LIBRO DE DIRECCIÓN
DEL MONTAJE

"El Lazarillo de Tormes"

Y SUS AMOS CON CORO DE MENDIGOS

Director: WALTER SUAZA CASTRILLÓN

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Facultad de Artes

Proyecto Curricular de Artes Escénicas

Programa Colombia Creativa – Profesionalización

Maestro Tutor: Camilo Andrés Ramírez Triana

Noviembre 12 de 2011

BOGOTÁ D.C.

TABLA DE CONTENIDO

PRESENTACIÓN 9

LA NOVELA AUTOBIOGRÁFICA Y EL GÉNERO PICARESCO EN EL CONTEXTO DE "EL LAZARILLO DE TORMES" 11

ENFOQUE GENERAL DEL MONTAJE 25

TEMA 31

CONTEXTO HISTÓRICO:

- NOTAS SOBRE EL RENACIMIENTO 35
- CARLOS V 41
- MÚSICA DE LA ÉPOCA 47
- CONSEJOS DE PARECER DEL MAESTRO FRANCISCANO MELCHOR CANO 49
- ESCENA USO DEL BONETE 51

PLANTEAMIENTO 52
NUDO 52
DESENLACE 52

ANÁLISIS

LÍNEA DE SUCESOS Y ACONTECIMIENTOS 53
SUCESO PRINCIPAL 67
CONFLICTO PRINCIPAL 67
SUCESO DE PARTIDA 67

CONFLICTOS 69

LÍNEAS DE PENSAMIENTO 72

CIRCUNSTANCIAS DADAS 75

ATMÓSFERAS 77

INTERPRETACIÓN - ARGUMENTO 81

CRONOTOPO 85

LEMA - IMAGEN 87

TABLA DE CONTENIDO

CARÁCTER DE LOS PERSONAJES DESDE EL USO DEL TIEMPO 89

GENERO DEL LAZARILLO Y COMPLEMENTO 91
RELACIÓN DE ESCENAS INVISIBLES Y/O INEXISTENTES 95

UN ENFOQUE TEOLÓGICO DEL LAZARILLO 97

COINCIDENCIAS DEL GRAN TEATRO DEL MUNDO Y EL LAZARILLO CON LA DANZA DE LA MUERTE 102

EL GRAN TEATRO DEL MUNDO 103

LA ESCENOGRAFIA Y EL ESPACIO ESCÉNICO DE LA OBRA 103

LISTADO DE VESTUARIO 105

JUSTIFICACIÓN DE LA INTENCIÓN Y DEL OBJETIVO DE LA PUESTA EN ESCENA Y PRECISIONES SOBRE EL GÉNERO DE LA OBRA 109

ANTECEDENTES DE LO PICARESCO Y PRECISIONES SOBRE LOS TIEMPOS NARRATIVOS 115

¿SOBRE LA PUESTA EN ESCENA? 121

ANEXOS 125

NOTAS DEL TUTOR SOBRE EL LIBRETO DEL LAZARILLO DE TORMES 245

PRESENTACIÓN

Debo resaltar que el estudio sobre "El Lazarillo de Tormes" lo inicio en el año 2005 en el Teatro Libre de Bogotá, con el cual participé en una versión como actor. Todos los conceptos teóricos desarrollados aquí se apoyan en los autores Francisco Rico y su escrito "*La novela picaresca y el punto de vista*" y en J. V. Ricapito en su estudio introductorio a la edición de El Lazarillo, por Editorial Cátedra. Ambos son la guía de muchos conceptos desarrollados aquí, pero no de todos. A otros conceptos llegué por mí mismo, y si no lo aclaro en su momento, sí lo digo expresamente cuando veo que estos autores pasaron algo importante por alto. El logro mayor mío lo veo en el haber llegado a definir tres líneas de investigación nuevas que a partir de este tema se pueden continuar y que voy a continuar. Son las referidas a: 1) El por qué el Lazarillo de Tormes, en su versión teatral para la época no gustó; 2) La influencia del Siglo de Oro entre nosotros en los montajes, en los grupos y las estéticas de directores como don Santiago García y Alejandro González Puche y 3) Las inquietudes teológicas que deja insinuadas el Lazarillo sólo Pedro Calderón de La Barca las desarrolla en la poética de sus textos y montajes.

No todo está dicho sobre el Lazarillo, pero sí la mayor parte. Existe una Asociación Internacional del Siglo de Oro a la que pertenecen todos los estudiosos que han aportado algo al enfoque de estos temas.

El tema es tan extenso que el tiempo utilizado en reunir notas y reseñas de lecturas hechas casi que no me alcanza. También en este trabajo no está todo lo que logré reunir en anexos, de los cuales resalto:

- La risa en la comedia española.
- La S*aga del capitán Alatriste* por Pérez Reverté.
- La situación de la mujer en el Siglo de Oro.

Tampoco están otros estudios en los que desde El Quijote se mira permanentemente hacia El Lazarillo como obra inspiradora de Cervantes en su labor de artista y como hacedor de novelas.

En la investigación sobre la novela autobiográfica y el género picaresco se adelantan elementos del análisis estructural externo del Lazarillo y en el análisis de la línea de sucesos y acontecimientos se une el análisis de estructura interna con los conflictos y líneas de pensamiento y puntos de giro en la relación entre los personajes.

Me sometí a un examen más novelístico y filológico de la novela desde su fuente y en el contexto de los estudios de los especialistas, pero esos métodos de análisis no se oponen en nada a los métodos de análisis que empleamos en el teatro para hacer el estudio de mesa cuando de hacer un montaje partiendo de un libreto se trata. Antes bien, esos métodos complementan y ayudan a una visión de conjunto del material mucho más completa y necesaria. Es apoyarse en lo ya investigado y es también hacer un estudio antropológico de textos arquetípicos sobre el tema.

Las primeras notas que el Maestro Tutor Camilo Ramírez Triana me aportó con sus preguntas, me animaron a retomar a fondo la adaptación inicial de la novela y darle un vuelco desde donde corresponde, desde el enfoque personal como director y desde el aporte de los actores.....

LA NOVELA AUTOBIOGRÁFICA Y EL GÉNERO "PICARESCO"

EN EL CONTEXTO DEL "LAZARILLO DE TORMES"

Los estudiosos de la novela Europea, sin querer queriendo, han dejado por fuera de sus análisis el status y papel que juega "El Lazarillo de Tormes" no solo como novela fundadora-precursora de un género literario, sino también como la más acabada propuesta de rompimiento con lo medieval y caballeresco, inaugurando así una modernidad de la novela y un movimiento, un edificio, alrededor de este concepto, aunque en esas fechas no se hablara ni de picaresca, ni siquiera, de novela; los estudiosos, pero no todos, como Bajtin (quién sí reconoce su carácter revolucionario) y M. Bataillon, Wardropper, A.A. Sicroff y otros.

Los especialistas españoles se han puesto en guardia y con creces han defendido y exaltado los valores que como estructura aporta el "Lazarillo de Tormes", a la novela moderna y al edificio teórico de la novelística mundial, lo que le merece ocupar un puesto de mayor importancia en los análisis, el que ya se ganó por sí misma como obra pionera de la novelística moderna.

Entender esta discusión en su contexto, en el de la literatura europea, ayudó a alimentar el enfoque escénico al que he llegado, sobre todo por vía de estudiar la obra literaria desde 2004-2005 y reestudiarla hoy para mi proyecto de grado; guiado por la lectura de varios textos que discuten el asunto de cuál es el papel del "Lazarillo de Tormes" en la fundación de la novela moderna y sobretodo cómo y en qué campo es su aporte.

El primer texto es el de Francisco Rico "la novela picaresca y el punto de vista" cuyo propósito es medir el alcance estructural del punto de vista, hasta dónde llega y de ahí definir y ordenar el género picaresco. Este enfoque me interesa mucho pues también concibo la labor de Director teatral como del que ve –y ese fue mi ensayo inaugural para inscribirme a este programa– y visualiza no solo un material a trabajar en la escena, vuelto en imágenes, sino también, ver un espacio, visualizar un juego de elementos los cuales por sí solos y reunidos producen un enfoque, una particular forma de ver, que nunca antes nadie había visto aún si hubiera pasado por el mismo camino.

Este texto ha sido como mi guía-Lazarillo para entender puntos específicos de la novela, difíciles de entender fuera de contexto.

Francisco Rico tiene dos epígrafes que resalto y valoro para todo trabajo escénico. Dice, citando a A. Durero: "Lo primero es el ojo que ve; lo segundo el objeto visto; lo tercero la distancia entre uno y otro."

Luego, una cita de un señor C. Sánchez (¿cineasta?): "...entran en juego tres términos, lo que se ha de saber, el ser que conoce y el conocimiento mismo; examinémoslos uno a uno y descubriremos que nada se sabe".

Son los baluartes del punto de vista que él aplica a lo largo del análisis: QUE EL OBJETIVO coincida con el personaje (p. 118 obra citada). "En el Lazarillo, 'lo que vi' y 'el modo en que lo vi' correspondían ajustadamente al protagonista y los objetos no se nos revelaban sino en la cambiante retina del sujeto". Contrario al caso de "La pícara Justina"

de López de Úbeda, en el cual el punto de vista del creador tapa, cercena, el del personaje (p. 119).

En el "Lazarillo..." están los inicios, el nacimiento de una mirada independiente del mundo, directamente en contacto con él, pero sin intermediarios, en una novela aún arropada de trajes aceptados (convencionalmente aceptados) y recursos ya caducos. Sobretodo los relacionados con las novelas de caballería y el drama pastoril.

