

Núm. 3
AÑO-2022

VAINART

VALORES E INTERRELACIÓN EN LAS ARTES




u eus
Editorial Universidad de Sevilla

I.S.S.N. 1697-6479

VA-IN-ART
VALORES E INTERRELACIÓN EN LAS ARTES



Autor: Amalio García del Moral
La Giralda empaquetada

Fundada con el objetivo de difundir y dar a conocer la actividad de un grupo de investigadores y docentes, sus resultados científicos y las investigaciones que se realizaban en su entorno sobre temas y proyectos afines. En su presentación se afirmó: *“Se constituye como un espacio de encuentro, reflexión, análisis y debate de todo aquello que se refiere al universo de las artes, y su objetivo es promover la auténtica cultura, rescatar el arte que se encuentra en manos de una minoría y hacerlo patrimonio común”*

VAINART, es una revista interdisciplinar de Bellas Artes, Humanidades y Ciencias Sociales en la que se publica artículos de investigación, opinión y análisis. En el apartado miscelánea se podrá publicar otros artículos como reseñas, actualidad o dar eco a otras publicaciones de reproducción libre.

Los originales se someten a un doble proceso de revisión. Primero son examinados por los miembros del Consejo Editor y después pasan a un proceso de revisión por pares ciegos.

Maquetación:

Grupo de Investigación HUM-791: Proyección de Valores e Interrelación en las Artes.

Sede:

Departamento de Educación Artística de la Facultad de Ciencias de la Educación, ubicada en la calle Pirotecnia s/n.
41013-Sevilla.

Teléfono: +34 955420695

E-mail:valoresenarte@gmail.com

© Diseño de portada: Amalio R. García del Moral y Mora
© Artículos: Los autores

Dirección:

Amalio García del Moral y Mora (Universidad de Sevilla. España)

Consejo Editor

Alfonso Orce Villar (Consejería de Educación y Ciencia. España)

Belén Abad de los Santos (Universidad de Sevilla. España)

Ernesto J. Rodríguez Abad (Universidad de la Laguna. España)

Narciso Barrero González (Universidad de Sevilla. España)

Hermann Tschernko (research architect)

Consejo Asesor Científico

Antonio Romero López (Universidad de Granada. España)

Bernardo Bátiz-Lazo (Universidad Anahuac . Mexico)

Carlos Jiménez Llamas (Consejería Educación y Ciencia. España)

Diego Blázquez Pacheco (Universidad de Sevilla. España)

Jesús Tejada Giménez (Universidad de Valencia. España)

José Da Silva Horta (Universidad de Lisboa. Portugal)

José Julián Hernández Borreguero (Universidad de Sevilla. España)

Manuel Ángel Vázquez Medel (Universidad de Sevilla. España)

Manuel Antonio Broullón Lozano (U. Complutense de Madrid. España)

Marinella Ferranti (Universidad de Roma. Italia)

Mario Jiménez Paúl (Universidad de Miguel Hernández. España)

Marta Balasz (research architect)

Rafael Lizcano Prestel (Arqueólogo Ayuntamiento de Úbeda. España)

VA-IN-ART

Publicación creada por el Grupo de Investigación HUM-791.

Es una revista interdisciplinar de Bellas Artes, Humanidades y Ciencias Sociales y sus interrelaciones.

La revista comenzó en el año 2011 y ha sido nuevamente reeditada a partir del 2019. Es una revista científica, anual, internacional y de acceso abierto.

ISSN: 1697-6479

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art>

Publicación online por la Universidad de Sevilla bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional



Índice

Artículos

Modernismo, música y literatura: “La habitación propia” de Virginia Woolf y Ethel Smyth.....	5
Modernism, music and literature: Virginia Woolf and Ethel Smyth's "A Room of One's Own"	
<i>Consolación Camino Navarro</i>	
Cine, estética e internacionalización: Unas notas en torno a Apichatpong Weerasethkul.....	18
Cinema, Aesthetics and Internationalization: Some Notes on Apichatpong Weerasethkul	
<i>Manuel A. Broullón Lozano</i>	
El grafismo didáctico: Comunicar mediante la imagen impresa editorial.....	44
Didactic graphics: Communicating through the editorial printed image	
<i>Belén Abad de los Santos</i>	
Estudio artístico del paisaje y sus raíces (segunda parte).....	59
Artistic study of the landscape and its roots (second part)	
<i>Amalio García del Moral y Mora</i>	
ERCILIA, el nombre griego de la poetisa Antonia Díaz en los versos de Lamarque de Novoa.....	76
ERCILIA, the Greek name of the poetess Antonia Díaz in the verses of Lamarque de Novoa	
<i>Jesús Troncoso García</i>	
Sección Miscelánea	
La música es un lenguaje universal de comunicación.....	89
Music is a universal language of communication	
<i>Juan Rodríguez Romero</i>	



Recibido el 18-12-2020

Aceptado el 12-04-2021

Modernismo, música y literatura: “La habitación propia” de Virginia Woolf y Ethel Smyth

Modernism, music and literature: Virginia Woolf and Ethel Smyth's "A Room of One's Own".

Consolación Camino Navarro

Pianista- Junta de Andalucía

<https://orcid.org/0009-0000-1097-9986>

Resumen: La relevancia que la historiografía ha atribuido a una figura como Ethel Smyth (1858-1944) reside en que fue la primera mujer que compuso y estrenó una ópera, *Fantasio* (1898), y en el referente que dicha compositora supuso para el movimiento feminista de su época, llegando incluso a influenciar a la afamada escritora Virginia Woolf (1882-1941), quien hasta el momento no había reflejado una notoria literatura política en su obra. Ambas mujeres son consideradas como las precursoras del modernismo inglés en sus respectivos campos artísticos y este artículo refleja cómo gracias al contacto que estas mantuvieron en vida, enriquecieron las características de esta corriente, además de contribuir a la necesaria genealogía artística femenina.

Palabras clave: Ethel Smyth. Virginia Woolf. Literatura modernista. Modernismo musical. Musicología de género. Relaciones interartísticas. Interdisciplinariedad.

Abstract: The relevance that historiography has attributed to a figure like Ethel Smyth (1858-1944) lies in the fact that she was the first woman to compose and premiere an opera, *Fantasio* (1898), and in the reference that this composer meant for the feminist movement of her time, even influencing the famous writer Virginia Woolf (1882-1941), who until then had not reflected a notorious political literature in her work. Both women are considered the forerunners of English modernism in their respective artistic fields and this article reflects how, thanks to the contact they maintained during their lifetime, they enriched the characteristics of this movement, as well as contributing to the necessary feminine artistic genealogy.

Key words: Ethel Smyth, Virginia Woolf, literary modernism, modernist music, gender studies, interartistic relations.

1. CONSIDERACIONES PREVIAS SOBRE LA MUSICOLOGÍA DE GÉNERO

Como sostiene Josep Martí (2000), “la musicología ya no se limita a aquel esencialismo estético que pretende explicar las manifestaciones y el desarrollo de la música a partir de sus cualidades intrínsecas y descontextualizadas, sino que esta es también acción social”. Partiendo de esta idea, se constata que los estudios de género no nos ayudan únicamente a tomar en consideración aspectos particulares de la práctica musical, sino que plasman un interés que va mucho más allá, pues constituyen enfoques teóricos que nos hacen cuestionar ciertas prácticas de la investigación, ciertos modelos de análisis, ciertas interpretaciones de la realidad y determinados énfasis teóricos (Martí, 2000).

El presente artículo se enmarca en la primera etapa de la historia del feminismo, de la que Virginia Woolf y la compositora Ethel Smyth son figuras plenamente representativas. Dicha etapa surge a mediados del siglo XIX y perdura hasta la mitad del XX, periodo durante el cual se empieza a desarrollar la teoría feminista (Soler, 2016). Durante esta época se persigue esencialmente la igualdad a nivel de derechos, tales como la consecución del sufragio universal o la adquisición de una situación de igualdad entre hombres y mujeres¹. No obstante, es importante tener presente que los inicios de la investigación sobre la problemática del género en el campo de la musicología han sido considerablemente más tardíos que los resultantes en otras disciplinas como la lingüística, la literatura o la historia del arte, propiciando una mayor escasez de trabajos relacionados con esta primera ola del movimiento feminista (Martí, 2000).

Woolf afirmó en 1928 que hasta ese momento las mujeres no habían tenido el protagonismo creativo que les correspondía, y precisamente por ello sus esfuerzos se dirigieron a cambiar esa premisa (Soler, 2016). Podríamos

¹ La segunda ola, que abarcaría desde los años sesenta a los ochenta del siglo XX, busca una reconstrucción de la categoría de mujer, ya que el constructo femenino vigente en ese momento se había sometido a perspectivas androcéntricas y poco realistas. Por otra parte, la tercera ola ha tenido lugar en la última década del siglo XX, cuando se inician propiamente los estudios de género.

sostener que gracias a su lucha y a la de todas aquellas mujeres que desafiaron al pensamiento imperante que circunscribía la sociedad en la que llevaron a cabo su actividad creativa, las mujeres del siglo XXI podemos desarrollar una labor artística. Por ello, se considera necesario plantear un estudio sobre musicología de género que contemple, al mismo tiempo, una visión interdisciplinar que abarque música y literatura. Todo ello facilitaría una aproximación a lo que determinadas figuras femeninas, como Woolf o Smyth, supusieron para la sociedad de su época y cómo estas reflejaron en sus obras las luchas de poder y los consecuentes cambios sociales.

2. LA NECESIDAD DE REFERENTES FEMENINOS EN LAS ARTES

Según el filósofo y economista John Stuart Mill, en el siglo XIX existía una clara distinción entre la profesionalidad de las mujeres y la de los hombres (Mill, 2005). A las jóvenes de las clases cultas se las instruía, sin excepción, en alguna de las ramas de las bellas artes, a pesar de que esto no tenía como principal finalidad que se ganasen la vida con ello. Siguiendo este planteamiento, la periodista Amelia Die Goyanes (1998) llega a la conclusión de que «la mayor parte de las ocasiones en que la mujer ocupa un papel musical, lo hace desde una posición que se aleja de las funciones que conllevan poder en cualquiera de sus dimensiones, y concretamente, las posiciones que tradicionalmente habían sido dotadas de un mayor estado de poder eran las de compositor y director, razón por la cual resulta enormemente difícil encontrar sujetos femeninos que ejercieran dichas funciones» (p. 225). Todo esto queda reflejado, por ejemplo, en la opinión que el músico sevillano Joaquín Turina tenía en cuanto a la inclusión o no de las mujeres en el ámbito de la composición:

He dicho al principio que la mujer puede abordar el estudio de los instrumentos y que en ocasiones puede hasta aventajar al hombre en finura y refinamiento, mas niego en absoluto que la mujer tenga condiciones para la composición. Afortunadamente, en España se desconoce aún esta terrible plaga de compositoras y eruditas; en París, -¡qué horror, Dios mío!- estudian la composición con mucho más ahínco que el hombre y, con la facilidad de memoria de que son capaces, amontonan fechas sobre fechas, nombres sobre nombres, cual si fueran diccionarios vivientes. Cuando llegan al fin de su carrera y cuando su pluma casi siempre premiosa no logra trazar más que contornos banales y elucubraciones complicadas, entonces, en la mayor de las rabietas, deciden ser eruditas y hacer críticas, analizando las obras ajenas en una disección sangrienta. [...] Y es que la mujer, como ciertas aves, vuela

a ras de la tierra, sin que sus alas les permitan remontarse alto, como es necesario para crear una obra de arte en que el artista debe elevarse a regiones inaccesibles, como suben las águilas (Turina, 1914, [s. p.]).

En un escenario de esta dimensión, la posibilidad de encontrar referentes femeninos no era nada alentadora pero, como sostiene Judith Tick (1973) en *Women as Professional Musicians in the United States: 1870-1890*, el surgimiento de compositoras a partir de la década de 1890 está directamente relacionado con la efectividad de los movimientos por la defensa de los derechos de la mujer, ya que estos ponían en duda la extendida creencia de la inferioridad creativa de la mujer en las artes, así como en otros campos intelectuales.

En el caso que nos ocupa es necesario mencionar el movimiento sufragista, cuyos albores datan de finales del siglo XIX. Entre los principales objetivos de este movimiento feminista tendríamos que mencionar la consecución del derecho al voto femenino, un mejor acceso a la educación por parte de las mujeres y una apertura de sus horizontes laborales (Tick, 1973). Ethel Smyth conoció en 1910 a Emmeline Pankhurst, líder del movimiento sufragista y fundadora de la *Women's Social and Political Union (WSPU)*,², lo que propició que la compositora británica comenzase a vincularse con dicha organización y se retirase de la composición musical durante un periodo de dos años, para dedicarse plenamente a esta causa (Morin, 2015). Smyth insistía en la reivindicación del potencial creativo de las mujeres, no únicamente exigiendo ser valorada como compositora sino, también, mediante la consecución del derecho al voto y a la asimilación de roles que, de acuerdo a lo estipulado por la sociedad de la época, se consideraba que no les eran propios. Todo este planteamiento cristalizó en su composición vocal *March for the Women* (1910), la cual acabó convirtiéndose en un verdadero himno para la WSPU, interpretándose durante las huelgas de hambre y los encarcelamientos de las sufragistas, y siendo incluida posteriormente en la obertura de su ópera *The Boatswain's Mate* (1913-14). Podemos vislumbrar, entonces, cómo Smyth animaba a las mujeres a protestar por sus derechos sin temor a posibles represalias para así conseguir un futuro más alentador.

No obstante, a efectos prácticos, además de las condiciones que reivindicaba el movimiento sufragista, se requerían otras circunstancias que propiciasen el desempeño de una adecuada y prolífica actividad artística. A ello hace alusión

² Unión Social y Política de las Mujeres.

Woolf (2008) en su ensayo de 1929 *Una habitación propia* cuando habla de la necesidad por parte de la mujer de conseguir independencia económica para escribir, lo cual concreta en el hecho de tener quinientas libras al año y una habitación propia, condiciones ambas consideradas carencias innatas al género femenino de la época. La autora pone también de relieve el hecho de que a comienzos del siglo XIX el número de libros escritos por mujeres fuese cada vez mucho mayor, resaltando que el aspecto verdaderamente llamativo era que la gran mayoría de estos fuesen novelas. En palabras de la enfermera y escritora Florence Nightingale la explicación para que la mayor parte de las autoras se dedicasen a este género es que «las mujeres nunca disponían de media hora que pudieran llamar suya», afirmación a la que se suma Woolf, ya que lo verdaderamente habitual era que estas se viesen obligadas a desempeñar su trabajo en una sala de estar común donde eran constantemente interrumpidas y donde, en la inmensa mayoría de los casos, debían además tratar de ocultar qué tipo de actividad estaban realizando (Woolf, 2008). Un claro ejemplo de autora que sufrió esta situación fue Jane Austen, quien escondía sus manuscritos o los cubría con un papel secante (Morin, 2015). Así, bajo estas condiciones, puede considerarse que debió ser considerablemente más sencillo escribir prosa o novelas que poemas u obras de teatro.

Si extrapolamos lo dicho hasta el momento al ámbito musical, puede apreciarse cómo en la figura de Ethel Smyth se ejemplifica y cumple la premisa de la independencia tanto económica como espacial, ya que la compositora, entre 1898 y 1926, escribió y llegó a estrenar un total de seis óperas, su *Misa en re mayor* (1891), el ballet *Fête galante* (1932) y numerosas obras orquestales como *Overture to Shakespeare's Antony and Cleopatra* (1889) y *On the Cliffs of Cornwall* (1908), entre otras, alejándose así de la tendencia generalizada entre las compositoras de la época de dedicarse a la escritura de pequeñas piezas para piano. Por lo general, Smyth fue bastante conocida en vida como compositora y aprovechó esa circunstancia para llegar a ser un referente tanto para sus compañeras de profesión como para las mujeres en general (Morin, 2015). El crítico y dramaturgo irlandés George Bernard Shaw escribió una carta a Smyth en la que afirmaba: «tu música me curó para siempre de la vieja ilusión de que las mujeres no podían realizar lo que los hombres en el arte» (Smyth, 1928, p. 35). Así, resulta también interesante reparar en los temas empleados en las obras escénicas de Smyth, los cuales reflejan diversos aspectos de la sociedad británica de la época. Por ejemplo, a partir de las posibles

identificaciones con los personajes de sus óperas *The Boatswain's Mate* y *Entente Cordiale* (1923-1924), la compositora invitaba a las mujeres a que reflexionasen sobre su situación social.

Por otra parte, los ensayos de Woolf han trascendido debido al énfasis que hace en ellos sobre la situación de las mujeres en la historia en cuanto a su falta de oportunidades intelectuales y materiales en una sociedad eminentemente patriarcal (Sánchez, 2008). Precisamente, tras los contactos que la novelista tuvo con Smyth, quien le transmitió un espíritu reivindicativo más entusiasta que el que Woolf había ostentado hasta el momento, escribió *Tres Guineas* (1938), un manifiesto feminista, antibelicista y antifascista, en el que la escritora analizó detenidamente la situación de discriminación de la mujer y su falta de poder y de influencia derivadas de la escasez de oportunidades tanto educativas como profesionales (Sánchez, 2008). Woolf también va a recurrir al género de la novela para plasmar sus inquietudes y preocupaciones en cuanto a la situación de la mujer, siendo ejemplo de ello su sexta novela, *Orlando* (1928), en la que uno de los temas más recurrentes de la autora es el de mostrar a la mujer como una categoría desafiante y subversiva en la Inglaterra de esta época frente al sexo masculino, y que ha acabado por convertirse en un ejemplo del modernismo literario inglés de principios del siglo XX (Calle, 2015).

Siguiendo el hilo de este planteamiento y volviendo a hacer referencia a *Una habitación propia*, Woolf llega a plantear la hipotética circunstancia de que William Shakespeare hubiese tenido una hermana que poseyera prácticamente el mismo o incluso más potencial artístico que él, pero cuyo nombre no hubiese trascendido únicamente por ser mujer. A partir de esta idea, la autora alentó e incitó a las mujeres de su generación y de las venideras a hacer todo lo posible para que sus obras no volvieresen a quedar relegadas:

Y si cada una de nosotras tiene quinientas libras al año y una habitación propia; si nos hemos acostumbrado a la libertad y tenemos el valor de escribir exactamente lo que pensamos; si nos evadimos un poco de la sala de estar común, [...] si nos enfrentamos con el hecho, porque es un hecho, de que no tenemos ningún brazo al que aferrarnos, sino que estamos solas, y de que estamos relacionadas con el mundo de la realidad y no solo con el mundo de los hombres y las mujeres, entonces, llegará la oportunidad y la poetisa muerta que fue la hermana de Shakespeare recobrará el cuerpo del que tan a menudo se [le] ha despojado. Si nosotras no nos preparamos, no nos

esforzamos, si no estamos decididas a que, cuando haya vuelto a nacer, pueda vivir y escribir su poesía, esto no lo podemos esperar, porque es imposible. Pero yo sostengo que vendrá si trabajamos por ella, y que hacer este trabajo, aun en la pobreza y la oscuridad, merece la pena (Woolf, 2008, p. 81).

3. EL MODERNISMO Y SUS PRECEPTOS EN LA OBRA DE WOOLF Y SMYTH

Tanto Woolf como Smyth supieron adaptarse a las tendencias imperantes del modernismo literario y musical, respectivamente, y no quedaron relegadas a la labor de meras recopiladoras de los recursos empleados por autores destacados de décadas anteriores, ya que habitualmente era lo que se suponía de las artistas femeninas por ser, de forma generalizada, autodidactas. Podríamos incluso considerarlo como una actitud desafiante ante un sistema que parecía tratar de impedir el éxito de estas artistas. En el caso del Modernismo, que surgió en las últimas décadas del siglo XIX, en torno al cambio de siglo, este movimiento hace referencia a la búsqueda consciente de nuevos medios de expresión artística, algo sobre lo que Woolf sostenía: «Como las respuestas actuales no bastan, debemos tantear nuevas; y el proceso de descartar las viejas, cuando no tenemos ninguna idea en absoluto de qué poner en su lugar, es muy triste» (Chikiar, 2012, [s.p.]). Precisamente, una de esas respuestas cristalizó en que todas las artes comenzaron a aspirar constantemente a la condición de la música, afirmación que declaró en 1873 el crítico inglés Walter Pater (Auner, 2017). Así, un gran número de escritores, pintores, arquitectos y coreógrafos focalizaron sus esfuerzos en crear algo análogo a la música en sus propias formas artísticas, por lo que podemos tratar de buscar semejanzas en lo referido a la literatura y a la música.

En el ámbito musical, tanto el término como el concepto de “Modernismo” surgieron hacia la segunda década del siglo XX relacionados con *La consagración de la primavera* (1913) de Stravinsky, con el viraje de Schoenberg hacia el atonalismo, con la música de los futuristas italianos, y con *Esbozo de una nueva estética musical* (1907) de Busoni (Auner, 2017). Dicho término se empleó para, de manera análoga a las artes plásticas y a la literatura, referirse a una corriente de pensamiento y de composición que se desarrolla en el periodo que abarca de 1890 a 1914, y cuya característica principal es la innovación (Ulrich, 1991). No obstante, a pesar del nacimiento simultáneo de tantas búsquedas y esfuerzos, nunca hubo una motivación ni enfoques generales en el campo musical.

Si tratamos de realizar un acercamiento sobre cómo se plasman ciertas innovaciones modernistas, tanto en el campo de la literatura como en el ámbito musical, a través de la obra de Smyth y Woolf, habría que comenzar comentando lo concerniente a la temática que ambas artistas utilizan. En las novelas de Woolf, esta solía ser amorosa y erótica, pero también recurría a menudo a temas exóticos y mitológicos. Esto podemos encontrarlo también en el libreto escrito por la propia Smyth para su ópera *Der wald* (1899-1901), en el que la compositora incluye escenas en el bosque, rituales, espíritus, brujas y ninfas, del mismo modo que en *The Boatsmain's Mate* se incluyen citas de música popular para evocar este tipo de atmósferas (Bernstein, 1987)

Otro nexos entre las dos autoras es que la obra de ambas oscila entre lo conservador y lo experimental. *Noche y día* (1919) es una de las obras más experimentales de Woolf y esta llama la atención por el tratamiento que hace del ritmo narrativo y de los personajes (Chikiar, 2012). Además, la novela posee una estructura convencional que le permitió el margen necesario para realizar otro tipo de experimentaciones. Por su parte, la ópera más original de Smyth es *Fête Galante* (1922), compuesta cuando prácticamente estaba perdiendo la totalidad de la audición (Radyk, 2012). En esta ópera hizo uso de escenarios y personajes de la *commedia dell'arte* y está compuesta en un estilo neoclásico muy cercano al que Stravinsky había desarrollado tan solo cinco años antes, incorporando danzas barrocas e incluso un madrigal. Sin embargo, se deja entrever que se trata de un experimento aislado de su producción, ya que no hay otra obra que comparta estas características. Además, en la literatura se tiende a la ruptura de la norma acentual y de modelos métricos, algo que Woolf incorporaba asiduamente a su escritura y que se extrapola igualmente a la obra de Smyth, ya que la compositora muestra predilección en *The Boatswain's Mate* por el uso de grupos rítmicos irregulares, como en la canción "A Friend and I", en la que adopta la forma de una *passacaglia*.

