, 21.2, 47-69. Recuperado el 10/09/2014, de http://www.ameprc.mq.edu.au/docs/prospect_journal/volume_21_no_2/21_2_3_Hatoss.pdf
- KRAMSCH, C. 1998. *Language and Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- LEISTYNA, P. 2002. *Defining and Designing Multiculturalism: One School’s System Effort*. Albany, NY: SUNY Press.
- MIQUEL, L. y N. SANS. 1992. “El componente cultural: un ingrediente más en las clases de lengua”. *Red ELE*, 2004, n.p. Recuperado el 25/09/2014 de http://www.mecd.gob.es/dctm/redele/Material-RedEle/Revista/2004_00/2004_redELE_0_22Miquel.pdf?documentId=0901e72b80e0c8d9
- NORRIS, R. 2013. *Ready for First*. 3ª ed. Oxford: Macmillan.
- REDSTON, C. y G. CUNNINGHAM. 2013. *Face2Face. Upper-Intermediate. Student’s Book*. 2ª ed. Cambridge: Cambridge University Press.
- SMITH, S. y J. WATSON. 2010. *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*. 2ª ed. Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press.
- TOMALIN, B. y S. STEMPLESKI. 1993. *Cultural Awareness*. Oxford: Oxford University Press.
- WANG, H y Y. TIANLONG. 2006. “Beyond Promise: Autobiography and Multicultural Education”. *Multicultural Education*, 13. 4. 29-35.

¹ El trabajo de investigación para este artículo ha sido posible gracias al Grupo de Investigación “Cultura e Literatura Moderna e Contemporánea” (G000247) de la Universidade da Coruña.

EPISTEMOLOGIES OF THE POPULAR AND ONTOLOGIES OF THE MATERIAL

JOHN STOREY

University of Sunderland

john.storey@sunderland.ac.uk

Abstract: The aim of this chapter is to problematize two key concepts we often use when thinking critically about the cultures of everyday life -the popular and the material. In the first part of the chapter I will discuss the difficulties of defining popular culture. To demonstrate these difficulties I will outline six different concepts of popular culture. In the second part of the chapter I will approach the concept of the material in a slightly different way. Rather than present a critical analysis of the definitional difficulties with concepts of the material, the second part of the chapter will be concerned with materiality in cultural studies.

Keywords: popular culture, the material, criticism, materiality

1 What Is Popular Culture?

It is impossible to really understand the texts and practices of popular culture without a critical engagement with the different concepts of popular culture. Each different conceptualisation carries with it a different interpretation of what we are doing when we study popular culture and a different understanding of the possible politics of the popular culture we are studying.

Popular culture as culture liked by many people. The most *obvious* definition of popular culture is culture liked by many people. This a quantitative definition; it depends on counting the sale of things -CDs/ DVDs/ books; examining attendance records at concerts, sporting events; scrutinising market-research figures; looking at audience preferences, etc. The difficulty with the coming together of culture and popular in this way is that we are required to agree on a figure over which something becomes *popular culture* and below which it is just *culture*. In other words, it begs the question, how many people have to *like* something? Unless we can agree on such a

figure, we might find that *liked by many people* would include so much (including so-called *high culture*) as to be almost unworkable as a conceptual definition of popular culture.

Popular culture as culture that originates from *the people*. The first really sustained and detailed intellectual linking of popular and culture was developed in Europe in the late 18th century, as a result of a growing interest in the culture of the so-called *folk*. In the late 18th century and throughout the 19th century and into the early part of the 20th century different groups of intellectuals, working under the different banners of nationalism, Romanticism, folklore and, finally, folk song, *invented* the first *intellectual* concept of popular culture. For these intellectual groups, popular culture is culture that originates from *the people* (i.e. the *folk*). This produces a definition of popular culture as something that spontaneously emerges from *below*; something communal and self-made. According to this definition the term popular culture should be used only to indicate an *authentic* culture of the people. One problem with this approach is the question of who qualifies for inclusion in the category *the people*. For example, the intellectuals involved in the *discovery* of the folk distinguished between two versions of the people –the *rural folk* and the *urban masses* and only the *rural folk* were accepted as producers of popular culture. Another problem with this definition is that it evades any significant discussion of the commercial nature of much of the resources from which popular culture as folk culture is produced. For example, many of the folk songs collected were later discovered to be versions of once popular *commercial* songs.

Popular culture as *mass culture*. The *discovery* of the folk not only produced a concept of popular culture as folk culture, it also helped to establish the intellectual tradition of seeing ordinary people as masses, consuming mass culture. This is because the *discovery* of the rural folk was accompanied (and no doubt driven) by the *discovery* of the urban masses. If the folk represented a disappearing *positive* popular, the new urban masses represented an emerging *negative* popular. As Cecil Sharp, one of the leading figures in the English *folk song* movement made clear in 1907:

Flood the streets [...] with folk-tunes, and those, who now vulgarise themselves and others by singing coarse music-hall songs, will soon drop them in favour of the equally attractive but far better tunes of the folk. This will make the streets a pleasanter place for those who have sensitive ears, and will do incalculable good in civilising the masses. (Storey, 2003: 12)

Sharp is clearly working with two versions of the people and two versions of popular culture. In the new industrial and urban spaces of Europe, defining the popular as that which is liked by the urban masses increasingly assumed profoundly negative connotations. This way of thinking gradually produces a concept of popular culture as commercial culture, mass-produced for mass consumption; a culture which is supposedly consumed with brain-numbed and brain-numbing passivity; its audience is a mass of non-discriminating consumers, consuming what is formulaic and manipulative to the political right or left, depending on who is doing the analysis. However, what we know about the ‘activities’ of consumption should make us question this assumption.

Popular Culture as a residual category. The supposed inferiority of popular culture becomes absolutely clear when *popular* is attached to *culture* as a residual category; a category there to accommodate texts and practices which fail to be *real* culture. Those who deploy this definition generally insist that the division between popular and *real* culture is absolutely clear. But even a little knowledge of cultural and social history should make us sceptical of such claims. In the UK the work of William Shakespeare, for example, is now seen as the very epitome of *real* culture, yet as late as the 19th century, before the plays became poetry on the page rather than scripts to be performed on the stage, they were very much a part of popular theatre (see Levine, 1988). Similarly, since its invention in the late 16th century opera has been both popular and exclusive culture (see Storey, 2010).

Popular Culture as social construction. This is a tradition heavily influenced by the work of the French sociologist Pierre Bourdieu (1984). Contrary to previous definitions this position argues that there is no ‘essential’ difference between high culture and popular culture, the difference has to be produced and reproduced: ‘culture’ and ‘popular culture’ are social categories. The content of the categories continually changes, but it is the categories that matter, not their content. The difference between the two categories marks and maintains a social difference between two types of consumer: elite and non-elite. The function of cultural consumption (based on this argument) is to make, mark and maintain social difference –what Bourdieu calls *social distinction*. As Bourdieu explains, the consumption of culture is, ultimately “predisposed [...] to fulfil a social function of legitimating social difference” (1984: 5). In other words, the consumption of culture is always part of an attempt to mark differences between people. Therefore, if something becomes too popular it has lost what Bourdieu calls its *cultural capital*; lacking *cultural capital* it loses its ability to

produce *social distinction*. When this happens, elite groups will reject it, as consuming it no longer marks them out as different. Therefore (the general point of this perspective is that): *culture* and *popular culture* are empty categories. The content of these categories can and does change, but the distinction between them must be maintained, must be policed in the interests of social exclusivity.

Popular culture in cultural studies. Cultural studies argues that popular culture is a complex mix of the folk and mass definitions. According to cultural studies, popular culture is neither an *authentic* folk culture, nor a mass culture imposed by the culture industries but a contradictory mix of both, marked by forces from both *below* and *above*, both *commercial* and *authentic*, marked by what Gramsci calls a “compromise equilibrium” (2009: 76). For example, political pop music does two things: it articulates an oppositional politics (folk culture) and it makes money for the capitalist record industry (mass culture). As Keith Richards of the Rolling Stones discovered,

We found out, and it wasn't for years that we did, that all the bread we made for Decca was going into making black boxes that go into American Air Force bombers to bomb fucking North Vietnam. They took the bread we made for them and put it into the radar section of their business. When we found that out, it blew our minds. That was it. Goddam, you find out you've help kill God knows how many thousands of people without even knowing it. (Storey, 2014: 93)

In the cultural studies version of popular culture, popular culture is a site of both the *authentic* and the *commercial*, both a folk culture and a mass culture. Politically, this makes popular culture central to the workings of what Gramsci called hegemony.

Put simply, popular culture is a key site for the production and reproduction of hegemony -popular culture as an arena of negotiation and struggle between the production of meanings which tend to support the interests of dominant groups and the production of meanings which tend to support the interests of subordinate groups. This is a struggle between forces of incorporation and forces of resistance to incorporation.

Materiality in Cultural Studies

However we define it, a great deal of culture takes material form. Even a few random examples should make this point: mobile phones, clothes, wedding rings, greetings cards, toys, bicycles, CDs (discs and players), DVDs (discs and players), cars, games consoles, televisions, radios, sporting equipment, computers, computer tablets (including the iPad), magazines, books, cinemas, football grounds, nightclubs and pubs. Youth subcultures are an obvious example of the visibility of materiality in culture.

How we know a youth subculture is always through the materiality of what it consumes. There is always a drug of choice, a particular dress code, social spaces that are occupied, a particular music providing an aural landscape. It is the combination of these different forms of materiality that make a youth subculture visible to the wider society. But this is not just the case with youth subcultures; most people's lives are filled with material objects. We interact with material objects in many ways: we produce and consume them, we exchange them, we talk about them and admire them, and we use them to say things about ourselves. I type these words on my computer and you read them in the journal you hold in your hands. These different forms of materiality have enabled our communication. If I know you I might send you an email from my laptop and you might respond with a text message from your mobile phone. We may then travel by bus, train or taxi to a pub and have a few bottles of beer or share a bottle or two of wine. In these different ways our encounter is enabled and constrained by the materiality that surrounds us.

Everything said so far excludes how material objects are always inscribed with signification by human practice. As I have argued elsewhere (Williams, 1981; Storey, 2010), cultural studies should define culture as a realized signifying system. Material objects surround us and we interact with them and we use them to interact with others. They accompany us through the shifting narratives of our lives, becoming the material of our emotions and our thoughts. But they always do this from within a particular regime of realized signification. Culture is never just the materiality of things; it is always a simultaneous entanglement of meaning, materiality and social practice. This admixture can take various forms: a text message written on an iPhone, musical sounds produced by the human body, graffiti painted on a wall, a toy loved by a child. When Roland Barthes writes about other similar examples, he says that what they have in common is that they are signs: "When I walk through the streets –or through life– and encounter these objects, I apply to all of them, if need without realizing it, one and the same activity, which is that of a certain reading" (1995: 157). In other words, the material objects Barthes encounters are also signs to be read. They have materiality, but they also have meanings. Cultural studies shares with Barthes the insistence that "All objects which belong to a society have a meaning" (1995: 182); that is, they have been transformed by the fact that "humanity gives meaning to things" (1995: 179). In this way, then, the material objects that surround us do not issue their own meanings; they

have to be made to mean and how they are made to signify informs how we think about them, value them, and use them.

Although material objects are always more than signs, more than symbolic representations of social relations, what they are for us is inconceivable outside a particular culture that entangles meaning, materiality and social practice. They are never things in themselves, but always objects that are articulated in relation to a particular regime of realized signification, enabling and constraining particular types of social practice. A mobile phone, a dress, a football, a wooden table, a CD, an advert in a magazine –what they all have in common is materiality and meaning produced by social practice. It is this combination that makes them examples of culture. Culture is not therefore something we *have*, it is something we *do* –the social production and reproduction of meanings realized in materiality and social practice. Meanings are not in the materiality of things but in how things are constructed as meaningful in social practices of representation and use. The world and its contents have to be made to signify. This is not a denial of the reality of material things but it is an insistence that such things are mute until made to signify in social practices of representation and use. This claim is sometimes misunderstood (often deliberately and mischievously) as a denial of the materiality of things. But to be absolutely clear the material properties of an object are not culturally constructed, what is constructed is its inscription and location in culture. Materiality is mute and outside culture until it is made to signify by human action. However, saying materiality is mute is not the same as saying it does not exist, nor is it the same as saying that it does not enable and constrain how it might be made to signify. In other words, culture is a social practice that entangles meaning with materiality.