El relato en la novela para conciliar y unir LA RETÓRICA antigua con la "nueva historiografía" (la del renacimiento en España-Italia- recordar que el petrarquismo se impuso temprano en España) de lo cotidiano, se apoya en el recurso del género epistolar que es la carta. El surgimiento del individuo como preocupación central de la existencia cotidiana es una característica del Renacimiento y el género epistolar es su más renombrado estilo y medio de expresión. (p. 19).

Aquí todos los ingredientes del relato obedecen a un punto de vista singular, y el protagonista es quien escribe y habla en primera persona y el punto de vista empleado justifica que así sea en la ficción.

El Renacimiento es la época "del libre examen y la religión personal, de la reducción *ad hominem* de las relaciones sociales y económicas, del retrato (ver los pintores como sobreviven de pintar retratos de nobles) y el nacimiento del registro civil", tanto que la literatura epistolar es todo un género respetado entre los S. XIV – XVI (p.18).

Sobre el individualismo presente en "El Lazarillo..." dice Gonzalo de Ayora: "El argumento de esta obra no es el hombre universal, ni la universalidad de las causas, sino el hombre individual" (p.19 citado por F. Rico).

Es necesario referir los recursos estilísticos usados y válidos en el contexto de la época y los problemas ó límites de la obra como novela, pues es este el material-fuente del montaje y de la adaptación. Entender ese uso de los recursos para que en la traslación-traducción escénica no se cercene ni el sentido ni el lenguaje teatral, si se hace orgánicamente.

Aquí pregunto: ¿Escénicamente, a qué equivale esta interlocución entre Lázaro y un Vuestra Merced en la oscuridad del anonimato?

En las versiones fílmicas, el recurso que emplean los directores con relación a lo anterior es que: uno respeta el recurso de las cartas, y la versión moderna de C. Sánchez y actuación de El Brujo, que se apoya no en cartas sino en un juicio, una corte que le montan en Toledo al Lázaro adulto.

Este orden informativo que se genera entre Lázaro y un ser de jerarquía Superior causado por los rumores y la necesidad de confirmarlos ó desvirtuarlos, este cruce de hechos informados cuya fuente no es solo Lázaro sino los rumores y el Arcipreste del que no conocemos sino su silencio y apoyo a Lázaro y Lorenza, pasa todo por las manos de Vuestra Merced en forma de cartas. ¿Qué cosas sabe o no debe saber Vuestra Merced, de las que Lázaro se aprovecha en el relato?

Entendiendo que en principio la adaptación escénica no pretende vaciar, volcar la versión literaria al escenario, sino volver ese material literario, lenguaje teatral, trasformar lo transformable en relaciones escénicas representables, en acción e imágenes de los personajes.

El narrar en primera persona es el recurso autobiográfico por excelencia, influencia de Apuleyo (el asno de Oro) pero también, "recurso de historicidad que se exigía en la época e inyección de realismo y verosimilitud" pues "Lázaro cuenta con ...lógica, lo que sólo él puede saber: pero además, lo que Lázaro no cuenta ...es en buena parte la razón de que cuente algo" (p. 21). Quiere decir que: "la carta de Lázaro aspira a explicar por qué le han pedido que escriba una carta" (p. 21).

Por sí mismo lo autobiográfico en teatro no es material teatral, da sí de entrada, un sentido intimista, aparentemente cerrado, pues da pié a conflictos de otro orden o a un drama directo de oposición de ideas y/o argumentos que en un contexto picaresco en el que lo cómico debe salir a flote puede ser un fardo, y en esa dinámica, aparece el primer problema con respecto al género del material adaptado y la forma de tratamiento a ese género, el abordaje del estilo, que si bien trasforma el sentido del material literario, no lo desvirtúe o lo pierda al transponerse al lenguaje escénico. Entender que esa dinámica del sentido en el tratamiento de lo autobiográfico en escena juega un papel clave pero eso sí en unión con los demás recursos teatrales que no anulan ni compensan los exclusivamente usados por la literatura.

Para la literatura puede ser muy válido hacer una escena "desde todos los puntos de vista-como la ve Dios" pero eso puede no tener valor de fórmula alguna para un montaje teatral.

Antes bien, lo opuesto puede servir más para un enfoque teatral: montar "una escena como la ve un público de "hoy" pero cómo: ¿sin intermediarios? Para ver algo, uno tiene qué enfocarse en algo, identificar una cosa legible y/o valerse de un recurso de lectura que le permita llegar a leer eso que te interesa ver. El teatro privilegia lo más esencial del material dramático y le da status de materia representable, para eso se le hacen preguntas al personaje, sus acciones, sus intereses, no se asume su destino como un hecho acabado sino como un desarrollo que el público debe ver por lo menos para llegar a entender. Se le da pues un privilegio al material de la historia a desarrollar, un status, incluso por encima del estilo, el cual no se impone sino que surge del mismo desarrollo, en los cambios, transiciones, ritmos y acentos de la representación. Ese material se moldea desde la actuación, la plástica escénica (luz-utilería-escenografía-el espacio) y la puesta en escena misma sin olvidar al público, sin relegar al espectador, sin negarle posibilidades de lecturas diversas pues el enfoque que organiza todo visual e intelectivamente está diseñado para dialogar con el material seleccionado, trasformarlo y confrontarlo con lo que ve el público. El teatro es pues el momento de encuentro con el público. La gran literatura, incluso la teatral, no desaprovecha esta visualización del punto vista del público, que subyace en toda obra artística.

En teatro al menos, el punto de vista no es omnímodo, sino que se desarrolla a la par que el material escénico, o en oposición a él. En literatura, esta relación con el público no es tan directa, tiende a la abstracción y al aislamiento, lo que no quiere decir que por ello sea menos efectiva como vehículo de comunicación y diálogo entre diversos puntos de vista.

Antes de glosar lo que F. Rico dice acerca del caso remitámonos al otro autor: María de los Ángeles Rodríguez Fontela, y "La Novela de Autoformación- una aproximación teórica e histórica al "Bildungsroman" desde la narrativa hispánica". Esta especialista en el "siglo de oro" dice que la novela más característica de la edad media es la novela caballeresca, cuya estructura gira toda alrededor de la(s) Aventuras(s) del héroe. El héroe a su vez sufre un momento iniciático, que es como el bautizo que desata el poder desarrollar las aventuras: y puede ser una promesa hecha a alguien o un juramento, nunca por un cambio profundo del personaje.

Esta novela de aventuras, dice la autora, se sustenta a su vez en un Topoi (el topos de la novela arquetípica):

-El viaje

-El camino → Confrontación yo vrs. entorno por demostración de la fuerza de las armas

-La aventura → El imperativo: lograr el propósito de pasar la prueba

-La prueba

La fuente, el lema arquetípico, de las novelas es: *El viaje del hombre como búsqueda de Identidad personal.*

Pero en esta estructura antigua "las aventuras no modelan al personaje... ni generan personalidad" ni sujeto. El personaje viene hecho y predeterminado por los mismos condicionamientos de la estructura del género.

Alexander A. Parker, en "*Los picaros en la Literatura, la novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*" plantea que la novela picaresca no aparece como anti-novela, en reacción contra la novela de caballería y la novela pastoril, sino como una posibilidad, como una alternativa, y también en el sentido de no-sátira ni parodia contra ellas, sino en el sentido de superación, ya que la estructura de novela antigua había llegado a un desgaste total.

María de los Ángeles Rodríguez Fontela se opone a la opinión anterior, aunque sí rescata y apoya la visión que sobre la parodia lleva implícita La Picaresca, así sea que los autores de esos textos no sean conscientes de que hacen picaresca, ni de que hacían novela moderna, puesto que en su creación misma esos textos usan la "auto-reflexividad interna" que es una fuerza de creación-destrucción. Define la "PARODIA HOMO-GENÉRICA" como "la actualización que de un género histórico determinado hace un género homólogo de su modelo estructural" y "PARODIA HETERO-GENÉRICA REACTIVA" que es "la degradación cómica o burlesca de una estructura utilizada en un género "serio".

"PARODIA AUTOGENÉRICA", es la parodia auto reflexiva por Excelencia, en la que "prima el elemento creativo y teleológico" de la parodia, pues "la aparente destrucción (contínua) del género es a la vez un estímulo inagotable del mismo género...". Pone como ejemplo de esta última "El Buscón" y "Nuevas Andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes" (1944– C. José Cela) regeneración "actualizada" del tema. La parodia da continuidad e integración más que oposición y destrucción (p. 187). Su función

"destructora" se logra es por la creación. Asegura que no es que "la picaresca" se plagió esta estructura arcaica y hace de ella un uso parasitario: es mucho más que una connivencia y/o integración pero a su manera (p. 187), con total autoconciencia de sus alcances. Pone de ejemplo a "La Pícara Justina" y al "Buscón" como las obras contundentes donde se expresa más "la autoconciencia paródica", recalca la autora y advierte que la novela picaresca "no es de aventuras" ni esencialmente amorosa.

Ambas estructuras – la Antigua y la Pícara, ubican a los personajes-tipo con respecto a su LUGAR en la sociedad, así:

El Caballero → está por encima de la sociedad

El Pícaro → está por debajo de la sociedad

El Pastor → está por fuera de la sociedad

(Cita a Jolles, autor citado por U. Wicks, "Picaresque Narrative, Picaresque fictions, p. 50).