Por otra parte, algunas de las críticas a los modernistas vienen dadas por centrarse demasiado en lo que les sucede a los personajes y muy poco en los problemas éticos, políticos o sociales (Palomo 2010). No obstante, como hemos señalado anteriormente, en la obra de Woolf esta problemática se vería solventada por cómo incluye los conflictos sociales en sus escritos, ya que la escritora dejaba ver el feminismo en su obra a través de sus diálogos y de las actitudes de sus personajes (Lamas, 2002). Por ello, en su obra *Orlando* (1928), intentó de algún modo representar el sentir femenino y denunciar la marginalización que como mujer sufría en su propia vida.

Paralelamente, *The Boatswain's mate* puede considerarse una expresión de la involucración de Smyth en el movimiento sufragista. El argumento se basa en una historia del novelista británico William Wymark Jacobs (1863-1943), que trata sobre la tentativa de un ex-contramaestre por conseguir el amor de una mesonera viuda mediante un falso robo a su casa. Sin embargo, la mesonera, en vez de permitirse “ser rescatada”, se muestra más inteligente que el hombre y acaba dejándole en evidencia.

Otro rasgo esencial de la literatura modernista es la tentativa de expresar los sentimientos e ideas de manera verosímil y, para conseguirlo, una de las técnicas narrativas más utilizadas es el monólogo interior (Palomo, 2010). El ejemplo más destacado de esta técnica dentro de la obra de Woolf lo encontramos en su novela *Las olas* (1931), como puede apreciarse en el siguiente fragmento:

Contrariamente, después de esta somnolencia, deseo destellar en infinitas facetas a la luz de los rostros de mis amigos. He atravesado el territorio sin sol de la no-identidad. Tierra extraña, por cierto. Y he oído, en mi instante de apaciguamiento, en mi instante de embrutecedora satisfacción, el suspiro que va y que viene del oleaje más allá de este círculo de esplendente luz, de este batir de insensata furia. He tenido un instante de inmensa paz. Quizá esto sea la felicidad. (Woolf, 2016, p. 96)

El fragmento que se expone a continuación sería un claro ejemplo de lo que se denomina el “fluir de la conciencia”, un tipo de monólogo interior que ahonda muchísimo más en la mente del personaje que el monólogo interior convencional, propiciando la introspección psicológica. Se trata de un recurso que el filósofo y psicólogo estadounidense William James definía como un flujo de imágenes e impresiones del personaje, pero que era al mismo tiempo pensamiento verbal. Dicho pensamiento fluye sin cesar y no se presenta de manera articulada, sino que es irracional, espontáneo y caótico.

Ahora he escuchado lo que dicen, ahora se han ido. Estoy solo. Podría contemplar eternamente el fuego, este fuego como una cúpula, como el fuego de un horno. Ahora es una serpiente enroscada, carmesí y con escamas blancas. El fruto de la cortina hinchado se ofrece al pico del loro. Crec, crec, crepita el fuego como crepitan los insectos en el corazón del bosque. Crec, crec, crepita, mientras fuera las ramas azotan el aire (Woolf, 2016, p. 108).

Si consideramos el hecho de que Smyth también desarrolló exponencialmente su faceta como escritora, podríamos pensar que no debe

ser casual que el género que más cautivaba a Smyth fuese la ópera, siendo, de hecho, la artífice de todos los libretos de sus óperas, a excepción de *The Wreckers* (1909).³ Esto le permitió ahondar en la psicología de sus personajes e idear, a su vez, momentos de monólogo interior, así como hacer uso de recursos tales como la manipulación del tiempo, muy empleado también en la literatura modernista. (Gutiérrez, 2000). Smyth dedicaba tal extensión a presentar los personajes y la historia de lo que se iba a desarrollar sobre el escenario, que incluso el director de orquesta británico Thomas Beecham manifestó su disconformidad a que en *The Boatswain's Mate* la acción se reserve únicamente para el segundo acto (Bernstein, 1987).

Por último, habría que hacer alusión a la notoria conexión que hay entre la obra de Woolf y determinados recursos musicales. Los comentarios de Woolf sobre la escucha de las sonatas y de los últimos cuartetos de cuerda de Beethoven durante el proceso de escritura de *Las olas* sugieren que la escritora oía esta música no solo como inspiración, sino también como fuente para conformar modelos formales alternativos para su nueva y experimental novela (Clements, 2005). De hecho, Woolf, en un artículo de diciembre de 1930 llega a admitir el asociar la forma y el contenido de su novela a la experiencia de escuchar Beethoven. Concretamente, Woolf declara que vislumbra sus novelas como si estas fuesen música antes de empezar a escribir, y el modelo específico que ella trata de describir hace alusión a la forma sonata de la música occidental: exposición del tema, desarrollo, variación, reexposición y cierre. Desde *Las olas* en adelante, Woolf escuchó en profundidad los patrones musicales de Beethoven y experimentó con ellos, usándolos para reinventar sus recursos novelísticos. También se sirvió de los esbozos de una estructura contrapuntística como la fuga a modo de inspiración para la creación de *Between the Acts* (1941), su última novela.

Me vino de pronto anoche... vi la forma de una nueva novela. Debe haber una primera aparición del tema; después, una repetición y, entonces, la reiteración de la misma historia; destacando primero una y después otra, hasta que la idea principal sea expuesta... pero todas las escenas deben ser controladas y dirigirse a un fin común (Clements, p. 61).

Otro caso en el que Woolf incluye en su obra numerosas referencias musicales es el de su novela *Tres Guineas*, para cuya ocasión contactó con

³ A partir de 1913 la sordera que padecía Smyth provocó que esta se fuese retirando de la composición y propiciando que fuese más prolífica como escritora.

Smyth con la intención de recopilar información y documentarse sobre la situación que vivían las mujeres en el ámbito profesional de la música. Por ello, preguntó a la compositora si las mujeres podían llegar a ser intérpretes en una orquesta y si, en caso de conseguirlo, eran musicalmente equiparables a los hombres en lo referido a su formación (Wiley, 2013).

4. CONCLUSIONES

El acercamiento a las figuras de Smyth y Woolf permite obtener una visión clarificadora sobre cuáles podían ser las claves para el triunfo artístico femenino en la época tratada y que Woolf concretaba, esencialmente, en referentes femeninos, independencia económica y privacidad, requisitos que ambas mujeres poseían. Además, puede corroborarse cómo sus desempeños artísticos y activistas fueron tan determinantes como para erigirse como referentes femeninos en sus respectivos campos. Este hecho cobra importancia también hoy día, pues sigue siendo necesario dar a conocer figuras femeninas y ponerlas en valor, ya que en numerosas ocasiones el principal problema radica en que no se les otorga el lugar que probablemente les corresponde. La historiografía ha propiciado, por lo general, la perpetuación de un canon que se corresponde con los grandes compositores y sus obras, haciendo que muchos otros autores -y, sobre todo, autoras- queden relegados. Por ejemplo, no debe sorprendernos que, aunque Smyth fuese enormemente reconocida en vida, nos resulte complejo encontrar su nombre entre los programas de conciertos actuales, a pesar de que su figura dentro del modernismo inglés haga que su inclusión sea imprescindible en la relectura histórica que la “Nueva Musicología” defiende.⁴

Por otra parte, resultaría interesante ahondar más en la interconexión de la obra de Smyth y Woolf y tratar de establecer un método analítico que aúne el estudio de ambos campos artísticos y las relaciones existentes entre ellos. Esto permitiría desentrañar a mayor nivel la influencia recíproca que las autoras experimentaron tras el contacto que mantuvieron tanto por correspondencia como durante los años en los que se veían asiduamente para compartir los avances de sus obras, testimonios que han quedado reflejados en los volúmenes de las autobiografías escritas y publicadas por la propia Smyth.

⁴ El término “Nueva Musicología” fue acuñado en 1990 por Lawrence Kramer y aboga por una revisión que pasa por la deconstrucción del discurso tradicional, aquel que a través de los siglos ha ido transmitiéndose de generación en generación sin apenas modularse.

5. REFERENCIAS

- ATHAM, Alison. (2008). Diccionario enciclopédico de la música. México: Fondo de Cultura Económica.
- AUNER, Joseph. (2017). *La música en los siglos XX y XXI*. Akal.
- AUSTEN-LEIGH, James Eduard. (1871). *Memoir of Jane Austen*. Richard Bentley and Son.
- BOWERS, Jane. y Tick, Judith. (1987). *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*. University of Illinois Press.
- CALLE, J. A. (2015) Cuestiones de género en la obra *Orlando* de Virginia Woolf y su traducción al español por Jorge Luis Bornes: ¿Un compromiso ético o ideológico?. *Forma y función*, 28(2), 63-81.
- CHIKIAR, Irene. (2012). *Virginia Woolf: La vida por escrito*. Taurus.
- CLEMENTS, Elicia. (2005). Virginia Woolf, Ethel Smyth, and Music: Listening as a Productive Mode of Social Interaction. *College Literature*, 32(3), 51-71.
- GUTIÉRREZ, María Asunción. A. (2000, septiembre). Virginia Woolf: El fluir de la conciencia. *A Parte Rei*, 9. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/asuncion.pdf>.
- LAMAS, Marta. (2002). El feminismo de Virginia Woolf: El caso de Tres guineas. *Debate Feminista*, 25, 393-402.
- MANCHADO, Marisa. (1998). *Música y Mujeres: Género y poder*. Horas y horas.
- MARTÍ, Josep. (2000). *Más allá del arte: La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallès: Deriva.
- MORIN, Emily. (2015). The Late Works of Dame Ethel Smyth: A Musical Microcosm of Interwar British Culture. *British Society and Culture*. https://digitalcommons.providence.edu/british_2015/3/.
- PALOMO, Vanessa. (2010). El monólogo interior en dos fragmentos modernistas: *The Waves* y *Ulysses*. *Forma*, (2), 95-104.
- RADYK, Lucrecia. (2015). Virginia Woolf: La prosa literaria como una de las bellas artes. *Recial*, 6 (7), (s. p.).
- SÁNCHEZ, Margarita Esther. (2008). The Feminist Note in the Essay: Some Rhetorical Devices in the Essays of Virginia Woolf. En Lorenzo-Modia, M. J. (ed.), Alonso, J. M., Cabarcos, M. J., y Lasa, B. *Actas del XXXI Congreso de AEDEAN* (pp. 181-188). Universidade da Coruña.
- SMYTH, Ethel. (1928). *A Final Burning of Boats, Etc*. Longmans.

- SOLER, Sandra. (2016). Mujeres y música: obstáculos vencidos y caminos por recorrer. *Dossiers Feministes*, (21), 157-174.
- STUART MILL, John. (2005). *El sometimiento de las mujeres*. Alianza.
- TICK, Judith. (1973). Women as Professional Musicians in the United States, 1870-1890. *Yearbook for Inter-American Musical Research*, 9, (s. p.).
- TURINA, Joaquin. (1914) El feminismo y la música. *Revista musical hispano-americana*, (s. p.).
- ULRICH, Michels. (1991). *Atlas de música vol. 2*. Alianza.
- WILEY, Cristopher. (2013) Music and Literature: Ethel Smyth, Virginia Woolf, and “The First Woman to Write an Opera”. *The Musical Quarterly*, (96), 263-295.
- WOOLF, Virginia. (2008). *Una habitación propia* (L. Pujol, trad.). Seix barral (original publicado en 1929).
- WOOLF, Virginia. (2016). *Las olas*. [s.l.], Greenbooks. (original publicado en 1931).



Cine, estética e internacionalización: Unas notas en torno a Apichatpong Weerasethkul

Cinema, Aesthetics and Internationalization: Some Notes on Apichatpong Weerasethkul

Manuel A. Broullón Lozano

Universidad de Complutense de Madrid

<https://orcid.org/0000-0003-0840-474X>

1. INTRODUCCIÓN

“Existo porque tú me imaginas...” (Ángel González).

Es de noche. Una familia conversa en el porche exterior de su casa ante una oscura y sonora selva. La tía Jen pregunta al tío Boonmee si el dormitorio en el que se ha instalado está a su gusto (Weerasethakul, 2011; 00:16:50). Es un plano general, alejado y neutro, en el que vemos a toda la familia sentada a la mesa y cenando. El tono de la conversación es natural y fluido, charlan sobre un tema banal... Hasta aquí el lector puede intuir que se está describiendo una escena de un film documental. Pero de pronto uno de los sobrinos se sobresalta cuando el fantasma de una mujer se aparece a su lado. Pronto se nos explica que es Huay, la difunta esposa de Boonmee y hermana mayor de Jen. “¿Eres tú? ...claro que soy yo”, contesta el espectro de Huay. Un poco más adelante un nuevo personaje se une a esta extraña cena familiar. Es el hijo de Boonmee, perdido en la selva años atrás y ahora convertido en un inmenso gorila de ojos rojos y brillantes (ibid.; 00:20:07).

¿Qué clase de película es esta? Nada menos que la ganadora de la Palma de Oro de la 58ª edición del Festival de Cannes celebrado en mayo de 2010. Un jurado presidido por Tim Burton (cineasta hollywoodiense y muy popular en los mercados occidentales por sus películas juveniles y tenebrosas) fue quien la reconoció con el máximo honor para el cine de

autor. Ante esta excéntrica salida del jurado oficial la polémica estaba servida.

De un lado aquellos críticos que se echaron las manos a la cabeza haciendo saltar la voz de alarma. Esta facción acusó al jurado oficial de haber premiado a “la peor película de la competición”, un “deshonor para un premio” que anteriormente había recaído sobre *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960), *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) o *Kagemusha* (Akira Kurosawa, 1980). En esta línea, el crítico canadiense Peter Howell (2010) vaticinó que desde ese instante “filisteos y pedantes se arrojarían sus argumentos unos a otros” atacando o defendiendo la película.

Por otro lado, están aquellos críticos que, como el norteamericano Mark Peranson (2010) o los europeos del entorno *Cahiers du Cinéma* (Tessé, 2010: 36) y *Cahiers du Cinéma- España* (Losilla, 2010: 32-34), quisieron ver más allá de las apariencias, invitando a adoptar una postura que se sitúe “lejos de provocaciones, que aborde el problema no tanto desde el punto de vista histórico y cualitativo como desde su importancia para el presente del cine” (Pena, 2010: 31). Para ellos, *Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas* supone, en todo caso, una quiebra de las sensibilidades y horizontes de expectativas occidentales, lo cual conlleva una profunda reflexión sobre la prepotencia del canon cinematográfico occidental que ha de plantearse en términos de recepción.

Ciertamente este sexto largometraje firmado por Apichatpong Weerasethakul no surge de la nada. Se enmarca en la trayectoria filmográfica de un autor, en una cinematografía (la tailandesa) y dentro de un fenómeno de dimensiones globales: el de las cinematografías periféricas. Aunque crítico Jaime Pena nos recuerda que antes de Cannes 2010 Apichatpong “ya estaba ahí” (de hecho ya se había llevado un gran premio del jurado en Cannes por *Tropical Malady* en 2004 y el premio *Un certain regard* en 2002 con *Sud Sanaeha*) no podemos perder de vista que una Palma de Oro es una operación publicitaria que genera modas y focos de interés en ese mercado que es también el cine de autor. Es por eso que, teniendo en cuenta todas estas variables, el salto de un nombre procedente de la cinematografía tailandesa al primer plano de la escena internacional “ha obligado a repensar ciertas jerarquías y patrones en del cine contemporáneo a todo un sector de la crítica” (Pena, 2010: 30).

Este es el contexto en el que es necesario ubicar a un cineasta como Apichatpong, pues no es un “buen salvaje” elevado al estrellato por un golpe de suerte. Si bien su trayecto vital se inicia en 1970 en el mundo rural tailandés luego estudiará cine en Chicago, en el corazón de los Estados Unidos. Siguiendo a Pena (2010: 31) allí se interesa más por Andy Warhol o Bruce Waillie que por el modelo de representación hollywoodiense. Por tanto, su ubicación contextual es doble (Elena, 2006), lo cual nos exige pensar con prudencia la caracterización del llamado “nuevo cine tailandés”. De una parte dentro de su cinematografía nacional, pero, por el hecho de haber recibido una formación en una escuela de arte americana se sitúa en una dinámica cultural que le es ajena en un principio: la de las vanguardias en su vertiente más experimental. Además, su trabajo en los campos de la videoinstalación de arte contemporáneo y de la publicidad lo ubican en un contexto muy amplio que excede los límites del relato cinematográfico restringido al modelo narrativo clásico. Para Jean-Philippe Tessé aquí está la clave de su estilo personal: en esa “transhumancia entre el cine y el museo” recibe el impulso de “una extraña operación sensual” por la que la imagen adquiere nuevas y desconocidas propiedades. Sin embargo, esto tampoco es algo nuevo, y una vez más debemos situar esta tendencia en el contexto del “cine expandido” en dirección al museo (entendido también como discurso con sus normas y pactos propios) que viene proponiendo Gene Youngblood desde los años 70.

Por otra parte las obsesiones, los lugares comunes que terminan emergiendo en su filmografía siempre terminan volviendo sobre elementos que podemos situar con facilidad en todas las culturas: lo natural, los sueños, la muerte, lo sexual... No hay nada de “buen salvaje” ni de primitivo en el “nuevo cine tailandés” aunque sí tal vez una vuelta sobre sus propios orígenes culturales a partir de la representación de ciertos rasgos locales como punto de partida. Hay un prejuicio crítico erróneo muy propio de los “integrados” que pesa sobre este planteamiento: la creencia en que, agotada la reserva simbólica del sistema de representación occidental, el exotismo de los periféricos será la reserva espiritual del canon cinematográfico. No es posible caer en tamaña ingenuidad dada la precaria mezcla entre la internacionalización de elementos puntuales y el extrañamiento que produce el fenómeno cuando se opone al canon.

Se plantean por lo tanto las siguientes preguntas: ¿existe la posibilidad

efectiva de una internacionalización del hecho audiovisual en torno a unos elementos básicos de comunicación intercultural? ¿Lo tolerarían los públicos? ¿Supone el caso de El tío Boonmee recuerda sus vidas pasadas un importante paso para que las cinematografías periféricas dejen de ser tal cosa? Y, en ese caso, ¿qué implicaciones tendría este fenómeno? A la luz de los conceptos de internacionalización e interculturalidad la tensión entre cinematografías nacionales y cinematografías periféricas adquiere otra dimensión.

2. INTERNACIONALIZACIÓN Y AUDIOVISUAL: ALGUNOS LUGARES COMUNES

Ha aparecido ya el concepto de “cinematografías emergentes” o “cinematografías periféricas”. De acuerdo con Portabella:

Hay que estar muy atentos al mapa cambiante del cine mundial, y ello presupone que nuestras percepciones y explicaciones de este fenómeno deben seguir el ritmo de las más diversas mutaciones. Así, por ejemplo, al tiempo que se descentraliza geográficamente la producción cinematográfica, muchas películas provenientes de Asia y Oriente Medio, que presentan narrativas ajenas al “canon occidental”, han conseguido a lo largo de la pasada década una preeminencia en la cultura cinematográfica mundial impensable hace veinte años, transformando nuestra idea de lo que es y de lo que puede ser un relato trenzado con imágenes y sonidos (Portabella; en Rosenbaum, Martin; 2011: 8).

La rentabilidad de este concepto inaugura todo un enfoque: el de examinar lo extraño, lo ajeno, lo fuera de lo común para poner en entredicho aquello que consideramos normal. Tomando el modelo gráfico de la economía política sería la dialéctica entre centro y periferia (Amin, 1974a; 1974b; 1975). Desde el área de investigación en Humanidades podemos tomar también la metáfora de la Teoría de los Polisistemas. El caso de Apichatpong sería al polisistema audiovisual (incardinado dentro del sistema mayor de la cultura) lo que Itamar Even-Zohar (2012) llamaría un epígono: un “centro ajeno al centro al polisistema, que lo afecta y que lo refuerza”, aunque tal vez no sin algunas alteraciones como ya han sugerido Rosenbaum y Martin con el sugerente lema de “las mutaciones del cine contemporáneo” (2010). Hablando en otro registro diferente y para concretar este interés investigador por lo que está más allá de los

márgenes, Dostoievski escribió en el prólogo de Los hermanos Karamázov:

Pues lo estrafalario no solo “no es siempre” el caso particular y marginal, sino que, por el contrario, a veces contiene el meollo del conjunto, mientras que las demás personas de su época y sin saber por qué, se han desprendido de él como arrastrados por alguna ráfaga de viento (Dostoievski, 2006: 70).

Esta audacia literaria del gran narrador ruso es lo que Bérénice Reynaud ha denominado “la utilización del espejo de otra cultura para lograr el efecto extrañamiento” (Rosenbaum, Martín; 2011: 31). Por tanto y con total seguridad, el espectador medio euroamericano que ha interiorizado y socializado los modelos de representación cinematográficos hollywoodienses, difícilmente será capaz de establecer un diálogo que equilibre el horizonte de expectativas propuesto por obra con el suyo propio como lector-intérprete. Ante este escollo, el concepto de cinematografías periféricas, invita a depurar la mirada a partir de la detección de las constantes arquetípicas que garanticen una comunicación mínima.

Por otra parte, su canal de distribución ya no es uno solo (la sala de cine tradicional) y sus espacios de exhibición serán, sobre todo, el festival especializado, el museo, la filmoteca, la pantalla doméstica, las ventanas de distribución en línea, ectétera... y sobre todo los discursos críticos derivados, elementos generadores de diálogo y debate que se convierten en prolongaciones menores del film. En este sentido conviene puntualizar que el pacto de lectura, la relación del espectador con el film no será ya tanto racional y extensiva como sensorial e intensiva, en una nueva temporalidad receptiva mucho más reposada e inmersiva.

Llegados a este punto conviene hacer una declaración de intenciones en torno a este artículo: entenderemos “internacionalización” como concepto independiente e incluso opuesto al de “globalización”. Si bien sabemos gracias a la sociología de la comunicación que la globalización consiste en una forma relaciones de poder de unos esquemas culturales sobre otros a escala mundial, por “internacionalización”, entenderemos aquella acepción propuesta por Buarque (2013) aun con todas las prudencias y desconfianzas previas a traer al discurso crítico unas declaraciones

políticas: algo que por su importancia estratégica y simbólica “debería pertenecer a toda la humanidad”. En la comunicación audiovisual: ¿qué elementos comunes, por su importancia estratégica y simbólica, atañen a toda la humanidad? Y en el debate planteado por los periféricos: ¿es posible dejar de pensar las cinematografías nacionales como compartimentos estancos?

Una reflexión profunda y detenida sobre las problemáticas de decodificación e interpretación de obras fílmicas situadas más allá de los márgenes de la industria y sus usos, tradiciones representativas y tópicos nos pone sobre la pista de nuevos horizontes por los que la semiótica transdiscursiva (Vázquez Medel, 1995) debe preocuparse en cooperación con los enfoques de la comunicación intercultural y de la teoría estética del cine.

3. RECEPCIÓN E INTERPRETACIÓN: ALGUNAS CALAS DESDE LA TEORÍA

Opina Jean-Philippe Tessé que los “gimoteos” por la Palma de Oro a El tío Boonmee encubren el rechazo al otro y a lo otro, a lo desconocido. Dejando a un lado la polémica, el crítico francés argumenta su crítica en torno a la problemática de la recepción y la espectacularidad:

Pudo oírse un gimoteo demagógico lamentando que la Palma no se concediera a una película más “para el gran público”, es decir, más identificable, común, en la que el público (ya que se habla en su lugar) pudiera reconocerse, plegarse a modos de representación ya conocidos (Tessé, 2010: 36).