It is sometimes claimed that cultural studies reduces material objects to a simple matter of meanings. The opposite is in fact true: the material object is not reduced; it is expanded to include what it means in human culture. Cultural studies has always been interested in the use of things and this interest has always involved a consideration of their materiality. If I pass and/or receive a name card in China the polite way to do it is with two hands. If I pass or receive it with one hand I may cause offence. This is clearly a matter of culture. However, the culture is not simply in the social act, nor in the materiality of the card, nor in the meaning of the card and act –it is in the entanglement of meaning, materiality and social practice. Moreover, the passing and/or receiving of a

name card in China is not simply a symbolic performance in which meaning is represented, it is a performative event in which meaning is enacted and realized.

Material objects have to be realized as meaningful by social practice. It is this process, human acts of making things mean that transforms them into cultural objects. In other words, they have to be culturally constructed. But as I said earlier, what is meant by cultural construction is often misunderstood. To be absolutely clear, it does not mean the making real of something. For example, nature is a cultural construct, but this does not mean that culture brings into actual being the things we call trees, rivers, and mountains. What we refer to as trees, rivers, and mountains have a real material existence outside of how they are constructed culturally. They are not cultural constructions in the sense that they only exist once framed within culture. Before its encounter with human culture the tree did not exist as a tree, but it did exist as a living organism. What was culturally constructed was not this living organism but its conceptualization as a tree. Over the years this conceptualization has grown deeper and richer, as a result of, for example, the discourses of artists, novelists, botanists and poets. Cultural construction, therefore, does not mean the bringing into being of a material object; rather it points to how material objects are made meaningful and understood as meaningful in the particular regimes of realized signification we call culture. The material world is always framed by culture (this determines our experience of it, our understanding of it, and the questions we ask when we encounter it –in this sense it is a cultural construct), but the ontology of the material world is not in doubt (this is not a cultural construct). So when we say something is a cultural construct we are not saying that culture brought it into being, we are saying that there is nothing natural about what it means and how it is understood as meaningful, this is always the result of the work of a particular culture –realized signification. However, to repeat, material reality is not an effect of signification, it can exist perfectly well without being made to mean and being understood as meaningful, but for us it always exists realized in signification, and it is this entanglement of signification and materiality enabled by a social practice that cultural studies calls culture.

To describe the moon as a cultural construct might sound slightly ridiculous. Surely it is a natural satellite in synchronous rotation with the Earth? Yes, it is, but from the beginning of human history people have looked up at the moon and inscribed meaning on it and in this way it has also become a cultural object, represented in, for example, songs, poetry, stories, paintings, mythologies. It is this ascription of

signification that has culturally constructed the moon as an entanglement of meaning and materiality. But these representations, these modes of signification, did not construct the moon's material existence, an existence that predates human beings by more than four billion years. Similarly, the universe as the universe is a cultural construct. It is human culture that gives it meaning as the universe. However, this is not to deny that what we call the universe has an existence outside signification. In other words, what we call the universe exists prior to its realization in signification, but it does not exist as the universe (i.e. as an aspect of human culture). When thinking critically about a material object we have to distinguish between its undeniable materiality and its variable meanings. Moreover, to focus our critical gaze on its variable meanings does not in any way deny its undeniable materiality. This is not to conflate culture with the material reality of the world. The materiality of the moon can exist just fine without human culture. To describe the moon as a cultural construct is not to claim that it is culture that brought it into being. Rather it is the claim that what the moon signifies and how this signification helps organise our relations with the moon is always a matter of culture. The moon is real enough but for us its reality is entangled with signification and this signification frames our interactions with the moon. Once it is caught in the human gaze it becomes a cultural object. It existed perfectly well before this moment, but it is only with this moment that it begins to exist as a part of human culture.

Culture is about making the world signify. It matters because signification helps organize and regulate social practice. Such a concept of culture does not deny the existence of the materiality of things, but it does insist that this materiality is mute, it does not issue its own meanings, and it is therefore always made meaningful by human agency entangled in relations of power. Although how something is made meaningful is always enabled and constrained by the materiality of the thing itself, culture is not a property of mere materiality; it is the entanglement of meaning, materiality and social practice; variable meanings in a range of different contexts and social practices. In other words, culture is never merely mute materiality; it is always social, material and semiotic.

WORKS CITED

- BARTHES, R. 1994. *The Semiotic Challenge*. Berkeley: University of California Press.
- BOURDIEU, P. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge.
- GRAMSCI, A. 2009. "Hegemony, intellectuals, and the state". In J. STOREY (ed.), *Cultural Theory and Popular Culture*. London: Routledge.
- LEVINE, L. 1988. *Highbrow/Lowbrow*. Cambridge: Harvard University Press.
- STOREY, J. 2003. *Inventing Popular Culture*. Oxford: Blackwell.
- STOREY, J. 2010. *Culture and Power in Cultural Studies: The Politics of Signification*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- STOREY, J. 2014. *From Popular Culture to Everyday Life*. London: Routledge.
- WILLIAMS, R. 1981. *Culture*. London: Fontana.

**VI. LIFESTYLES AND OTHER CULTURAL PRACTICES / *MODOS DE VIDA*
*Y OTRAS PRÁCTICAS CULTURALES***

PERFILES ESTILÍSTICOS DE LA LEYENDA Y EL CUENTO EN LA LITERATURA POPULAR GALLEGA

MANUEL COUSILLAS RODRÍGUEZ

I.E.S. Salvador de Madariaga, A Coruña

mcousillas@edu.xunta.es

Resumen: El presente estudio, resultado de una investigación más amplia, analiza la diversidad estilística y su función comunicativa en el ámbito del folclore gallego de la Costa da Morte. Aporta, además, dos narraciones folclóricas tradicionales inéditas que ponen de manifiesto la riqueza local y su funcionalidad en el marco de la sociedad gallega.

Palabras clave: estilística, folclore, relato, popular, Galicia, intencionalidad.

Ciertamente, el folclore encarna el deseo de interpretar por medio de la imaginación el recuerdo de valores, luchas sociales y formas de conductas ya arcaicas. Estas narraciones generalmente contienen ciertos acontecimientos verídicos o un indudable testimonio legendario, a pesar de que algunos elementos sean indudablemente inauditos.

Las cuevas y cavernas desperdigadas a través de la toponimia gallega, perforadas por senderos que se cruzan y formando encrucijadas, se hallan asociadas a muchas leyendas, relacionándose al mito del laberinto. Este mito es aludido por Virgilio en *La Eneida*: “Allí aquel laborioso laberinto y su recorrido inextricable” (1992: 302). Asimismo es citado por Ovidio en *La Metamorfosis*: “Así Dédalo llena de recodos los innumerables pasadizos, y apenas pudo él mismo volver al umbral: tan grande es el engañoso artificio de aquella construcción” (1969: 101).

También encontramos laberintos o encrucijadas en muchas leyendas que tratan sobre los duendes y las moras que llevan a riquezas escondidas a las que únicamente se accede después de la superación de arriesgadas tentativas. Y donde se percibe la ocasión de lograr rápidamente la riqueza, conscientes de que los cambios repentinos en el estamento social al que pertenecen son prácticamente imposibles. Pues el pescador o

campesino exigen una modificación del orden establecido y comprenden que esto sólo es posible, por medio de un prodigio. Es decir, resulta fácil hacerlo por medio de la magia pero no a través de leyes sociales.

A veces la naturaleza de la zona es un personaje más. Incluso las olas tienen poderes mágicos, siendo, en ocasiones antídoto contra la esterilidad; como por ejemplo, *el baño de las nueve olas* que se realiza en las milagrosas aguas que bañan el litoral del santuario de la Virgen de A Lanzada (Pontevedra) antes del amanecer del último domingo de agosto. Es necesario llevar nueve hojas de olivo cuando se reciba el envite de las nueve olas consecutivas, necesarias para adquirir de éstas los dones de la fecundidad. Así lo atestigua esta copla popular: “Ide tomar nove ondas / Antes de que saia o día / E levardes convosco / As nove follas de oliva”.

El olivo en Galicia, además de ser símbolo de paz como en todas las culturas occidentales, también tiene el poder mágico de alejar el rayo, de proteger de los maleficios y de favorecer la fecundidad.

Los relatos populares son sucesos vividos, imaginados o fantásticos, en los que se van introduciendo elementos locales y alterando los hechos no bien recordados al pasar oralmente de generación en generación a través de diferentes pueblos y culturas. Como dice Segre: “Cada relato es la voz de un mundo remoto, inventado, maravilloso o fantástico que el narrador intenta reconstruir” (1992: 16).

Lo que prima en estas narraciones es la intencionalidad comunicativa, con final eventual y abierto, constantemente susceptible de modificación, y nunca acabado ni cerrado. La leyenda es un relato legendario, maravilloso, que amalgama en extraordinario cotejo unos acontecimientos asombrosos con alusiones reales de parajes y de individuos ya reales o fantásticos. El Camino de Santiago fue una ruta de introducción de hábitos y creencias del resto de Europa. También la Reconquista servía de interacción cultural y conexión de temas entre cristianos y musulmanes.

Tanto en el interior como en la costa, las descripciones paisajísticas o las referencias al entorno de la literatura de tradición oral gallega se incluye más a la temida tormenta, al viento violento o la inquietante tempestad que a la plácida calma. Donde el narrador expone al cosmos sus sentimientos, a la vez que lo considera como confidente. La naturaleza es un personaje más, que da ambiente al relato.

Expondré una leyenda que oí muchas veces en este atlántico litoral y que yo he elaborado.

1 La casa maldita

Cuentan que en un lugar cercano a Ponteceso hay una vieja casa que está encantada y comentan que de cuando en cuando, especialmente en las noches de luna llena una malvada sombra da tres vueltas alrededor de la vivienda, a la vez que jura con voz ronca y hueca amenazas de muerte.

Alfonso y Marta, recién casados y deseosos de empezar su nueva vida conyugal no le daban importancia a estos comentarios; al contrario, les hacían sonreír. Por ello, fascinados por la belleza de la casa. A pesar de que ésta se encontraba bastante deteriorada, la compraron.

Era toda de piedra, con techo de teja, estaba situada entre hermosos prados y un camino iba a desembocar al río Anllons. Tenía en la planta baja la cocina y el establo, cubiertas ambas estancias por plantas enredaderas como si hiciese muchos años que nadie hubiese entrado allí.

En el primer piso había dos habitaciones pequeñas y una grande; ésta con vistas, de una parte a los montes que protegían el valle y por otra, al río. Un tragaluz, con vistas a la carretera, daba luz al fallado.

Al matrimonio, saboreando las delicias de su feliz vida en común, le encantaba verse rodeados de verdes prados, aspirar abrazados el aire fresco, contemplar las tranquilas aguas que se deslizaban a paso lento hacia el tenebroso mar, escuchar el canto de las aves o disfrutar del silencio de la noche.

Transcurren algunos meses, ocupándose Alfonso de las tareas del campo y Marta de los quehaceres de la casa y del cuidado de los animales.

Un día, entrada la noche, mientras Alfonso dormía y Marta aún se hallaba en la cocina, escuchó unos golpes en la puerta; aunque temerosa, se acercó al exterior y ve frente a la entrada una sombra con figura humana que le anuncia la próxima muerte de su marido a causa de un misterioso accidente.

- ¿Quién eres? - le preguntó Marta.
- Soy la sombra vengadora- respondió el espectro.

De repente, la sombra desapareció y la preocupación en el rostro de la joven se hizo patente.

Después, ya en la habitación, poco a poco, en la oscuridad de la noche y en aquél profundo silencio, acabó por vencerla el sueño.

Al despertarse con el alba, Marta le comenta a su marido el desagradable encuentro con la misteriosa e impertinente sombra.

- ¿Estás segura, Marta, de que has visto al espectro y habló contigo? Porque algunas veces nos imaginamos cosas donde no hay nada, preguntó Alfonso.

- Sí, estoy segura de lo que digo. Su silueta era humana, pero su voz ronca y hueca era diabólica, afirmó Marta.

En efecto, Alfonso muere pocos días después al caerse por un barranco.

Cuenta la leyenda que es el espíritu de la meiga Serea, porque la culparon injustamente de ser la culpable de la muerte de un hijo enfermo de los dueños de la casa, al poner su mano sobre la frente del niño. Ésta juró no perdonarles tan infame acusación y maldiciendo la casa prometió que todo padre de familia que viviese en ella, hasta después de haber transcurrido setenta años, moriría en extrañas circunstancias.