El paralelo estaría dado por esta tabla de oposiciones:

N. Picaresca	N. Caballeresca
Marcado contenido social	La aventura es un fin en sí mismo
Obra de estructura abierta	Usa estructura predeterminada, ya hecha.
Lucha entre Yo vs. El Entorno	La lucha es entre El Héroe y La Aventura-prueba
El desarrollo causal aumenta el potencial de personalidad y es la vida una prueba única no una prueba por fuera de la vida: es la que permite la autoformación del personaje (el héroe).	El Héroe no se transforma, no cambia, si mucho lo hace cuantitativamente: es más héroe y no dejará de serlo.

Bajtin asigna un papel revolucionario a la picaresca pues según él, con respecto a la tradición ó "primera línea estilística de la novela", la picaresca propicia:

"*La destrucción de la unidad retórica de la personalidad, de la acción y del acontecimiento...*".

Aunque la novela picaresca: "todavía no orquesta sus intenciones en sentido exacto, pero prepara fundamentalmente esa orquestación, librando la palabra del pesado patetismo que la oprime, de todos los acentos necrosados y falsos, simplificando la palabra, y, en cierta medida, vaciándola. En eso estriba su importancia, junto a la novela satírica y paródica picaresca, a la épica paródica y a los correspondientes ciclos de las novelas

constituidas en torno a las figuras del bufón y del tonto. Todo esto es lo que preparó los grandes modelos de la novela de la segunda línea, del tipo de Don Quijote". (Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, p. 222).

La autora dice que la opinión de Bajtin si bien es contundente, únicamente da a la picaresca un estímulo consolador y compensatorio: ser la obra pionera de un género sin ver que va más allá. La autora dice que como género de novela estructural "El Lazarillo" aporta dos elementos esenciales al edificio teórico de la novela moderna:

- El sometimiento de la intriga a la revelación de un carácter

- y la función auto formativa del acontecimiento.

Cita usando los argumentos de autoridad de Fernando Lázaro-Carreter, "Construcción y sentido del Lazarillo de Tormes" en "Lazarillo de Tormes en la picaresca": "El Lazarillo se nos aparece como novela, como 'la primera novela moderna', por su intención total y por ciertos rasgos significativos de su estructura" (p. 64).

Esta autobiografía del personaje es: "La historia de un proceso 'educativo' que entrena el alma para el deshonor" (Lázaro–Carreter, ib id).

La adaptación "indolora" a la sociedad, es el fruto de aquel aprendizaje.

Para Lázaro–Carreter: "Lázaro no recompone su vida... sino que va forjándola en conflicto con un mundo hostil; al final, el lector, en desacuerdo con el personaje, observará que el resultado alcanzado, de aquel conflicto es desolador".

En la aplicación de la ecuación "Narrador fidedigno vs. Receptor inmanente" quedan "residuos" en el camino, acontecimientos y acciones, que son claves en el punto al que ahora llega: las lecciones acumuladas de los diferentes amos generan una estructura, un orden, que se puede esquematizar así:

Tesis: Lazarillo inocente (lo que padece de niño)

↓

Antítesis: "Fortunas (equivale a desventuras) y adversidades".

↓

Síntesis: Lázaro adulto, con trabajo, protegido casado, y da cuenta de su vida (por carta).

Se estructura como prosa auto biográfica bajo el mecanismo de explicar por carta "el caso" (carta de relación de hechos. El que no sabe "más de letras que de mujeres", se da a la tarea de "escribir por extenso" a vuestra merced y no dejar así nada a medias).

El Caso. Son los rumores que circulan en Toledo (lo de Lázaro) sobre el amancebamiento de su mujer con el Arcipreste – rumores que levantan el interés y sospecha de "Vuestra Merced".

En este punto volvemos al enfoque de Francisco Rico. La estructura de la novela nos la aclara puntualmente este especialista, quien demuestra a lo largo de su estudio, que contrario a la picaresca sutil y elevada que destila "El Lazarillo" como modelo no les sirvió ni a Quevedo ni al autor de "La Pícara Justina", sobretodo porque ambos "no entendieron al Lazarillo de Tormes" ni su uso del punto de vista, el cual no respeta nunca Quevedo en su "Buscón, llamado Don Pablos". Este mal uso del punto de vista genera quiebres en la credibilidad-verosimilitud del personaje protagónico, pues no habla como lo que es y piensa sino que habla como habla y ve el señor Quevedo (p. 127-128).

No entendieron ni el género ni los recursos usados en el "Lazarillo" ni en "El Guzmán de Alfarache" (De Mateo Alemán). No entendieron sino su parte externa y mecánica (la aparente más no la efectiva, la redujo, la restó), dándole un uso "vacío, un efecto fortuito, que no entronca con la autobiografía", y por eso queda ella misma en el aire. Son tantas las cosas que Quevedo pasó por alto que es fácil dice Francisco Rico, acusarlo como "sospechoso de plagio" (p. 129).

Esto lo desarrolló el Autor de este estudio para decirnos y demostrar que estas dos novelas, no son sólo dos novelas picarescas sino que se convierten en un MODELO del género ante el cual las otras no clasifican, porque no registran el canon.

Pero volvamos a la estructura del "Lazarillo" tal como la ve Francisco Rico:

El género epistolar, usado como base del "Lazarillo" al narrar creíblemente su vida pasada, vivida, necesita de un detonante para usarse como pretexto y este está en el final del prólogo: "Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parecióme no tomarle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona".

¿Cuál es el caso que alborota la curiosidad de Vuestra Merced? Y hace que Lázaro de Tormes "humilde pregonero de Toledo" tome la pluma –además que no sabe "más de letras que de mujeres"– "por tan extenso", que en el afán de aclararlo plenamente, "explicándolo desde las raíces, ha acabado esbozando una autobiografía".

La persona que "solicitó el relato" es tenida en cuenta por Lázaro expresamente en la carta: "huelgo de contar a Vuestra Merced..." sino que además Vuestra Merced aparece de cuerpo presente en el último capítulo de la narración – carta. "El protagonista ... ejerce un oficio real «en el cual en el día de hoy vivo y resido a servicio de Dios y de Vuestra Merced», por las mismas fechas en que la ciudad agasaja a Carlos V ... la misma coherencia de la novela parecería exigir que, si Vuestra Merced había pedido que se le escribiera el caso, éste debió suceder en el período de la vida de Lázaro en que el pícaro y el señor llegaron a conocerse: el período historiado en el capítulo final" (p. 23).

Son pues, tres los implicados en el caso: El Arcipreste de San Salvador y Lázaro ya casado servidores de Vuestra Merced, y Lorenza, el punto de unión entre los dos. Lázaro a su vez es el puente de unión entre Arcipreste y Vuestra Merced, pero sobre todo desde la boda y pasado el tiempo en que empiezan los rumores.

Y este es el detonante del caso: Las habladurías (hablillas) que corren sobre "el equívoco trío complacientemente tolerado por Lázaro" (p. 24).

Lázaro se ha conformado hasta el momento de las habladurías a no perturbar "su paz y prosperidad", pero accede a aclarar toda su vida "sólo porque Vuestra Merced es quien es y le ha escrito" le relate el caso, reafirmando él a su vez "la honra sin tacha de la mujer" (p. 24) y aclara a Vuestra Merced: "Hasta el día de hoy nunca nadie nos oyó sobre el caso" (p. 24).

El caso es "el pretexto de la Vida de Lazarillo de Tormes y el asunto último de la novela". Sin él, sin la decisión de Lázaro de contar su vida, no hay autobiografía, que a la vez "justifica el caso", pues la autobiografía es "la dimensión diacrónica" del caso, y es como su trayectoria a lo largo de un "eje de sucesiones" de todos los que componen la existencia de Lázaro. Lázaro, el individuo, asume su pasado en función de su presente de pregonero satisfecho con las "mil mercedes "que Dios le envía a través de su mujer y el Arcipreste: Y el Lazarillo, la carta, se organiza en la convergencia de los diversos episodios anteriores hacia el caso del capítulo final".

Esto es una rendición de cuentas de su vida personal para no ofender ni dejar mal parada a la Iglesia en representación de quien le da protección y ayuda a Lázaro. Dando cuentas de su vida, todos por Lázaro se curan en salud, de ahí la validez de su testimonio epistolar, pues queda escrito y a salvo incluso del posible arrepentimiento y cambio de datos.

Este asunto mencionado en el prólogo y al final, «nos dan "el argumento" las causas eficientes y final, del Lazarillo» (p. 25). Es la causa objetiva que mueve todo el engranaje de la novela.

Otro autor dice que "la carta es un acto de obediencia", pero no la relaciona como acontecimiento con la construcción de la novela sino que más bien ese autor (Claudio Guillén) insiste en que «los puntos culminantes de la obra coinciden con unos hechos de conciencia: con los componentes esenciales de la memoria de Lázaro» (p. 271 de la obra de Claudio Guillén, citada por Francisco Rico, p. 25). F. Rico le responde: «...pero ni los hechos de conciencia ni la memoria del pregonero se presentan como motivos determinantes de la redacción del libro» y acepta que ambas opiniones sí se complementan, logrando una interpretación "bastante creíble" del Lazarillo (p. 25).

En ese orden, toda la novela está "sometida a un punto de vista: el del Lázaro adulto que protagoniza el caso" (p. 36).

"Lázaro escribe para explicar el caso; el caso explica qué y cómo escribe Lázaro... si el caso hacía verosímil que el pregonero refiriera su vida, el caso debía presidir también la selección y organización de los materiales autobiográficos".