Una película cinematográfica como Uncle Boonmee, en su forma opaca y nada legible desde los postulados de la narratividad cinematográfica occidental, se perfila como un perturbador objeto en nuestra cultura. Ante él cabe la pregunta que se hacen los críticos más escépticos: ¿nos están tomando el pelo? En el marco de la postmodernidad (Jameson, Lyotard), y dentro del campo de la estética en la era de lo neobarroco (Calabrese), no podemos seguir guardando el vino nuevo en odres viejos. Wolfgang Iser, ya en los años setenta, nos advertía de que hay que rechazar de entrada el apriorismo de que un texto tenga, necesariamente, un solo significado o

en todo caso, una estable posibilidad de polisemia regulada en último término por la norma: entonces nos preguntaremos por qué los textos juegan al escondite con los intérpretes; pero, más todavía, por qué las significaciones, una vez encontradas, pueden cambiar nuevamente, siendo así que las letras, palabras y frases del texto permanecen siendo las misma” (Iser, en Warning, 1989:134).

Los historiadores del cine constatan como, a partir del giro que supone la modernidad cinematográfica en torno a la década de los sesenta del siglo XX, se observa en las superficies discursivas un desplazamiento desde las estructuras narrativas hacia las poéticas. De la legibilidad lineal, causal y proyectiva hacia la opacidad hermenéutica y el enigma formal (Monterde, en VV.AA., 2009: 39-40).

Por otra parte, el espectador occidental no maneja los intertextos culturales de la tradición a la que se remite el cine de Apichatpong sistemáticamente: las leyendas locales, personajes literarios (como el propio tío Boonmee), historias orales de fantasmas, tradiciones rituales y religiosas en torno a la muerte (como la de ser monje por un día, como sucede hacia el final de Uncle Boonmee...). En consecuencia sería imposible que se cumpliera la ley receptiva enunciada por Iser: “la obra de arte es la constitución del texto en la conciencia del lector” (Iser, en Warning, 1989: 149) puesto que el espectador occidental, a menos que sea versado en cultura tailandesa, no contará con el arsenal de intertextos requeridos como para armar su propio texto en la conciencia. Al menos en un principio, debido a la distancia de horizontes (en palabras de Jauss) o del incumplimiento de los requisitos de “competencias” del receptor y “aceptabilidad” social de un mensaje en una comunidad interpretativa, como se nos ha señalado desde el modelo de la sociosemiótica (Rodrigo, 1995). El único rol que es posible adoptar ante este tipo de películas no es otro que el de “turistas cinematográficos”, como ha señalado Carlos Losilla:

Cualquier interpretación posible no sólo resulta arriesgada, sino incluso temeraria, por lo menos si uno no es tailandés y no conoce al dedillo los modos culturales de esa parte del mundo. Tómese lo que sigue, pues, solo como la mirada curiosa de un turista cinematográfico ante un país lleno de imágenes impenetrables (Losilla, 2010: 32).

En el estudio de las cinematografías periféricas, Jonathan Rosenbaum y

Adrian Martin, van incluso más lejos al extremar la prudencia cuando se trata de buscar interpretaciones y sentidos críticos. Esta necesidad imperiosa de interpretación causal y racional es casi una autoimposición que se ha hecho un cierto modelo crítico y es también un juego que gusta demasiado a la cinefilia pedante, que se deslumbra rápidamente con cualquier espejismo de una moda:

Sin embargo, hay aquí una trampa, que es clásica de la dominación imperialista: tomar una película asiática (por ejemplo), extraerla de su contexto específico, nacional y cultural, fantasear sobre ella, traerla a occidente y escribir una crítica sobre ella. Nuestra esperanza [...] es ir más allá de ese tipo de miopía hacia un entendimiento intercultural (Martin, en Rosenbaum, Martin; 2011: 31).

La cuestión, en última instancia, radica en un problema de comunicación intercultural. Ante la desconexión de horizontes no cabe sino dejarse llevar por el fluir de las imágenes, como un turista, pues un viajero ha llegado hasta un lugar con un cierto interés por conocerlo. En este sentido, y siguiendo a Habermas, no podemos olvidar de ningún modo que existe una relación directa y proporcional entre conocimiento e interés. Será por lo tanto un interés por lo desconocido, una sensibilidad que se deja fascinar por aquello que no entra en sus moldes originarios y que acepta la diferencia con respecto a lo que considera cotidiano. Pero es que hay algo más, pues este es el propósito poético confeso de un cineasta como Apichatpong: hacer una tabula rasa, proponer una experiencia sensorial más que racional. This would be the perfect viewer: a blank canvas that can be approached by a film like a child, pure and open, watching it just image per image. Actually I prefer that, it's like going back to the basics. When you're young and you discover films, everything is good, because you don't have any references... (Weerasethakul, en Tatarska, 2012).

Este sería el espectador perfecto: un lienzo negro que puede ser interpelado por una película, como un niño, puro y abierto, viendo tan solo imagen por imagen. En realidad prefiero esto, sería como volver a lo más básico. Cuando eres joven y descubres el cine todo es bueno, porque no tienes ninguna referencia (Weerasethakul, en Tatarska, 2012) .

A pesar de visitar la tradición incorporando argumentos de historias de vida y leyendas locales, este cineasta practica un gran vaciado en su

puesta en escena, que se puede observar incluso como una progresión en su filmografía: desde la caótica convergencia de relatos en *Mysterious object at Noon* (2000) hasta la presentación de la situación por sí sola gracias a la nitidez digital en *Mekong Hotel* (2012). Desde alocado barroco kistch de *Iron Pussy* (2003) hasta el estatismo de *El tío Boonmee recuerda sus vidas pasadas* (2010), en la que no hay más elementos que la comparecencia de una corporeidad en el plano y la atmósfera sonora como presencia envolvente en una realidad incierta y al borde de precipitarse hacia una misteriosa dirección desconocida.

Llegados a este punto queda claro que toda lectura que desde estas páginas se pueda hacer de los films referidos será parcial, inacabada y, posiblemente, desconectada del contexto tailandés. Entonces habría que arrojar la toalla definitivamente, aceptando una distancia de horizontes insalvable. Nada más lejos de nuestra intención: adoptar esta postura sería caer en un cerrado conservadurismo estético en el que cada uno debe dedicarse solamente a su compartimento estanco, cerrando la puerta a cualquier tipo no solo de influencia o innovación formal (lo que supondría quedarnos encerrados haciendo eternamente las variaciones sobre los mismos temas) sino además impidiendo el pensamiento relacional y en red propio de la semiótica transdiscursiva. Sería una falsa apariencia de orden racional que en realidad encubre una resignación ante el desorden original de la realidad investigada. Por el contrario, y como ha señalado Vázquez Medel, la función de la crítica académica (no de la diaria) y de la teoría es irrenunciable:

Sin embargo, pese a lo que hay de cierto en tal juicio, debemos reconocer que la aceptación del desorden no puede ser jamás un principio de la crítica y de la investigación. En todo caso, será una consecuencia inevitable, agotados todos los recursos de la ciencia (...). La tarea, en esta vertiente investigadora, es, al menos, triple:

1) en primer lugar, el imperativo básico: la fijación del texto en su evolución, el establecimiento de ediciones críticas (comentarios pero también versiones o variantes de una misma obra, lo que tendrá mucha importancia en el estudio de una filmografía como la de Apichatpong, planteada como un work-in-progress) hasta donde las difíciles circunstancias de creación y transmisión lo permitan;

2) en segundo lugar, el descubrimiento de las implicaciones estilísticas de las variantes, situando el texto en sus circunstancias de creación y revisión;

3) por último, el esbozo de unas líneas generales que permitan, con todo rigor y desde la perspectiva del desarrollo interno del texto, confirmar los hitos básicos de un largo proceso creador en el que encontramos una conciencia estética en despliegue (Vázquez Medel, 1983: 589).

4. DILATACIÓN DE LA VISIÓN, DILATACIÓN DE LA AUDICIÓN Y DERIVAS SIMBÓLICAS.

“El ser humano es capaz de minimizar los temores invocados por Cronos, el tiempo devorador, a través de una constelación de representaciones eufemizantes” (Durand, en Pintor, 2008: 3).

El tío Boonmee recuerda sus vidas pasadas comienza con largos planos de un toro en medio de una tenebrosa (y sonora) selva tailandesa (Apichatpong, 2011; 00:01:18). Este toro se libera de sus cadenas y comienza a vagar hasta que alguien lo encuentra, lo doma y lo lleva de vuelta al redil. En principio parece complicado encontrar ningún tipo de referencia que permita interpretar este prólogo siempre presidido por bellos planos de la luna, anticipación simbólica de toda una “epifanía dramática del tiempo” (Pintor, 2008: 3). Toda la filmografía de Apichatpong se basa en tres elementos: la dilatación de la visión, la dilatación de la audición y la reescritura de la tradición mediante el rescate de cuentos y tradiciones populares. Y es en esta tríada en donde radican sus fundamentos comunicativos.

4.1 Dilatación de la visión

Más allá de los gastados tópicos literarios sobre la universalidad de la imagen, la reflexión crítica en torno al discurso cinematográfico afronta, en el amplio marco de pensamiento de la mutación digital del medio, toda una problemática acerca de la circulación de obras fílmicas en el contexto de la sociedad global. Actualmente, la combinación ineludible entre comercio, publicidad, creatividad, arte, vanguardia, innovaciones tecnológicas y relaciones de poder, plantea interesantes tensiones entre la forma fílmica y

los cauces estéticos, las formas de exhibición de las películas y las relaciones de los creadores con los espectadores. Y es que a lo largo de su filmografía Apichatpong Weerasethakul ha venido practicando de forma excéntrica y bastante poco convencional para el “gran público” una estética de los límites entre el documental y la ficción, entre la calidez del cine analógico en 35, 16 y 8 milímetros y la frialdad de una imagen digital nítida. Entre la tradición y la modernidad, el sueño y la reflexión lúcida; o bien la superposición de lo pasado con lo presente, de lo racional y lo irracional... y también una precaria mezcla entre los espíritus de oriente y occidente, o bien planteando lo urbano y lo natural como espacios vivos. Desde un enfoque crítico formalista también hay que tener en cuenta en qué medida su filmografía supone una quiebra de la narración en favor de otras poéticas experimentales, cajón de sastre demasiado grande y desordenado hoy por hoy como para plantar una dicotomía facilona entre lo que es narrativo y lo que no es narrativo. En esta ambivalencia de elementos opuestos que conforman cada una de las secuencias del cine de Apichatpong radica su misterio, tal y como lo ha calificado el crítico y programador James Quandt (2009): “mysterious object”, término que emplea con ironía para referirse a lo inclasificable de estas películas para sudor y estupor de algunos críticos occidentales.

Así sucede en *Mekong Hotel* (2012), un film que comienza siendo puramente documental con la aparición del propio cineasta ante la cámara, charlando distendidamente con un amigo guitarrista y cuya melodía de guitarra queda como fondo sonoro durante toda la película. Tras esta larga presentación documental, en la que además la nitidez digital constituye una suerte de garantía tácita de veracidad, comienzan los desvaríos. Ante la quietud de la corriente del río Mekong y en la tranquilidad de un dormitorio se nos revela a una madre-vampira (el Pob Ghost, personaje mítico en los cuentos tradicionales de la región fronteriza entre Tailandia y Laos), a varios fantasmas aparecidos que recuerdan sus vidas en reencarnaciones pasadas y planean sus vidas futuras... etcétera. De una forma muy sencilla y mediante

una puesta en escena eminentemente observacional (en la que además el sonido directo constituye una sugestión realista atmosférica) queda así perfilado un universo diegético inestable, siempre al borde de precipitarse hacia los desvíos de lo fantástico que, como en los relatos de Kafka, es una oscura presencia que gravita sobre la realidad que creemos conocer

por medio de la experiencia física de los sentidos y de la racionalidad.

4.2 De la imagen al imaginario : revisar la tradición

Este análisis y este enfoque requieren de un posicionamiento teórico claro a favor de la imagen. Gilbert Durand, en la introducción de su famoso estudio *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, hace todo un alegato en contra de la desconfianza, del prejuicio que la filosofía tomista y positivista y la ciencia en general mantienen hacia la imagen: “la loca de la casa... el mito como idea en estado naciente” (1981: 18).

Precisamente, y de acuerdo con la Escuela de Grenoble y el Círculo de Eranos, colocarse en el lado de Pradines, Jung, Piaget, Micea Elíade o Gaston Bachelard es aceptar los argumentos por los que descubrimos que “toda forma de pensamiento se sustenta sobre imágenes y arquetipos” (Cassirer, 1998). Y aun más allá, Durand defiende que en tanto que dinamismo organizador, toda imagen es símbolo motivado por su propia esencia ontológica y mental. En consecuencia el estudio de las mismas requiere de una “semántica especial” diferente a las reglas de composición formal del pensamiento lingüístico y lógico; es decir, que “posee más de un sentido artificialmente dado, pero cuenta con un poder esencial y espontáneo de resonancia” (Durand 1981: 26).

En este sentido, trataremos con dos acepciones bien diferenciadas del concepto imagen: una específica que atañe a uno de los vehículos sígnicos del código semiótico cinematográfico (la imagen en movimiento) y otra extensiva, como figura de pensamiento o arquetipo del imaginario antropológico, que puede materializarse en un signo fílmico pero también en un recurso literario cualquiera.

El mito, en su inestabilidad, en su naturaleza primitiva y tosca, es una de las formas preferidas por Apichatpong para la plasmación del arquetipo, de modo que el mensaje o la moralina (si es que la hay) no es más que el resultado de una forma dada como una unidad en sí misma y abierta a la interpretación. Escribe Losilla:

“Uncle Boonmee no es una lección magistral sobre la transmigración de las almas, ni sobre la tradición budista, ni sobre la historia de Tailandia, sino más bien un comentario sobre el modo en que un cierto pasado cultural es

capaz de reciclarse –de reflejarse, como un espejo- en el enmarañado universo de las ficciones contemporáneas. He ahí, pues, una película vitalista reflejada en la imagen de una fantasía melancólica sobre la muerte. O, por decirlo de otra manera, una ilustración de cómo las viejas historias pueden también reencarnarse, reflejarse en nuevas propuestas” (Losilla, 2010: 33).

Ese punto de encuentro entre lo viejo y lo nuevo no se produce como una monolítica unidad formal y argumental. Este tipo de películas no son films sólidos en los que es posible detectar con rapidez un discurso o una idea que genera sentido y dota de unicidad al conjunto. Bien al contrario una de las señas del cine contemporáneo y de el arte de la posmodernidad en general es precisamente la de visitar la tradición transformándola por medio de diferentes figuras y símbolos, a saber: ritmo y repetición, límite y exceso, detalle y fragmento, desorden y caos, nudo y laberinto, complejidad y disipación (o imprecisión), distorsión y perversión (Calabrese, 1994); características todas que, como veremos en las páginas siguientes, se dan claramente en el cine de Apichatpong. No obstante, recordemos una vez más que en occidente no somos más que “turistas cinematográficos” ante el corpus mítico y simbólico de la oralidad y de la sensibilidad tailandesa. En todo caso, para nosotros, se trata de sugerencias que percibimos en tanto que existan correspondencias, puntos en común entre esas constelaciones que Durand llama las “estructuras de lo imaginario antropológico”.

En este sentido, en los films de Apichatpong, la sugestión la ejerce la predominancia del régimen nocturno. Referir la nocturnidad no se trata solo de hablar de imágenes rodadas por la noche o de su simulación. Es la nocturnidad como régimen sintético- diseminatorio de la imagen, atmósfera visual y sonora, estímulo sensual que materializa en la superficie discursiva los tres arquetipos señalados por Betcherev desde la neurofisiología: la dominante postural, la digestiva y la copulativa (Pintor, 2008: 3).

También lo unitivo del imaginario femenino asociado a la feminidad benéfica y la madre nutricia expresados en el acto sexual, tal como vemos en la segunda parte *Sud sanaeha* (2004), algo así como un retorno edénico al locus amoenus donde se dan cita los amantes al borde de un río. O incluso en el episodio de la princesa de rostro desfigurado en *El tío*

Boonmee recuerda sus vidas pasadas en el que esta es penetrada por un pez mientras se baña en un lago donde ha visto su reflejo transfigurado en belleza (Weerasethakul, 2011; 01:02:58). Obsérvese que todo esto tiene lugar en medio de la naturaleza, entendida al modo de Durand como una “oscuridad acogedora”, como “refugio íntimo y tranquilo”. La selva y la corriente del río serán los signos de un espacio originario, el agua en toda su fuerza motriz y gran contenedor de biodiversidad como símbolo del tránsito temporal y origen de toda vida. Así lo expresa el propio cineasta: “el fluir del agua como una música que lo rodea todo”, pero también el símbolo del río como “un ser vivo que a su vez contiene mucha vida dentro de él” (Weerasethakul, en Tatarska, 2012).

De este modo el funcionamiento de la imagen en Apichatpong se basa en la limpieza del estímulo, que si comunica no es mediante el discurso directo, sino por la inestabilidad de la imagen, a punto de precipitarse en cualquier dirección hacia las sombras. Este funcionamiento de la imagen y del sonido como símbolo, como figura abierta a la interpretación requiere, en la distancia de horizontes de expectativas, de una comprensión formalista que tenga en cuenta tanto lo mostrado como lo oculto. Lo explícito y lo implícito, el hueco textual... el poder de sugestión, en última instancia.

Si tomamos cualquier plano de Uncle Boonmee... veremos dos niveles: una imagen de una extraordinaria limpidez y, como agazapados en su interior, múltiples sustratos y capas de sentido, que brotan tanto de la composición del encuadre como del tratamiento del sonido, de las cosas que se ven y de las que se ocultan (Losilla, 2010: 34).

4.3 Dilatación auditiva: la recomposición de un todo

Llegados a este punto es necesario señalar la función unificadora del sonido. En palabras de Tessé “hace sentir que la imagen se continúa al lado y más allá de los límites” (Tessé, 2010: 38) dando cuenta de una jungla que ya no es tanto real sino mental. El propio cineasta confiesa que es la dimensión auditiva la que le permite huir de la restricción que es el encuadre en sí: “me gustaría que ante mis películas se sintiera que hay otras cosas fuera de la pantalla que pertenecen a la película” (ibid.: 38). La especial sensibilidad sonora del cine de Apichatpong viene a establecer una unidad atmosférica que no es presencia afectiva ni subrayado

narrativo en el relato, sino la conformación de todo un universo que rodea a las imágenes sea cual sea el estatuto de estas y la correspondencia entre ellas. Se inaugura así una nueva temporalidad que confía en la sugestión de lo atmosférico aun con el sacrificio de la acción dentro del cuadro. Para Barriendos, esta interacción conlleva importantes implicaciones:

“el registro temporal se sostiene en diferentes órdenes pautados por la imagen y el sonido, -esencialmente el ritmo anticipatorio de los sonidos de la jungla-, como escalas de movimiento divergentes: aquí y ahora pierden su significado primero...” (Barriendos, 2010).

Aquí radica otra de las claves de la distancia de horizontes, en tanto que la duración es uno de los grandes tabús en el modelo de representación euro-occidental o, al menos, del heredero del cine clásico y del flujo incesante de la televisión. “Es una cuestión de percepción, simplemente”, declara el cineasta. “Mi tiempo no es vuestro tiempo, cada uno lo percibe de manera diferente” (Tessé, 2010: 38). Puntalicemos un poco más: de acuerdo con el filósofo Henri Bergson, una cosa será el tiempo como movimiento incesante y otra la duración, entendida como “la experiencia vivida del tiempo”. En esta confusión, muy posiblemente, se fundamente el error por el que en occidente la contemplación estática sea prácticamente un tabú condenado por un prejuicio iconódulo. La referencia ineludible a Bergson (1987) ya nos coloca en el horizonte de un cine que es vitalista de por sí, que confía en el registro de imágenes en vivo, como apuntes del natural. Pero sin perder de vista jamás que un film es un artefacto fabricado en función de una técnica que trabaja sobre el tiempo, tal y como ha definido el cine el teórico Stiegler (2002):

Empecé a pensar en ello con Sud Sanaeha (Blissfully yours, 2010), la idea de un tiempo personal y un tiempo de la memoria. Filmar, cortar... no es un asunto de duración real, es tiempo de la película. Una vez que toma vida con el montaje cada película decide la duración de un plano. Por lo que una toma no es un fragmento de tiempo que se pone al lado de otro, es algo más orgánico. Es como un bonsái: se corta y se recorta, hasta que toma forma (Weerasethakul, en Tessé, 2010: 38).

Para críticos como Losilla, el reto consiste en percibir estos estímulos como figuras retóricas. Esto es, un formalismo que contempla la

complementariedad entre imagen y sonido como “las asociaciones que transmiten” de un modo “ambiguo, abierto a cualquier especulación” (Losilla, 2010: 32). Tomando prestado el lema de los estudiosos del cine expandido en dirección al museo, esta manera de percibir y de conocer debe hacernos pensar en un cambio de paradigma en la recepción: “del relato de la experiencia a la experiencia del relato” (Royoux, 2008: 126).

5. DE SUEÑOS, MITOS Y REGISTROS: PARADOJAS DE LA COMUNICACIÓN CINEMATOGRÁFICA.

Gilbert Durand (1981: 29 y ss.) insiste en el carácter motivado de la imagen estudiada desde el punto de vista semiótico. Recordemos que este autor de la Escuela de Grenoble se mueve en el plano de las imágenes en su acepción extensiva, de los arquetipos, sea cual sea su vehículo sígnico. Pero cuando bajamos a lo concreto, a la especificidad de lo cinematográfico, nos damos cuenta de que la motivación del signo es un hecho ineludible. Precisamente la provocación que supone el cine de Apichatpong es que este se apoya sobre el carácter motivado de sus imágenes y sonidos en tanto que registros en vivo, incluso cuando se trata de películas digitales que han perdido su carácter ontológico de huella física (ver Quintana, 2008). A pesar de que en todas ellas hay un artificio patente, se trata de un cineasta que sigue confiando en el registro de la materialidad, en el rodaje como una copresencia en vivo. De ahí la primera de las paradojas que caracterizan su cine: la ambivalencia entre formas asociadas a los pactos documentales y los resortes propios de la ficción más caprichosa. De esta ambigüedad sobre las convenciones es de donde se surge la sorpresa, esa sensación de que el universo está a punto de precipitarse en el misterio de la oscuridad.

“Hay varias vidas, varias realidades, y en ese momento el personaje ya no sabe cuál es la verdadera, si hay una más real que las otras. La vida es rica, en una vida hay muchas vidas. Y no hay conflicto entre los personajes y sus dobles, no hay conflicto entre realidades. El doble es, precisamente, una perturbación del tiempo que el cine puede mostrar” (Weerasethakul, en Tessé, 2010: 40).

Expresado de un modo más riguroso, se trata de un constante desplazamiento, de un ir y venir entre el estatuto documental de la imagen (registro fidedigno del movimiento de la materia) y el desvío potencial hacia

una serie de posibilidades, de universos sugeridos. En palabras del semiólogo Charles Sanders Peirce (1974), se trata de un desplazamiento del indicio al símbolo, pacto que es necesario admitir si queremos entrar en el juego discursivo.