Nada tan elemental y a la vez tan hermoso e importante como el cuento. Es tan universal como apátrida sin saber con certeza del sitio del que proviene, a dónde va o en que lugar se detendrá. Relato que pasa de generación en generación y se introduce en lugares extraños y diversos como un juglar que recrea con sus invenciones la imaginación de los pueblos, deleita y revela populares y universales valores. Narraciones que nos ilustran que la lucha por la vida es inevitable y, a veces, cruel; valorando especialmente la astucia y la constancia. En el cuento es pobre la singularización de los personajes, únicamente los retazos esenciales para su retrato. Los hechos están ubicados en parajes próximos a los acontecimientos y cómodamente conocidos.

Generalmente en el relato popular la acción prevalece sobre los actantes. Lo importante es la trama, el conflicto, el apuro, especialmente la voluntad de desembarazarse de esa situación comprometida y de difícil salida [...] La más seductora, la de mayor hechizo es la incertidumbre de una acción bien trazada y compleja, aunque sin demasiadas digresiones. (Cousillas, 1998: 103)

El tiempo, generalmente, no es contado ni valorado. Hay pocos indicios del tiempo histórico y escasos vestigios de la época. En el relato cohabitan componentes fantásticos y cotidianos y se ensalza la sagacidad en detrimento de la virtud. El paisaje no es ornamental y se usa para concretar la acción y la imagen del hombre en el cuento. Incluso se usa de catalizador anímico. El azul del cielo, el resplandor del sol y la luna clara se asocian al ánimo alegre y contento. La lluvia, la tormenta y las nubes se relacionan con la tristeza. A continuación, relataré un hermoso cuento que conozco desde mi juventud.

2 El gallo y el zorro

Cuentan que un zorro voraz merodeaba por los vecinos montes de Camariñas para ver si encontraba algo con que llenar su insaciable estómago, cuando a los pies de un viejo crucero se encontró al amanecer con un gallo cerca de un camino que lleva a un lugar llamado Xaviña, donde acostumbraba de vez en cuando a cometer sus felonías.

El día era tétrico, la mar bramaba, los pinos se encorvaban por la fuerza del viento y entre los muros se enzarzaban los tojos y otras plantas silvestres trepadoras. Una recia lluvia empapaba el cuerpo del animal, como queriendo limpiar su villana mirada de la maldad que encerraba su instinto.

El pobre gallo, sorprendido y asustado por el fatal e inesperado encuentro, estaba paralizado por el terror y la confusión le impedía moverse.

Hubo un inquietante y elocuente silencio y entre las brumas del amanecer que iban desvaneciéndose ambos se escudriñaban, clavándose mutuamente los ojos, con repentinas y furtivas miradas, mientras la ansiedad se iba reflejando en el semblante del zorro y el terror en el del gallo.

Para persuadirlo de que no lo atacase y comiese, el gallo expone, una y otra vez un rosario de argumentos.

- Por mi parte, dijo el zorro, no es el momento indicado para escuchar tus estúpidos razonamientos, ave charlatana. Tengo hambre, no ganas de conversación. Por lo tanto, prepárate.

Y cuando el zorro se disponía a abalanzarse sobre él, el avisado gallo –en ello le iba la vida–, atemorizado y con voz afligida y temblorosa, le dice:

- ¡Como podéis ver, señor zorro, estoy muy flaco y no le merece la pena comerme ahora. ¡Pronto llegará el tiempo de la recogida del grano y la cosecha de este año promete ser buena; sin duda, comeré bien y engordaré. Así que si no le importa, espere hasta entonces, estaré mucho más gordo y lustroso.

- Bueno –dijo el zorro–, confío en que la buena cosecha te engorde, pero necesito saber tu nombre para preguntar por ti cuando vuelva.

- Me llamo Bribón, respondió el gallo.

- Me gusta tu nombre, asintió el zorro. No lo olvides, dentro de unos meses, volveré.

El rostro del gallo reflejaba alivio y entusiasmo. Su alegre mirada navegaba activa por el inmenso mar y la elevaba al cielo de vez en cuando como se eleva una gaviota meciéndose en la brisa.

En una clara noche de luna llena, que iluminaba el sendero, regresaba el zorro en busca del gallo. Éste lo divisa a lo lejos y se sube con prontitud a las ramas de un añejo roble próximo al crucero.

- ¡Bribón! ¿Dónde estás Bribón?, gritaba el zorro mientras se acercaba al viejo crucero.

- Hola, zorro, qué quiere.

De repente, el animal levantó la vista y ve encaramado en lo más alto del viejo roble al cebado gallo. Ambos se quedan absortos mirándose sin pronunciar palabra; pero después del elocuente silencio, el zorro, percibiendo lo difícil de la situación le dice:

- Baja, no tengas miedo, mi propósito no es recordarte nuestro pacto, sino hacerte una visita de cortesía, ya que los humanos han promulgado una ley que prohíbe a los animales hacerse daño entre ellos.

- Bajo ahora, pero espere un poco que divisó un lobo, y si él pasa sin hacerle daño, después bajaré yo.

De repente, un estremecimiento invadió el cuerpo del zorro, percibiendo entonces que incluso los más audaces, también a veces sienten en sus entrañas esa sensación angustiosa que produce el miedo.

- ¡Un lobo! ¿y está lejos?, preguntó el zorro.

- Está cerca, respondió Bribón.

- Entonces, me voy –dijo apresuradamente el zorro– que las leyes de los hombres, tan pronto vienen como se van.

Para terminar, diré que la leyenda y el cuento en el folclore gallego se parece a un mar de fantasía en el que el emisor, bajel osado, rema desnortado; pero abriendo senda donde no hay camino. Igualmente es oleada rumorosa en un mar bondadoso y a la vez cruel. También es zanja en un terreno bienhechor y perverso, donde la literatura de tradición oral gallega sedimenta sus ecos tenebrosos, desde la noche de los tiempos, en un lugar mítico y onírico.

En estas atlánticas costas de Galicia la naturaleza se humaniza, se puebla de seres misteriosos y, la toponimia es como la piedra para el escultor buscando, a través

del paisaje, realidades remotas. El folclore viene a ser como un anciano que, sentado en el camino del tiempo, narra a la juventud las experiencias que él ha vivido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COUSILLAS, M. 1998. *Literatura popular en la Costa de la Muerte*. La Coruña: Ventoprint.

OVIDIO 1969. *La metamorfosis*. Madrid: CSIC.

SEGRE, C. 1992. *Semiótica filológica*: Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

VIRGILIO 1992. *Eneida*. Madrid: Editorial Gredos.

EXPRESIÓN DE LAS EMOCIONES EN *HADAKA MATSURI*, FESTIVAL DE LOS HOMBRES DESNUDOS EN JAPÓN

MASAKO KUBO

Universidad de Salamanca

masako@usal.es

Resumen: Esta investigación trata de analizar la expresión de las emociones en el festival *Hadaka matsuri*, Japón, a fin de identificar elementos que contribuyen a la identidad del grupo, reforzando su cohesión, permitiendo una liberación catártica de emociones de forma ritualizada. La comparación de estos festivales japoneses con otros semejantes en España pueden ayudarnos a identificar los componentes universales de estos fenómenos culturales populares, sus funciones sociales y documentar la expresión de las emociones transculturalmente observadas.

Palabras clave: *Hadaka matsuri*, Festivales folklóricos japoneses, Expresión de las emociones, Identidad, Cultura popular.

1 Introducción: Festival *Hadaka matsuri*

Hadaka matsuri en japonés significa festivales de los hombres desnudos, es decir, festivales protagonizados principalmente por hombres desnudos. Igualmente observamos la denominación *Hadaka mairi*, que significa visitas sagradas por los hombres desnudos. También existen muchos otros festivales semejantes, pero sin llevar en su nombre el calificativo "desnudo". Los participantes son exclusivamente varones cubiertos sólo con taparrabos *fundoshi* o totalmente desnudos, lo que actualmente es poco frecuente. Ni niños ni ancianos toman parte activa en el evento, que como las mujeres sólo pueden ser espectadores. Este tipo de festivales se celebra en todo Japón durante todo el año. Encontramos en las distintas regiones tanto diferencias locales como elementos comunes, presentando cada festival local un carácter original propio. Normalmente, los festivales que se celebran al principio del año tienen como objetivo recibir la protección de la divinidad y los demás son para desear buena cosecha y pesca.

Vamos a tratar una de las fiestas más conocida de hombres desnudos: la que se celebra en el templo Saidaiji en Okayama.

El festival de Saidaiji, conocido como *Hadaka matsuri*, tiene otro nombre local: *Eyô* 会陽. Estos festivales están extendidos por toda la prefectura de Okayama, así como en la prefectura de Kagawa o Yamaguchi (Fukuhara, 1988), pero están concentrados especialmente al sur de Okayama. Actualmente han quedado solo unos pocos. Según Tateishi (2007), de los 103 festivales que existieron, han quedado sólo 13. Dentro de ellos, el de Saidaiji es el más grande y el que mejor conserva el estilo del antiguo ritual.

2 Orígenes e historia

Debido a un incendio en el año 1495 se quemaron los documentos del templo, con lo que se perdió el conocimiento sobre los inicios de este festival actual (Kurachi, 2007). El documento más antiguo que se conserva es del 1661 con el nombre expreso del festival¹. Sin embargo, el origen de los festivales *Eyô* se puede remontar a la época Nara (entre los años 710 y 794 A.C.). El monje Jicchû 実忠 de Tôdaiji en Nara creó *Shushôe* 修正会, es decir, las reuniones de Año Nuevo para monjes y creyentes con el objeto de reflexionar sobre el año anterior, corregir el mal, desear paz, seguridad nacional y abundantes cosechas. El monje Anryû 安隆, fundador de Saidaiji, pasó esta costumbre *Shushôe* al templo Saidaiji. Así celebraban este ritual anualmente durante 14 días desde primero de año del calendario antiguo japonés. A la finalización de estas reuniones de Año Nuevo, se daba a los creyentes el talismán *Goô* 牛玉札 que tenía la función, según ellos, de evitar desgracias, eliminar calamidades y propiciar buena cosecha.

Como se cita en Fukuhara (1988:50), según el documento del templo², en el año 1510 en el período Muromachi, el día final de *Shushôe*, el sacerdote principal en aquellos tiempos Chûa 忠阿 sacó a los creyentes visitantes un talismán. Entonces la gente se agolpaba para conseguirlo, creyendo que traería suerte y fortuna al que lo consiguiera. Sin saber qué hacer, el sacerdote lanzó el talismán hacia arriba, y los visitantes compitieron violentamente por conseguirlo. Este fue el inicio del festival *Eyô*. Como el talismán de papel se rompía con facilidad, lo sustituyeron por otro de madera, obteniendo así la bendición el que lo consiguiera.

Para moverse más libremente en la competición, se quitaron la ropa. La desnudez se puede interpretar también en este contexto como inocencia. La desnudez, componente necesario, cumple la función de estar limpio y sin suciedad alguna, lo que

se traduce también, como una mente limpia y sin deseos mundanos. En budismo se llama *klesa* a estos deseos mundanos y la desnudez es entendida como expresión de respeto ante lo sagrado. Incorporaron la práctica de las abluciones con agua bendita antes de presentarse ante la divinidad. Kojima (2007) relata que los participantes evitan todo contacto con las mujeres días previos al festival, y además los que están de luto, no suelen participar en la fiesta, dado que en el sintoísmo se considera la muerte como algo impuro.

3 Proceso ritual

Según Fukuhara (1988), y la División del Patrimonio Cultural de la Prefectura de Okayama (2007), el proceso ritual comienza 19 días antes de *Hadaka matsuri* (la competición) a través de una serie de actos. El primer día, los maestros carpinteros afilan las herramientas que van a utilizar a fin de fabricar el *Shingi*. Tres días después, celebran un acto *Shingi-tori* en el cual va a recibir el material, la madera³ para el *Shingi*. Entre 7 y 9 cuidadores principales de templo, gente normal del pueblo, hacen de mensajeros. A las 12 de la noche el sacerdote principal de Saidaiji pasa una caja 挟箱 a los mensajeros. Ellos van andando una hora hasta el templo Muryou Jyuin 無量寿院 en el monte Keshi que está a 3 kilómetros hacia el Oeste del templo y reciben la madera para *Shingi*. Según la tradición oral, si encontraban a alguien en el camino, volvían para salir de nuevo. Todo el camino tienen que hacerse en silencio. Ellos son los que traen la madera al templo.