Esta novela "rechaza los prejuicios tradicionales –el patrón fijo e inmutable de las cosas– y concibe la realidad versátil, en función de un punto de vista" (p. 36).

El Lazarillo obedece a un ideal y a una idea estilística totalmente coherentes. Dice Francisco Rico: "Vientos de verdad agitaban la fronda intelectual de Europa a mediados del siglo 16. Una nueva sed de autenticidad desasosegaba los estudios clásicos, la

historiografía, la creencia ... En el dominio de la literatura de imaginación, la gran empresa de los humanistas y de los beneficiarios del humanismo consistió en forjar una realidad "fingida que tenga color de verdad aunque no lo sea" (Torres Naharro and the Drama of the Renaissance)".

"La gran meta se fijó en la verosimilitud, (...) en la invención subordinada a la razón y a la experiencia. Sin duda el autor del Lazarillo participaba de semejante ideal".

"El narrador es un hombre hecho, formado, maduro, desengañado. Lázaro, más que Lazarillo es el centro de gravedad de la obra". (Claudio Guillén, p. 271).

Según dice M. Bataillon, el erasmismo hispano no compartía la ficción y buscó el "ideal de una literatura verdadera y provechosa" (Erasmo y España. Trad. De A. Alatorre, México, 1966, p. 627). En el prólogo lo recalca el protagonista: lo que a unos resulta provechoso, a otros enferma.

El uso del realismo y sus recursos en boga como las cartas y la autobiografía, asociada a ellas, daban la medida de lo que se necesitaba: verosimilitud, verdad, "...la novela debía ser fiel por entero a la ilusión autobiográfica, el mundo sólo tenía cabida en sus páginas a través de los sentidos de Lázaro y Lazarillo" (p. 38).

Hay momentos de la novela por ejemplo, cuando el fraile busca con un palo la supuesta culebra y pega en la cabeza a Lázaro dejándolo inconsciente tres días, que son" narrados con una perspectiva "singular" y el narrador (Lázaro) "separa con el máximo cuidado lo cierto de lo dudoso..." que es "la forma más obvia de consecuencia con el punto de vista que informa todo el libro". Pero esto se realza más "reconstruyendo con detalle el proceso de la percepción de Lázaro (que no sólo presentando sus resultados)... La redacción de la novela es un momento de su trama; análoga y solidariamente, el Lázaro autor evoca lo percibido por el Lázaro protagonista y, el acto mismo de la percepción" (p. 39).

Cuando sucede el encuentro con El Escudero, el narrador detalla paso a paso el recorrido por las calles, las vueltas, hasta llegar a la casa, sentarse a hablar y pasar el tiempo hasta que da las 2 p.m. Hemos seguido al protagonista "con la inocencia de la mirada", nos han esperanzado como él y como él nos sorprendemos "al comprender el alcance de todos y cada uno de los factores de la escena" (p. 41).

Pero la lección que deja esta forma de narrar en la primera persona es la de que: "Es el yo quien da al mundo verdadera realidad: las cosas y los gestos nada valen... mientras no se los incorpora el sujeto: el mundo, vacío de significado o con todos los significados posibles, se modifica en la misma medida y al mismo tiempo que el individuo. La tercera persona novelesca... frecuentemente supone un universo estable y unívoco, de consistencia y significación dados de una vez para todas. La primera persona, en cambio, se presta a problematizar la realidad, a devolverle la incertidumbre con que el hombre la enfrenta, humanizándola", y esa técnica "queda integrada en una visión del mundo (del protagonista pero ¿también del auténtico autor?); y queda integrada en el tema último de la novela. Pues Lázaro niño no deja constancia sino de lo que ve y oye, y le confiere realidad y sentido sólo en cuanto le afecta. ¿Y qué otra cosa hace el Lázaro adulto del caso? ¿Cómo va el pregonero a admitir lo que malas lenguas le dicen de su mujer, si no lo ha visto o si ocurrió "antes que conmigo casase"? Puede únicamente juzgar por los

efectos: "la verdad" del asunto no está en los rumores, ni en la conducta de la barragana, sino en el propio Lázaro". (p. 42).

La gran lección según este enfoque y lectura interpretativa del Lazarillo, es que "la persona es el único criterio eficaz de verdad. No hay valores: hay vidas, y lo que sirve para una tal vez es inútil para otra. Esa parece ser la lección de Lázaro" (p. 50) «No hay valores sino referidos a la persona» nos lo dice Lázaro "en el único lenguaje en que cabe hacerlo, en los hechos" (p. 50).

Estos recursos técnico narrativos, dice Francisco Rico, desarrollados por el narrador-protagonista, para engañar a ojos vistas, pues nada esconde y por el contrario, pone toda su vida en la carta y usa esta "presentación ilusionista" "mediante la cual el lector repite las experiencias del personaje y como él queda burlado o confundido" las usa en el resto de la novela, igual con el escudero, y con el buldero en el que "el episodio se ha fragmentado en dos tiempos: uno de percepción pura -sin juzgar ni calificar-" y un segundo que reinterpreta la escena dándole "otra especie de realidad" (p. 44).

Francisco Rico dice que esos recursos dominan la novela y "ejercitan" al lector sobre "el género de lectura" necesaria que hace para lograr "la conclusión y anudar los hilos de la novela", los datos que, acumulándose, llegan a un nuevo sentido al final cuando sabemos que estamos ante "el caso": que "La manera narrativa es una versión a escala reducida de la traza general".

"Y así se cumple el proceso de novelización del punto de vista" que subordina todos "los elementos" aparentemente sueltos y sin "validez estructural" a "un diseño unitario" (p. 44).

En la manera de narrar Lázaro están los güiños al lector; las advertencias, las ambivalencias: "nada es unívoco, todo es provisional" (p. 45) porque "la perspectiva es uno de los componentes de la realidad" (el epígrafe que leímos de Durero!!) (p. 45). Aún los objetos, en su uso cambian de benéficos a dañinos. Y así como los objetos, los juicios morales "son ambiguos y relativos" para Lázaro, quien a pesar –y a causa– de eso "nos convida a sacar... algún fruto" de esa lección.

Llega Francisco Rico aquí a LA TESIS más provocadora de la novela, la más expresa, que es "mostrar cuánta virtud sea saber los hombres subir, siendo bajos; y dejarse bajar, siendo altos, cuánto vicio" y para eso «ha escrito el caso para darnos noticia de sí mismo y también porque consideren los que heredaron nobles estados, cuán poco se les debe, pues fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que –siéndoles contraria– con fuerza y maña remando, salieron a buen puerto».

Francisco Rico contrapone esta tesis al orden social en boga. Esa sociedad es un reflejo del "orden cósmico y del reino de Dios; las clases sociales son inmutables e inamovibles como las órbitas de los planetas" y por tanto "pretender cambiar de estamento, ascender en la escala jerárquica, supone revelarse contra la ley natural y la providencia divina". Como dice Juan de Santamaría: cumple plegarse al destino que fija "a cada uno un puesto, su lugar y sus ciertos límites de jurisdicción para el oficio que se le encargare, sin pensar que eso se haya de mudar ni alterar" (J. de Santamaría, Tratado de República y Policía Cristiana, Valencia, 1619, fol. 60). (Citado por F. Rico).

La opinión opuesta es de Pero Mexía: "que en cualquier parte que nazca el hombre tiene licencia para procurar de ser muy grande y muy conocido, con tanto que sea su camino por las virtudes" (P. Mexía, Silva de Varia Lección, II, 36 - Ed. Madrid, 1669, pág. 276).

Dice el nuevo bando erasmista que: "la herencia y la FORTUNA, nada pueden contra la virtud y el esfuerzo propio" síntesis del pensamiento de Leonardo Bruni. Debate que viene desde la antigüedad entre Salustiano y Tulio Cicerón y que aun en los siglos 15 y 16 se mantenía vigente.

Lázaro, dice Francisco Rico, toma partido por el punto de vista innovador, pues su propia vida demuestra "cuánta virtud sea saber los hombres subir". Y viéndolo de dónde empezó, viene la pregunta: ¿Ha ascendido en virtud o no ha ascendido Lázaro en su cambio de condición? Francisco Rico dice: "Diga él lo que diga, no ha subido. No ha subido, porque, pese a sus acertos, no ha practicado realmente la «virtud»: La virtud eleva a los hombres, Lázaro no ha usado de ella debidamente, ergo no se ha elevado" (p. 49).

Nos recuerda Francisco Rico además, que el oficio de PREGONERO DE JUSTICIAS, (que se anuda AL DE PREGONERO DE VINOS), en la época era considerado "el oficio más infame que hay" (p. 49).

Responde Francisco Rico como respondería un espíritu conservador de la época: ¿Por qué no ha subido? En la misma obra está la respuesta:

- Porque la mala sangre se hereda
- Porque la pretensión de mudar de estado es intrínsecamente pecaminosa
- Porque "la virtud" de quien tal se propone encubre en realidad el peor "vicio".

Pero lo opuesto se puede sostener: Sí, ha subido pero sin virtud.

- Un pobretón que deja el hambre de los caminos y se asienta en una casa
- "Mi Señor me ha prometido lo que pienso cumplirá"
- Sí es posible subir aún en contra de la virtud y de la sangre.

En resumen: "Un punto de vista singular selecciona la materia, fija la estructura general, decide la técnica narrativa, preside el estilo; y a su vez, materia, estructura, técnica y estilo explican tal punto de vista" dice F. Rico.

Y concluye: "Todos los elementos del Lazarillo son solidarios entre sí y los unos aparecen como figuras de los otros. En última instancia, como figuras del caso" y pasa a demostrar con ejemplos como se cumple eso. El ejemplo es el de las cajas chinas.