Al comienzo de *Mysterious object at Noon* (2000), el propio cineasta se incluye en aquello que está filmando. Acaba de terminar el terrible y emotivo relato de una muchacha de Bangkok, que cuenta con lágrimas en los ojos cómo su propio padre trató de venderla como mercancía. Entonces el cameraman se entromete en lo que sucede al otro lado del dispositivo y pregunta:

- ¿Ahora, tienes alguna otra historia que contarnos? Puede ser real o ficción.
- ¿Qué más te podría contar, real o inventado?
- Cualquier historia. De un libro o de donde sea... (Weerasethakul, 2000; 00:07:42).

Mysterious object at Noon, como ópera prima de cineasta, presenta una formulación muy embrionaria de lo que luego será el estilo propio, pero su estructura a modo de esbozo de relatos encontrados que vienen y van por la ciudad contiene algunas claves reveladoras: la de las historias múltiples en torno a un personaje, da igual que sean verdaderas o de ficción. Se trata de generar un espacio de indeterminación en el que pueden darse varias vidas posibles, varias realidades que además no estarán separadas, sino que a menudo compartirán contaminaciones recíprocas. Se trata de un trabajo sobre la idea de tiempo entendido como frontera. A propósito de *Mekong Hotel*, el cineasta afirma que el hecho de haber elegido como localización para rodar la película el límite político entre Tailandia y Laos es solo el principio de una idea mayor de frontera que si bien impone divisiones también implica porosidades. El carácter fronterizo implica contaminaciones recíprocas entre universos o realidades posibles y distintas: la vida y la muerte, lo posible y lo material, la superposición de distintos estratos temporales sobre un mismo espacio... todo con el río, el agua en movimiento, como discurrir que lo precipita todo, símbolo motivado por una realidad de facto y que revierte a su vez sobre ella:

I find the very concept of border fascinating. This particular one is additionally interesting, because before it was created, we [the people of Thailand and Lao] were very close. In my region the dialect we speak is almost the same as in Lao. When the war came the border became a fact—its occurrence was like an act of breaking a family. Even though we were still able to see each other across the river, it became an invisible wall. The border also stands for a division between two worlds: of the dead and of the living, between the past and what is happening now. When you spill the ashes into the water, this border is symbolically crossed (Weerasethakul, en Tatarska, 2012).

Encuentro fascinante el concepto de frontera. Esta en particular es especialmente interesante, porque antes de que fuera creada, nosotros (los pueblos de Tailandia y Laos) estábamos muy próximos. En mi región, el dialecto que hablamos es prácticamente el mismo que en Laos. Cuando empezó la guerra la frontera se convirtió en un hecho cuya consecuencia es como la de romper una familia. Incluso aunque aún pudiéramos vernos unos a otros a través del río se convirtió en un muro invisible. La frontera también supone una división entre dos mundos: el de los vivos y el de los muertos, entre el pasado y lo que está sucediendo ahora. Cuando echas las cenizas de un difunto al agua, esta frontera se cruza simbólicamente (Weerasethakul, en Tatarska, 2012) .

El símbolo, en su carácter abierto e indeterminado, supone un motivo estético privilegiado de donde siempre es posible aprender algo nuevo al tiempo que retorna a los orígenes de la cultura y a las preguntas últimas sobre la muerte, la inexorabilidad del tiempo y lo efímero de la condición huma:

Animal, vegetal, humano, cuando se trata de dar razón del orden visible, imagen o símil de lo inteligible, de lo inalcanzable para la expresión racional surge el mito, la narración arquetípica, la que nos revela nítidas realidades más valiosas, fuera de la aprehensión sensible (Barriendos, 2010).

La cuestión está en comprender cómo estos arquetipos del imaginario antropológico emergen en el discurso fílmico. En este sentido, Losilla señala dos rasgos formales característicos en la poética fílmica de Apichatpong. Por un lado la forma especular a partir de la contraposición

de dos o más partes bien diferenciadas en la misma película. De este modo introduce ensoñaciones, digresiones, el tópico de la reencarnación o de las otras vidas posibles. Este tropos especular se materializa con gran claridad en *Tropical Malady* (2004), en la que los dos actores de la historia de amor homosexual de la primera parte serán también los personajes del cuento fantástico en la segunda mitad: el salvaje y el cazador.

Como segundo rasgo formal característico, el crítico cahierista indica los “deslizamientos invisibles que nos trasladan a otra dimensión” (Losilla, 2012: 33), esto es, una agilidad de asociaciones generadas a partir de la sutura entre dos planos distintos y, en primera instancia, discontinuos. Tomemos como ejemplo las transiciones de *El tío Boonmee...* o la superposición de realidades antitéticas en *Mekong Hotel* (la inundación o la conversación con el guitarrista frente a la familia de monstruos, por ejemplo). En la primera de las películas vemos a Boonmee descansando, tumbado en una hamaca. A continuación un largo plano que muestra las nubes sobre unas lejanas montañas y entonces empieza el relato fantástico y mítico de la princesa desfigurada (Weerasethakul, 2011; 00:49:31). ¿Es un sueño, una digresión o una de las vidas anteriores de Boonmee? Huelga decir que, en el cine de Apichatpong la reencarnación no es un golpe de efecto de guión con el que salir del atolladero argumental de una muerte. Tampoco es una superstición chamánica: la reencarnación, como imagen, funciona a modo de espejo: un símbolo mediante el cual acusar la inestabilidad de lo real, de sugerir una multiplicidad de mundos posibles, de relatos que eluden una interpretación última y definitiva.

Esta es otra de las características señaladas por Gilbert Durand para el régimen nocturno, que en este caso emerge en el discurso fílmico como la propia estructura formal: la coincidentia oppositorum (Pintor, 2008: 4). Es la conciliación de opuestos que resuelve toda incompatibilidad mediante la intervención del mismo factor que desencadenaba la imaginación: la inexorabilidad del tiempo. Así, motivos como la reencarnación en *Uncle Boonmee* o *Mekong Hotel* o la estructura bicéfala a modo de espejo de *Tropical Malady* pueden ser entendidos como símbolos en pleno funcionamiento que no requieren de una interpretación racional, sino que operan a un nivel mítico, inconsciente, en una palabra, sugestivo.

Un caso paradigmático, por su rareza formal y por su extraña belleza, lo

constituye *Ashes* (2012), cortometraje de 20 minutos que Lomography y la plataforma de distribución de cine en la red MUBI encargaron a Apichatpong y estrenado con motivo de la presencia de este en la 61ª Edición del Festival de Cannes durante el mes de mayo de 2012. La primera consideración que requiere la reflexión en torno a este cortometraje es la técnica con la que ha sido realizado: una pequeña cámara analógica que utiliza carretes fotográficos y funciona gracias al giro de manivela de la propia mano, como en el primitivo cinematógrafo Lumière. Este aparato, el Lomokino, es sí mismo un producto bastante frívolo que la casa Lomography ha intentado prestigiar con una campaña de promoción protagonizada por el cortometraje del cineasta tailandés. Sin embargo, *Ashes*, es algo más que el producto de un juguete fotográfico de moda para adolescentes. En él se vuelve a dar, por esa convergencia entre lo analógico de la película de carrete accionada a través de una manivela y lo digital, una inestabilidad en las fronteras bajo ciertos símbolos: el sueño y el combate del fuego contra el agua en la ceremonia religiosa que se muestra hacia el final (Weerasethakul, 2012; 00:17:15). La película, además, hace patente el artificio mediante el montaje de sonido procedente de la manivela al girar y la presencia en imagen del propio cineasta que hasta en dos ocasiones vuelve el objetivo hacia sí mismo.

Los registros analógicos y cálidos de escenas cotidianas de un paseo con un perro, la visita a unos activistas políticos o la ceremonia religiosa están envueltos en el halo de misterio de la atmósfera sonora, cosa que es una paradoja, puesto que el Lomokino es una técnica que no prevé el registro sonoro. Una vez más, los estímulos auditivos son el repiqueo de los pájaros en la selva y la corriente de agua, tanto en los momentos en que hay imagen como en los que no. En este sentido, en el carácter onírico de *Ashes*, tan importante es la presencia de imagen como su ausencia con la pantalla en negro, momentos en que el propio creador confiesa con su propia voz: “me di cuenta de que era un sueño. Un sueño dentro de otro sueño” (Weerasethakul, 2012; 00:11:30).

Finalmente todo se funde en palpitaciones del paso de manivela, transparencias entre fotogramas e imágenes veladas, texturas casi líquidas que nos devuelven visual y sensorialmente (no por medio de una trama argumental) a esa idea del discurrir, del agua como símbolo vitalista que recorre todo el cine de Apichatpong

6. CONCLUSIONES .

A la luz de estas reflexiones parece obvio que no es posible, de ningún modo, hablar de unas constantes universales estables en la forma, en la superficie discursiva de los productos de la comunicación audiovisual. Máxime cuando a principios del siglo XXI, en el contexto de la mutación digital del medio cinematográfico y en el marco de pensamiento que ofrecen el cine expandido y el concepto de cinematografías periféricas, se dan transformaciones estructurales por las cuales algunos elementos se intercambian entre los distintos discursos que ahora convergen (caso del cine y el museo), otros desaparecen, reaparecen otros antiguos (este es el caso del empleo de la técnica del Lomokino en el cortometraje *Ashes*) y otros, directamente, emergen.

En este sentido, es posible y es necesario generar un espacio de recepción favorable entre distintas sensibilidades que, desde una perspectiva amplia, permita considerar el hecho cinematográfico como un fenómeno estético transcultural, frente a la cerrazón en torno a un modelo industrial determinado con sus formulaciones canónicas y horizontes de expectativas que en realidad encubren modelos de negocio. El medio cinematográfico como procedimiento técnico pero también con un valor comunicativo debe ser reivindicado como una realidad internacional, no como patrimonio exclusivo de un modelo estético o industrial.

En este sentido, el estatuto de “turista cinematográfico” señalado por Losilla no excluye la posibilidad de incluir ciertos elementos desconocidos al horizonte personal ni tampoco a la semiosfera, entendida en el sentido amplio de Yuri Lotman (1996-2000): del mismo modo que respiramos el aire de un ecosistema ambiental, así también respiramos signos, símbolos e ideas de una atmósfera semiótica. En este sentido, un cine con planteamientos vitalistas como el del Apichatpong Weerasethakul encaja muy bien esta metáfora biológica del semiólogo de la Escuela de Tartu.

Una propuesta para la teoría, la crítica y la práctica del cine consiste en abrir las miras de una acepción restringida del medio cinematográfico hacia un fenómeno expandido, multisoporte, que se resitúa en el paradigma de las artes. Por otro lado, y como nos muestra el modelo la Teoría de los Polisistemas, urge prestar atención a aquello que está fuera de los márgenes frente al “centralismo” que tiende a aislar un sistema como una

mónada cerrada en sí misma, en torno a un centro canonizado en un repertorio. La trayectoria fronteriza e independiente de un cineasta tan libre como Apichatpong Weerasethakul nos ilustra una de estas tensiones entre un centro canonizado y un centro ajeno que desestabiliza el conjunto, el cual, tampoco lo olvidemos, genera su propio canon, su propio estilo, y a ello contribuyen estructuras articuladas en valores de producción, distribución y exhibición como la del cine de autor en la cual se inserta. No perdamos de vista las relaciones de poder que se establecen entre los centros y las periferias y los desplazamientos y reemplazamientos de unos y otros.

Por otro lado, y en otro orden de cosas, podemos inferir también la necesidad de reconsiderar ciertas claves para la interpretación, taxonomías y valoraciones que son propias de la crítica. Frente a un logocentrismo racional basado en estructuras lineales y en unidades de sentido se ha sugerido la posibilidad de una aproximación sensorial al discurso fílmico en una estrecha colaboración entre la teoría estética del cine y la indagación simbólica y arquetípica en el marco regulador de la comunicación intercultural, detectando las fronteras y aceptando la parcialidad inherente al estatus del “turista cinematográfico”. En última instancia, aquello que permitirá la apertura del espectador en “turista cinematográfico” con interés por aprender algo nuevo serán aquellos elementos que, basándose en una comunicación sensorial, establezcan puntos comunes por medio de “lo imaginario antropológico”. Durand defiende que “es precisamente en las imágenes o metáforas, ese semantismo de lo imaginario, lo que es la matriz original a partir de la cual se despliegan todos los pensamientos”. En este sentido, como forma igualmente válida de generar pensamiento, hay que reivindicar las ideas del filósofo Ernst Cassirer (1998) y que traídas al ámbito de la comunicación audiovisual nos permiten entender el cine como todo un proceso de conocimiento de las realidades otras como realidades vivas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMIN, Samir: *Sobre el desarrollo desigual de las formaciones sociales*. Barcelona, Anagrama, 1974.

- *La acumulación a escala mundial: crítica de la teoría del subdesarrollo*. Madrid Siglo XXI, 1974.

- El desarrollo desigual, ensayo sobre las formaciones sociales del capitalismo periférico. Barcelona, Fontanella, 1975.

BARRIENDOS, Esmeralda: "Contra la muerte en el olvido". 2010. Disponible en línea, fecha de consulta 15 de enero de 2013: <http://zinema.com/textos/contrala.htm> BÉGHIN, Cyril: "Uncle Boonmee en el desierto Nabua". En: Cahiers du Cinéma- España, nº 40, diciembre de 2010, p. 34.

BERGSON, Henri: Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze. Traducción de Mauro Armíño. Madrid, Alianza, 1987.

BERTOLIN, Paolo: "El plató fantasma: Nuevo film de Apichatpong Weerasethakul". En: Cahiers du cinema-España, ISSN 1887-7494, Nº. 33 (Abril), 2010, págs. 47-49

BUARQUE, Cristovao "Chico": "La internacionalización de la Amazonía". Disponible en línea, fecha de consulta 1 de enero de 2013: <http://www.jpic-jp.org/70-es.html> CALABRESE, Omar: La era neobarroca. Madrid, Cátedra, 1994.

CASSIRER, Ernst: Filosofía de las formas simbólicas. Edición en tres volúmenes. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

DELORME, Stéphane; TESSÉ, Jean-Phillippe: "De cine y de fantasmas: entrevista Apichatpong Weerasethakul". En: Cahiers du cinema-España, ISSN 1887-7494, Nº. 35, 2010, págs. 10-13.

DOSTOIEVSKI, Fiódor M.: Los hermanos Karamázov. Madrid, Cátedra, 2006.

DURAND, Gilbert: Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general. Madrid, Taurus, 1981.

ELENA, Alberto: Luces de Siam. Una introducción al Cine Tailandés. Madrid, T&B, 2006.

ESTRADA, Javier H.: "Hermanos menores. Quincena de los realizadores/Una cierta mirada". En: Caimán-Cuadernos de Cine, nº6 (57), junio de 2012, pp.10-12.

EVEN-ZOHAR, Itamar: "Teoría de los polisistemas". Disponible en línea, fecha de consulta 18 de junio de 2012: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-teoria-polisistemas.pdf>.

FARMER, Brett: "Apichatpong Weerasethakul, Transnational Poet of the New Thai Cinema: Blissfully Yours/Sud Sanaeha", 2005. Disponible en línea, fecha de consulta 20 de enero de 2012:

HERNANDEZ-SANTAOLALLA, Víctor: "De la Escuela de Constanza a las Teorías de la recepción cinematográfica. Un viaje de ida y vuelta". En: FRAME: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, nº 6, febrero de 2010. Pp. 196-218.

HOWELL, Peter: "Unclee Boonmee who recall his past lifes". 22 de septiembre de 2010. Disponible en línea, fecha de consulta 20 de enero de 2013:<http://thestar.com/entertainment/movies/article/864047--uncle-boonmee-a-ghostly-monkey-a-sexy-fish-and-a-wold-of-wonder>

ISER, Wolfgang: El acto de leer. Teoría del efecto estético. Madrid, Taurus, 1987.

AA.VV "El proceso de lectura. Enfoque fenomenológico"..: Teoría de la recepción. Madrid, Cátedra, 1995.

JAUSS, Hans Robert: Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética. Madrid, Taurus, 1992.

LOSILLA, Carlos: "Como un espejo". En: Cahiers du Cinéma-España, nº40, diciembre de 2010, pp. 32-34.

LOTMAN, Yuri: La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto. Madrid, Cátedra, 1996.

- La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Madrid, Cátedra, 1998.

- La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura. Madrid, Cátedra, 2000. MAYORAL, José Antonio (comp.): Estética de la Recepción, Madrid, Arco Libros, 1987.

PENA, Jaime: "Lo inaprensible". En: Cahiers du Cinéma-España, nº 40, diciembre de 2010, pp. 30-31.

PERANSON, Mark: "Spotlight. Cannes 2010: the year we made contact". Disponible en línea, fecha de consulta, 20 de enero de 2013: <http://cinemascope.com/spotlight/cannes-2010-the-year-we-made-contact/>

PEIRCE, Charles Sanders: Collected papers of Charles Sanders Peirce. Cambridge (Massachusetts), The Belknap Press, Harvard University

Press, 1974.

PINTOR IRANZO, Iván: "A propósito de lo imaginario". 2008. Disponible en línea, fecha de consulta 30 de octubre de 2008: http://uia.upf.es./formats/formats3/pin1_e.htm QUANDT, James (coord.): Apichatpong Weerasethakul. Viena, Film Museum- SYNEMA, 2009.

QUINTANA, Ángel: Virtuel? À l'ere du numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des arts. París, Cahiers du Cinéma, 2008.

RALL, Dietrich (comp.): En busca del texto. Teoría de la Recepción literaria. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.

RODRIGO ALSINA, Miquel: Los modelos de la comunicación. Madrid, Tecnos, 1995.

RÖMERS, Holger (2005) "Tropical Malady". Disponible en línea, fecha de consulta 18 de enero de 2013: http://www.sensesofcinema.com/contents/cteq/06/38/tropical_malady.html

ROSENBAUM, Jonathan; MARTIN, Adrián: Mutaciones del cine contemporáneo. Madrid, Errata Naturae, 2010.

ROYOUX, Jean-Cristophe: "Co-existencias. Cuando el cine de Basilio Martín Patino se expone". En: GARCÍA JIMÉNEZ, Pilar (coord.): En esto consistían los paraísos: aproximaciones a Basilio Martín Patino. Granada, Centro José Guerrero, 2008.

STIEGLER, Bernard: La técnica y el tiempo. Edición en tres volúmenes. Hondarribia (Guipuzkoa), Hiru, 2002.

TATARSKA, Anna: "Under water: Apichatpong Weerasethakul". 2012. Disponible en línea, fecha de consulta 1 de agosto de 2012: <http://www.fandor.com/blog/under-the-water-apichatpong-weerasethakul>

TESSÉ, Jean-Phillippe: "La pantalla de los sueños: entrevista Apichatpong Weerasethakul: ".En: Cahiers du cinema-España, nº 40, diciembre de 2010. Pp. 36-40.

VV. AA.: Nouvelle Vague. Los caminos de la modernidad. Valladolid, 54ª Semana Internacional del Cine de Valladolid, Cahiers du Cinéma-España, 2009.

VALLEJO, Aida: "La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental". 2007. Disponible en línea, fecha de consulta 13 de noviembre

de 2010: http://www.doc.ubi.pt/02/aida_vallejo.pdf

VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel: "Claves estilístico-textuales para el estudio del proceso creativo juanramoniano". En: VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel: Actas del Congreso conmemorativo del I Centenario de J.R.J. 1983. Pp. 589 - 618.

- El dinamismo textual. Introducción a la semiótica transdiscursiva. Sevilla, Cuadernos de Comunicación, 1995.

WEINRRICHTER, Antonio: Desvíos de lo real. Madrid, T&B Editores, 2005.
YOUNGBLOOD, Gene: Expanded cinema. Toronto/ Vacouver, Clarke, Irwin & Company Limited, 1970.

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS:

WEERASETAKUHL, Apichatpong: Mysterious object at Noon. 2000.

- Sud sanaeha (Blissfully yours). 2002.
- The adventures of Iron Pussy. 2003.
- Tropical Malady. 2004.
- Syndromes and a Century. 2006.
- A letter to uncle Boonmee. 2010. Cortometraje. Disponible en línea, fecha de consulta 1 de enero de 2013: http://www.youtube.com/watch?v=hSz1h2qOZgs&feature=youtube_gdata_player
- Uncle Boonmee who recall his past lifes (El tío Boonmee recuerda sus vidas pasadas). Madrid, Karma Films, 2011.
- Khong Lang Nam (Cactus river). 2012. Cortometraje, videoarte. Disponible en línea, fecha de consulta 1 de enero de 2013: http://www.youtube.com/watch?v=H5vT0T_ionU&feature=youtube_gdata_player
- Ashes. 2012. Cortometraje. Disponible en línea, fecha de consulta 1 de enero de 2013: <http://mubi.com/films/ashes>



El grafismo didáctico: Comunicar mediante la imagen impresa editorial

Didactic graphics: Communicating through the editorial printed image

Belén Abad de los Santos

Universidad de Sevilla

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8943-3210>

Artículo financiado parcialmente con Ayudas a la Investigación, subvencionadas por el Instituto de Estudios Ceutíes (IEC). Convocatoria 2017

Resumen: Este artículo explora el perfil biográfico-intelectual del artista Pepe Abad (1945-2001) a partir de los dos ámbitos temáticos siempre presentes en sus proyectos creativos: la multiplicidad compositiva dentro del campo de la ilustración editorial y el tratamiento renovador de la forma gráfica. Este estudio dual ha posibilitado profundizar en su contribución al lenguaje gráfico de cada periodo analizado, en un intento por diferenciar las múltiples comunicaciones visuales originadas por el ilustrador. Para ello se han analizado sus creaciones editadas en revistas y libros desde sus orígenes en la segunda década del siglo XX hasta comienzos de esta centuria. La información documental reunida en este estudio puede proporcionar una visión genérica de sumo interés para estudios posteriores.

Palabras Clave: Pepe Abad, Imagen visual, Ilustración editorial, Grafismo didáctico.

Abstract: This article explores the biographical-intellectual profile of the artist Pepe Abad (1945-2001) from the two thematic areas that are always present in his creative projects: compositional multiplicity within the field of editorial illustration and the innovative treatment of graphic form. This dual study has made it possible to deepen his contribution to graphic design in each period analyzed, in an attempt to differentiate the multiple visual communications originated by the illustrator. To this end, their creations

published in magazines and books have been analyzed from their origins in the second decade of the 20th century to the beginning of this century. The documentary information gathered in this study can provide a generic vision of great interest for subsequent studies.

Keywords: Pepe Abad, Visual image, Editorial illustration, Didactic graphics.

1. INTRODUCCIÓN

La existencia de la imagen didáctica en sí misma, es decir, aquella que persigue la transmisión de conocimiento y, es erigida con el propósito de facilitar la asimilación o comprensión de una idea, un concepto o una construcción intelectual desarrollada y comentada en el texto (Deforge, 1991 citado en Prendes, 1995), independientemente del uso que de ella se haga, ha sido ampliamente analizada por diversos autores (Delannoy, 1981; Moles y Janiszewski, 1990). Este enfoque conduce a no limitar el grafismo didáctico al ámbito de la enseñanza formal sino a cualquier proceso de comunicación (Costa y Moles, 1991; Gombrich, 1991). En este sentido, la imagen didáctica podría ser entendida como una manifestación de las artes gráficas que contribuye activamente al aprendizaje, a través de formas visuales que, adecuadas por su estructura y contenido, transmiten eficazmente la información verbal (Agostini, 1987). Desde esta perspectiva, las ilustraciones que visualizan o «imágenes de representación», siguiendo la terminología de Deforge (1991), poseen la capacidad de hacer imaginable y comprensible un fenómeno complejo que supone, según Costa y Moles (1991: 58): desde «una abstracción de lo esencial», pasando por una «concentración de información sin variar su esencia» hasta «una actitud de normatividad para facilitar la percepción del lenguaje icónico».