Al día siguiente de la recepción de la madera para *Shingi*, se procede a su fabricación. El sacerdote principal y otros dos monjes son los que realizan el corte detrás de un biombo siguiendo la tradición de manera estricta en tamaño y forma, para fabricar las dos partes que constituyen el *Shingi*. Cuando está hecho, lo guardan en una caja y lo ofrecen a la principal figura divina del templo.

El día de la finalización de *Shushôe*, los participantes cubiertos solo con el *hundoshi*, entran en el espacio sagrado por la puerta principal del templo, y traspasan la puerta de piedra para meterse en el agua a fin de purificarse. Una vez pasan por el salón principal, visitan el palacio donde está guardada la imagen de la divinidad protectora de los desnudos para recibir su bendición, llegan al lugar de los cuatro postes, para después pasar al palacio principal donde se amontonan a empujones, donde tendrá lugar de competición. Los que se han acalorado, van al agua para enfriarse, pero para llegar al

palacio, tienen que pasar otra vez por la misma ruta. Dentro del palacio, echan el agua los encargados del agua purificada desde las ventanas que se encuentra arriba del salón principal *Gofukumado* 御福窓, típica estructura de los templos de esta región. Cada vez que se adentra la noche, el entusiasmo de los hombres va aumentando. Todo el agua que se arroja desde esta ventanilla se convierte en vapor al instante. Kurachi (2007) recoge datos de que antiguamente las voces de unos 9000 hombres desnudos llegaban hasta Shikoku, la isla que está en frente de Okayama. A las 10 de la noche, el sacerdote principal tira el *Shingi* desde la ventanilla *Gofukumado* y el grupo de competidores se mueve de un lado a otro como las olas del mar.

Actualmente, para la emisión televisiva y por la regularización del turismo, se tira el *Shingi* justo a las 10 de la noche. Así, la finalización de las oraciones rituales tiene que estar bien calculada. El sacerdote principal y los monjes que estuvieron en los rituales se colocan en las ventanas. Se apaga la luz. Primero se tira un talismán parecido a *Shingi*, y más tarde el *Shingi* auténtico. El ganador es el primero que lleva el *Shingi* hasta la cámara de comercio de la ciudad de Saidaiji. Se clava en un cuenco de sake lleno de arroz para recibir una inspección. La realiza el sacerdote principal de Saidaiji. Lleva la madera prima de la que se fabricaron el *Shingi* para contrastar el grano de la madera, y así comprobar su autenticidad. Si es verdadero, lo purifica con incienso, lo envuelve en un papel sacralizado con las oraciones escritas y lo introduce en un estuche. Finalmente lo entrega al ganador.

4 Interpretación del festival *Hadaka matsuri*

Según la leyenda de Saidaiji, los que reciben el talismán enseguida se hacen ricos. Por ello, participaban y siguen participando no solo los vecinos, sino incluso los forasteros también vienen para conseguirlo. Mientras esperan a que traigan el talismán, hay empujones, agarrones, caídas, pisotones y tropezones. Compiten los asistentes con pasión, sin importarles el riesgo. ["Insertar imagen 1": Fotografía tomada por Ono, Takahiro el febrero del 1953 y presentada en la revista "Mainichi Gurafu" diciembre, número 23 en el 1953. Actualmente está prohibido saltar desde las vigas.] Muchos de estos festivales *Eyô* ya se han extinguido por causa del comportamiento violento y salvaje. Entre los festivales que quedan se observa un cierto cambio. El 20 de febrero de 2003 la Agencia de Asuntos Culturales del Gobierno Japonés ha reconocido este festival como patrimonio folklórico inmaterial.

En este festival realizado en la época más fría del año, se observa paciencia y perseverancia. Nos recuerda a “*Kan mairi*”, es decir, visitas a las divinidades en invierno. Se realizan activamente en esta época, ya que se cree que tales visitas en invierno son más propicias para recibir milagros. A esto se dice en japonés *reigen* 霊験, las visitas a las divinidades por las que se consigue el poder no humano o efecto bendición. Realizaban las visitas descalzos para demostrar aún más devoción. El estar una parte del cuerpo descubierto, se puede interpretar como que la verdad se revela, contactando directamente con la naturaleza y con la divinidad. El autosacrificio se considera estético, satisfactorio y también fomenta la solidaridad y la unión. La energía aumenta por esta paciencia y perseverancia, y explota en el momento de la competición. Según Kojima (2007), los participantes de *hadaka matsuri* tienen experiencias mágicas, tales como ver un brillo de dos metros de diámetro alrededor de *shingi*, o como flores de loto flotando con una luz desde arriba en medio del silencio, por lo que creen que se trata de un encuentro con las divinidades, que comparten en el centro de la competición.

La tensión de una masa de gente vincula a participantes y espectadores. El escenario de una masa de gente desnuda crea una situación poco habitual y un tanto misteriosa, que corta con lo profano. Como apunta Tanaka (2007), al ver que se levanta el vapor, se puede sentir aún más el milagro. Algo que no se ve en la vida normal, se formaliza y visualiza. En este caso se visualiza la energía y los deseos del grupo.

Se observa una mezcla de fervor y excitación entre la gente, pero con una disciplina grupal que se mantiene firme durante todo el festival. Según Gorai (1980), se elimina la contaminación por empujones, lo cual también es sostenido por Tanaka (2007). Según estos autores, los violentos empujones de los hombres desnudos se pueden considerar como un rito de paso, de niños a adultos, tomando prestado el nombre de *Shushôe*.

En la actualidad se sigue deseando la paz y buena cosecha al recibir un nuevo año, lo mismo que en la antigüedad. Sobre todo, para los agricultores de la antigüedad, quienes desempeñaban un duro trabajo, el desear un año fructífero, era muy importante. Tales deseos al inicio de la primavera, es decir del año, son algo propio, no solo de Okayama sino de todo Japón, que era un país de agricultores. Se cree en el espíritu del arroz, y su invocación es lo que hace que crezca. Los espíritus son invisibles e intocables. Pero gracias a estos festivales la gente tiene a las divinidades frente a sus ojos, es decir *Shingi*. La madera del *Shingi* representa al espíritu del monte - el *kami*, y el talismán, es decir, la bendición de la figura divina del templo, es una expresión del

sincretismo entre sintoísmo y budismo. Este *Shingi* al final del trayecto, se queda clavado en el cuenco del arroz como si fuera un pilar. Este momento representa la inducción del poder divino al espíritu del cereal. Es el momento satisfactorio de ver con los ojos la plenitud del festival primaveral del arroz. Tanaka (2007) concluye que a pesar del heroísmo de los hombres desnudos y de la excitación de la competición, el climax de este festival está al final, cuando la imagen solemne del *shingi* es colocada en el arroz. Todo el proceso del festival culmina en este momento, el más silencioso de todo el ritual. Según Gorai (1980) muchas de las celebraciones budistas, en realidad son rituales agrícolas, creencia en las montañas sagradas y culto a los antepasados, que en conjunto se expresan a través de la fórmula del ritual budista. El objetivo de los festivales y su función parecen ser felicitar al mismo tiempo el Año Nuevo y la primavera, incluyendo los ritos de paso de los jóvenes, y las ceremonias budistas.

En el folklore budista japonés, observamos que hay muchos festivales como éste a la finalización de *Shushôe*. Todos estos festivales coinciden en competir por algo por lo que se lucha, es decir la expresión violenta en unos festivales a modo de una explosión del interior y renovación de la vida. La palabra *Eyô* se entiende como recibir o encontrar la primavera tras el duro invierno. Es decir la primavera sería el yang, tras el invierno, el yin. Así sale la luz, un nuevo año y nueva vida.

El año 1868, con la entrada del periodo Meiji, el Gobierno legisló la separación entre el budismo y sintoísmo. Esta separación se ha conseguido físicamente, pero en la vida real no se ha logrado. Un ejemplo de ello, lo encontramos precisamente en festivales como el que hemos descrito. Marutani (2010) describió el papel medicinal de la madera *Shingi*. Hasta la era Edo, los templos cumplían funciones de hospital y de escuela, de modo que *Eyô* era importante no solo para la salud mental sino también para la física.

Igual que la cultura modula y en cierto modo constriñe la expresión de las emociones por razones de educación, la misma cultura también crea situaciones y da lugar a ceremonias rituales que permiten la manifestación de dichas tensiones emocionales, que existen en el hombre como adaptaciones filogenéticas.

Encontramos situaciones equivalentes en muy distintos lugares como por ejemplo en la festividad del Rocío o en los encierros de San Fermín con similitudes notables.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FUKUHARA, T 福原敏男. 1988. "Okayamaken no eyô 岡山県の会陽". En Nihon Âto Sentâ (ed.), *Bukkyô Gyôji Saijiki nigatsu setsubun 仏教行事歳時記二月節分 Dai ichi houki 第一法規*.
- GORAI, S 五来重. (ed.) 1980. *Nihon no Minzoku Shûkyô (Vol. 2) 日本の民俗宗教 Kôbundô 弘文堂*.
- KAHARA, K. 加原耕作, H. KOJIMA 小嶋博巳, K. KURACHI 倉地克直, H. TANAKA 田中英機 y N. TATEISHI 立石憲利. 2007. *Okayama-ken no Eyô no Shûzoku 岡山県の会陽の習俗*. División del Patrimonio Cultural de la Prefectura de Okayama 岡山県教育庁文化財課: Okayama-ken Kyôiku Iinkai 岡山県教育委員会.
- MARUTANI, K 丸谷憲二. 2010. *Bizen Saidaiji Eyô 備前西大寺会陽*. Recuperado el 1/10/2015, de <http://b.saidaiji.org/wp-content/uploads/2010/04/100421shingi.pdf>.

¹ 「西大寺文書」資料編古 1-3

² 金陵山古本縁起 (1507)

³ Aunque muchos templos lo guardan en secreto (Kahara, 2007), Marutani (2010) comprobó que el de 1616 se utilizó madera de sauce ヤナギ, y según Kahara (2007) en otros templos actualmente se utilizan maderas de *Cyclobalanopsis* カシ, alcanforero クスノキ, falso ciprés ヒノキ, *Illicium anisatum* ハナエダ, etc.

LA MADRE DEL EMIGRANTE (1970): HISTORIA DE UNA ESCULTURA Y DE SU RECEPCIÓN. UN ACERCAMIENTO A LA EMIGRACIÓN ASTURIANA DEL SIGLO XX

LAURA MIER VALERÓN

Universidad de Oviedo

mierlaura.uo@uniovi.es

Resumen: La emigración ha definido el pasado reciente de Asturias para terminar trascendiendo las generaciones históricamente vinculadas y convertirse en un rasgo identitario de la población. En este sentido, la escultura de *La Madre del Emigrante* (1970) es un icono que conmemora una figura popular y recuerda al transeúnte cómo esta casuística golpeó con especial fuerza a las clases más desfavorecidas, permitiendo también conectar pasado y presente.

Palabras clave: Emigración, Escultura pública, Gijón, Paisaje, Icono.

1 Aproximación a la emigración asturiana

Como fenómeno socioeconómico representativo y perpetuada por el recuerdo colectivo, la emigración se ha convertido en parte viva de nuestra historia. Sin embargo, resulta complicado caracterizarla al depender de factores como los núcleos de salida y de recepción, la etapa a analizar o los documentos conservados para la misma. Aún así, puede decirse que el continente americano fue destino preferente entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del XX y que mientras la Asturias interior se desplazó hacia puntos peninsulares, la Asturias costera lo hizo hacia América y sobre todo hacia Cuba. Los emigrantes eran varones jóvenes, generalmente menores de 18 años, en contraposición a una emigración femenina menos notoria y más concentrada en América continental. Caracterizados por el analfabetismo, su nivel académico fue aumentando para ya a principios del siglo XX ser habitual el requerimiento de una formación profesional. Aunque pertenecientes a clases socioeconómicas desfavorecidas, solían disponer de un pequeño capital sin el cual no hubiesen podido costear una

travesía que, a tenor de la etapa y el país, les llevó a dedicarse al comercio, actividades industriales y, en menor medida, financieras¹.