"Los mecanismos de la risa no funcionan en la ficción igual que en la vida" dice F. Rico, y que el destino de la picaresca, cuando se acepta como género, cae en el encierro de considerarla de por sí, cómica. Este encierro la empobreció estancándola ¿Pero cómo se llegó a eso?

Antes, F. Rico hace un estudio del Guzmán de Alfarache, de Don Mateo Alemán, luego, estudia El Lazarillo como género y lo compara con El Guzmán de Alfarache –que imita, bien imitado, el canon del Lázaro, cosa que no logran *La Pícara Justina* de López de Úbeda ni *el Buscón* de Quevedo. De este libro dice F. Rico: "es un libro genial... y pésima novela picaresca". F. Rico, estudia el carácter del pícaro y sus diferencias con el criado y el gracioso, otros tipos de la época, y muestra cómo el pícaro es resultado de la mezcla de un carácter con un esquema literario, una forma y una fórmula narrativa, nacido de la ficción e imitado por la vida (pags. 110-111).

F. Rico cierra su estudio interno del Lazarillo con una serie de preguntas variadas. La última de ellas condicionada: "Si el yo es la piedra de toque de la realidad, ¿Qué molde más realista que la autobiografía? (p. 55).

BIBLIOGRAFÍA

- Rico, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1970, 1ª edición, 141 páginas.
- Tomado de: La novela de Autoformación por: María de los Ángeles Rodríguez Fontela. Una aproximación teórica e histórica al "Billdungsroman" desde la narrativa hispánica. Univ. de Oviedo. Ed. Reichenberger. *Problemata literaria* 25. 1996.
- Busqueda Google: FW. Chandler-Romances of Roguery. Pág. 1 (1750-1820)
- Fernando. Cabo, *El concepto de género y la Literatura Picaresca*, Santiago, Univ. de Santiago de Compostela, 1992, p. 304.
- Alexander A. Parker, *Los picaros en la literatura*. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753), -Edinburght, Edinburght University Press, 1967 (traducción de R. Arévalo Mackry).
- Bataillon, M. *Pícaros y Picaresca*. Madrid, 1969.
- Bataillon, M. *Novedad y fecundidad del "Lazarillo de Tormes"*. Salamanca Anaya, 1973, 1ª Edic. 1968, p. 54.
- http://www.cnice.mecd.es/eos/materialeseducativos/mem/aventlitera/index.html
- Google: La aventura literaria (@cervantes.es)

CUADRO RESUMEN

NOVELA PICARESCA

- Narra en primera persona

-Los sucesos, hechos, los cuenta el protagonista, el pícaro.

- El pícaro: es de origen modesto, joven, ingenuo, sin recursos, que sirve a muy diferentes amos.

-El pícaro: lo opuesto al criminal,
al vicioso,
al vago,
al pecador.

-El arma del pícaro: El ingenio.

-La Sociedad aparece como telón de fondo: sombrío, cruel e indiferente.

-Narración con intención moralizadora: se compone de disquisiciones éticas, comentarios con criterio aconsejar-adoctrinar-dar buen ejemplo -usa la conseja- el rumor.

-Definición de Pícaro: Dicharachero Vagabundo, que va de un lado a otro. Mentiroso por necesidad, gusta de comer y beber bien pero nunca mata, pero nunca roba a gran escala. Es de buen corazón, humano, inteligente. Siempre lucha: no se da por vencido y por eso mismo va de aventura en aventura en busca de mejorar nivel de vida y "llegar a estar entre los

NOVELA PASTORIL

Es el género de Novela anterior al Lazarillo, cuyo tema son las aventuras, entonces se llama de caballería con sus códigos de honor, todo se resuelve por las armas, y si es romántico, es en el campo, y en general ambas tratan el lenguaje de manera recargada y artificiosa.

- Es la idealización e imitación de los héroes de las leyendas de las épocas heroicas (incluyen ¡Las cruzadas!) que siempre van en busca de hazañas y honores.

-La forma de vida idílica y bucólica-ociosa, la adornan con vivir aventuras que no transforman al héroe sino que lo premian por ser lo que es.

-La recompensa que se obtiene de las aventuras si pasa la prueba, es el reconocimiento de todos así no los conozca directamente pero que se hable tal como se habla en los libros de los héroes que imitan.

-Se remplaza la realidad del individuo por otra que es creada por alguien. -

El ambiente y telón de fondo es el campo mítico pero idealizado: no lo que se ve sino lo que se desea ver.

-Ejemplos: El Amadís de Gaula. Tiranc El Blanco.

buenos" Es un individuo positivo que alberga el valor de la esperanza.

- El Pícaro: no es el gracioso (que es otro tipo de personaje de la época de la edad de oro del teatro en Esp. Ej: creado por Lope de Vega – Tirso de Molina- y es el que sirve en toda Aventura-asunto amoroso a un Héroe; el gracioso imita todo de su amo.
- El pícaro en amor no se detiene por una mujer: busca el amor en una sola.
- El pícaro puede cambiar de amo, en cambio el gracioso nunca. Siempre estará atado a su señor vaya donde éste vaya.
- En la novela picaresca: el lenguaje es sencillo, popular y preciso. Certero. Se escribe como se habla. Aunque sea la jerga de los antros y las ventas o calles de hampones nunca suena vulgar.

-Validez Universal del Lazarillo:

- No muestra al hombre en general sino al INDIVIDUO (y su punto de vista).
- No muestra valores, sino vidas.

ENFOQUE GENERAL DEL MONTAJE

Si en la novela "El Lazarillo", "El Lector" es el que lee la relación escrita de la vida de Lázaro, pedida por Vuestra Merced-personaje anónimo, eso significa como mínimo que ese lector hace el rol de testigo del relato de una vida. Testigo y a la vez JURADO no oficial, lejano, que está por fuera de esa historia, pero que le hace espejo, es así representación de LAS GENTES que rodean EL CASO.

LAS GENTES, también anónimas como El AUTOR DEL LIBRO, son la presencia arquetípica del pueblo: vecinos, pastores, agricultores, campesinos, soldados, párrocos, comparsa de desempleados, artesanos, viudas, mendigos, lisiados, ladrones y pedigüeños, cómicos de la lengua, además de estudiantes y tenderos de tabernas.

Toda esta mezcla heterogénea de gentes está siempre en el contexto histórico de la novela y correlacionada a los temas y subtemas, marcan el límite, la margen, y a la vez el magma, del espacio de la relación entre los personajes principales pero por sobre todo, esta coral del dolor y la burla, son los encargados de desatar y poner a circular el RUMOR, las hablillas, los chismes, que son el detonante, el motivo secreto casi, el que URGE y hace echar a rodar el caso por parte de Vuesa Merced, pues en la época fuera del peligro del pecado y el contravenir la norma había otro mucho mayor, el peligro del QUÉ DIRAN, antesala del escándalo y pérdida de la Honra.

El RUMOR, es el tema que enlaza con "El CASO" porque es la acción directa de "EL QUÉ DIRAN" de las gentes, pero para Lázaro es "EL QUÉ DIRÁ" Vuestra Merced-personaje. El QUÉ DIRAN no es un tema despreciable en esta historia, y es claro que en la escena del Fraile de Maqueda, la vecina está zanjando la situación de locura y desespero del Fraile, con la versión de "La culebra que ronda esa casa" que es una versión de ella principalmente y de las demás vecinas. Este hecho que se da por cierto permite la reflexión del Fraile de MAQUEDA, previo a dejar de golpear a Lázaro y concluir que es mejor dejarlo libre, prácticamente echándolo de patas a la calle.

Este siglo 16-17 es el que más gira alrededor del tema del HONOR, que no es otra cosa que el rebajarse en la opinión que de nuestra valía tienen los demás, por ende del respeto y sumisión que se supone te deben, bien sea por los blasones del personaje, su dinero, poder (cargos) y familia. También, que es un legado de las novelas de caballería, y que entronca con el amor y los cuernos. El QUÉ DIRÁN es la justicia que hace el pueblo a su modo, al poner en la "PICOTA PÚBLICA" los hechos y personajes sobre los que está en duda su proceder en el manejo de su casa, hacienda ó cargo público. Rumores que revalúan la virtud y la honra que se espera de esa persona pero que también relativiza el linaje, la valentía y estructuralmente la Identidad de una persona. Por ejemplo el caso de Juana "LA LOCA", de quien se dice si estaba totalmente loca o si se trataba de un caso de obsesión de amor y celotipia-celopatía. Existen estudios y películas sobre ese tema específico de Juana, la madre de Carlos V- I de España. Dudas que la incapacitaron, a ojos de todos, para gobernar España.

Este QUÉ DIRÁN, del que se cuidan todos, cada uno a su modo, desde Vuestra Merced-personaje (apelativo usado 32 veces en el texto de adaptación del que partí para el montaje, el de H. Pico, con el que Lázaro se dirige hacia el público casi siempre que opta

público, en un lugar elevado, que a su vez está en la OSCURIDAD, que es lo más parecido al anonimato y protegido por él) hasta Antona Pérez la madre de Lázaro, quien tiene qué EMIGRAR, DESPLAZARSE a otra ciudad y empezar de nuevo a sobrevivir.