Este «lenguaje destinado al ojo», adoptando la expresión de Bertin (1972), que obedece a las leyes de la percepción visual y de la comunicación, no implica en absoluto hablar de la subordinación de un lenguaje respecto a otro. Ambos medios expresivos habrían de complementarse en lo que Cano y Sala (1991) definen como uno de los sistemas más clásicos de didactismo, «la redundancia verbo-icónica». Precisamente, este didactismo referido encuentra su correlación más paradigmática en aquellos mensajes gráficos que facilitaron la inteligibilidad global del conjunto de una serie de

publicaciones editoriales diseñados por el ilustrador Pepe Abad (Ceuta, 1945-Sevilla, 2001), durante la época de la transición y los inicios democráticos en la España de la centuria pasada.

El artista perteneció a una generación de creadores gráficos que, dentro de la expansión cultural acaecida en la segunda mitad del siglo XX, pudo «disponer de la historia completa de las artes visuales como una biblioteca de formas e imágenes latentes» (Meggs, 2000: 390). Así, el diseñador hallaría inspiración no sólo en los diseños ilustrados alemanes medievales y las gráficas populares de la época victoriana, sino también y, especialmente, en el empleo de los procedimientos de la imagen característicos de las nuevas y sucesivas vanguardias del primer tercio del siglo pasado. Este lenguaje icónico con vocabulario, gramática y reglas de combinación y expresión autónoma, definidos y en continua expansión, sentaría las condiciones conceptuales y presupuestos teóricos para el repertorio de formas que su grafismo recogerá a lo largo de su trayectoria artística. Tanto es así que, en los frecuentes trabajos publicitarios ejecutados por el surrealista Magritte y los futuristas Fortunato Depero y Ardengo Soffici, las estructuras reticulares del propio Van Doesburg y Piet Mondrian, y los elementos de expresión gráfica dadaístas de Tristan Tzara y Kurt Schwitters, se habrían de concentrar los antecedentes de una ruptura formal y conceptual que incide de pleno en la embrionaria construcción de las propuestas gráficas efectuadas por Abad en las múltiples disciplinas que abordó: ilustración editorial, cartelismo y diseño tipográfico.

Este artículo explora el perfil biográfico-intelectual de Abad a partir de los dos ámbitos temáticos siempre presentes en sus proyectos creativos: la multiplicidad compositiva dentro del campo de la ilustración editorial y el tratamiento renovador de la forma gráfica. Este estudio¹ dual ha posibilitado profundizar en su contribución al lenguaje gráfico de cada periodo analizado, en un intento por diferenciar las múltiples comunicaciones visuales originadas por el ilustrador. Para ello se han analizado sus creaciones editadas en revistas y libros desde sus orígenes en la segunda década del siglo XX hasta comienzos de esta centuria. La información documental reunida en este estudio puede proporcionar una visión genérica de sumo interés para estudios posteriores.

¹ Este texto forma parte de las investigaciones llevadas a cabo dentro del marco de la Convocatoria 2017 de Ayudas a la Investigación, subvencionadas por el Instituto de Estudios Ceutíes (IEC).

2. LA RENOVACIÓN DE LAS FORMAS GRÁFICAS EN REVISTAS

La obra del artista Pepe Abad en su faceta como ilustrador gráfico resulta considerablemente extensa. Las primeras referencias que se conocen lo sitúan en los albores de los Sesenta del siglo pasado, cuando emprende su colaboración de forma esporádica con la revista *Hacer* a partir del año 1961. Se tiene constancia de que su producción en esta publicación local ceutí no estuvo tan sólo limitada a la esfera de las artes gráficas. Abad habría de desarrollar también interesantes crónicas en torno al arte, reveladoras de sus incipientes inquietudes intelectuales².

Estas primeras creaciones gráficas aparecidas en *Hacer* se circunscriben a ilustraciones a modo de viñetas alusivas o no al contenido del texto que acompañan, siendo destinadas bien como encabezamiento o colofón de los artículos. La totalidad de estas producciones, que constituyen más que un síntoma de experimentación anecdótico, son ejecutadas técnicamente a plumilla, ofreciendo desde escenas representativas literarias y monumentos icónicos, hasta imágenes de lo más variopintas. Al margen de la plataforma gráfica experimental que significó *a priori* la propia revista ceutí en sus inicios, lo cierto es que el artista supo proyectar una tipología iconográfica técnicamente primaria (reduciendo formas, líneas y sombreados a la mínima expresión) como base gramatical de su grafismo en ciernes. La colaboración del ilustrador con *Hacer* se vería interrumpida en el año 1963, siendo reanudada a comienzos de la época de los setenta.

Dos años después, a partir de 1965, Abad establece una colaboración constante en calidad de ilustrador con la circular del Consejo de las Comunidades Israelitas de España en Madrid, la revista *Hakesher*. Su extensa aportación, que habría de comprender tanto portadas como ilustraciones –en total, quince portadas y treinta y ocho ilustraciones–, se ha de dilatar hasta 1967. En esta serie de ilustraciones, la habilidad procedimental del artista es, sin duda, una de sus cualidades más sobresalientes. Desde el plano técnico, su dominio del oficio se manifiesta en todos estos trabajos. Depurados en sus más leves detalles y con un acabado absolutamente impecable, el ilustrador consigue imprimir el sello distintivo por excelencia de su estética, que logra mediante formas elegantemente esquematizadas, con ritmos lineales ondulantes y quebrados. Del mismo modo, se observa la tensión visual generada entre

² Véase Abad, J. (Abril, 1962). La pintura actual, en *Hacer*. Segunda época (16), 2.

los espacios positivos y negativos, y sus relaciones entre sí en la dimensión espacial del soporte, enfatizándose así de manera apropiada los atributos visuales del diseño gráfico en los que se basa la disciplina.

Aunque en líneas generales la mayoría de las ilustraciones de portada presenten similitudes en su temática, por medio de un balance de los motivos iconográficos más empleados se puede establecer una tipología claramente diferenciada, suponiendo la figura humana la principal fuente de inspiración del diseñador. Otro de los argumentos visibles que podría apreciarse corresponde a espacios interiores –nº 9 de diciembre 1965, número extra de 1965, nº 11 de febrero 1966 y nº 22 de abril 1967–, paisajes urbanos y rurales (no exentos de personajes) –nº 8 de noviembre 1965, nº 10 de enero de 1966, nº 13 de abril de 1966 y nº 16 de septiembre de 1966– y componentes simbólicos asociados a la comunidad judía –nº 24 de junio de 1967–. Igualmente, llama la atención la introducción en estas portadas de modelos icónicos vinculados a su universo más cercano como el retrato que efectúa a su madre, convirtiéndose en el elemento protagonista de la composición, donde las sombras negras arrojadas desprenden la imagen del fondo acercándola al espectador en el ejemplar nº 19 de enero de 1967, o un apunte del natural en el nº 20 de febrero de 1967. Prevalece en estas obras un trazo menos severo y la precisión en el dibujo que las aleja formalmente del resto. No resulta difícil, por cierto, ubicar estas ilustraciones estéticamente en su época, puesto que existe en ellas, un tono y una forma propios del grafismo particular de los años sesenta y principios de los setenta.

Durante el periodo comprendido desde 1971 hasta 1974, afincado en Ceuta, Abad vuelve a retomar su ejercicio gráfico con la revista ceutí *Hacer*, diseñando cuatro portadas y un total de veinte ilustraciones. En ellas, ya es apreciable su estilo inconfundible caracterizado por la estilización de las formas, estableciendo una interacción positiva y negativa entre los planos negros de la tinta y el blanco del papel, a la manera de los grabados en madera de los impresores alemanes del siglo XV, con áreas lineales texturizadas y algunas zonas negras sólidas.

De igual manera, en el plano de actuación del diseño gráfico editorial, Abad concede a sus ilustraciones de portada una entidad pictórica a la letra –como antes habían hecho futuristas, cubistas y dadaístas (Müller-Brockmann, 1998)–, pero desde un plano de ejecución mucho más pragmático. La disposición de los materiales tipográficos (letras y signos

numéricos) adquiere una gran eficacia visual como en la portada de *Hacer* de su número de diciembre de 1971. No ha de obviarse, además, que esta nueva generación de productores de imágenes, a menudo se preocupaba por el diseño total del espacio y la integración del binomio conformado por la palabra y la imagen. Cuestión apreciable a la par, en el título de la revista diseñado también por él, que presenta en su tipo terminaciones *serifs* cortas, anchas y romas, con gruesas uniones en las curvas de conexión que unifican al trazo final con el trazo principal de la letra³.

En este mismo contexto geográfico, sería en febrero de 1972, cuando la Tertulia Flamenca de Ceuta pondría en circulación el primer número de su publicación *Flamenco*, que sumó catorce entregas, la última en diciembre de 1976 (Blas y Ríos, 1988: 641) y, en la que Abad volcó todo su talento pictórico desde el año 1974 de manera constante, hasta la clausura de la misma. Su profunda aportación a la revista se condensa sobre todo en ilustraciones gráficas insertadas bien en las cajas de texto –nº 6 correspondiente a marzo de 1974 (pp. 7, 29 y 44); nº 7 relativo a julio de 1974 (p. 3); nº 8, noviembre de 1974 (pp. 15 y 21) y nº 14, diciembre de 1976 (pp. 2, 16, 19, 28 y 40)–, como colofón central en la contraportada –nº 6, marzo de 1974; núm. 7, julio de 1974; nº 9, marzo de 1975 y nº 14, diciembre de 1976–, o bien como estampa estelar de portada –nº 10, concerniente a julio de 1975–.

Sin alejarse de la década de los setenta, pero sí del escenario local ceutí, se vuelven a localizar ilustraciones creadas por Abad reproducidas en una serie de publicaciones de diversa índole. Así, con anterioridad a la llegada jurídica de la libertad de expresión, que Cenizo (2002) entiende, «como nota característica de los medios impresos en la Andalucía de la Transición, aparecen en la comunidad andaluza un conjunto de proyectos informativos originados a falta de una prensa democrática». De este modo, en septiembre de 1974, surge en Sevilla *La Ilustración Regional*, que se presenta como *Revista de Andalucía*. Editada por la Sociedad Andaluza de Ediciones, S.A., tenía carácter mensual hasta su desaparición en enero de 1976 contando en su haber un total de 16 números. Con magnífica publicidad, formato de gran calidad y amplia tirada, pionera en temáticas y valoraciones comprometidas, entre sus colaboradores se hallaban políticos, periodistas e ilustradores gráficos de la época, como Abad. El artista ceutí prestó su colaboración en sus números 3 (noviembre de 1974)

³ Véase Hollis, R. (2000). *El diseño gráfico*. Barcelona: Ediciones Destino.

–pp. 49 y 51– y nº 4 (diciembre de 1974) –p. 45–. Su aportación gráfica de índole figurativo predomina en este decenio, al integrar ese lenguaje moderno desde una concepción racionalista. El grafismo de las ilustraciones supera de la barrera anecdótica la tradición de raíz expresionista, reduciendo las líneas y planos estructurales a formas abstractas escuetamente geométricas y monocromas de extraordinario poder visual.

En este repertorio de publicaciones, articulados en torno a las futuras élites culturales a nivel nacional, ven la luz una sucesión de nuevos títulos de mayor o menor relieve, del ámbito docente –universitario o no universitario, o no docente–, incluida la acción editorial de las instituciones y, que contarían con Abad como ilustrador gráfico. Se destacan por ejemplo, títulos como *Pliago*, que se desarrolla como revista literaria del Departamento de Literatura de la Universidad de Sevilla –en febrero de 1977 se publica el primer número y en junio de 1981, el último, el número 5–, y cuyo Consejo de Redacción estaba formado por profesores y estudiantes de Filología, diferenciándose entre ellos a José María Barrera, José María Capote, Juan Collantes de Terán, Jacobo Cortines, Rafael de Cózar, Trinidad Durán, Carmelo Guillén Acosta, Pablo del Barco, Rogelio Reyes y José Antonio Serrano. Su formato plegable y su diseño la hicieron reconocible por su original presentación. Las ilustraciones efectuadas por Abad han de aparecer en sus nº 3 (diciembre de 1977) –p. 9 y contraportada–, nº 4 (mayo de 1979) –p. 9– y nº 5 (junio de 1981) –p. 2–.

La segunda publicación registrada con ilustraciones de Pepe Abad corresponde a *Cauce*, considerada como revista de lingüística, literatura y creación, fue consolidándose paulatinamente a través de sucesivas etapas, llegando a equipararse con las ediciones de más solera de la Universidad de Sevilla. Fundada en 1977 –año en el que se publicó el número 0–, por los profesores M^a. E. Barroso Villar, A. Millán Chivite y J. M. Vilches Vitienes, emerge como «cauce» de expresión filológico-didáctica del Seminario de lengua y literatura españolas de la Escuela de Magisterio de la Escuela Universitaria de E.G.B. (Millán, 2003). Con su número 1 se convertía, al incorporarse los seminarios de francés y de inglés, en la revista de la Sección de Filología de dicho centro, para transformarse posteriormente, en el año 1989, con el nº 11, en publicación del Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura y Filologías Integradas.

Cuatro años después, en 1992, prosigue su empeño durante los años noventa, en los que alcanza la veintena de números, y, llega a formar parte del fondo editorial del Secretariado de publicaciones de la institución hispalense, estableciéndose en referente de obligada consulta en lo que a la investigación filológica y didáctica se refiere. Aún en fechas tan tardías como en el año 2020, se siguió manteniendo la ilustración de portada que el diseñador Abad creara a finales de la década de los setenta (fig. 1), la cual representa icónicamente el rostro monocromo de una ambigua figura de carácter expresionista –presentando estilísticamente evidentes similitudes formales con la plástica del pintor ecuatoriano Guayasamín–, y donde la palabra “Cauce” rivaliza en igualdad de condiciones compositivas, al ser insertada de manera reiterativa en un juego tipográfico junto al enigmático personaje dentro de una estructura circular a dos tintas, geometrizando globalmente el conjunto de la composición.

Su aportación no sólo se limitó al diseño de la cubierta, sino que, de igual modo, puede ser apreciada en ilustraciones gráficas impresas en su interior (figs. 2-3) que se incluyeron en sus nº 1 (octubre, 1978) –pp. 5, 9, 19, 187 y 204- y nº 4 (1981) –p. 277-, en las que vuelve a desplegar la pericia de su arte.

Fuera de este espacio geográfico, en la década de los ochenta, se registran igualmente tres publicaciones aún más, siendo el caso de la revista de Literatura y Artes *Alisma*, editada por la Agrupación Hispana de Escritores de Barcelona en su nº 6 (primavera, 1980) –año III, tomo I, p. 155–, que destaca con una aguada dedicada a su poeta fetiche, León Felipe, la revista madrileña *Onzevaras*, dirigida y editada por Celia Navarro, colaborando en sus nº 2 (junio, 1980) –año I, p. 5-, y nº 3 (julio-agosto, 1980) –año I, p. 5– ilustrando los artículos «Tiros y Troyanos por el cante hondo» y «Feria de abril (no Martorell) en Sevilla» escritos por P. del Barco.



Ilustraciones 1 y 2 . *Cauce*, 1978. J. Abad.

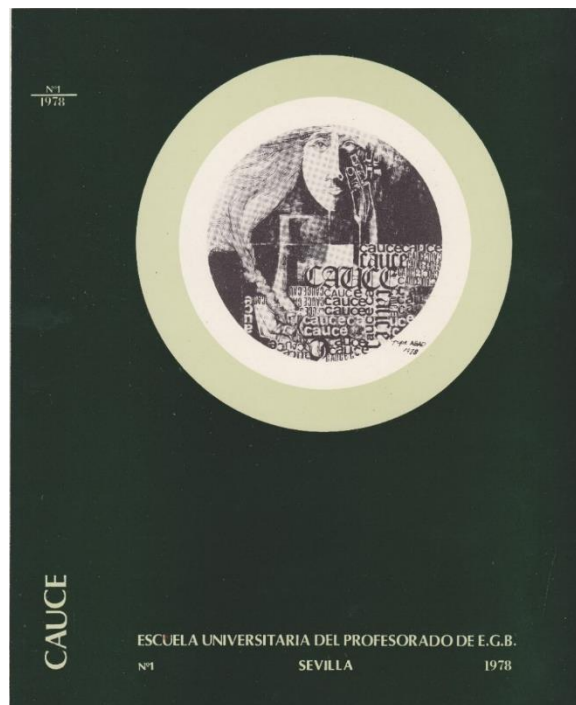


Ilustración 3 Portada para *Cauce*, 1978. J. Abad.

2. ROMPIENDO LA MONOTONÍA DE LA LETRA IMPRESA

Cronológicamente, Abad expresó sus primeras inquietudes en la práctica gráfica editorial por medio del Colegio Mayor Universitario Hernando Colón, a finales de la década de los sesenta, coincidiendo con el inicio de sus estudios de Bellas Artes en la Universidad hispalense, cuajando

definitivamente su estilo en las ediciones de tres ejemplares diferentes: *Memoria 1964-1965* (1965), *Breve Biografía de Fray Bartolomé de las Casas* (1966) de Manuel Giménez Fernández y *Memoria 1966-1967* (1967).

Cuatro años más tarde, el Instituto de Estudios Ceutíes se encuentra entre la segunda entidad provincial que solicita su colaboración para ilustrar las sobrecubiertas y las páginas interiores de un producto cultural circunscrito dentro de la Colección Premios Ceuta. Inicia su andadura como ilustrador gráfico en este ciclo con el número 1 de dicha antología, *En los brazos del mar (Poemas a Ceuta)* de Luis López Anglada (1970) –Premio Ciudad de Ceuta 1969–, siendo su aportación compendiada en los «Sonetos de regreso al mar». La totalidad de este singular repertorio de trazos y dibujos responden a una temática vinculada a la ciudad portuaria ceutí. Del mismo modo, sus estampas aparecerían en el Accésit al Premio Ciudad de Ceuta de literatura de 1969, *Poema de la isla redonda e inventada* de Eulalia Dolores de la Higuera (1970), abordando tanto la portada como las catorce ilustraciones que se muestran en el interior de la publicación. En esta ocasión, a pesar de manejar en estos diseños gráficos desde un punto de vista estructural algunos rasgos comunes a su estética convencional como la ambivalencia blanco-negro, la selección iconográfica de sus dibujos se amplía abarcando todo un universo propio de espacios habitacionales, azoteas, personajes y figuras vinculadas con el universo más íntimo del autor.

Poco tiempo después de la iniciativa del IEC, la primera lección del curso académico 1971 pronunciada por el catedrático Jaime Rigual Magallón, bajo el título *El siglo de oro de las Matemáticas* (1972) publicada por el Instituto Nacional de Enseñanza Media Masculino de Ceuta contaría con las creaciones de Abad en su portada y entre las páginas del volumen. Un año más tarde, ha de contribuir de nuevo con el IEC en el número 8 de la Colección Pliegos de Poemas, *Esa Voz...* (1973) escrito por Antonia Hita (Ana M^a. del Arco), desplegando su arte en la portada y en 16 ilustraciones, y, el número 9 de la misma serie, *Homenaje a José María Pemán* (1974), siendo en este caso el diseño de imagen de la cubierta compartida con el también ilustrador ceutí, Julio Ruiz Núñez.

El ilustrador ceutí comprometido con su proceso creativo, acertó en proporcionar al sector gráfico editorial una imagen lo suficientemente innovadora como para distinguirse de todo lo circundante, estableciendo

un nuevo compromiso estético entre la palabra y la imagen, al mismo tiempo que, pondría de relieve la necesidad de revalorizar la expresión gráfica como parte decisiva del objeto cultural literario.

No obstante, estos pequeños volúmenes no sólo reflejan de manera global las tendencias estéticas de su tiempo, sino también aquellos momentos difíciles en los que el dominio de las técnicas de impresión habrían de representar un factor decisivo. Abad supo obtener el máximo provecho al saber adaptar su estilo a las escasísimas posibilidades tecnológicas de unos sistemas de reproducción e impresión completamente obsoletos, condenados sin embargo a seguirse utilizando en aquella España franquista.

Al margen de estas limitaciones técnicas e insalvables obstáculos para el diseño español de la época, el diseñador conquistaría a través de un grafismo inconfundible y directo, empleando preferentemente un repertorio de formas donde sus equilibrados juegos de líneas, luces y sombras representaron el mayor interés en el campo estructural de la imagen. Esta gramática visual se habría de hallar muy en sintonía con lo que denomina Satué (1997: 162), «signos propios de aquella estética subversiva de los años setenta, técnicamente más cercana a la multicopista que al ordenador».

Por otra parte, el artista hubo de establecer desde 1975, una fluida y estable colaboración con el grupo poético sevillano *Gallo de Vidrio*, en calidad de diseñador e ilustrador gráfico, que se prolongaría hasta bien entrados los años ochenta. Dentro del campo de la ilustración su significativa contribución abarcaría un amplio abanico de soportes comunicativos que osciló desde cartelería y diseño de cubiertas, hasta ilustraciones de diversas publicaciones.

Justamente, en julio de 1975, la Colección *Gallo de Vidrio* (números 4 y 5) dedicó en el centenario del nacimiento de Antonio Machado, un número extraordinario a la memoria del poeta sevillano. La publicación, que llevó por título, *Hacia la luz y hacia la vida*, estaba constituida por un nutrido elenco de autores que destinaron sus poemas a recordar tan ilustre figura, entre los que cabe destacar Juan Manuel Vilches, José Matías Gil, Ramón Reig, Jesús Troncoso o el pintor, Amalio García del Moral, siendo todos ellos miembros fundadores del grupo. Del mismo modo, una selección de fotografías de tema sevillano, junto con la ilustración de la cubierta efectuada por Abad, realzaron visualmente una cuidada edición.

A parte de esta publicación, han de distinguirse las ilustraciones de portadas efectuadas por el artista para la colección de libros de poesía *Algo Nuestro* –editada por *Gallo de Vidrio*–, con representativos títulos de cariz andaluz, como *Cántaro* (1976), *Al aire el canto del gallo* (1979) y *Nuba para una aurora andalusí* (1980), siendo de esta última, concretamente, sólo el diseñador técnico de la portada. Estas propuestas gráficas del diseñador-ilustrador asumía paulatinamente las soluciones técnicas, formales y lingüísticas propias de la estética de esta década. A medio camino entre una figuración de marcado acento expresionista y el espíritu experimental del periodo, su producción icónica habría de configurarse mediante inteligentes soluciones en tintas planas, el tratamiento en silueta y la experimentación en el uso de peculiares tipografías dentro del multifacético estilo del diseñador.

Después de una pericia profesional razonablemente ecléctica, mención aparte merece asimismo la colaboración que Abad estableció con el editor Raphael Benazeraf a comienzos de la década de los setenta, diseñando entre 1970-1972 tanto la cubierta como las 15 ilustraciones que conformaron el libro *Refranero (Recueil de Proverbes Judeo-Espagnols du Maroc)*, editado en París en el año 1978. El argumento de este muestrario de estampas, impresas en casi la totalidad de sus páginas, giraba en torno al tradicional acervo popular de los proverbios judeo-españoles, los cuales se tradujeron igualmente al francés.