En la segunda mitad del siglo XX esta tendencia cambia: el Plan de Estabilización (1959) fomentó la liberalización de la economía española pero no pudo contener un desfase demográfico que fue remediado por el Instituto Español de Emigración mediante la promoción de Europa –dada la necesidad de mano de obra cualificada. De 1960 a 1967 casi dos millones de españoles emigran (Sánchez, 1969), contando con un total aproximado de 8.560 asturianos que principalmente se dirigen a Suiza y Alemania –el 60% eran jóvenes de 16 a 30 años. En la década siguiente la situación se mantiene, registrándose casi 6.000 salidas entre 1970 y 1975 (Instituto Español de Emigración, 1975). Estos trabajadores, que viajaban en solitario y con una responsabilidad profesional y un tiempo prefijados, restan importantes efectivos desde 1963 a una emigración americana ahora caracterizada por las reagrupaciones familiares (Rodríguez, 2011: 471).

2 Contextualización y génesis de *La Madre del Emigrante* (1970)

El buen trato mantenido entre España e Hispanoamérica propició que el Régimen construyese un monumento conmemorativo al emigrante, al tratarse de una tipología escultórica que admitía el alto contenido político-simbólico característico de la herramienta propagandística. A mediados del siglo XX se dio un primer intento de creación monumental², sentándose el precedente para *La Madre*. Ésta traduce una serie de valores imperialistas, patrióticos y cristianos corporeizados en una madre que sufre como alegoría de la Madre Patria –figura retórica ligada al Nacionalismo y a la Hispanidad. Conjuntamente, la prensa de la época recordaba cómo esta lejanía no era tanta ya que aquellos países compartían su cultura, reforzando así la idea del Hispanoamericanismo³.

El axioma del dolor materno se vincula a los principios cristianos del sacrificio y la aceptación ante la adversidad, recordatorios de la subordinación y la sumisión en el orden político. Éstos se refuerzan visualmente mediante las iconografías más trágicas de la Virgen: una aproximación al gesto del rostro y de la mano recuerdan a una Dolorosa, una Piedad o una Soledad –la *Mater Dolorosa*. Conocida como *La Lloca del Rinconín* por su aspecto ausente, su fragilidad estética y su ubicación al principio de la franja que va de la ría de los Vaones a la subida a Rosario Acuña en Gijón (D’Andrés, 2008: 251), la escultura adopta un emplazamiento natural al ser El Musel⁴ puerto de embarque de

los trasatlánticos americanos. Queda visualmente enfrentada con éste en un eje que refuerza su dimensión simbólica, coincidiendo también con el arranque de la *Senda Escultórica del Litoral Gijonés* (1990-2011) si bien no formaba parte de este equipamiento. *La Lloca* surge de la iniciativa del Instituto Nacional de Emigración y de las sociedades asturianas en Hispanoamérica⁵: tras el I Congreso de Sociedades Asturianas (1958) se pretende crear un monumento que culminase con la *Exaltación al Emigrante Astur* y la entrega del *Tributo de la Rosa de Plata* a las madres de emigrantes asturianos en el *Día de América*. En el II Congreso (1963) la Federación Mundial de Sociedades Asturianas, el Ayuntamiento de Gijón y la Dirección General de Emigración se coordinan en una comisión que reitera la celebración de un concurso, organizándose una exposición de anteproyectos en el III Congreso (1964) que también considera las sugerencias de los emigrantes y el posicionamiento de los medios de comunicación.

No obstante, el concurso no se resuelve porque “lo que se trataba de conseguir con la exposición [...] era la financiación del monumento por parte de los miembros de las distintas sociedades de emigrantes asturianos” (Presa, 1999b: 70). Los bocetos recayeron en el cántabro Ramón Muriedas Mazorra (1938–2014), que no había concursado, siendo presentados al colectivo emigrante en el IV Congreso (1967) —comprometido a financiarlo aún percibiendo la escultura excesivamente moderna. Tras sucesivos aplazamientos, el Ayuntamiento de Gijón asumió su promoción y financiación, optando por emplazarlo en *El Rinconín* e inaugurarlo el 18 de septiembre de 1970 durante el V Congreso Mundial de Sociedades Asturianas.

3 “La Madre del Emigrante” como fenómeno popular: tesis, antítesis y síntesis

El alejamiento de los cánones tradicionales y su expresionismo formal, conseguido gracias al conocimiento de Muriedas de la técnica del barro (Presa, 1999a: 47-48), traducen una plasticidad que causó revuelo pese al lenguaje figurativo y claro del monumento. Esta actitud es su particularidad más interesante, ya que la escultura conmemorativa suele resultarle indiferente al público ante el desconocimiento del homenajeado. Fue criticada por los gijoneses, por la prensa e incluso por el propio Ayuntamiento⁶ al presuponerse que debía evocar el recuerdo que los emigrantes guardaban de sus madres. Esta incompreensión se reforzó con la instalación de una réplica del *Augusto de Prima Porta* en Campo Valdés en la misma fecha, muy bien acogida por su estética clásica⁷. *La Lloca* sufriría los embates de un temporal y de un

acto vandálico pero nadie pareció preocuparse hasta que un ciudadano anónimo solicitó al Ayuntamiento que le fuese vendida⁸, forzando al Consistorio a retirarla para que Francisco Macías la restaurase. Tardó en ser repuesta y algunos ciudadanos comenzaron a extrañarla⁹, surgiendo un nuevo debate sobre su emplazamiento pero la escultura ya había sido capaz de convertir el espacio “en lugar, sólo con su presencia, al dignificar el sitio y dotarle de significado” (Maderuelo, 1994: 49). La ciudadanía la había integrado en el imaginario topográfico y esta apropiación derivó en una nueva valoración del monumento. Al respecto, la catedrática en Historia del Arte Soledad Álvarez Martínez trata el suceso:

Es significativo el caso de algunas esculturas de Gijón rebautizadas con apodosos peyorativos cuando existe un rechazo ciudadano en el momento de su instalación que, no obstante, con el paso del tiempo son asumidos como títulos generalizados y desprovistos de la connotación peyorativa inicial [...] como La Madre del Emigrante (1970), es decir, “La Lloca” o Sombras de luz (1998) de Fernando Alba, conocida popularmente como “Les Chapones.” (Álvarez, 2011: 63 - 67)

Primero desde el humor¹⁰ y luego desde el respeto fue surgiendo un icono indisoluble de Gijón. Esta interiorización se refuerza con las manifestaciones que reproducen la figura, algunas surgidas de la iniciativa institucional y otras reveladas como productos ajenos a la profesión artística, pudiendo ser consideradas muestras de arte popular: destacaremos la postal de la Sociedad de Turismo de Gijón con un dibujo de Jennifer García Amado junto a la frase “Nuestra mejor madre. La madre de los emigrantes” (2000), una reproducción de la figura con piezas *Lego* como logo de un ejercicio de crítica social en el blog *Legocesar* (2011) o la fotografía “Madre del Emigrante” (2010) de David Gorgojo realizada con un objetivo ojo de pez. También contamos con “Homenaje a la Madre del Emigrante” (2012) de la pintora Marta Argentina, ejemplo distinto por la naturaleza de la autoría. El monumento ha sido epicentro de actos como el tributo simbólico de la Confederación de Asociaciones de Emigrantes Retornados¹¹ o parte del vídeo “Happy Gijón” —existe una secuencia de *La Madre* junto a tres mujeres que reproducen su gesto, aunque despojado de la evidente carga dramática. Son este tipo de repeticiones las que la convierten en icono, llegando a generar una realidad ontológica que recuerda en cierta medida a la filosofía reproductiva pop:

el pop art se sirve, con predilección, de los procedimientos de la reproducción mecánica [...] fija a la vedette (Marylin, Liz, Elvis) en su imagen de vedette: sin alma, un simple status apropiadamente imaginario, ya que el ser de la vedette es el

icono [...] El pop sabe perfectamente que la expresión fundamental de la persona es el estilo [...] Por lo demás, entendámonos: el pop art despersonaliza, pero no vuelve anónimo [...] el mundo futuro corre el riesgo de ser un mundo de identidades. (Barthes, 1986 : 205-206)

La ecuación entre el original y las reproducciones/reinterpretaciones deriva en una situación similar a la descrita, pudiendo realizar la siguiente comparativa: *La Madre del Emigrante* es todas las madres de emigrantes pero ninguna a la vez (representa un *status*); es una figura arquetípica que caracteriza un *estilo humano* (despersonaliza pero no anonimiza); es una *identidad colectiva* emanada de identidades individuales que se reconocen en aquella. Ha sido reproducida —reinterpretada en otra serie de realidades que, aún respetando el objeto original, poseen entidad en sí mismas y ayudan a reforzar el status de la primera a la vez que la *desvirtúan*.

4 Del Gijón franquista al socialista: *La Madre*, los nuevos exiliados y alguna que otra leyenda urbana

El monumento no sufre más modificaciones hasta la remodelación del Paseo Marítimo (MOPTMA, 1994-1995), cuando se dispone una plazoleta circular que lo singulariza y es devuelto sin el pedestal que Macías le había colocado y sin la inscripción original - sustituida por un pequeño bloque metálico que recoge los versos de *Al son del agua* (México, 1956) del poeta y emigrante Alfonso Camín (1890-1982).

Aunque la escultura haya evolucionado en el tiempo, la problemática emigratoria no ha desaparecido y actualmente las instituciones se empeñan en manejar conceptos difusos como el *transciudadano* o la *glocalización*, tras los que se esconden diversas estrategias liberales. España sigue siendo un país de emisión emigrante y Asturias no se queda al margen, aunque en ocasiones se obvian manifiestamente los indicadores de riesgo reflejados por el INEM o la Agencia Asturiana de Emigración. La injusticia poética es mayúscula si se repara en que *La Madre* ha sido icono de un Gijón gobernado por Vicente Álvarez Areces, quien definió la emigración juvenil como una “leyenda urbana”¹². Las desafortunadas palabras del que fuera alcalde de la localidad y presidente del Principado describían cómo los jóvenes asturianos se marchaban porque disponían de “una mejor cualificación, muy superior a la de los de otras comunidades autónomas, que hace que sean demandados en empresas de todas partes”¹³, desmintiendo así la coyuntura de la emigración juvenil. Al contrario, los datos de SADEI certificaban que nuestra emigración se cebaba con los jóvenes universitarios al

ser “un tipo de trabajador con un perfil delimitado por dos características esenciales para ello: una reducida edad y un elevado nivel de formación¹⁴”.

Para terminar, merece la pena recordar unas palabras que apuntan certeramente este limbo trashumante en el que nos movemos: “El problema no es la movilidad en sí misma [...] sino el hecho de que el neoliberalismo nos la esté imponiendo por decreto, solo porque responde a los intereses económicos de la clase social que nos gobierna¹⁵”.



Ilustración 1. Vista posterior y detalle de la escultura *La Madre del Emigrante* (1970) de Ramón Muriedas Mazorra. La obra se sitúa en el extremo Este del Paseo Marítimo de Gijón, popularmente conocido como “El Rinconín”. Fotografías realizadas por la autora con fecha de 11-XII-2014.