Este QUÉ DIRAN, insisto, existe en la novela pero no tiene un solo personaje concreto sino que existe disperso y desintegrado en muchos otros personajes que aparecen y desaparecen del relato, esta fuerza poderosa, latente y peligrosa, constante, porque está todo el tiempo metida en la relación principal Lázaro - Arcipreste-Vuestra Merced-personaje, para la adaptación escénica y como apoyo de desarrollo del punto de vista del pueblo -pues si LA PRESENCIA del QUÉ DIRAN tiene su representante anónimo en la figura-sombra del Vuestra Merced, como punto de vista de LAS JERARQUÍAS - eclesiástica y de la nobleza– pues es justo que en beneficio del lenguaje escénico aparezca la representación de la voz anónima y dispersa del PUEBLO de la novela.

Este en la puesta en escena será EL CORO DE PEDIGÜEÑOS, un coro que sea personaje visto, y que potencie esta relación entre los diferentes enfoques y puntos de vista que están en juego en la obra y que para hacer un diseño de adaptación teatral no se pueden olvidar ni pasar por alto pues las armonías de sentido entre los diferentes personajes y sus relaciones en la novela no están sometidas ni puestas a capricho (o si lo están eso se tendría qué mostrar también) sino que están balanceadas y expuestas con gran tacto para que precisamente el juego de ambivalencias estilísticas, conceptuales y de procedimiento, no se desbarate en la adaptación.

Este coro pues, encarnará esa presencia y potenciará ese punto de vista, y servirá para que nos recuerde y alerte sobre el QUÉ DIRÁN, que está ahí, usado como pegamento estructural de la novela, y que no es un simple tópico, está en los tuétanos de nuestra cultura y pesa a favor o en contra y más, mucho más hoy en día con la existencia de "LOS MEDIOS".

Y con esto, por esta vía empatamos con el PRESENTE, vigencia y validez de la obra. Pero ese es otro ítem de esta investigación y análisis.

Este QUÉ DIRÁN nos recuerda siempre que somos OBSERVADOS por entes superiores, llámese Dios, la justicia, El Rey, El Patrón, y que nuestras acciones están bajo escrutinio. Este QUÉ DIRÁN sigue hoy corroyendo e inhibiendo, usado como un arma política de desprestigio y/o autoprestigio, arma de tortura y de muerte lenta, pero que a la vez es UNA FUERZA DE CONTROL SOCIAL, que a veces reemplaza eficazmente, la ceguera y lentitud de la JUSTICIA oficial y BUROCRÁTICA, o su ausencia, como ausencia del ESTADO, en regiones, pueblos y barrios, donde la vida vecinal y familiar-individual se apoya en ella para autorregularse. (ver: *Origen del parlache*, por R. Aricapa. Ed. Univ. de Antioquía).

LA GENTE-MASA ANÓNIMA, es un fiscalizador directo del poder porque se da cuenta, opina abiertamente, y si no se puede, murmura, levanta chismes para castigar a tal presidente o ex presidente (recuérdese la época de chistes sobre un renombrado ex presidente, administrador de la "corrupción en sus justas proporciones"), es un juez no solo en las sombras sino a cualquier hora del día, un opinador que no teme describir, definir, calificar y juzgar. En la novela se siente muy sutilmente esta poderosa fuerza, relegada, tímida, usada más como ambiente-atmosfera, que como personaje, ya sea por jerarquización de los recursos novelísticos, pero que en su EQUIVALENCIA escénica yo

quiero apostar por su presencia permanente, como ángel guardián de los personajes, pero sobre todo como complemento y oposición, de los movimientos y contradicciones del proceder de la conciencia de Lázaro, y por esa vía desarticular en sus partes, la tiranía del yo, que oscurece y relativiza-absolutiza a la vez los acontecimientos, tornándolos, o muy cerrados a la interpretación o bastante gratuitos, no dejando ver su implicación escénica.

Que este cuerpo-masa juegue entre la luz-sombra del proceder interrelacional-personaje-acción, y se meta más y nos ayude a VER LA OPOSICIÓN y el conflicto. Y nos dé ese sabor del presente, de la mirada del presente.

Desde el inicio de la novela la GENTE está metida en el relato. El narrador es consciente de que habla-escribe para alguien, personas que lo ven y oyeron: son los que "pueden sacar fruto" de su historia personal: "yo por bien tengo que cosas tan señaladas... vengan a noticia de muchos... pues podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade y a los que no ahondaren tanto los deleite" (pág. 91. J.V. RICAPITO Ed. Cátedra).

LAS GENTES son pues el magma del contexto social-Histórico. Son los que sufren la crisis moral, política y económica más directamente. Estamos en el cúlmen del DERRUMBAMIENTO del modo de ser feudal, no generalizado; pero ya en firme; esta crisis feudal convierte a los sectores populares en masa mendicante y aún a ciertos nobles y terratenientes (como explicitaremos en el sentido del personaje EL ESCUDERO, más adelante, como signo de una gran crisis económica y de estancamiento de las oportunidades de inversión y de ascenso social) que tienen qué DEPLAZARSE para sobrevivir y crear oportunidades de empleo, gentes que se tienen qué parapetar en los muros de la ciudad, en las iglesias y conventos, a esperar recibir algo de quienes tienen y les sobra, si es que practican la caridad.

Recalco que Carlos V-I de España tuvo grandes dificultades con LAS BANDAS asaltantes de caminos, quienes se convirtieron en un verdadero problema social, al que tuvo que poner remedio como una condición puesta por los exigentes príncipes y nobles españoles para aceptarlo como Rey.

El tema histórico de la expulsión de Judíos y moros, está insinuado en la novela y tratado más bien por el lado de "cristiano viejo vrs cristiano recién bautizado". Esta expulsión de los judíos iniciada por Fernando de Aragón e Isabel la católica, de castilla-abuelos de Carlos V- luego la decisión -muy estudiada por CARLOS V- de perseguir a los moros, aumentó LA MIGRACIÓN DE DESPOSEÍDOS. Esta expulsión duró cuatro siglos, hasta el siglo XIX aproximadamente!

Este es un hecho histórico capital para la novela, y actual para nuestro contexto. Carlos V, dicen los especialistas, moderó su actitud hacia el problema morisco y si lo extremó fue únicamente obligado por las circunstancias de la guerra contra los turcos (quienes llegan casi hasta Viena) en el Mediterráneo, éstos apoyados secretamente por Francisco I de Francia, a quienes finalmente Carlos V derrotó y expulsó del Mediterráneo, en la persona de BARBARROJA, representante de Solimán el Magnífico.

Este gran tema contextual de LAS MIGRACIONES de despojados que merodean por los extramuros de las ciudades mientras llegan a un destino, sirve a la vez al tema del reclutamiento para las expediciones de conquista y colonización (ver película: "La Marrana" Dir.: C. Sánchez). En el Lazarillo hay, se siente, una omisión voluntaria a este

subtema, pero por contraposición y por cotejo histórico, este tema está, por omisión pero está: y nos lleva a una pregunta: ¿Es Lázaro un remiso? Es claro que las menciones a la guerra son muy lejanas (es la esposa de Lázaro quien menciona algo así cuando en su crisis ante Lázaro y el Arcipreste, se defiende y les dice que NO es culpable de guerras ni inquinas) y es voluntario del autor del libro, sobreponer al tema de la guerra otros temas que en su sencillez y simpleza ASORDINAN Y MERMAN éste. Se dice que esta novela fue hecha por un ERASMISTA, y se sabe que EL PRINCIPAL VALOR QUE ERASMO exponía: en sus tesis era LA PAZ en contraposición a la guerra y otros problemas.

En los montajes que he visto en total (2), desde 2004 en que comencé este estudio, y los que se refieren en el INTERNET y de otros que no están ahí (uno de un grupo de Argentina: un solo actor que hacía todos los personajes, o el del T. Quimera, basado en el excelente texto de A. Montaña, donde hay un coro, pero es musical, y no tiene este sentido que planteo hoy) no han VALORADO suficientemente este aspecto: que para lograr una equilibrada correspondencia de sentidos en la adaptación de la literatura y su lenguaje al lenguaje teatral y el escenario, es necesario contraponer por ejemplo al USO enfático de la primera persona un uso coral abierto que nos permita abrir y cruzar los enfoques y puntos de vista encapsulados y/u orillados, por la urgencia narrativa de la novela, dominante en cuanto a uso de recursos novelísticos en ritmo e imágenes.

Ningún montaje hasta el momento ha logrado unir este hilo estructural-coral del Lazarillo, al uso autobiográfico, y como tejido de voces, nunca como reemplazo ni como superposición pasiva de hechos e historias, hiladas a un paño, o mejor, a un gran TAPIZ, artesanalmente tejido, sin interrupciones de enfoque en su trama (como lo demuestra el gran estudio de Francisco Rico, "LA NOVELA PICAREZCA Y EL PUNTO DE VISTA" o el de J.V RICAPITO en su estudio introductorio a la versión del Lazarillo de Editorial CÁTEDRA).

No haber entendido, o no haber estudiado suficientemente este aspecto de la novela y desde el análisis de la novela misma (Estudio que no se puede uno saltar), para cualquier puesta en escena que se respete, sí se convierte en un gran descuido y tal vez en un desprecio del material-fuente de toda adaptación. Esto genera problemas de enfoque; y es que los problemas de enfoque son los que generan grandes problemas de valoración y realización de las ideas escénicas: sobrecarga de datos dispersos en unos, rigidez y estatismo del fluir de acontecimientos, vacíos de la trama en otras. Este coro de gentes es desplazado por toda la obra, aunque no se esté mencionando directamente en la novela, y hasta el mismo Lazarillo mendiga de puerta en puerta pero no exclusivamente él, van de destierro en destierro todos, buscando "un amo a quién servir", sino que esa situación también la sufre todo el linaje de lázaro (el padre, el padrastro, la madre), el escudero (por honor), el BULDERO (por conveniencia) estafador profesional, consciente y diligente, asociado a los frailes que le hacen de "gancho ciego"; y esto sólo por mencionar los casos más obvios. Es decir, TODOS los personajes vienen y van de un CORO de desplazados.