Cuando se observan globalmente estas ilustraciones ha de apreciarse lo específico de la relación entre la imagen y el relato verbal. La constelación de personajes y sucesión de hechos construyen un discurso visual similar a una estructura narrativa, combinados de tal manera que desarrollan cierta trama secuencial. El conjunto de las imágenes monocromas responde a un criterio estético figurativo con una fuerte carga expresiva de gran peso visual, un reflexivo estudio compositivo y una ejecución de las aguadas realmente admirables, pudiendo ser considerado por el grado de excelencia artística y profundidad conceptual de las mismas, una de las más ecuánimes implicaciones de Abad al campo editorial.

No obstante, la edición francesa de Benazeraf no se registra como la única publicación proyectada de cierta relevancia en el campo editorial. En su haber se pueden distinguir ya en la década de los ochenta, a nivel nacional, *La pintura románica de Cataluña* (1981) de Joan Sureda, para la colección de Alianza Editorial Forma nº 17, con un total de 28 ilustraciones,

y, *La pintura románica de Cataluña* (1987) de Joan Sureda, para la misma colección en su número 47, con una aportación de 10 ilustraciones. De la misma manera, se desarrolló hábilmente en este terreno estableciendo una constante praxis gráfica: desde diseños de portada como los ejecutados para *Cadalso (Una reflexión sobre la Andalucía ilustrada)* (1982) de Manuel Ruíz Lagos editado por el Centro de Estudios Jerezanos y la cubierta para *Blas Infante. Antología de textos* (1983) con introducción y notas de Manuel Ruíz Lagos publicada por la Fundación Blas Infante, hasta las ilustraciones aparecidas en *Sybila Famiana* (1983) de José A. Ramírez Lozano, Premio de Poesía Ciudad de Badajoz publicada por el Instituto Cultural Pedro de Valencia, y, el *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco* (Tomo I) editado por la editorial madrileña Creaciones Internacionales y Coediciones, S. A. Cinterco.

Ya en el periodo de los noventa, se han de localizar sus últimas aportaciones gráficas. Por una parte, vuelve a retomar su contacto con el grupo poético *Gallo de Vidrio*, en el ciclo en el que éste resurge nuevamente en la escena cultural de la ciudad hispalense. Así, en 1994 el mismo Ayuntamiento publicó y presentó en su sede el libro *Gallo de Vidrio: Veinte años de cultura en Sevilla*, con aportaciones de la creación de numerosos miembros del colectivo durante su larga trayectoria, destacando la ilustración de portada creada por Abad. Y por otro, se registra la cubierta para el libro de Pablo del Barco, *Poemas a Lápiz* (1999) dentro de la colección *Los Cuadernos de Sandua*, coordinada por A. Rodríguez Jiménez editada por la Obra Social y Cultural CajaSur de Córdoba, y, la serie de cubiertas diseñadas para la Fundación Machado de Sevilla en 1999 dentro de su colección *De viva voz*, como en *Cuentos Populares Sevillanos (en la tradición oral y en la literatura)* Tomo II, de José Luis Agúndez García, y, *Romances y Canciones en la Tradición Andaluza* de Pedro M. Piñero, Enrique Baltanás y Antonio J. Pérez Castellano como editores; e inaugurando el año 2000, *La eterna agonía del Romancero. Homenaje a Paul Bénichou*, cuya edición estuvo a cargo exclusivamente de P. M. Piñero.

En ellas se aprecia una resonancia lírica palpable al recurrir a ilustraciones efectuadas por el propio artista en años anteriores, con motivos peculiares dentro de su repertorio iconográfico, pero siendo adaptadas para la ocasión en un acertado proceso de ensayos visuales a través del color y la modificación de la imagen altamente contrastada en negativo, que imprimen un ingrediente de modernidad inusual para la época, pudiendo

ser evaluadas como una de las propuestas más audaces y arriesgadas estéticamente de su trayectoria editorial gráfica.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Tras este breve estudio se puede llegar a la conclusión de que, en suma, todas las propuestas gráficas caben ser evaluadas como epicentro experimentador sensible a la estética impresa con la que, el diseñador ceutí hubo de contribuir en la eficaz tarea de renacimiento del panorama gráfico editorial en España, desde los años sesenta de la centuria pasada hasta comienzos del siglo XXI. La dimensión de su éxito se puede estimar observando el poder y el impacto visual de su trabajo, cuyos diseños resultan tan actuales y enérgicos como lo fueron hace medio siglo, transmitiendo su mensaje comunicativo con una intensidad y claridad sin parangón.

Al hacer balance de la obra gráfica de Abad editada en revistas y libros se constata su capacidad de adaptación a las exigencias de los diferentes agentes emisores. La *relación de anclaje* (Barnes, 2006) que éste estableció entre sus imágenes y los textos que la acompañan podrían hallar su significación más profunda en aquellas significativas palabras de Arnheim, cuando el autor afirma que el aparato icónico visual:

no debe ser una transcripción plástica, esclavizada y exacta, del texto (cuando es así, estorba e incluso irrita al lector), sino que debe interpretarse la misma melodía, sólo que en otra clave. Debe ser una decoración antes que un informe, y en la forma debería adaptarse a las características de la impresión. Como la antigua costumbre de los reyes que, cuando viajaban, solían vestir el uniforme del país que visitaban, así el ilustrador debería vestirse tipográficamente al rendir visita a un editor. (Arnheim, 1931 citado en Satué, 2003: 373)

Buscando el arquetipo gráfico adecuado a cada soporte editorial, el ilustrador supo plasmar su dominio en el grafismo a través de imágenes monocromas de índole figurativo en las primeras etapas de su trayectoria profesional, para evolucionar hacia un proceso de abstracción y descomposición visual apoyado en el fotomontaje, que rompió con el tradicionalismo de décadas precedentes. En ese transcurso de investigación formal y adecuación a la palabra, la visión icónica del creador logró identificarse de pleno con la esencia interpretativa de cada trabajo textual mediante una verdadera simbiosis comunicativa.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agostini, F. (1987). *Juegos con la imagen*. Madrid, Pirámide.
- Barnés, J. S. (2006). *¿Qué son las imágenes? Interpretaciones y aplicaciones*. Salamanca: Servicio de Publicaciones. Universidad Pontificia de Salamanca.
- Blas, V. y Ríos Ruiz, M (1988). Diccionario Enciclopédico ilustrado del Flamenco. Tomo II. Madrid: Creaciones Internacionales y Coediciones, S. A. Cinterco.
- Bertin, J. (1972). «La gráfica», en VV.AA., *Análisis de las imágenes*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 215-236.
- Cenizo, J. (2002). *Poesía sevillana: grupos y tendencias (1969-1980)*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones.
- Costa, J. y Moles, A. (1991). *Imagen Didáctica*. Barcelona: CEAC.
- Delannoy, P.A. (1981). «L'image dans le livre de lecture», *Apprendre des médias. Communications*, 33, 197-221.
- Gombrich, E.H. (1991). «Pictorial instructions», en H. Barlow, C. Blakemore y M. Weston-Smith (eds.), *Image and understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 26- 45.
- Hollis, R. (2000). *El diseño gráfico*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Meggs, P. (2000). *Historia del diseño gráfico*. Mexico: McGRAW-HILL/INTERAMERICANA EDITORES, S. A. de C. V.
- Moles, A. y Janiszewski, L. (1990). *Grafismo Funcional*. Barcelona: CEAC.
- Millán Chivite, A. (2003). *Cauce*. Revista de Filología, Comunicación y sus Didácticas, nº 26. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Müller-Brockmann, J. (1988). *Historia de la comunicación visual*. Barcelona: Ediciones G. Gili.
- Prendes, M. P. (1995). «¿Imagen didáctica o uso didáctico de la imagen?», *Enseñanza*, 13. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 199-220.
- Satué, E. (1997). *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza Forma.
- (2003). *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*. Madrid: Alianza Forma.

- Como citar este artículo: *Belén Abad de los Santos (2021). El grafismo didáctico: Comunicar mediante la imagen impresa editorial. VAINART (2021), nº 3, pp. 44-58.*

**Estudio artístico del paisaje y sus raíces (segunda parte)***Artistic study of the landscape and its roots (second part)***Amalio García del Moral y Mora**

Universidad de Sevilla

<https://orcid.org/0000-0002-3637-8801>

Resumen: El campesino contempla la tierra, valorando con su mirada su flora y los animales domésticos visibles y los salvajes previsibles (rebaño o coto de caza) en función de su rendimiento útil para su provecho, tiene una visión interesada de la naturaleza. Este interés es distinto, pero indudablemente ajeno a cualquier goce estético como fin primordial, al que lleva al estudio de esta al botánico, al geólogo o al técnico agrónomo, por citar algunos ejemplos. Por tanto, se puede establecer que el paisaje, para que sea tal, necesita de una visión desinteresada para su goce. De aquí que sólo en periodos de saturación de cultura haya aparecido este tema crucial en la expresión artística.

Palabras claves: Paisaje, formas, clima, arte, visiones

Abstract: The peasant contemplates the land, valuing with his look the flora and tame animals at first sight and also the hidden wild animals in the surroundings, seeking its yielding for his own benefit. He has an interested view of nature. So this interest is absolutely different to any aesthetic pleasure as an aim in itself. Exclusive aesthetic pleasure is not the one that we can find in the aim of the botanist, geologist or agronomist as some examples.

Therefore we can determine that to consider landscape as itself and nothing else, a disinterested view is required in order to experience aesthetic pleasure. And only when society is overloaded with culture this subject appears in artistic expression.

Key words: Key words: Landscape, forms, climate, art, visions.

1. SÍNTESIS HISTÓRICA

La historia del paisaje interesa al pintor de ellos en cuanto a evolución de la sensibilidad, y como está evolución ha ido determinando diversas visiones de la Naturaleza. En este sentido alegra ver como la sensibilidad moderna acoge y ama el paisaje. La gran estimación del paisaje en nuestros tiempos contrasta con el desprecio en que se tenía, por ejemplo, en pleno Renacimiento. Es más, el concepto del paisaje es relativamente reciente. Aún entre los mismos pintores/as existen detractores de este temario estético, pero su crítica es fruto de una aversión personal y no tiene, fuera de ellos mismos, ningún fundamento. En el paisaje el último temario artístico en abrirse plenamente a los pintores/as; se puede decir que el paisajismo aparte de las excepciones de un Gainsborough, un Rembrandt o un Velázquez entre otros, como ejemplos notabilísimos y geniales, se impone en el siglo XIX. En el siglo XVIII se anticipan algunos artistas franceses, ingleses y holandeses.

Remontándonos en esta brevísima historia del paisaje a su primera aparición en la Historia del Arte la encontramos en la Grecia del periodo helenístico. En un principio la atracción artística que siente el hombre o mujer es la interpretación de su propia figura. Así lo vemos en las primeras culturas hasta que el arte griego expresa esta estimación de la forma más elevada.

El sentimiento de la Naturaleza, instintivo, connatural con el hombre es propio de todas las épocas, lo encontramos en los viejos poemas indios en la Biblia, en la literatura griega. El sentimiento del paisaje aparece por primera vez en tiempos de Alejandro Magno; para ello fue necesario una época de saturación de cultura. Claro está que el paisaje lo sintieron estos artistas helenísticos de forma diferente a la nuestra, siempre en función del hombre; por lo que tiene de interés para ellos en cuanto en él se desarrollan sus diversas actividades. Los romanos, como continuadores del arte griego, sienten de forma parecida el paisaje. Gozan de una manera natural del campo. Cuando comienza su corrompida decadencia en la vuelta al campo ve el romano su salvación. Como tema artístico en pintura les atrae el paisaje para decorar sus muros. Así pintan la “Casa de los paisajes de la Odisea” en el Esquilo, influido por los helenísticos. En Pompeya se observan diversos paisajes.

Antes que los occidentales sintieron los hombres de oriente la atención del paisaje, sin duda por ser sus civilizaciones más antiguas y maduras. Acaso

los primeros fueran los chinos, pues su fina sensibilidad y atenta observación les capacitaban para ello. Sabido es que ya en el siglo IV antes de Jesucristo pintaban paisajes sobre seda, algunos de los cuales están en los museos británicos, Metropolitano de Londres y Fine Arts de Boston. Hacia 1020 de nuestra Era, en tiempo de la dinastía Song, nace el pintor Kuo Hi, autor del tratado “De los montes y las aguas” que reúne al igual que el comentado “Tratado de la Pintura” de Leonardo da Vinci, una serie de observaciones de alto valor estético.

Este interés por la pintura del paisaje se ha continuado en la pintura japonesa hasta nuestros días, y tuvo su más alto representante en Hokusai (1760-1849), uno de los mejores dibujantes del mundo; y también de forma indirecta en el arte occidental contemporáneo, pues sabida es la influencia del arte japonés en grandes pintores modernos, como Van Gogh.

Continuando con el arte occidental, vemos que el agrado que engendraba en los romanos la contemplación naturalista del campo, se trueca, al llegar el Cristianismo, en atracción religiosa, pues el cristiano ve a Dios a través de su obra. La Edad Media apenas significa algo en la evolución del paisaje. En el arte Románico se esquematizan los paisajes utilizados como fondos, a veces se expresan sólo con bandas de diversos colores; paisajes reducidos a lo mínimo y pintados convencionalmente. Con los retablos que aparecen en el Gótico, se pierde la pintura monumental. El paisaje sirve para hilvanar sobre él varias escenas de la vida de un santo o de temas religiosos que guarden relación entre sí. La pintura es esencialmente narrativa, carácter distintivo de todo el arte medieval. La aparición de la técnica al óleo hace que los pintores en sus cuadros introduzcan todo su naturalismo de que eran capaces en aquellos siglos. Los flamencos destacan en este sentido. Con ello aparecen algunos fondos de cuadros, convencionales en su totalidad pero con detalles tomados de la visión directa del natural. Rogier van der Weyden (1400-1464) es el maestro del paisaje naturalista de este momento.

En Alemania el maestro de la Pasión de Lyversberg, nos presenta el paisaje lleno de precisión y de vivacidad de colorido.

¡Y como olvidar los fondos de un Memling, pues a través de una vidriera o una ventana nos abre unas lejanías tomadas de los campos y ciudades de su tierra! En Italia ya vimos como Giotto se contenta en sus paisajes con indicaciones simbólicas.

El paisaje es un fondo que rellena un espacio del cuadro y, a veces, nos da la situación de este. A finales del gótico el paisaje se sigue utilizando como fondo de las figuras, completamente aparte de ellas; es decir la figura se superpone al paisaje, sin existir entre ellos ninguna relación. Se buscan paisajes con lejanías. El espacio se leva como una especie de estratos, de capas paralelas a la vista del observador; así, detrás de las figuras, algo alejadas, aparecen unos árboles interpretados convencionalmente de tres en tres hojitas, más allá una masa de vegetación azulada, acaso unas ruinas o una ciudad lejana, luego el plano azul de unas montañas distantes, por último, el cielo. Todo ello responde a recetas de taller que, aunque con posterioridad, aún podemos ver en algún tratadista español, Pacheco para ser más concreto. No se pueden dejar sin mencionar los nombres de Thierry Bouts y Gerard David. En Florencia Fray Angélico pinta trozos de paisajes del natural y antes que Verrochio, sus precursores, Alessio Baldovinetti primero, Pollaiuolo enseguida habían ensayado de introducir en sus paisajes todo el naturalismo de que era capaz la pintura de su época. Verrochio comprende el primero entre los florentinos que una fiel copia del lugar no constituye un paisaje y que la reproducción de la naturaleza exige un arte muy diferente del que conviene a las figuras. Gran influencia tuvieron en este arte las predicaciones de San Francisco de Asís. El espíritu franciscano lleno de amor por todo lo creado, adentró en los artistas. Un nuevo espíritu, insensiblemente va animando las creaciones artísticas. El Renacimiento está floreciendo. Ya no es sólo la naturaleza un canto a la gloria del Señor, sino que el hombre siente el goce vital que le reporta la contemplación de ella. Ya vemos que los pintores consultan el natural, aunque lo interpretan de una manera ingenua. La pintura meridional, más concretamente, la italiana y en especial la escuela florentina se impone. El gran teórico de este momento, Leonardo de Vinci, no desdeña tratar el paisaje con la dignidad que el tema requiere, bien que con poca profundidad en gran parte de sus observaciones. El paisaje deja de ser un simple vacío geométrico que rellenar, para convertirse en espacio vital de las imágenes, esto es, las figuras se encuentran ya dentro del paisaje. Es el momento que Wolflin en su libro: "Conceptos fundamentales para la Historia del Arte" llama de estilo o concepción plana, que corresponde a los pintores meridionales o influidos por estos, del siglo XVI: Rafael, Tiziano, Dirk Bouts, Quentin Massys, Lucas van Leyden, Durero. Se caracteriza este estilo por una cierta tranquilidad entre todos los planos; los primeros y los últimos términos atraen la mirada por igual, hay cierta tranquilidad en la superficie, una como tendencia a la inmovilidad, las formas de todos los objetos se acusan individualmente con

sacrificio del conjunto, es el llamado estilo clásico. Con el predominio de la escuela veneciana, se anticipan los problemas que poco después resolvería el barroco. En la transición del estilo plano a la concepción profunda. En el momento más avanzado del estilo plano el paisaje se une a la composición para resaltar el espíritu del cuadro. Tal es el caso de la obra de Tiziano "Venus y un músico" en la cual aparecen en el fondo unos amantes enlazados, con lo que se persigue que el fondo participe en la emoción de todo el cuadro.

Y en Flandes y Holanda van comenzando los artistas a pintar paisajes o países como asunto único del cuadro, a pesar del desprecio con que los pintores de otras regiones miran el tratar tales asuntos. La doctrina protestante al prohibir a los pintores holandeses tratar temas religiosos les llevo a pintar paisajes, interiores, cuadros de animales y asuntos inspirados en su vivir cotidiano. Todo lo que referente al paisaje se presiente en la pintura veneciana grana por completo en la pintura nórdica. Con la aparición del barroco el paisaje cobra categoría artística, la figura humana, que hasta entonces había dominado en la obra de arte, en algunos pintores se empequeñece y pasa a ser un elemento más, (bien que importante) en el conjunto del paisaje. Claros ejemplos son Claudio Lorena y Wateau. El artista en esta aproximación a la naturaleza, no conforme con individualizar el paisaje continúa acercándose más a ella, acercamiento que culmina al escoger varios elementos de ella y hacerlos motivos de un cuadro así nace el bodegón. En España tenemos ejemplo intuitivo, genial, de Velázquez que imponiéndose al docto amaneramiento de su maestro Pacheco, acaba por inducir a este a prescindir de sus falsas composiciones para acabar pintando bodegones sin sentirse por ello rebajado.

El estilo o concepción barroca, siguiendo a Wolflin, se caracteriza en contraste con la concepción plana o clásica, por su profundidad, hay una tensión de los primeros planos hacia los últimos, de tal manera que la mirada se orienta hacia el fondo; algo como una aspiración hacia lo lejano y profundo; se puede decir que este estilo tiene una especie de tendencia al movimiento. Los objetos individualmente pierden valor sacrificados al conjunto, a la distancia que los une. Es pintura de apariencias, se hacen las cosas tal como las vemos. Corresponde a los pintores –principalmente septentrionales- del siglo XVII: los dos Brughel, Rembrandt, Van Goyen, Van der Neer, Hobbema, Wynants, Ruysdael y Ruisdaelt, y también Claude Lorrain, Corot, Turner, Gaspar, David, Friedrich. La luz que en la composición clásica sirve al modelo para acusar las formas, en la

iluminación pintoresca o barroca vaga libremente, es completamente independiente de la materia plástica y adquiere un carácter irracional. Paisajes sugestivos, llenos de una luz extraña y bellísima son los de Rembrandt. Holbema y Raysdael pintan paisajes; más coloristas y alegres los de aquel e impregnados de una suave melancolía los de este. Gaisbourong, en Inglaterra, pinta paisajes realistas llenos de una romántica luz, puede decirse que es el creador del paisaje inglés. En España con anterioridad a todos estos pintores, el Greco hace su gran paisaje de Toledo en lo que todo está supeditado a la emoción que en el artista ha despertado la ciudad. A juicio de Mayer no sólo es el paisaje español más grandioso, sino uno de los más románticos y animados de la pintura universal.

Hemos llegado ya al punto en el que el paisaje se independiza por completo y adquiere plena jerarquía pictórica. Los grandes pintores lo tratan repetidamente, aunque todavía algunos tratadistas de pintura se empeñan en dar recetas para pintarlo, la realidad es otra, el pintor desentendido de trabas de taller consulta directamente el natural, así en los paisajes de Villa Medicis de Velázquez, en los paisajes de Mazo, por citar dos pintores españoles; en las obras de Rubens, Rembrandt, Hobbema, Ruysdael; el ambiente cobra un valor plástico. Los primeros términos se destacan del total. En Inglaterra Constable y Turner están ya dentro de la moderna concepción del paisaje. Más el momento esplendoroso del paisaje esta aún por venir, sin embargo, ya en Francia Delacroix nos hace presentir los problemas que resolverá completamente el impresionismo. Corot pinta por masas de color valoradas según la luz y la distancia, es el gran maestro de los valores, sus paisajes bien compuestos, tiene un cierto sello clásico, más su preocupación cromática nos hace ver distantes ya las obras de un Claudio Lorena pintadas apenas con varias tierras y algún verde opaco. Corot puede ser el puente entre los maestros barrocos y el impresionismo. Rouseau, el creador de la escuela de Barbizón, precursores de los impresionistas, está preocupado en su obra como todos estos pintores, por los contrastes cromáticos, él decía que “el cuadro ha de crearse previamente en el cerebro”, como todos estos pintores, como Mollet, como Conber es un precursor del gran movimiento impresionista. Y al fin el impresionismo llega a la pintura del paisaje, insensiblemente se ha ido preparando su venida, y ya en las obras impresionistas la luz se hace el objeto del cuadro. En los lienzos se refleja la hora, la estación y la luz peculiar del lugar donde fueron pintados. Traduzco a Panlhan en su obra “L’Estetique de Paisaje”: “Para entender el impresionismo, reducir el universo, como hace comúnmente los

filósofos, pero de una forma aún más exagerada, a un sistema de apariencias. Los cuerpos han desaparecido como materia ponderable. Nosotros no los conocemos bajo este aspecto. Una sola realidad llena el universo, una sola sustancia le anima: la luz. (...) Una catedral, por ejemplo, no es como la inteligencia nos dice, un edificio sólido, permanente y estable, siempre idéntico así mismo. Es una apariencia luminosa, una especie de fantasma coloreado, que tiembla, se deforma y transforma sin cesar, sin fijarse jamás en un molde definitivo, ora una aparición azulada en la bruma, ora rosa, ora gris, violeta, naranja, tanto como nuestras palabras simples y groseras se puede expresar de los juegos de luz, tan complejos, tan sutiles, tan cambiantes, según la hora, la estación, el día y el tiempo que hace”

“La pintura viene a parar así, quiérase o no, a una especie de idealismo sensorial, y, más especialmente, visual, a la glorificación de la luz, madre única de formas y colores. Se puede volver a encontrar, si se quiere, bajo una forma plástica y nueva, esta idea científica, que toda la vida de nuestro globo deriva de los rayos de sol. Por tanto la escuela impresionista, que ha realizado esta especie de metafísica de la luz, no ha proclamado ninguna pretensión filosófica. Pero una manera sistemática de ver el mundo, de comprenderlo y traducirlo, es ya por si misma una especie de filosofía, y, en todo caso ella implica una filosofía se la reconozca o no”

El impresionismo tiene como antecedentes la pintura realista española, principalmente la obra de Velázquez, el primer gran maestro de esta escuela, Eduard Manet, resuelve en su última época la impresión de multitudes considerándola como una mancha de colores. Monet, utilizando un diversionismo de colores vibrantes, logra cuadros transparentes, claros. Renoir, colorista exquisito. Degas, pintor de escenas de ballet. Pissarro, Sisley, Batiens-Lepage, Carrière, Fantin-Latour, son paisajistas representativos de este movimiento. Entre los neo-impresionistas destacan Seurat y Paul Signac que logran una gran luminosidad en el empleo de la técnica puntillista. Cézanne, aunque incluido entre los impresionistas, es el pintor que en sus paisajes construye con un vigor que ya anticipa al cubismo. Gauguin pintor de una personalidad fortísima, se adentra en los temas exóticos (pintó la última parte de su vida en Tahití) que elige para sus cuadros, y nos da una extraña belleza con la combinación de las líneas y colores en sus obras. Después del impresionismo destaca sobre todos los demás pintores Vincent van Gogh, el más grande paisajista de la época moderna, pintor que utiliza colores puros, brillantes en su búsqueda tras lograr la luz solar con toda su intensidad. Su pintura se caracteriza por la

intención de todas sus pinceladas; es el pintor que descubre temas donde no existen nada más que valores pictóricos. Así como en un cuadro impresionista “La Catedral” o “Las regatas” por citar dos ejemplos hay siempre un valor estético que la cámara de fotografía también nos hubiera podido transmitir, en Van Gogh los temas que elige (el trigal, plantas de lirios, la exclusiva, entre otros) sólo pintados le hallamos la suprema belleza que tienen. Supera al impresionismo, pues aprovechando los conocimientos técnicos que puso a su disposición, su sentimiento avasallaba cualquier prejuicio de oficio y vibraba al unísono con el natural. Las cien vistas del Fujiyama de Hokusai no las olvidaría en su vida. , influencia que es clara en su obra. Otras grandes obras pictóricas son las de Monet (Catedral de Ruan).