Ilustración 2. Imagen de la zona de “El Rinconín” en la que la escultura se ubica y vista en detalle de la misma. Fotografías realizadas por la autora con fecha de 11-XII-2014.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ, S. 2011. “Nuevo arte público: ampliación y revalorización del patrimonio urbano”. En R. FERNÁNDEZ GRACIA (coord.), *Pvlchrvm. Scripta varia in honorem M^a Concepción García Gainza*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- ÁLVAREZ, S. “Sendas en la orilla: arte y nuevos usos del litoral en las villas portuarias de Asturias”. Pendiente de publicación en la *Revista Arte y Ciudad*, Madrid: Universidad Complutense.
- ANES, R. 1993. *La emigración de asturianos a América*. Colombres: Fundación Archivo de Indianos.
- BARTHES, R. 1986. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- CASTANEDO, J.M. y PESQUERA, M.A. 2009. “La huella trasatlántica en el puerto de Gijón”. En VV.AA., *Gijón Trasatlántico*. Gijón: Autoridad Portuaria de Gijón.
- D’ANDRÉS, R. 2008. *Diccionario toponímico del Concejo de Gijón*. Gijón: Ayuntamiento de Gijón.
- GRANDA ÁLVAREZ, F.J. 2006. “La Obra Pública Municipal en Gijón entre 1938 - 1978”. En V.V.A.A., *La Obra Pública Municipal en Gijón (1782 – 2006)*. Gijón: Ayuntamiento de Gijón.
- INSTITUTO ESPAÑOL DE EMIGRACIÓN. 1975. *Datos para el informe de 1975*. Madrid: Instituto Nacional de Emigración.
- JUNTA DE OBRAS Y SERVICIOS DEL PUERTO DE GIJÓN – MUSEL. 1942. *Memoria del período de 1922-23 a 1941*, Gijón: Compañía Asturiana de Artes Gráficas.
- JUNTA DE OBRAS Y SERVICIOS DEL PUERTO DE GIJÓN – MUSEL. 1912. *Memoria de 1911 de la Dirección de Obras del Puerto de El Musel*, Gijón: Compañía Asturiana de Artes Gráficas.
- MADERUELO, J. 1994. *La pérdida del pedestal*, Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- PRESA, E. 1999a. “Aproximación a la escultura conmemorativa asturiana: El Monumento a la Madre del Emigrante de Gijón”. En VV.AA., *Memorana n. 3.*, Oviedo: Universidad de Oviedo.
- PRESA, E. 1999b. *Escultura pública y monumentos conmemorativos en Gijón (de la Posguerra a la Transición)*. Trabajo de Doctorado. Oviedo: Universidad de Oviedo.

- RIBAS, A. Y RODRÍGUEZ, J.J. (coord.). 2009. *Memoria gráfica de la emigración española*, Madrid: Dirección General de la Ciudadanía Española en el Exterior, Secretaría de Estado e Inmigración y Emigración y Ministerio de Trabajo e Inmigración.
- RODRÍGUEZ MUÑOZ, J. 2011. *Asturias bajo el franquismo (1937 – 1975)*. Oviedo: Editorial Prensa Asturiana.
- SÁNCHEZ, F. 1969. *Emigración española a Europa*, Madrid: Confederación Española de Cajas de Ahorros.
- SADEI. 2005. “Los asturianos ocupados fuera de Asturias: cuantificación, características y efectos sobre la renta”. En VV.AA., *Revista Asturiana de Economía* n. 33, Oviedo: Universidad de Oviedo.

¹ Entre 1835 y 1930 se desplazaron a América unos 330.000 asturianos debido a la superpoblación relativa, la escasez de recursos, la evasión del servicio militar, la difusión del “mito” americano y la emigración en cadena (Anes, 1993: 15-17).

² En 1949 el concejal del Ayuntamiento de Oviedo Julio Vallaure propuso la creación de un “Monumento al Emigrante” en la Plaza de América que comenzó a construirse en 1958 pero se abandonó definitivamente en 1970. Archivo Municipal de Oviedo: Exp. n. 371 de 1950, “Anteproyecto de urbanización con emplazamiento para el Monumento de Exaltación al Emigrante” y Exp. n. 63 de 1954, “Proyecto de Monumento de Exaltación al Emigrante Asturiano”.

³ Véase el uso ideológico de las señas de identidad cultural a modo de *continuum* entre ambos continentes: “La “Santina” desfiló por las calles de La Habana. Fue sacada del buque “Covadonga” para ser llevada a una quinta”, *Voluntad*, Gijón, 07-X-1954.

⁴ En 1910 atraca en El Musel el primer trasatlántico, *El Santos*. Posteriormente, *Hamburguesa Sud Americana* y *Hamburg America Line* programan viajes regulares entre Gijón y las costas cubanas y argentinas (Castanedo y Pesquera, 2009: 87). En la cabeza del Primer Espigón se levantó un edificio (1914-1915) para alojar este tipo de pasaje (Junta de obras, 1942). El Musel preveía el aumento de estos tráficos: “Es de esperar [...] vaya aumentando [...] por la importancia de las relaciones entre Asturias y América. Por el menor precio a que los buques pueden aquí carbonear. Por las condiciones del puerto” (Junta de obras, 1912: 84).

⁵ Cuentan con el *Monumento al Emigrante Allandés* (1970) de Pola de Allande, la *Madre del Emigrante* (1970) de Gijón o el *Monumento al Emigrante* de Boal (2012). *Revista Mundo Asturiano* (1970), Oviedo, n. 33 ; *La Nueva España*, 28-VIII-2012.

⁶ Se decía que se había instalado en El Rinconín al ser el punto más alejado en el centro de la ciudad. *La Voz de Asturias*, Oviedo, 12-IX-1970; *El Comercio*, Gijón, 10-IX-1970; *La Voz de Asturias*, Oviedo, 11-IX-1970.

⁸ *El Comercio*, Gijón, 16-I-1977.

⁹ *El Comercio*, Gijón, 20-XI-1977 y *El Comercio*, Gijón, 07-I-1978.

¹⁰ *El Comercio*, Gijón, 20-IX-1970.

¹¹ *El Comercio*, Gijón, 30-XI-2008.

¹² *La Voz de Asturias*, Oviedo, 17-II-2005.

¹³ *La Voz de Asturias*, Oviedo, 17-II-2005.

¹⁴ *La Nueva España*, 3-VII-2006.

¹⁵ *Atlántica XII. Revista asturiana de información y pensamiento*, Oviedo, 5-X-2014.

EL SALTO AL VACÍO: EL ABISMO COMO GESTO DE LIBERTAD DEL GUANCHE EN LAS LEYENDAS CANARIAS

ANDRÉS MONROY CABALLERO

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

andres.monroy@ulpgc.es

Resumen: Las leyendas guanches conforman una verdadera epopeya de la cultura aborigen, retratan nítidamente la conquista y el ocaso de una civilización en sus últimos estertores en relatos de luchas entre reyes y soldados aborígenes y castellanos. La única manera de no sucumbir al dominio europeo será el suicidio. Un suicidio heroico en el que la valentía y la fiereza de los guanches harán que prefieran saltar a un precipicio antes de ser esclavizados.

Palabras clave: Leyendas guanches, Tradición oral, Canarias.

Las leyendas aborígenes canarias narran hechos supuestamente verídicos que ocurrieron a los principales reyes, reinas, nobles y héroes de las últimas dinastías guanches y retratan nítidamente el paso del mundo aborigen al mundo europeo a través de la contienda bélica generada entre dos fuerzas de poder muy desiguales en la lid: los guanches y los castellanos, en donde el europeo supera en número y en tecnología armamentística al aborigen. Las leyendas nos narrarán las últimas hazañas de los más preclaros guerreros canarios en su lucha por defender su libertad como pueblo. Ante la imposibilidad de tal hazaña, la única forma de no perder su independencia y su modo de vida es el suicidio. Pero no cualquier suicidio, sino un suicidio heroico en el que la valentía y la fiereza de los guanches harán que prefieran saltar a un precipicio antes de ser esclavos de los conquistadores. Es lo que harán héroes como Tazarte, Tazartico, Guajara, Gayafanta, Bentejuí, Tanausú y otros muchos para los que el abismo, el mar o la muerte por inanición representarán el último gesto de libertad de un pueblo cuyo destino será el dominio castellano y la posterior desaparición como razas. Los héroes aborígenes, antes de ser esclavizados, preferían morir precipitándose al abismo de un

barranco o se tiraban de los barcos en alta mar cuando eran capturados como último gesto de libertad y de valentía.

1 El salto como gesto de libertad

1.1 Tanausú y su famoso grito: ¡Vacaguaré!

Tanausú fue el último rey palmero que se enfrentó a los conquistadores castellanos, encerrado en el bastión casi inexpugnable que suponía las estribaciones de Azeró (la actual Caldera de Taburiente), una especie de cono volcánico de enormes dimensiones y de muy difícil acceso que logró mantener a raya a los españoles durante mucho más tiempo que en el resto de los reinos de la isla de La Palma. Los intentos del conquistador Alonso Fernández de Lugo de entrar en la Caldera fueron infructuosos, por lo que a través de la mediación de Juan de Palma, un isleño amigo de Tanausú que había sido esclavizado, le propuso a éste un encuentro con el fin de conseguir la paz. De este modo, convencido Tanausú de las buenas intenciones de Fernández de Lugo, salió de la Caldera con sus mejores hombres abandonando su estratégica posición y se dirigió a los Llanos de Aridane¹ al encuentro de los españoles. Pero era una trampa que le tendieron al rey de la Caldera de Taburiente en el estrecho Paso de Adamacansis, donde fue hecho prisionero², encadenado y embarcado con dirección a España:

Se cuenta que el rey palmero, al ser encadenado gritó: “¡Vacaguaré!”, es decir, “¡Quiero morir!”. Cuando el barco que lo conducía a España se alejaba más y más de su querida tierra, más profunda era la tristeza del prisionero. Nada dijo, nada comió, nada bebió. Nunca llegó a la Península; el mar fue su tumba. (Castellano y Macías, 1993: 152-153)

Con la finalidad de ser enviado a Castilla para ser mostrado ante la corte, Tanausú para José Manuel G. y García de la Torre:

Desdeñó la merced que se le hacía y al estilo de sus viajes costumbres, se dejó morir de hambre, impulsado por el pesar que le produjo su derrota. Esta actitud de retiro voluntario de los alimentos ante la muerte, en otros casos equivalía a la práctica de despeñarse a la usanza tradicional, o a otro tipo de suicidio.

Tanausú prefirió la muerte a ver a su pueblo sojuzgado por el invasor. Sabía que para él y para los suyos se habían acabado para siempre aquellos días de libertad y paz... (García de la Torre, 1972: 149)

Por lo que se trataría de otra forma de suicidio similar, en palabras de este autor, al salto al abismo.

1.2 El Salto de las Mujeres

En medio de la contienda y escaramuzas en las que consistía la conquista de Gran Canaria los soldados castellanos preparan una emboscada en las cercanías del Roque de Tirma³, una montaña en el oeste de la isla. Allí descubren a dos mujeres saliendo de una cueva y subiendo al roque citado: una de ellas, una venerable anciana, y la otra, una bella isleña. Los soldados intentan atraparlas con la malvada intención de “gozarlas” (Mora, 2003: 99). Ellas, desde su atalaya, se defienden tirándoles piedras; mas rodean a las nativas y cuando las dos mujeres ven imposible la huida, ocurre el trágico desenlace del suicidio (Mora, 2003: 100).

1.3 La honra de Orone

La gomera Orone, hija del guanche Anhajal, cuando llegan las tropas invasoras huye a esconderse a “una gruta que es difícil asediar” (Duarte, 1981: 112), teme ser capturada, esclavizada y violada como solía ocurrir en estas incursiones con las doncellas jóvenes y hermosas. Motivo por el cual ella “está dispuesta a defender su honra, prefiriendo morir antes que verla mancillada” (*Ibidem*). Los conquistadores consiguen la victoria, y uno de los soldados españoles logra localizarla en la cueva donde se oculta y ella tiene que huir al bosque. Por el otro lado, los familiares de la joven también la buscan para evitar una ofensa sobre ella. Tanto el atrevido soldado que la persigue como Anhagal, su padre, la encontrarán muerta y violada en el fondo del abismo (Duarte, 1981: 117).

1.4 Un grito tan fiero, tan grande

Ferinto era el *bimbape* más temido por los conquistadores de los aborígenes herreños, y no había hombre de los capitaneados por Jean de Bethencourt que no se sintiera atemorizado por su cercana presencia. De hecho, su cautiverio fue producido por la traición de alguno de los herreños, quien guió a los europeos hasta la cueva donde se escondía. Logró huir hasta un barranco cercano a Valverde, pero le rodearon y se vio totalmente cercado. “Mientras a sus espaldas estaban los castellanos, bajo sus pies se abría un horroroso abismo. Comprendió que una caída podría ocasionarle la muerte” (Mora, 2003: 101). Y se preguntó si la vida merecía la pena siendo apresado (Mora, 2003: 101).

Su gran salto le hizo llegar al otro extremo del barranco, sortear al peligroso abismo, pero no a los europeos que le esperaban en la otra orilla del precipicio. Al ver

perdida su libertad, Ferinto lanzó un grito tan fuerte, tan fiero, tan alto, que se pudo oír en toda la isla, hasta el otro extremo, en La Dehesa, donde su madre, al oírlo, dijo con desconsuelo: “¡Mi hijo ha sido vencido!” (Mora, 2003: 102).