El QUÉ DIRÁN, sólo nos falta mencionarlo conectado a ese gran tema de este siglo y de todos los siguientes, el tema de la honra.

Existe un Libro clave para ilustrar mejor este asunto de la Honra, se llama "LA VIDA AMOROSA EN EL SIGLO DE ORO" por F. Díaz-Plaja (Primera Edición. Colección Historia-temas de hoy, Madrid, 1996). Este libro es una gran compilación que sobre el uso dramático del tema de la honra hacen los principales autores del Teatro Español de la

época, enfocando su punto de vista desde los personajes mismos, y como reflejo social que hace PRESIÓN sobre enamorados, esposas, galanes, esposos, amantes, barraganas, princesas, don juanes, celestinas y coquetas, y la fuerza que tenía y se representaba como tesoro el cuidado de la HONRA o su pérdida, siempre en juego en los lances del Amor.

Hay una anécdota que ilustra muy bien este tema y los extremos a los que llegó la galantería (y los cuernos puestos o por poner). En las fiestas y torneos de caza que frecuentemente se celebraban, y que se convertían en ocasión única de obtener citas amorosas por medio del galanteo (un ritual bien refinado y peligroso que tenía un código de gestos y acercamientos espaciales y de contacto y manejo de objetos, predeterminado) que se hacía a las mujeres, y hasta en las Iglesias (donde también se coqueteaba, incluso con más efectividad que en los salones!), en uno de esos torneos de cacería de la corte del Rey Felipe IV, el conde de villa mediana, desfiló con un lema bordado en su peto, era un mensaje cifrado para alguien del palco. El Bufón del Rey fue quien descifro el lema; "son mis amores..." con un corazón y luego el lema mostraba "unas monedas de plata". El bufón completó la frase al Rey: "son mis amores reales". Esto como mínimo hacía pensar en una relación entre la Reina y el conde. El Rey dijo: "Pues yo se los haré cuartos" (moneda de inferior categoría). Días después el conde era asesinado por "desconocidos" asaltantes. (p. 81 *El amor carnal*. F.D Plaja) ¿Un malentendido? Es que lo grave no era el pecado sino "EL QUE TODOS SE DIERAN CUENTA". Este miedo se llevó a extremos absurdos. "La maledicencia afecta a la honra de las mujeres y por consecuencia al orgullo de los hombres que las tienen en casa, y ese orgullo se agudiza y se hace más sensible cuando es evidente que el ofendido no ignora su daño... y lo acepta sin reaccionar" (p. 101 ib. Id.) Es la traza de la relación LÁZARO-Arcipreste.

La frase "que dirán" se convierte en el sustantivo "EL QUÉ DIRÁN" y esto ya es bien diciente, acota DIAZ-PLAJA. Pero necesitamos que en la puesta en escena este sustantivo ejerza como PERSONAJE: Hacedor de guiños, provocador, magma de rumores, frases, gritos y personajes del pueblo, aprobador, cómplice y desmentidor, tentador y ocultador, el lleva y trae.

Este personaje coral, (finalizo y me excuso lo LARGO y tendido) me va a permitir:

- Acentuar temas relegados por la avalancha de datos que componen el cuadro de costumbres, que ampliamente domina la historia de Lázaro.

- Conectar el tema estructural del "EL CASO" con el presente, la amenaza de juzgamiento que hay implícita en el informe, y el develamiento y constatación de una gran verdad histórica: los equívocos de los reyes, líderes y políticos manejando una nación, los recibe y reproduce y magnifica un pueblo y cada individuo en el marco estrecho de la vida personal, errores y trampas, costumbres y modelos que el pueblo -esas gentes tan parecidas a ellos copia como "normas" "al uso" "de la época" es el espejo de lo que hacen o dejan de hacer "sus señores", a quienes como lo dice exactamente la novela, todos desean seguir e imitar, para así lograr el tan ansiado "UNIRSE A LOS BUENOS".

- Dar un refuerzo estructural a la adaptación dramática para que quede más acentuada y agarrada por el lado dramático y no tan dependiente del tono novelístico o que en la repulsa por escapar de ese tono, quede todo disperso y suelto, a capricho.

Para finalizar el tema del honor tan resguardado por reyes, hijos, padres y hermanos de la ofendida o de los ofendidos -la ofensa se heredaba inmediatamente- (y pasaba de una generación a otra) para terminar cito un dialogo entre Clara y Marfisa (p. 115 ib. id, "Dorotea" por Lope de Vega), en que ésta responde hablando del gusto de los hombres por las mujeres a las que luego de conquistar, "(en ellos) esto es donaire; que cuando conquistan, las mujeres las querrían (ellos) libres y después santas".

"Así la conducta de una mujer dependía más de la apariencia que del hecho concreto" pues debían y tenían qué estar cuidándose a la vez que ofreciéndose.

Pero no únicamente las mujeres, sino también los hombres "buscando un Amo a quien servir", posible lema de todo pícaro en su ejercicio continuo del "válete por ti".

Esto de la doblez en la mujer, aplica para el Lázaro adulto narrando: debe decir la verdad hasta cierto punto pero a la vez mentir y aparentar que todo está bien o al menos, aplica para sí mismo, y de esto se desprende toda la suerte de ambivalencias que lo protegen de estar afirmando una cosa en detrimento de otra. Su gran tranquilidad al narrar muestra a la vez que está en un gran peligro. Es como una dama galanteada: teme y accede.

Definido y aclarado en sus partes constitutivas el tema en función de la traslación no mecánica a la puesta en escena y sus consecuencias trasformadoras, y definido a su vez el enfoque general del montaje (desde la adaptación misma) paso a desarrollar los ítems restantes, aunque ya se han adelantado elementos de algunos, por ejemplo el lema del personaje central y de la obra, la línea de acciones de los personajes y la línea de sucesos y acontecimientos (ésta es fundamental desde la novela misma, porque es descoser la novela para ver sus costuras y volver a pegar pero ya en el escenario).

Las Piedras pequeñas hacen mover las grandes carretas

Los poetas dicen cantar/ al escribir.

LOPE DE VEGA

Sabemos decir y hacer,
Y porque se usó el retar
En España, que es poner
Con la ejecución del dar
La gloria del prometer.

Carlos V. en Francia
Por Lope de Vega

TEMA

No es un solo tema el referido en la novela sino muchos los que esta desarrolla, pero todos organizados desde un enfoque, que desde el mismo prólogo se da. El prólogo tiene todos los temas (A.A. Sicroff: "sobre el estilo del Lazarillo de Tormes, NRFH, XL (1957) págs. 157-170) "Muchos hilos tiene el paño". El tema base sobre el cual se asienta y parte la obra es el del hambre, aunque el prólogo directamente no la mencione sino lejanamente como parte de la tesis general del libro: "...porque se tenga entera noticia de mi persona, y también porque consideran los que heredaron nobles estados, cuán poco se les debe, pues fortuna fue con ellos parcial, y cuanto más hicieron los que, siéndoles contraria con fuerza y maña remando salieron a buen puerto"
Ninguna virtud tiene el que no sale del hambre ni el que jamás la padece pues nace teniendo todo.

Y lo confirma el que todos los ancestros de Lazarillo padecieron por el hambre: Tomé González su padre, no satisfecho con el pago recibido, roba trigo de los costales que tiene a mano, de la molienda de la hacienda donde trabaja como jornalero, para llevar algo más a su familia. Es apresado por esto y sufre presidio y destierro

Antonia Pérez, la madre, debe amancebarse por necesidad y luego cambiar de ciudad. Igual pasa con el negro Zaide, padrastro de Lázaro, quien roba cebada, en las caballerizas del comendador. Y es torturado.

La pobreza y la miseria son el trasfondo de un país en crisis no solo material sino espiritualmente, son los temas pretexto engarzados no sólo al tema de servir a distintos amos, nueve en total que tuvo Lázaro, sino al principal y último tema que es el que anuda y ata todos los hilos del tapiz: es el tema del caso: un llamado que recibe Lázaro de Vuestra Merced-nunca sabemos directamente su nombre- amigo del arcipreste de San Salvador, quien le pide dar cuenta de toda su vida, por escrito. Este es el tema que le da la calidad de estructura circular a la novela: queda explícito en el prólogo y en el último capítulo, el que cierra la obra. Y es un solo caso y no muchos casos como erróneamente se concibe en la interpretación y valoración que de la novela se hace en la adaptación-

creación que presenta en su Libro R.Rodríguez "yo soy Lazarillo de Tormes" (pa.10). Cito: "En la novela, el argumento se desarrolla a través de sucesivas micro-narraciones, a los que el autor llama "casos". La estructura es irregular por la particular significación del prólogo respecto a la interpretación de la obra en su conjunto y por la falta de unidad-física y significativa-de los diferentes casos." Aparte que se refleja un vacío de apreciación e interpretación en el estudio estructural de la novela, por ejemplo, no ver el desarrollo de un punto de vista novelístico que jerarquiza y ordena todos los sucesos en torno precisamente a un solo enfoque (F. Rico: La novela picaresca y el punto de vista), y al revés: un solo suceso que organiza y ordena los puntos de vista y múltiples enfoques. No. Aquí prima el enfoque de Lázaro ya adulto que da cuenta de su vida, su vida se vuelve tema y escritura, y cómo la escribe es también parte de la trama, tanto así que un estudioso como Riqüer dice que el libro se escribió desde la perspectiva de Vuestra Merced y no desde el enfoque del personaje protagonista. Implica esto algo más complejo y profundo que es: el libro se escribió así precisamente para asegurar el anonimato del autor real y no ser descubierto. El quién escribió el libro en la vida real -no en la ficción autográfica- se vuelve un tema de la novela. Añado que el carácter anónimo de la novela no es parecido al anonimato del Mío Cid pues ante ésta los sospechosos de autoría del Lazarillo se multiplican.