A partir de este momento, tantas corrientes y tan diversas, inquietan el arte y tal los nombres se ofrecen que es difícil juzgar y elegir, por ello no me atrevo a seguir en esta exposición en síntesis de la Historia del Paisaje. Hemos visto como desde un fondo con el que se rellenaba un espacio del cuadro, el paisaje ha pasado a ser con el transcurso de los siglos no sólo altísimo temario de los pintores, sino una de las expresiones más puras e intensas del espíritu humano.

En España el paisaje se inicia moderadamente con las enseñanzas de Carlos Haes; Villamil pinta paisajes a la acuarela fantaseados, impregnados de un cierto sabor romántico. Cataluña con su escuela de Olot es la región de más rancia solera paisajística española, a la memoria me vienen nombres de paisajistas españoles pero sólo quiero citar los de Bemete, el finísimo pintor de los alrededores de Madrid, conocedor de la pintura e inquieto pintor, y Darío Regoyos, espíritu delicado que impregna sus cuadros de ingenuidad y gracia inefables y a quien Ortega y Gasset llama “el fra Angélico del paisaje”.

2. ALGUNAS ANOTACIONES SOBRE LA ENSEÑANZA DEL PAISAJE

Este artículo es sobre todo una introducción a la práctica del paisaje. He creído conveniente tratarlo, de la forma más adecuada (pues también yo fui alumno de la Facultad de Bellas Artes) para solucionarle determinados problemas al joven que llega a clase de Paisaje. Y no es el menor de ellos la extrañeza, que a veces llega casi hasta hacerle creer en su incapacidad para pintar el paisaje, que siente, acostumbrado a tratar los problemas de la figura y el bodegón, cuando se enfrenta abiertamente con la naturaleza.

Se supone que el alumno que comienza el estudio del paisaje en una escuela superior de Bellas Artes, está en posesión de un dominio del dibujo y de la técnica pictórica, así como de un cierto cultivo espiritual que le han de valer para el desarrollo de su actividad en el paisaje. Claro está, que la realidad muchas veces es muy otra por lo que la enseñanza se dificulta y sólo los buenos deseos de alumno y profesor pueden procurar que brillen tantas dificultades como el aprendizaje del paisaje lleva consigo. Es recomendable para empezar hacer estudios de elementos naturales al aire libre; flores, plantas, árboles, algún edificio, con lo que al limitarse en el tema elegido a unos determinados elementos el alumno puede concretar sus recursos y resolverlo con relativa facilidad. Simultáneamente puede hacer estudios de color, notas de paisaje, con el fin de lograr entonaciones totales e intención en la pincelada, tan necesaria para pintar. La práctica continuada de estos ejercicios, así como el estudio de los maestros paisajistas del pasado irán adentrando al alumno en el conocimiento del paisaje. Es conveniente hacer ejercicios de valoración, numerando, según su intensidad, los diferentes valores, sabido es que Corot lo hizo, llegando a hallar en un mismo paisaje treinta y tantos valores diferentes; con esto el alumno afinará su sensibilidad para matizar, tan necesaria al paisajista. Al mismo tiempo las notas de color le irán llevando a buscar la entonación total de cada paisaje, según la hora, el tiempo, la estación y el lugar pintado. A veces, para forzarle a ello, pueden limitársele los colores de la paleta. El dibujo de paisajes le predispondrá para saber interpretar adecuadamente las difíciles calidades paisajísticas. Uno de los escollos en que tropiezan aquellos que, después de pintar y dibujar figuras comienzan el aprendizaje del paisaje es la falta de dominio y la desorientación que, acostumbrados a la concreción de formas en la figura y en el bodegón, notan al tener que interpretar los elementos paisajísticos, tan sutiles, tan aéreos.

En el paisaje no hay un claro-oscuro cortante, limitado; el ambiente lo envuelve todo, por ello el dibujo de paisajes predispone al alumno para saber interpretar con la intención y gracia de toque adecuados los componentes del paisaje. La acuarela, si el alumno ha practicado esta difícil técnica, completara su formación; pues sabida es la importancia que en esta técnica tienen la espontaneidad, la intención, y la gracia de la pincelada. En la entonación total del cuadro ha de saber el alumno que en paisaje todo es transparente, luminoso, Rudolf Koller, amigo de Böcklin, comunicaba en 1865 a su mujer desde París: "pintar claro, claro y siempre, claro he ahí la solución" y esto ha de saberlo el alumno desde un principio. Por otro lado,

los volúmenes se consiguen en paisaje por la gradación de matices, las pinceladas han de tener su intención cada una, no cabe, como en la figura o el ropaje el plano grande, uniforme pues cada fragmento tiene su sentido dentro del conjunto. Así Marees dice que hay que “pintar redondo, sin modelar”. Ha de hacérsele ver al alumno que en el paisaje ha de comenzar desde los últimos términos hacia los primeros, que tenga siempre en cuenta cual es el lugar más claro y cual el más oscuro en el natural, cual el más frío, cual el más caliente con ello valorara y matizara dentro de la entonación adecuada a cada paisaje. El maestro ha de tener en cuenta al orientar a los alumnos, sobre todo, el respeto que la personalidad de cada uno se merece, al igual del respeto que el pintor a detenerle a la naturaleza, si a veces el camino elegido por el discípulo aparece complicado, bien estará simplificarle los problemas, pero de ninguna manera inducirle a buscar otro camino. Bela Zázar dice : “La personalidad integral del artista, sus cualidades innatas y adquiridas, su manera de ser, su capacidad espiritual, su ritmo de vida y su temperamento son factores que colaboran en la integración de la forma interna, y su conjunto produce e informa su fantasía”. ¿Quién puede saber cual es el camino del genio? Por más que se quiera aclarar al alumno sus problemas, nunca se debe de atrever el maestro a insinuar que el camino que él ofrece es el mejor. En la creación artística tantos y tan diversos factores cooperan, que salvo las aclaraciones técnicas y los consejos con el fin de procurar que el alumno se cultive espiritualmente, todo lo demás ha de hacerlo por sí mismo el pintor.

En la bibliografía de este artículo se encuentra ice bibliográfico.

APÉNDICE.

Marco Lucio Vitrubio. (Autor latino)

Los diez libros de arquitectura

“De la manera de pintar las habitaciones”

En las otras habitaciones, es decir, en las de primavera, verano y otoño, así como en los vestíbulos y en los patios peristilos, era costumbre sancionada entre los antiguos decorarlos con pinturas a base de determinados colores y en consonancia con el destino de cada habitación. Pues la pintura, en realidad, es la representación de una cosa que existe o puede existir, como un hombre, un edificio, una nave o cosas semejantes; objetos definidos y determinados, de los que se toma modelo para la imitación de figuras. Por eso los antiguos, que idearon las decoraciones murales, imitaron primero las

losas de mármol con sus vetas, y luego diversas combinaciones de anillos y triángulos de ocre. Más tarde llegaron a imitar las formas de los edificios, los relieves, los fustes de las columnas, y los frontones; en los lugares abiertos y espaciosos, tales como las exedras, por razón de la amplitud de sus paredes, quisieron representar frentes de escenas de tipo trágico, cómico o satírico, y en los corredores destinados a paseo, debido a su extensión, para ornamentarlos, reproducían paisajes inspirándose en las condiciones naturales de los lugares; y así pintaban puertos, promontorios, playas, ríos, fuentes, estrechos, templos, bosques, montes, rebaños, pastores, y aun, en algunos locales, grandes cuadros, que en medio del paisaje representaban imágenes de dioses o escenas de leyendas; así como la guerra de Troya, o los viajes de Ulises a través de diversos países, y otros temas semejantes inspirados en la Naturaleza.

Francisco d'Ollanda

“Diálogo de la pintura. Madrid 1563

(Hizo la traducción de este libro el pintor portugués criado en España desde la niñez Manuel Denis, y el texto original de la versión se guarda en la Academia de San Fernando).

Francisco d'Ollanda pone a su vuelta de Italia las siguientes palabras en boca de Miguel Ángel:

“Pintar en Flandes propiamente para engañar la vista exterior o cosas que os alegren, o de que no podáis decir mal, así como Santos y Profetas. El su pintar es trapos, magoneras, verduras de campos, sombras de árboles y ríos y puentes a que ellos llaman paysagenes, y muchas figuras hacia acá y muchas hacia aculla; todo esto aunque parezca bien a algunos ojos, en la verdad esta hecho sin razón y sin arte, sin simetría ni proporción, sin advertencia de escoger y sin desembarazo, y, finalmente, sin ninguna sustancia ni nervio; y con todo en otra parte se pinta peor que en Flandes”.

Juan Alfonso de Butron

“Diálogo apologético por la pintura” Madrid 1626

Aquellos son justos títulos llamados pintores que imitan el natural del hombre y le pintan sus partes y perfección dando vida a un lienzo o una tabla; no los que, hechos Paisistas por no alcanzar lo superior del Arte se abaten a copiar los campos y sus prados.

Vicente Carducho

Un Diálogo de la Pintura

Diálogo cuarto. Discípulo: Rato a te espero, aunque no ocioso, antes entretenido mirando esta espesura de alisos, sauces y chopos; este correr de Manzanares, ya a la sombra de las ramas, bebiendo reflejos en cortezas de álamos, y va en resplandores lavando arenas, que retocando están con los plateados pececillos: y mucho más en nuestro propósito he reparado, en los bellos pedazos de Países que forman estas orillas, que parecen copiados de los que pintó Paulo Bril, o los que dibujó Jerónimo Muciano. Maestro: Muy excelentes los tiene este río desde este puerto hasta su nacimiento, a quien han imitado con arte los que hacen bien en esta Corte que te certifico que los pueden envidiar los mejores de Flandes. Discípulo: Mira que resplandecientes arreboles, que bien pintadas nubes nos enseña el poniente. Maestro: Es pintura de la mano de Dios, que pintó el cielo y tierra con figuras tan hermosas, que no hay pincel como los de la luz del Sol, cuyos rayos (que son las pinceladas) hacen en el aire, por medio de las luces, hermosísimas pinturas...

Pablo de Céspedes

"Poema de la Pintura".

*Comenzaré aquí, Pintor del mundo,
que del confuso caos tenebroso
sacaste en el primero y el segundo
hasta el último día del reposo
a luz, la faz alegre del profundo,
y el celestial asiento luminoso
con tanto resplandor y hermosura
de varia y perfectísima pintura.
Con que tan lejos del concierto humano
se adorna el cielo de purpuras tintas,
y el traslucido esmalte soberano
con inflamadas luces y distintas:
muestras tu diestra y poderosa mano,
cuanto con tanta maravilla pintas*

*los grandes signos del etéreo claustro,
de la parte del Elice y del Austro.
Al ufano Pavón, alas y falda
de oro bordaste y de matiz divino,
de vivo rosicler de la esmeralda
reluce y el zafiro alegre y fino;
al fiero pardo la listada espalda;
la piel al tigre en modo peregrino,
y la tierra amenísima, que esmalta
el lirio y rosa, el amaranto y calta.
Todo fiero animal por ti vestido
va diverso en color del vario velo;
todo volante género atrevido
que el aire y niebla hiende en presto vuelo;
los que cortan el mar, y el que tendido
su cuerpo arrastra en el materno suelo
de ti, mi inculto ingenio, enfermo y poco,
fuerzas alcance; yo a ti solo invoco.*

Francisco Pacheco

“Arte de la Pintura” Pág 127

“¿Y donde, veamos, halló Miguel Ángel aquel modo ricercato, que dice el Dolce, y nosotros buscado, con que se aventajo a los Antiguos, cuyos trabajos tenía ante los ojos? ¿Por ventura en otro original que en las maravillosas obras de Dios? Pues viendo a uno que con gran codicia pasó a Italia a estudiar, confiado en las estatuas antiguas, le preguntó: ¿Hay hombres y animales vivos en España? Así descubrió el tesoro de donde se deben enriquecer. Y si el que dio más luz a estas profesiones nos remite a lo natural, claro está que defiende nuestra opinión (...)”

Unos capítulos más adelante, en la página 512, nos habla de la pintura de Países don Francisco Pacheco de la siguiente manera:

“Cosa muy usada en este tiempo, con cuya parte se han contentado muchos, el exercicio de pintar países, a que los flamencos, especialmente, han sido muy inclinados, usándolos a temple y olio por la disposición de su cielo de sus provincias, campos, jardines y ríos. Y entre los muchos que lo han exercitado ha sido muy celebrado Paulo Bril, varón de mucha invención y caudal y alegre colorido . Y no ha carecido Italia desta gloria, pues tuvo a Jerónimo Muciano, cuya manera, según el sentimiento común, fue la más grande en hacer países; y lo siguió, diestramente, César de Arbasia, de quien lo tomó Antonio Mohedano y es parte en la pintura que no se debe despreciar .

El orden que se tiene para pintar un país, estando el lienzo dispuesto, es dibuxarlo, repartiéndolo en tres, o cuatro, distancias, o suelos: en el primero, donde se pone la figura o Santo, se hacen los árboles y peñas mayores, teniendo respeto a la proporción de la figura; en el segundo se hacen los árboles y casas menores, y en el tercero, muchos menos, y en el cuarto, donde se juntan las sierras con el cielo, se remata en mayor disminución. Al dibuxo se sigue el bosquejo, o metido de colores que, algunos suelen hacer de blanco y negro, aunque tengo por mejor pintarlo de la primera vez, porque el esmalte queda más alegre; y, templando la cantidad que es menester, y antes más, con el aceite de linaza, o de nueces, poniendo bastante blanco, se hará una templa alegre, no oscura, antes se incline más a clara, porque el tiempo lo oscurece, y desta templa mayor se sacarán con el blanco otras dos claras; pero una más que otra, de suerte que se vengán a diferenciar. Luego, con carmín y blanco, se hará una templa de rosado, más claro que las del azul; y, si se pretende que sea puesta o salida de sol, se podrá hacer una templa más clara que las que habemos dicho con blanco y ocre. Y estando templados los colores se irá repartiendo así: en el horizonte arrimado a las sierras, la templa de ocre y blanco; y, de allí hacia arriba, se arrimará a esta templa la del rosado otra tanta cantidad, poco más o menos; tras desta se seguirán las de azul, rematando lo más alto con lo más oscuro advirtiendo que todas se han de unir unas con otras, dexándolas con grande suavidad. En este cielo podrá haber nubes alegres, añadiendo la templa del esmalte un poco de carmín y a otras un poco de negro, dándole sus luces del mismo rosado y, a partes, con el blanco y ocre; y será donde miran al horizonte, como luz participada dél. Hecho el cielo, que es el medio lienzo de arriba, se sigue hacer la tierra comenzando desde las sierras que se juntan con él, las cuales se harán con la templa más clara del esmalte y blanco, que viene ser algo más oscura que el horizonte, porque la tierra es

siempre más oscura que el Cielo, mayormente, estando el sol en aquella parte. Estas sierras, tendrán su claro y oscuro, porque en lo baxo se suelen formar después, al acabado, ciudades o árboles pequeños. Tras desta, se sigue, baxando, las casas, o ciudades y árboles mayores, haciéndolos con el azul fino porque se pegue más con esta distancia. Este azul a de ser templado con blanco y para que algunos se diferencien se les echará un poquito de genuli, que verdeguea un poco en aquella parte. Y, si se hacen aquí casas, se les echará un poco de negro, o tierra roxa, de manera que se diferencie de lo de arriba y convenga con esta parte; acercándose más a la de primera, se han de hacer los árboles y las casas mayores; y, si quisieren, podrán subir más que el horizonte. Podrán ser estos árboles de color verde hechos con cenizas o costras y habiendo algunos oscuros, lo que bastare a desviarse de lo de atrás, podrán cargar algunos claros sobre ellos con ancorca y genuli, para darles alegría; y si hubiese agua al pie dellos, podrán reverberar en ella como en espejo cristalino; y lo mesmo si hay casas, yerbas, o peñas, que se han de ver al revés. Y las piedras tendrán sus luces, pareciéndose otro tanto dentro del agua; y si hubiere en esta parte figuras han de ser proporcionadas en la manera que parece una figura junto aun árbol, o una casa; y no han de ser muy determinadas ni los árboles muy picados ni los colores tan oscuros como en la primera distancia, pero más que los de atrás.

La primera distancia donde se planta la figura (que es lo primero que se dibuxa y lo postrero que se bosqueja y acaba) por ser la parte superior en grandeza y la más principal con que se concluye; los árboles que en ella se pintan han de subir desde el suelo todo lo que sube el cielo; porque sujetan todas las demás distancias, como parte mirada primero. Podránse bosquejar o manchar con negro y sombra y un poco de cardenillo y ancorca, y sus claros, no haciendo forma de hojas, porque después se sale más afuera formándolas y en esto se suele usar en el picado de un modo practico mesclando algunas secas entre las verdes; pero si parecieren a las hojas naturales de árboles conocidos, será mucho mejor y en los troncos, de la misma manera, por ser en la parte principal y estar allí la figura. Y que las yerbas del suelo, sean naturales en este lugar, por ser más cerca, es digno de mayor alabanza.

El acabado de los países ha de ser con los mismos colores haciendo en las sierras algunos barranquillos, o puntas, con el esmalte y blanco más claro y levantando algunos arbolillos o ciudades del mismo color, aunque más claros o más oscuros, con algunas luces de rosado y, a partes, de blanco y

ocre y en las sierras también, como retocados de la luz del horizonte, hasta venir más abaxo a hacer los de azul y blanco algo más formados. Luego se seguirán los de verde, los cuales serán más determinados y las casas más acabadas, encaminando los edificios a cierto punto, advirtiéndolo siempre que se ha de comenzar a retocar desde el cielo y desde lo más lejos, bajando por sus distancias a lo más cerca. Y esto se hace a fin de que los colores vayan sobrepasando unos a otros, en alegría, claro y oscuro. No se que los cielos y sierras se han de meter con limpieza de la primera vez, y las nubes también, porque, después, con un retoque quedan acabadas; porque si el esmalte se mete dos veces, como apuntamos, se pone verde.

Algunas veces se pinta una tormenta en el mar, donde el cielo ha de ser triste, con blanco y negro y nubes de lo mismo; las aguas azuladas con azul baxo y ondas muy crespas y levantadas, rematando en espumas, estendiéndose a las orillas que suelen ser arenales, que se harán con sombra y blanco y, a partes, con negro, blanco y tierra roxa, con algunas conchas, o caracoles.

También se hacen incendios de ciudades, como Troya, y luces en mar y tierra y en las naves, que se requiere gran destreza y observancia, donde se ha de guardar el orden en las disminuciones y diferentes luces, como tocamos en otra parte.

Hácese un país nevado y en los apartamientos se guarda el estilo que en los demás, salvo que se demuestran los árboles sin hojas y los troncos secos; pero los altos de todas las cosas son realzados de blanco, aunque guardan sus oscuros. Las sierras son de esmalte y blanco, mostrando en las distancias la fuerza en la que está más cerca y la disminución en la que se aleja, como en los demás países; en que fueron muy diestros tres flamencos que honraron esta Ciudad: Martín, Tomás y Adrián .

Acresciéntese a esto la vistosa pintura de diferentes naves y armadas en que fue destrísimo Enrique Vrom, flamenco, de quien se cuenta que, siendo rico mercader y perdiéndose su hacienda en su presencia, en un naufragio, se dio a pintar navíos y tormentas y salió el más famoso de su tiempo en este parte y, por tal, acompaña su retrato a los famosos pintores de Flandes.

No se olvidó deste género de pintura la venerable antigüedad, pues Ludio fue el primero que halló, con alegrísimo modo, el pintar villas, pórticos y lugares ornados de árboles y jardines, selvas y collados, pesquerías, ríos, aguas, batallas y todo lo que se podía desear deste género en que se vían

varias formas de los que navegaban, o caminaban, por mar y tierra, sobre naves, carros y caballos; quien pescaba, cazaba o vendimiaba, y otras muchas cosas , si bien para que los pintores aspiren a cosas más altas, concluye Plinio con estas graves palabras: “Mas, poca gloria tuvieron estos artífices respeto de los que pintaron tablas, que éstos alcanzaron mayor reverencia entre los antiguos”; y añade: “ni había en las paredes pintura de Apeles ni se agradaba de pintar de ellas”

BIBLIOGRAFÍA

- Da Vinci, Leonardo. Tratado de Pintura. Ediciones Akal, S.A, 1986. Edición preparada por Ángel González García. Los Berrocales del Jarama. Apdo. 400- Torrejón de Ardoz Madrid-España.
- Guirao, Perdro. Catedrático La divina proporción. Publicado en la Revista de Ideas Estéticas. Octubre-Noviembre-Diciembre, número 96. Madrid 1966. Imprenta Aguirre.
- Kant, Immanuel. Observaciones acerca del sentimiento de lo Bello y lo Sublime. Ed Alianza ISBN 84-206-0444-5 112 pág.
- Pacioli, Luca. La Divina Proporción. Prólogo de Aldo Mieli. Editorial Losada, S.A. Buenos Aires 1946.
- Unamuno, Miguel de. Andanzas y visiones españolas. Introducción de Luciano G. Egido. Editor: Madrid. Alianza, D.I. 1988. 295 pág.