1.5 La rebeldía de Guayafanta

La princesa palmera Guayafanta, hija del rey de Aridane Mayantigo, era una mujer guerrera sin igual, tal las Amazonas de la mitología clásica. Se había casado con el guerrero Chioare, también reconocido por su valor y su valentía en el combate. Caído este en combate, la ferocidad de esta joven aumentó aún más. En una de las luchas más encarnizadas que la isla de La Palma sufrió durante la conquista, en el reino de Aridane, Guayafanta se vio muy mal parada y por eso intentó lanzarse al precipicio pero los soldados la detuvieron hiriéndola en las dos piernas (García de la Torre, 1972: 144-145).

1.6 Las heroínas de Ajódar

En la isla de Gran Canaria, como ocurrió en el resto de las islas, los aborígenes se refugiaron en las cumbres más altas y ante la perspectiva de ser sometidos y esclavizados, muchos de ellos prefirieron tirarse al precipicio y morir que ser apresados. El caso de las heroínas del Roque de Amodar, historia muy similar a la anterior de El Salto de las Mujeres, es un ejemplo más de este tipo de actitudes frente a la presión de la Conquista. Nos dice Félix Duarte de estas heroínas se lanzaron al vacío con el grito de “¡Atis Tirma!” (Duarte, 1981: 164).

1.7 La fidelidad de Guajara

El guerrero Tinguaro, hermano del rey de Taoro Bencomo, acaba herido en medio de una de las batallas y es decapitado por los soldados de Fernández de Lugo. Guajara, su mujer, al enterarse de lo sucedido, asciende en Taoro a lo más alto de la montaña y se precipita al fondo del barranco (Duarte, 1981: 238).

1.8 Atis Tirma

El episodio más emblemático, que refleja como ninguno el carácter valiente y libre de los canarios que prefieren la muerte al sometimiento político y a la esclavitud, es el que habla del sitio que le hicieron al guerrero Tazarte en el risco de Fataga, un bastión rocoso inexpugnable que se erige como un castillo en medio del Barranco de Santa Lucía, en el sureste de Gran Canaria. Nos relata Tomás Marín de Cubas el hecho bélico:

[...] mandaron fuesen á sitiar á otra llamada Fataga, donde estaba el Rey Tazarte con la gente más feroz y atrevida; en aquella tierra áspera y muy agria envióse delante á Guadartheme para que les avisase del peligro en que todos los canarios estaban de morir á cuchillo no reduciéndose por bien [...]; halló Guadartheme á un tío suyo que era Paisaje ó Consejero, á quien sentó bien la propuesta de perdonar á los canarios; mandó Pedro de Vera que bajasen todos abajo sin armas, y el feroz de Tazarte no queriendo reducirse ni poder pelear por estar ya sitiados, se llegó á la punta más empinada del risco y cruzando los brazos al pecho dijo dos veces muy alto: “Atistirma, atistirma”, y dio una vuelta en el aire y se desriscó de aquella eminencia. (Mora, 2003: 87)

2 Conclusiones

Una vez enumeradas las leyendas que tratan el motivo del salto al abismo como solución para evitar la esclavitud del aborigen canario a través de las muestras textuales más representativas, podemos entresacar algunas conclusiones. Una de ellas es la correlación directa entre leyenda e historia oficial de la Conquista de Canarias. Muchas de las anécdotas contadas parten de personajes reales que coexistieron con los conquistadores y que sufrieron en sus carnes lo narrado en las leyendas, con muy poca variación de lo narrado. Todo ello sin menoscabar el valor literario de estas historias.

Por otro lado, las leyendas son textos originariamente orales que, a partir de los primeros cronistas y en siglos posteriores, sobre todo a partir de la Ilustración, del Romanticismo y en la época contemporánea, en la que se revalorizó el origen del pueblo canario y se plasmó en diferentes obras escritas todo lo que la Conquista y la cultura aborigen pudieron aportar a los investigadores y autores del momento. La recreación constante por parte de los escritores ha sido constante, por lo que no sólo ha pervivido la leyenda en constante variación en la tradición oral⁴, sino que los mismos escritores han expresado por escrito la misma leyenda en versiones muy dispares.

Algunas de estas leyendas son generadoras de topónimos, como son los casos de El Salto del Pastor, Garajonay, Donde el Muerto Mató al Vivo, El Salto de las Mujeres y El Salto del Guanche.

En algunos casos, el salto al abismo como liberación de la opresión y la esclavitud que traen los conquistadores se convierte en un intento frustrado cuando es impedido por los que le rodean o cuando tras el intento es detenido por la propia naturaleza que le rodea. Curioso es el caso de Ferinto, que en su ímpetu por saltar al vacío, su salto es tan efectivo que lograr llegar al otro extremo del barranco, donde lo apresan definitivamente.

Estas muestras textuales nos aportan dos ideas fundamentales:

1.- Son los canarios de más alto nivel social (menceys o guanartemes⁵, príncipes, princesas, faycanes⁶ y soldados de reconocido prestigio) los que se lanzan al abismo.

2.- Una situación límite que los obligue a tal decisión, casi siempre cuando se encuentran rodeados por los españoles en torno a algún pico, roque o estribación cercana a un acantilado del que se puedan lanzar.

La población aborigen en general, al tener menos que perder en cuanto a su posición social en la comunidad ya que son simples vasallos, no son partícipes de esa trágica decisión de morir lanzándose voluntariamente al abismo como sí les ocurre a los reyes, nobles y guerreros de reconocido prestigio, quienes ven que sus privilegios desaparecerán, que pasarán a ser esclavos y que se igualarán al resto de su pueblo al ser esclavizados.

Las leyendas canarias de asunto aborigen, y algunas más modernas, reflejan la idiosincrasia y la cultura isleñas, la valentía y la entrega de los canarios, la debilidad bélica y política de los mismos, y un mundo que se acaba con la aparición de los conquistadores. Estas leyendas se vuelven nostálgicas de un pasado que ya no se repetirá, y conforman una verdadera y hermosa epopeya oral de la historia inicial del pueblo canario.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASTELLANO GIL, J. M. y MACÍAS MARTÍN, F. J. 1993. *Historia de Canarias*. Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria.
- DUARTE, F. 1981. *Leyendas canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: EDIRCA S.L.
- G. Y GARCÍA DE LA TORRE, J. M. 1972. *Leyendas guanches de las Islas Canarias*. (Primera recopilación). Barcelona: Artes Gráficas Rafael Salva.
- MORA MORALES, M. 2003. *Mitos y leyendas de las Islas Canarias*. Tenerife: Editorial Globo.

¹ José Manuel G. y García de la Torre sitúa el encuentro en la Fuente del Pico (1972: 148).

² José Manuel G. y García de la Torre sitúa el hecho el 3 de mayo de 1491 (1972: 149).

³ Mora Morales nos sitúa la acción en torno a “una mañana cualquiera de junio de 1479” (Mora, 2003: 99).

⁴ No hay que olvidar la idea de Menéndez Pidal de que la tradición oral vive en variantes, en variaciones continuas del mismo texto que cada recitador modifica en función de sus posibilidades memorísticas y de sus gustos del momento.

⁵ Es decir, reyes.

⁶ Pertenecientes a la nobleza y consejeros del rey.

¿CÓMO ESTUDIAR UNOS GRANDES ALMACENES? ALGUNAS PROPUESTAS METODOLÓGICAS A PARTIR DE LA EXPERIENCIA EN UN ÁMBITO LOCAL (ASTURIAS, ESPAÑA)

JOSE MARÍA RODRÍGUEZ-VIGIL REGUERA

Universidad de Oviedo

rodriguezjose@uniovi.es

Resumen: Los grandes almacenes ocupan un lugar central en los estudios consagrados a la cultura contemporánea y popular; no obstante, investigar un establecimiento de esta clase plantea diversas cuestiones. ¿Qué debemos leer? ¿Qué asuntos hemos de tratar? ¿Qué fuentes podemos utilizar? La presente aportación pretende servir de guía y responder a estas preguntas, inspirada por nuestra experiencia documentando un ámbito local (Asturias).

Palabras clave: Grandes almacenes, consumo, historia urbana, metodología, fuentes.

1 El gran almacén: de lo global a lo local

Dentro de las numerosas investigaciones dedicadas al consumo los grandes almacenes han suscitado particular interés, generando una considerable cantidad de referencias bibliográficas. Resulta tópico referirse al gran almacén como “catedral del consumo”, reflejo de un modelo sociocultural que ubica, distingue y relaciona a los individuos en función de los lazos que éstos establecen con los bienes y servicios del mercado: durante el siglo comprendido entre 1860 y 1960, estos establecimientos funcionaron como magníficas metáforas de la modernidad, el cosmopolitismo y la prosperidad.

Cada gran capital contó en su momento con sus correspondientes almacenes, generalmente ubicados en importantes edificios con elegantes fachadas o suntuosos interiores. Los principales relatos académicos dedicados al gran almacén han tendido a fijarse en los casos más renombrados o influyentes internacionalmente, pero sería

equivocado ignorar que el éxito de esta fórmula comercial residió también en su capacidad para penetrar en zonas secundarias y poblaciones pequeñas. Siguiendo este planteamiento, consideramos deseable documentar aquellos grandes almacenes que, con carácter provincial o local, permanecen en el olvido, para así comprender cómo se difundió, adaptó y reprodujo dicha institución en contextos apartados de los ejes socioeconómicos principales. Recientemente, dentro de una investigación en curso, hemos estudiado algún ejemplo localizado en Asturias, España (Rodríguez-Vigil, 2014).

El presente trabajo no desarrollará un arduo aparato teórico ni formulará un procedimiento metodológico modélico: simplemente ofrecerá una serie de consejos que podrían servir de orientación inicial al investigador interesado en el tema tratado.

2 ¿Qué leer? Una bibliografía fugazmente comentada¹

La bibliografía sobre grandes almacenes es extensa y diversa en sus enfoques. Entre las obras clásicas destaca *The Department Store* (Pasdermadjian, 1954), una temprana mirada histórico-económica al nacimiento, evolución y expansión del gran almacén, originalmente planteada como referencia para los directivos de estos comercios. Desde 1970 distintas publicaciones abundarían en el análisis de dichos establecimientos, enfatizando las transformaciones en la conceptualización y expansión del consumo como práctica y detectando las dinámicas de clase y género ocurridas en dicho marco. El trabajo de M. B. Miller sobre los parisinos almacenes Bon Marché (1981) podría considerarse el trampolín desde el cual zambullirse en posteriores investigaciones afines (Lancaster, 1995; Crossick y Jaumain, 1999).

Existen varias lecturas de obligada consulta que transitan entre la historia social y los *gender studies*. Destaca la aportación de T. McBride (1978), autora que describió la situación de las trabajadoras de estos emporios en la Francia de entresiglos. Más adelante, un exhaustivo trabajo de S. P. Benson (1986) ahondaría en las características del colectivo de dependientas norteamericanas entre 1890-1940, definiendo el triángulo de relaciones entabladas con sus jefes y la clientela. También existen publicaciones centradas en la *invención* de una nueva mujer de clase media, urbanita y hedonista, que obtendría notoriedad en la esfera pública a través del consumo y del gran almacén (Leach, 1984; Abelson, 1989; Rappaport, 2000).

Los estudios históricos suelen incluir alusiones a aspectos arquitectónico-estéticos, pero existen obras que desde otros campos arrojan luz con mayor especificidad. A las menciones al gran almacén dentro de las historias generales de la

arquitectura contemporánea (Benevolo, 1974; Frampton, 1981; Hitchcock, 1981) sumaremos la célebre revisión tipológica de N. Pevsner (1976). Recientemente destacan los análisis formales, funcionales y simbólicos de R. Serrano (2006, 2014) y J. Bastoen (2010), así como una serie de trabajos del ámbito norteamericano que han ampliado el estudio arquitectónico del gran almacén estadounidense hasta la década de 1960 (Hardwick, 2004; Longstreth, 2010; Smiley, 2013).

Varios trabajos han abordado la realidad del gran almacén en España, desde las historias económico-empresariales sobre *El Corte Inglés* (Cuartas, 1992), *Galerías Preciados* y otras compañías (Toboso, 2000; 2002) hasta breves artículos dedicados al panorama barcelonés (Faciabén, 2003) y a los afamados *Almacenes Madrid-París* (Díez, 2011). El capítulo acerca de la renovación del comercio madrileño durante el primer tercio del s. XX, planteado por N. Rodríguez en su tesis doctoral (2013), constituye a nuestro juicio la aportación más sugerente.