ERCILIA, el nombre griego de la poetisa Antonia Díaz en los versos de Lamarque de Novoa

**ERCILIA, the Greek name of the poetess Antonia Díaz in the
verses of Lamarque de Novoa**

Jesús Troncoso García¹

Resumen: Jesús Troncoso, autor del presente artículo, descubre que la poetisa Antonia Díaz, la juvenil amiga y posterior amantísima esposa del poeta Lamarque de Novoa aparece en sus versos arropada bajo el seudónimo griego de Ercilia en varios poemas recogidos a modo de antología en sus *Poesías Líricas* de 1895. En ellos se observa la evolución de un excelso amor idealizado que asciende desde la amistad hasta su dolorosa muerte en un romántico escenario modernista: el palacete de la Alquería del Pilar, construido para el disfrute de su amada en Dos Hermanas.

Palabras Clave: poemas, Alquería, Lamarque de Novoa, antología

Abstract: The author of this article discovers that the poet Antonia Díaz, the youthful friend and later most loving wife of the poet Lamarque de Novoa appears in his verses under the Greek pseudonym of Ercilia in several poems collected as an anthology in his *Poesías Líricas* (Lyrical Poems) of 1895. In them we can observe the evolution of a sublime idealized love that ascends from friendship to her painful death in a romantic modernist setting: the palace of the Alquería del Pilar, built for the enjoyment of her beloved in Dos Hermanas.

Key words: poems, Alquería, Lamarque de Novoa, anthology

¹ Jesús Troncoso García. Doctor en Filología (US), lingüista semiólogo y exprofesor de Lengua castellana y literatura universal. Ha publicado poemas, reseñas y estudios como crítico de arte, escritor y poeta en diversos libros, revistas y antologías, además de completar como pintor su dedicación investigadora y artística. Pertenece al grupo de investigación HUM 791 de la Universidad de Sevilla y a su Revista de las artes VAINART en la que publicó este mismo artículo en el año 2011

ERCILIA es un seudónimo de origen griego que significa “tierna y delicada” y fue el escogido por el poeta José Lamarque de Novoa para poetizar a su adorada musa; la también poeta y compañera de su vida, la delicada cantora de las aves y jardines, del amor, de la amistad y de las flores, Antonia Díaz Fernández de Lamarque, una joven que supo buscarse un hueco prestigioso como mujer en el intrincado mundo de las letras.

El seudónimo ERCILIA aparece como un guardiana a lo largo de los versos de Lamarque e inspira lo mejor del poeta sevillano afincado en Dos Hermanas, donde ambos vivían temporadas en la famosa Alquería del Pilar, un oasis de paz y amor que el poeta mandó construir para su amada en 1871.



Imagen 1. Antonia Díaz Fernández de Lamarque. Fuente: <https://dbe.rah.es/>.

Allí la poetisa supo convivir con una dolorosa enfermedad hasta su fallecimiento en 1892, y ambos fomentaron una importante tertulia por donde pasaron numerosos intelectuales, poetas, músicos, pintores, escultores..., convirtiéndose su hacienda nazarena en una especie de corte renacentista donde los esposos poetas ejercieron de señores y mecenas; teniéndose en

cuenta además que el matrimonio se había relacionado con la nobleza sevillana y la misma realeza, y el Excmo. Sr. D. José Lamarque había ejercido como alto militar y diplomático en varios países de Europa.

La búsqueda de un seudónimo para la mujer amada es una técnica de distanciamiento que se remonta a la Edad Media, concretamente a los usos de los trovadores, de los poetas toscanos del Dolce Stil Nuovo (trovar clus) y a los poetas hebreos y arábigos andalusíes como pioneros de la lírica europea allá por el siglo X (jarchas). Es una técnica críptica propia del lenguaje poético más depurado.

En este año 2014, el próximo 7 de septiembre, se cumple el CX aniversario de la muerte del poeta José Lamarque de Novoa (Sevilla, 1828- Dos Hermanas, 1904), y con este artículo le dedico un merecido recuerdo a su importante figura literaria y a la de su esposa, la también excelente poeta Antonia Díaz Fernández (Marchena, 1827- Dos Hermanas, 1892) en un aspecto novedoso que aporta un mayor conocimiento de su poesía.

Lamarque es un poeta en alza por sus versos rotundos de difícil clasificación, con un estilo atemporal, aparentemente realista pero formalmente polivalente, con sus poesías que pueden trazar todo un arcoíris versificador que cubriría variadas influencias desde los Siglos de Oro hasta los regeneracionistas y primeros modernistas del siglo XX, si bien sus preferencias se inclinaron por Núñez de Arce y Zorrilla y una especial predilección por los poetas clásicos.

En lo temático es ecléptico y avanza en el siglo XIX desde el romanticismo al realismo, naturalismo y modernismo, parándose en la generación del 98 (1998: pérdida de Cuba, Puerto Rico, Filipinas, Guam...) a la altura de la cual, el sufrimiento del gran patriota poeta, acentuado por la cercana muerte de Ercilia, le aboca a una gravísima depresión que desemboca en 1904 en una muerte deseada por el poeta.

Su biografía es apasionante, partidario de la restauración borbónica de Isabel II, fue comerciante de maderas y cónsul en El Salvador y en el Imperio Austro-Húngaro, y en Italia donde además ingresó como miembro correspondiente en la *Academia de los Áreades* de Roma.

En Sevilla perteneció a la Sociedad *El Folklore Andaluz* y al Excmo. Ateneo de la ciudad, donde trabó amistad con poetas más jóvenes del momento, entre los que se encontraba Juan Ramón Jiménez con el que tendría una especial sintonía, dedicándole sobre 1900 algunos poemas de su última época. Juan Ramón a su vez le correspondió en 1902 con su poema *Nubes*, de su primer libro modernista *Almas de violeta*. Esta amistad sirvió para suavizar en esos años los duros momentos por los que pasaba tras la muerte de Ercilia, manteniendo una relación epistolar casi diaria con el gran poeta de Moguer, al que incluso se atrevía a corregir poéticamente y le aconsejaba para que volcara su genio lírico en los poetas del siglo XIX. Tal vez las influencias en un principio fueron mutuas y el mismo Lamarque se dejó arrastrar por los entonces vigentes versos modernistas en algunos poemas.

A continuación expongo un breve comentario de los siguientes poemas lamarquianos donde aparece ERCILIA como protagonista o centro temático:

ADIÓS A MI LIRA , LA AMISTAD , EN EL OTOÑO DE LA VIDA, A ERCILIA y AYER y HOY.

El poema *ADIÓS A MI LIRA* (pag. 423-425 de la Antología de 1895)*, de los aquí estudiados por referirse a ERCILIA, parece adelantarse a los modernistas españoles, con sus once estrofas de siete versos hexasílabos y dodecasílabos, sus musicales aliteraciones, su vocabulario, sus sonoras rimas consonantes, sus encabalgamientos y el uso de pie quebrado a modo de exótico y rítmico tan-tan indígena de pies métricos latinos que nos recuerdan al tratamiento estilístico del colombiano Silva o del nicaragüense Rubén Darío (¿influencia tal vez del primer Juan Ramón Jiménez?).

En este musical poema, el poeta se dirige a su amada pidiéndole amparo y que le consuele con su amor:

ADIÓS A MI LIRA

Si en plácido acento Cien trovas al viento

Dio, Ercilia adorada, mi labio en tu honor; Si pude un momento

Soñar con la gloria,

Del vate aspirando a la alta victoria,

Tú fuiste mi numen, mi estrella, tu amor.

A ti fatigado Llegué, y abismado

En tristes ideas, ansiando morir:

Y al son acordado de tu harpa de oro

Lució mi esperanza, de dicha tesoro, Y en Dios confiando, pedile vivir.

.../...

De antiguas historias Las gratas memorias

Después, cara Ercilia ,ansioso evoqué. Por ti las victorias,

Por ti los amores

De cien damas bellas, los fieros rencores

De altivos monarcas, cantar anhelé. .../...

... Tras mágica aurora La luz bienhechora

Que alumbra a los genios, ansié con ardor. Mas, ah, engañadora

*De mí se retira, Y hoy, triste, diciendo ¡adiós! á mi lira, En ti busco amparo,
consuelo en tu amor. Ercilia, perdona*

Si digna corona

De triunfos gloriosos jamás te ofrecí.

Mi sien ya abatida, De nieve se cubre, La mente sin vida

Ni finge ilusiones, ni glorias descubre; La edad de los sueños pasó para mí.

Mas tú, Ercilia mía,

Serás grato puerto do busque la calma; Serás á mi alma

Raudal misterioso de eterna poesía;

*Y si alzo de nuevo mi canto algún día, De amor siempre un eco tendrá para
ti.*

En los versos dedicados a su musa el poeta se crece y conforma un universo poético exclusivo en su obra general, una poética que recrea en su tratamiento a la citada tradición trovadoresca y andalusí:

- trasfondo religioso de la experiencia amorosa.
- concepto de gentileza.
- idealización de la mujer.
- creencia de que el amor ejerce un influjo benéfico y ennoblecedor sobre el amante. La pasión amorosa proyectada hacia Ercilia pasa claramente por los ascendentes estadios de la pasión amorosa de los trovadores, calculada en cuatro grados según los avances logrados. Un comportamiento que tratadistas latinomedievales (Alvar, Gómez Moreno...) llamaron *los cinco estados de la pasión amorosa* :

-1º/2º VISUS/FACTUM: La contemplación de la dama. (fenehedor: no se manifiestan los sentimientos)

-3º ALLOQUIUM: La conversación. (pregador: declaración de su amor ante la dama)

-4º CONTACTUS: Las primeras caricias. (entendedor: aceptación de la dama que ofrece sonrisas y alguna prenda)

-5º BASIA: besos y unión sexual.

En el siguiente poema , dedicado directamente a Ercilia y titulado LA AMISTAD (pág.307 y ss.)*, Lamarque utiliza siete octavas reales, estrofas de ocho versos endecasílabos rimando ABBAABCC, de regusto clásico para idealizar a su amada, y un deseo de llegar a su corazón a través de la amistad en versos como “ si tú me tiendes, amistad, la mano” o “ deja que en tu amistad mi dicha vea”

L A A M I S T A D

A Ercilia

Alivio del mortal infortunado que triste llora en perdurable duelo, dulce amistad, que plácido consuelo ofreces a mi espíritu agitado;

*deja que te bendiga entusiasmado, y de mi lira al son, con vivo anhelo,
feliz te aplauda, por tu amor suspire, y el numen seas que mi mente inspire.
Mas ¡ah! ¿cómo pudiera tu alabanza dignamente entonar?
En ti se encierra la ventura más alta
que en la tierra el generoso corazón alcanza. Tú nos brindas segura
bienandanza;
tú si adversa la suerte nos aterra eres el puerto donde el alma olvida las
fieras tempestades de la vida.
.../... Y tú, mi Ercilia,
en cuya noble frente de saber, de virtud y de hermosura
rica diadema brilla, siempre pura, cual de espléndido sol rayo fulgente; tú en
cuyo canto inspiración ardiente anhelante, bebí y alma ventura,
deja que en tu amistad mi dicha vea,
y tan supremo bien eterno sea.*

En esta última estrofa, ERCILIA aparece retratada por Lamarque con el tratamiento de mujer angelical, usando de alguna manera el enfatema de *la donna angelicata* del *DolceStil Nuovo* (S.XIII) para presentar a su amada como mensajera divina o símbolo de la perfección espiritual a la que puede llegarse ascendiendo con su amor. En las retículas literaria y plástica de este enfatema siempre se dan los mismo rasgos femeninos: el símil del sol, la ardiente inspiración, el supremo bien..., un lugar común que perdurará siglos en la pintura y poesía.

A ERCILIA

*¡Oh, cuán grato es vivir
si la esperanza nos halaga con plácidos ensueños,*

*y en la futura edad, pura y riende, dicha sin fin
ofrece a nuestros ojos!
Hora gozando de sin par ventura, amor y paz indefinibles,
vuelvo a pulsar mi abandonada lira, y el pensamiento vuela en el espacio
por hallar el objeto que mi alma
en su entusiasmo indescriptible adora. Yo la admiré radiante de hermosura
por vez primera en el vergel ameno de amor sentí mi corazón herido.
¡Feliz, feliz mil veces
el que pudo contemplar un momento de sus ojos el lánguido mirar,
y de su boca la placentera,
angelical sonrisa!
Es su talle gentil
como la palma mecida por las auras del otoño, muestra su tez
los sonrosados tintes de la estiva mañana,
y su cabello, aún más negro que el manto de la noche,
su cuello vela en ondulantes rizos. Brilla en su frente pudorosa y bella del
genio creador la ardiente llama, y destellan sus ojos viva lumbre como el
almo lucero de la tarde.
¡Oh encantadora, incomparable, amiga!
Tú la faz sacrosanta me recuerdas
del arcángel divino que en mi infancia cercano imaginaba al lecho mío,
velando siempre mi tranquilo sueño.
Tú eres la casta, pudorosa virgen
que en su idealismo concibió la mente, y que mi alma con afán buscaba
en medio del revuelto mar del mundo. Cual de los euros al ardiente soplo
mustias se inclinan las lozanas flores perdido su verdor, así en un tiempo al
torrente de fieros desengaños
vi agostarse la flor de mi esperanza.
¡Ay! yo creí desfallecer
al peso de mi acerbo dolor,*

*y ya el terrible ángel de las tinieblas
y la muerte tendía sobre mí sus negras alas: Mas tu voz escuché;
los dulces ecos de tu harpa de oro a mí llegaron,
y llanto de ternura vertí entonces, de amor arrebatada el alma mía.
Así también el triste peregrino al caminar perdido por las selvas
en noche oscura de aterido invierno, contemplase feliz si por oriente
vislumbra de la aurora el tibio rayo. Y tú, ninfa gentil, la aurora fuiste,
la clara aurora del risueño día de bienandanza y paz.
Raudas huyeron a tu poder las nubes de tristeza
que cercaban mi mente; luminoso el sol resplandeció de la esperanza,
nuevo encanto prestando a mi existencia.
Y luego... luego en tu mirada ardiente bebí la inspiración;
pulsé la lira, y en trova melodiosa tu hermosura, tu preciada virtud y el
amor mío,
canté lleno de férvido entusiasmo.
¡Oh venturoso día!
En mi memoria vivirá tu recuerdo, como vive de mi pasión
la inextinguible llama.
Y tú, mi bella Ercilia,
que piadosa diste a mi corazón
almo consuelo, mírame siempre con benignos ojos, y que nunca las sombras
de la duda
oscurezcan tu frente... Yo te amo,
y este amor da a mi pecho nueva vida.
Tu nombre resonando
en mis cantares en alas volara del vago viento,
y en el espacio el eco fugitivo repitiéndolo
irá por la ribera del manso Betis hasta el mar de Atlante.*

Los poemas dedicados a Ercilia, cronológicamente van desde la amistad al amor , y desde el amor que es vida a la muerte de su amada en 1892. Con posterioridad los poemas evocan su figura ausente o en el cielo y sus deseos de unirse con ella lo antes posible.

Como muestra destaca el último poema de la Antología de 1995, titulado EN EL OTOÑO DE LA VIDA, (pág.469-472)* que Lamarque subtitula “Meditación”, pues efectivamente se trata de una meditación trascendental de desengaño, de vida y de muerte.

ERCILIA aparece como protagonista de esos últimos versos del libro a título póstumo, que es también el epílogo de la vida de su musa ya que el poema aparece fechado en la Alquería del Pilar, el 19 de Noviembre de 1894, como un recuerdo imperecedero dos años después de la muerte de su doliente esposa, cuyo recuerdo y evocación se presentan aquí como un lenitivo ante la visión pesimista vital denunciada por el poeta:

“... ¡Ah! ¡Cuánta defección! ¡cuántos engaños!

¡Qué muda indiferencia

Del bien ante los puros ideales

Hallé por pago en mi soñada empresa! ...

...¡Tal es la humanidad! Verdad amarga, Cuyo secreto cuesta

Al alma sus doradas ilusiones,

Y al triste pecho lágrimas acerbas...”

De pronto el recuerdo de su desaparecida Ercilia será el que compense la dura vida pasada, la depresión existencial en que el poeta, ya anciano (edad del desengaño) se encontró en sus últimos años con auténtico pánico por la tremenda soledad y la cercanía de la muerte:

“...Mas ¡feliz el que puede sus desdichas Compartir con amante compañera!

¡Dichoso el que en edad del desengaño Esposa fiel y tierna

Ve junto a sí para calmar sus duelos. Mientras la hora de su fin no llega! Yo infeliz solo puedo de mi Ercilia,

En perenne inquietud, llorar la ausencia, Que a la eternal región voló su alma, Cual cautivo dejándome en la tierra.

¡Ay! Desde entonces, sin concierto vago Por los lugares donde estampó sus huellas:

Mi querido corazón está tan seco Como el árido polvo de la estepa, Y es mi alma cual piedra solitaria Del Muerto mar en la fatal ribera. Si miro al cielo, pálidas, llorosas Contemplo las estrellas, Cenicienta la luna, el sol velado, Por pertinaces nieblas...

La desesperación del poeta enamorado llega hasta desear morir para unirse con su amada Ercilia, que le habla entonces desde el Cielo, haciendo honor a los atributos de su nombre de origen griego, que significa “tierna y delicada”: “Á veces se remonta el pensamiento Á la mansión etérea,

Y allí, gozando dichas eternas, Aún me figuro verla,

Tierna, amorosa, con afán diciéndome Que vuele a su presencia.”

El ya anciano poeta clamará entonces a su Dios para que le libere de “esta cárcel estrecha”, recibiendo por respuesta la dura penitencia del sufrimiento y mortificación que deberá seguir hasta el fin de sus días (In hac lacrimarum valle):

“¿Por qué, por qué alargar mi inútil vida, Prolongando mis penas?

“Y una voz oculta, que venir parece Del Cielo, me contesta:

Para alcanzar la celestial ventura Que con afán anhelas,

Purifica tu alma en los dolores; Desdichado mortal, sufre y espera...

*...¡Ah! Sí, yo sufriré, sin que mis labios Pronuncien una queja;
Que, cual cristiano, acato reverente Tu Santa Omnipotencia...*

Los últimos versos del último poema del libro, que pone el FIN DE LAS POESÍAS, página 472 de la citada antología de 1895, están también dedicados a ERCILIA, recordando los últimos momentos de la vida de su amada musa a la sombra de un gran sauce que estaba junto al estanque de la Alquería del Pilar:

*“Y tú, mi pobre lira, de este sauce, Á cuya sombra Ella,
Herida ya de muerte descansaba Reclinando en mi pecho su cabeza,
Pendiente quedarás, muda, en crespones De eterno luto envuelta.
Y si fiero Aquilón, en crudo invierno, Te azota en su carrera,
Gemidos de dolor, ayes tan sólo
Al aire den tus destemplada cuerdas.”*

Alquería del Pilar, 19 de Noviembre de 1894

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

E.Rasco, Bibliografía: Lamarque de Novoa, José. Poesías Líricas. Sevilla, 1895

Troncoso García, Jesús. Los grandes poetas del Amor. Revista Va-in-art, (Edic.Digital. Internet) Sevilla, 2014

Troncoso García, Jesús. Ercilia. Revista de Feria. Edic. Ayto. Dos Hermanas.2014

VAINART

Revista de Valores e Interrelación en las Artes

ISSN:1697-6479



MISCELÁNEA



La música es un lenguaje universal de comunicación

Music is a universal language of communication

Juan Rodríguez Romero

Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo" de Sevilla

La Música es un lenguaje universal, y sobre todo comunicación. De nada serviría si no proporcionara la función social por la que debe regirse.

Desde el primer momento de la vida, el niño llora: es su primer canto natural. Sin embargo, nadie le enseñó. Es una consecuencia de su naturaleza. De esta manera intenta expresar algo: comunicar a la sociedad que ya existe.

Igual que en la naturaleza todo se mueve con los contrastes establecidos, sin necesidad de cambio produciendo el interés y evitando lo monótono, por ejemplo, la noche y el día, las diferentes estaciones: primavera, verano, otoño e invierno; las olas del mar en sus constantes variantes de bajamar y pleamar, etc. La inspiración y espiración en el hombre. . . tantas maneras de producir tensiones y distensiones en su vida: ríe y llora, goza y sufre, etc., etc., todo esto es RITMO. Es el palpitar de su corazón que presenta sensaciones, y se acelera en las emociones fuertes, y se relaja en el descanso.

Este es el primer elemento que representa y exige el lenguaje musical: vivir. En la música, como en el cosmos, se necesita un orden, que va variando con las épocas, con las costumbres y tradiciones, pero siempre debe marchar adelante, al igual que una vida cualquiera humana va necesitando el pulso de su corazón en movimiento. En la música occidental, incluso en la también llamada clásica, esta manifestación de pulsos se manifiestan en binarios o temarios, o bien, en la combinación de ambos.

El elemento natural es el SONIDO. Las vibraciones que según el número de éstas por segundo determina una altura (convencionalmente. 440, aunque ha ido cambiando de menos a más desde el barroco a nuestros días igual al sonido "LA" de la escala, sonido del diapasón)

El segundo importante es la horizontalidad, comunicar dentro de ese ritmo sus deseos e inquietudes. Debe decir lo que quiere y en la música esto se traduce en la MELODÍA, el elemento sonoro continuado, lineal, el hilo conductor de lo que quiere decir, pedir o manifestar. Lo que se traduce en el CANTO, o canción

con la que demuestra la expresión sea con texto o sin él, pero con el carácter apropiado.

El tercer elemento constructor es la verticalidad, los sonidos simultáneos, el ropaje que enlaza los acordes apropiados el estilo del objeto deseado, orientados por la ARMONIA correspondiente.

Todo esto se ha ido manifestando a través de la historia, y se ha ido convirtiendo en ARTE.

El arte espiritual, el que no se toca ni se ve, pero se siente. Es vivo solo en el momento en que se produce.

El compositor ha enviado al cosmos todo su proceso viviente, impreso en el papel mediante símbolos, a través de la historia más o menos tradicionales, (Pentagrama, figuras, silencios, signos expresivos, etc.) pero que con el tiempo han ido evolucionando, y perfeccionándose, aunque siempre inexactos. De ahí la libertad de interpretación. Aquí el intérprete recoge del cosmos lo ya realizado por el compositor y lo transmite al público. Se establece el auténtico misterio del arte de la música.

EL TRIÁNGULO COMPOSITOR-INTERPRETE-OYENTE.

¿Dónde está la diferencia entre música llamada clásica, y música pop o similares, y de algún modo solo dedicada a los jóvenes?

Creo que hay solamente dos tipos de música: una, buena, y otra, mala. Llámese clásica, (la que por sus valores artísticos van por encima del tiempo y se hace actual, por ejemplo, Bach, Mozart, u otros, al igual que un cuadro de Velásquez, Goya, etc.) y de ocasión o moderna. Buena, es la que comunica, la que transmite, la que emociona, la que contiene los elementos propios de un edificio con una base constructiva, y es capaz de expresar los mejores sentimientos; y, mala, la que según todos los indicios no tiene por dónde cogerla, y aburre. Y si, además, no tiene base técnico-constructiva, es como un edificio sin cimientos: se cae por su propio peso. Más o menos, lo mismo que si después de un discurso de ambiente soñoliento le preguntas al orador: ¿qué quieres decir, charlatán? El lenguaje de comunicación ha sido nefasto y negativo.

Entre la música buena, existe también la música funcional, la que va cambiando con los tiempos, renovándose en sus vestimentas sonoras y costumbres, pero, sobre todo, debe tener esa función social necesaria; la que une, fomenta y anima las relaciones humanas.