3 ¿Qué aspectos abordar? Algunas propuestas

Una vez revisada la bibliografía seleccionada y llegado el momento de analizar el gran almacén elegido, el investigador deberá plantearse los asuntos que vertebrarán su discurso. A continuación sugerimos un guión de temas, orientativo y abierto.

3.1 El gran almacén como empresa

Este punto afecta a los distintos elementos que integran el gran almacén en tanto que negocio, como agente económico inscrito en un determinado marco productivo y mercantil, con una determinada estructura, gestión y política de ventas.

3.1.1 Orígenes y constitución

Intentaremos localizar la fundación o inauguración del establecimiento que da origen al establecimiento, identificaremos a sus primeros propietarios y las condiciones bajo las cuales lo pusieron en marcha.

3.1.2 Evolución de la propiedad

Señalaremos la constitución de nuevas sociedades o la incorporación de socios, las ampliaciones de capital, la compra de inmuebles u otros activos, las refundaciones, la constitución de consejos de administración, la disposición de acciones, etc.

3.1.3 Aprovechamiento, gestión y administración

Recogeremos los aspectos relacionados con la compra o producción de mercancías –proveedores, fábricas propias, talleres–, la política de ventas –precios, devoluciones– o las decisiones ligadas a la gestión del patrimonio y contabilidad.

3.1.4 Personal

Perfilemos los cargos que integran el organigrama –propietarios/jefes, gerentes, encargados/as de sección, dependientes/as, mozos, repartidores, empaquetadores/as, sastres y modistas, escaparatisas, publicistas, otros– y analizaremos la composición de la plantilla –función, responsabilidad, salario, edad, sexo y clase social–, así como su volumen y variaciones.

3.1.5 Relaciones laborales

Definiremos el estilo de dirección de la gerencia, así como las relaciones entre superiores y subalternos en términos formales –jerarquías– e informales –hermandades, resistencias–, constataremos las iniciativas paternalistas –clubes de empresa, incentivos– y la existencia de programas de formación de los empleados.

3.2 El gran almacén como espacio

Cualquier trabajo consagrado al gran almacén será insuficiente si no incluye una detallada evolución del mismo como lugar físico, contenedor de funciones y significados. La frágil condición de los espacios de consumo, en constante renovación o destrucción, hace que difícilmente podamos conformarnos con analizar vestigios existentes.

3.2.1 Arquitectura

Definiremos las fases constructivas: proyectos, ampliaciones, reformas... Relacionaremos cada etapa con su autor y estilo, y comentaremos cuestiones como el diseño en planta y alzado, la creación de espacios emblemáticos y trayectorias, la distribución de las secciones, la composición de la fachada y la configuración de los accesos, ventanales y escaparates.

3.2.2 Urbanismo

Valoraremos la ubicación del almacén en la trama urbana, el tipo de barrio en que se implanta, su papel como polo de atracción o estímulo para el desarrollo inmobiliario, su funcionamiento como zona de tránsito y encuentro, etc.

3.2.3 Diseño y decoración

Englobaremos los aspectos que afectan tanto al exterior del espacio comercial –marquesinas, carteles luminosos– como al interior y, muy particularmente, el mobiliario elegido en relación con las ideas mercadotécnicas correspondientes. También contextualizaremos los avances técnicos incorporados: iluminación eléctrica, ascensores, escaleras mecánicas, climatización, aparcamiento, etc.

3.3. El gran almacén como crisol social

Este punto trata aquellos aspectos que afectan a la actividad del gran almacén en su dimensión pública y cotidiana. Concentramos aquí los temas que atañen a la relación multidireccional entre el establecimiento, el consumidor y el día a día.

3.3.1 Oferta y servicios

Abordaremos la evolución de los departamentos desde los orígenes hasta el auge y su recepción por parte del público, las cualidades de los bienes en venta, la introducción de espacios auxiliares –restaurante, bar, salas de descanso, peluquería– en consonancia con el cultivo del ocio y la incorporación de servicios innovadores como la venta a plazos, reparto de domicilio, tarjetas de crédito, etc.

3.3.2 La imagen comercial

Mediante su publicidad e imagen corporativa el gran almacén desarrolla una marca, un discurso y unos valores concretos. Caracterizaremos el diseño gráfico, la señalética y el registro y léxico de sus anuncios. Identificaremos las iconografías y mensajes relacionados con la construcción de la identidad del cliente o el encuadramiento social del establecimiento: modernidad, exclusividad, distinción, popularidad, accesibilidad, etc. La imagen del personal también será valorada.

3.3.3 Presencia en la vida cotidiana

Definiremos las fases del calendario comercial –rebajas y liquidaciones, ventas especiales, eventos conmemorativos– y los horarios de apertura al público, así como las estrategias de integración social mediante actos culturales, deportivos o benéficos celebrados bajo su patrocinio.

4 Las fuentes: disponibilidad y utilidad

Abordaremos por último la cuestión de las fuentes, aquellas informaciones específicas que darán forma y consistencia a nuestra indagación. Manejaremos fuentes escritas, gráficas, audiovisuales, orales, cultura material...considerando la preceptiva precaución al admitir su fiabilidad y cribar sus contenidos.

Los archivos conservan una masa de información fundamental. De existir archivo de empresa, acudiremos a este en primer lugar: desgraciadamente, muchos archivos de empresa se encuentran actualmente desorganizados, desgajados o sencillamente desaparecidos. En los archivos municipales podemos localizar abundantes aspectos relacionados con la arquitectura, la publicidad y la actividad rutinaria del gran almacén: proyectos de construcción, reformas de escaparates e interiores, permisos para

la instalación de artilugios mecánicos o rótulos, multas por infracciones o desarrollo de actividades molestas, etc.

Pueden aparecer datos administrativo-laborales en los archivos históricos, provinciales o sindicales; por ejemplo, el Archivo Histórico de Asturias custodia abundante documentación sobre la actividad comercial asturiana durante el desarrollismo franquista: correspondencia de la Agrupación de Bazares, de la Agrupación de Grandes Almacenes, del Sindicato Provincial Textil, etc. Algunos datos esenciales –fundación y evolución del almacén como sociedad mercantil, propietarios y socios, capital– pueden localizarse en las anotaciones de los libros de sociedades de los Registros Mercantiles, así como en los protocolos notariales disponibles.

Las fuentes hemerográficas –principalmente prensa y revistas– conforman otro repertorio básico. Los periódicos han servido tradicionalmente de enlace entre la actividad comercial y el público, de modo que en la prensa diaria –nacional, provincial, local– hallaremos ricas informaciones, que resumimos en tres puntos:

- Reportajes monográficos: la prensa recoge con cierta frecuencia momentos señalados como una apertura inaugural, una ampliación o la puesta en marcha de una nueva sección, incorporando testimonios gráficos.

- *Micro-crónicas*: estos pequeños párrafos, entre la crónica periodística y el publibreportaje, informan sobre circunstancias puntuales, como la exhibición pública de las novedades de temporada o la incorporación de nuevos sastres y modistas.

- Anuncios convencionales: se trata del elenco más voluminoso. Oscilan entre el mero texto o la combinación de texto e imagen, y contienen mucha información, tanto explícita como subtextual.

Por otra parte están las revistas, de temática y alcance variables: para el caso español existen referencias ineludibles en el plano arquitectónico –*La Construcción Moderna, Arquitectura, Informes de la Construcción*–, el escaparatismo –*Escaparate: revista de arte decorativo comercial*–, la actividad empresarial –*Actualidad Económica*– o la información generalista –*La Esfera, Mundo Gráfico, Blanco y Negro*–, por citar algunas. Estas revistas suelen presentar excelentes fotografías de época –vistas de fachadas o interiores–, algo que también sucede con los álbumes anunciadores, programas de festejos, anuarios comerciales y similares.

En su apogeo, el gran almacén producirá sus propias publicaciones, ofreciendo al investigador un material de excepcional valor. Concluiremos nuestra aportación distinguiendo cuatro tipos:

– Catálogos: incluyen un amplio aparato gráfico –ilustraciones e instantáneas– al que se unen descripciones, precios y observaciones de interés social.

– Memorias de empresa: con carácter generalmente anual, recogen balances e informes sobre la actividad en el ejercicio económico pasado así como planes para futuras operaciones o expansiones, con tintes ideológicos. En España, cadenas como *Galerías Preciados*, *El Corte Inglés* o *Simago* han editado documentos de este tipo.

– Boletines u órganos: son publicaciones periódicas dirigidas a los trabajadores del gran almacén, aunque podían experimentar una mayor difusión. Funden textos divulgativos, pasatiempos y curiosidades con aspectos vinculados al funcionamiento del establecimiento: noticias, avisos y apartados destinados a evaluar el rendimiento de la plantilla o denunciar las conductas inapropiadas. Los *Grandes Almacenes El Siglo* de Barcelona ya publicaban un pionero periódico en la década de 1880; muy posteriormente, la España desarrollista contemplaría la convivencia de distintos boletines: *Boletín de Galerías Preciados*, *Boletín de Simago*, *Revista Cortty de El Corte Inglés...* Los *Almacenes Botas* –Asturias– también emitieron entre 1962 y 1978, con frecuencia mensual o bimensual, un *Boletín* propio de destacable calidad y amplia tirada, profusamente ilustrado.

– Reglamentos internos: es decir, libros de estilo y manuales de normas, elaborados para pautar las tareas, obligaciones y relaciones de los empleados. *Galerías Preciados* y *El Corte Inglés* a nivel nacional, así como los *Almacenes Botas* y los *Almacenes Al Pelayo* en Asturias, han regulado el comportamiento de sus plantillas mediante documentos propios que reflejan un elevado grado de disciplina, un afán por lograr la total identificación del trabajador con los objetivos de la compañía y un estricto estándar de modales y usos morales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABELSON, E. S. 1992 (1989). *When Ladies Go A-Thieving: Middle-Class Shoplifters in the Victorian Department Store*. New York: Oxford University Press, Inc.
- BASTOEN, J. 2010. “La «parisianité» des grands magasins: contribution à l’étude de son interprétation architecturale”. *Caminhos e Identidades da Modernidade. 1910: O*

- Edificio Chiado en Coimbra. Actas.* Coimbra: Cámara Municipal de Coimbra, 54-67.
- BENEVOLO, L. 2007 (1974). *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona: Gustavo Gili.
- BENSON, S. P. 1987 (1986). *Counter Cultures: Saleswomen, Managers, and Customers in American Department Stores, 1890-1940*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- CROSSICK, G. y S. JAUMAIN (eds.), 1999. *Cathedrals of Consumption: The European Department Store, 1850-1939*. Aldershot: Ashgate.
- CUARTAS, J. 2010 (1992). *Biografía de El Corte Inglés*. Oviedo: Ediprodar.
- DÍEZ, R. 2011. “Grandes almacenes modernos: Madrid-París 1920-1935”. En ÁLVAREZ, M. A. (ed.), *Diseño + imagen + creatividad en el patrimonio industrial*. Gijón: Incuna, 293-301.
- FACIABÉN, P. 2003. “Los grandes almacenes en Barcelona”. *Scripta Nova: Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Vol. VII, Núm. 140.
- FRAMPTON, K. 2009 (1981). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- HARDWICK, M. J. 2010 (2004). *Mall Maker: Victor Gruen, Architect of an American Dream*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- HITCHCOCK, H.R. 2008 (1981). *Arquitectura: siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra.
- LANCASTER, B. 1995. *The Department Store: A Social History*. London and New York: Leicester University Press.
- LEACH, W. R. 1984. “Transformations in a Culture of Consumption: Women and Department Stores, 1890-1925”. *The Journal of American History*, Vol. 71, No. 2, 319-342.
- LONGSTRETH, R. 2010. *The American Department Store Transformed, 1920-1960*. New Haven and London: Yale University Press.
- MCBRIDE, T. M. 1978. “A Woman’s World: Department Stores and the Evolution of Women’s Employment, 1870-1920”. *French Historical Studies*, Vol. 10, No. 4, 664-683.
- MILLER, M. B. 1994 (1981). *The Bon Marché: Bourgeois Culture and the Department Store, 1869-1920*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- PASDERMADJIAN, H. 1954. *The Department Store, Its Origins, Evolution and Economics*, London: Newman Books.