Lo más paradójico del Lazarillo... es que el género del libro se vuelve tema del mismo pues sin siquiera mencionar la palabra pícaro, esta novela se convierte en el canon del género LA PICARESCA, gracias a que es imitada por todos y quien mejor lo hace es el "Guzmán de Alfarache" de Mateo Alemán.

La Edad Media y feudal en España y Europa está dando paso al Renacimiento. El sector más afectado es el campo. Los levantamientos antimonárquicos se dan en España con la guerra de las comunidades que siendo inicialmente burgueses adquieren un matiz de reivindicación clerical, terrateniente y medieval. Es una sociedad muy segmentada aunque muy controlada y jerarquizada. El poder de la iglesia está en todas las órdenes. Pero lo que predica, no lo practica. Los Erasmistas son quienes primero se dan cuenta de esto. El autor del Lazarillo comparte -en parte- esta perspectiva. Por eso escoge a su protagonista como uno de los de abajo, nacido en la miseria. A través de él se retrata la precaria y triste condición de sus amos, apretados y mezquinos, crueles, que a su vez son espejo esos amos de los vicios que corroen a los estamentos de/ y/o gremios sociales a los que pertenecen: el ciego mendigo y avariento, el clérigo de Maqueda, ambicioso e hipócrita; el fraile de la merced, un lujurioso y vividor; el Buldero, el estafador premeditado; el cepellón explotador, y por último, el arcipreste ministro de la iglesia más interesado en los casos terrenos, la hacienda y los negocios que en la empresa de la salvación de las almas. Se olvida otro amo invisible que es preciso mencionar: Vuestra Merced representante del rey, superior en rango al Arcipreste y quien desde las sombras, hurga y vigila en la vida de Lázaro y del ministro de la Iglesia.

Ahora, sostengo que hay un tema-acción que está implícita también en el tema del hambre y es el tema del mendigar. Referido así, con esa palabra tan gastada y empobrecida, este tema pierde dimensión, pero referido como EL PEDIR adquiere para decirlo con los tiempos de hoy una dimensión GLOBALIZADA, bajo la cual vemos que todos los personajes de la novela: amos y criados, los de arriba y los de abajo, emulan, medran y compiten, no solo por demostrar y aparentar con mañas y mentiras, en ser virtuosos, sino que por sobre todas las cosas se esfuerzan en PEDIR. Este tema no está expreso, dicho directamente, en la novela, pero sí implícitamente. Y voy a demostrar cómo, desde el tema mismo, está correlacionado, y también desde el contexto histórico y

en el motivo de los personajes. El pedir inmediatamente se asocia con la mendicidad. Es lo más obvio del pedir, lo más externo. Pero si no pedís no quiere decir que no estés necesitado, ni eso te exima de por sí, de mendigar. Nada peor para un mendigo, que ser mal mendigo, es decir, no pedir. Sería como no ejercer el oficio!! Pedir pues no necesariamente te hace MENDIGO. Al orar estamos pidiendo, y alguien vinculaba esta virtud de orar con la habilidad de conseguir dinero. No solo lo decía por las iglesias, pues todas tienen recursos, y la iglesia predica la caridad, etc., pero cuando pedís con base en tus DERECHOS, ya no estás MENDIGANDO. Ya te ubicas en otro plano con respecto a quién pedir. Así, Carlos V, al hacer las cortes en Aragón, Valladolid y Toledo, estaba PIDIENDO ser reconocido como rey en esas tierras y validar así sus derechos sobre ellas y a la vez estaba pidiendo dinero para pagar su elección, que costaba un millón de Ducados prestados por los banqueros Fugger, a ser coronado emperador de Alemania, cargo no hereditario. La ciudad de Toledo se negó a reconocerlo como emperador y a colaborarle por un tiempo hasta que accedió. Valladolid se resistió pero fue reprimida, lo mismo Castilla. Los príncipes de la nobleza española acceden a darle dinero pero a la vez piden ("acuerdan") 88 condiciones a cambio. Y así, podemos ir descendiendo en la escala. La iglesia de Roma pide a todas las iglesias en el mundo consignar en su banco Vaticano todas las limosnas recogidas, la Iglesia de Roma pide a los reyes vigilar la fe a través de las "cortes de la fe" o Inquisición; La Iglesia de Roma pide a sus fieles practicar la caridad, los fieles piden a Dios, a Lazarillo cada uno de sus amos pide buen servicio, y Lázaro a su vez pide a cada uno de sus amos comida y retribución, el Arcipreste pide a Lázaro discreción y no oír habladurías y Vuestra Merced pide a Lázaro cuente su vida, y el pueblo con los rumores que saca sobre el trío pecador está pidiendo vigilancia en las virtudes de los representantes públicos y los lectores de la novela piden se mencione al autor Anónimo y así, el autor Anónimo pide una relación escrita de la vida de Lázaro y este vuelve al comienzo en que narra que Tomé González no pide y roba, Zaide, no pide y roba, y ambos por estirar la mano, son castigados. PEDIR se convierte en todos los personajes, excepto los dos anteriores, culturalmente también entre nosotros, como lo más cristiano y normal, además como lo más seguro. ES COMO UN SANTO Y SEÑA de lo que somos todos, seres NECESITADOS.

Eso sin ahondar porque el pedir no solo está en esta novela sino en muchas otras, que estando ESTA COSTUMBRE TAN ARRAIGADA en la religión por aquella práctica tan íntima del orar, ya es decir todo, pues está en el imaginario, no solo del pueblo sino de las clases altas. Piden los políticos, los curas, los científicos "así en las artes como en las letras" lo dice el prólogo, y todos piden ("quieren") ser alabados, "si es que hay de qué" por escribir. Y escribir es una forma del PEDIR.

Que antes de existir esta tromba de la Feria del Robar, ya existía y venía en desgaste La Feria del Pedir, más escrupulosa y correcta, tímida y recatada, más vergonzante, no tan abierta como la de la iglesia, máxima pedigüeña por los siglos de los siglos.

Por último, porque en el pedir está la clave, el salvavidas, de no caer ni rebajar de status social, lo que dice Lázaro alertándonos "Huelgo de contar a Vuestra Merced estas niñerías para mostrar cuánta virtud sea saber los hombres subir siendo bajos, y dejarse bajar siendo altos, cuánto vicio" (p.110. Ed. Cátedra) y Lázaro sabe que está ante testigos, pues lo escrito se leerá y todo en principio es sólo aplicable a él, pero las lecciones que deja no son solo porque el lector-testigo-juez de sus "aventuras y adversidades" pide algo sin necesidad de estirar la mano, igual escrito queda. Las tareas del vivir quedan, eso sí para todos, aunque nadie las pida.

TFMA

NOTA. Es significativo para mí que en Inglés exista un título que trata estos temas: Romances of Roguery de F.W Chandler, y que la palabra equivalente a Picardía sea precisamente ROGUERY. ROGUE: PÍCARO.



CONTEXTO HISTÓRICO

NOTAS SOBRE "EL RENACIMIENTO"

"La realidad actual es idéntica a la de no importa qué tiempo pasado".

(Ynduraín, D. *Estudio preliminar a el gran teatro del mundo*.
Ed. Itsmo, 1ª edición, 1974, pág. 92).

Esa historia que no sea escrita por uno mismo es de no confiar y toda historia escrita por otros es imposible de verificar sólo por documentos. El límite que para mí marca un nivel de comprensión es éste, porque todo entendimiento de una sociedad pasada ya no se podrá hacer *in situ*, en vivo, sino como hecho consumido, sobre cenizas. Que es lo más parecido a tratar de entender e investigar con las herramientas del tanteo y la especulación. Pero el teatro compensa esta carencia, por las imágenes que se insertan en su torrente sanguíneo como estampas de vida pasada sucedidas a una sociedad que al morir se las legó. Obligados nosotros por la magia del teatro a ver esas estampas, en las que una sociedad emerge de ruinas, se ve, más y mucho más que cualquier otro argumento, o idea, de esa época, desfilan las épocas pasadas y andan delante de nuestras narices por obra y gracia del pensamiento desde el teatro. Pero no solo por eso, sino por la intuición y el intelecto humano que siempre va más allá.

Tal vez es por eso que el profesor Jorge A. Naranjo M. en su libro "*Poesía del Renacimiento y el Barroco*. Estudios de filosofía del Arte" (Ed. Univ. de Antioquia Otraparte. Medellín. 1ª edic. 2005, 206 p.) nos alerte acerca de que el renacimiento como concepto es una invención reciente, acuñada por Michelet en el S. XIX y más exactamente en una carta suya en 1841. Pero ya otros estaban hablando de Renacimiento, por ejemplo Stenthal en "*Les Cenci*", y en 1834 en su "*Hist de la pintura en Italia*" en que habla de la "civilización del renacimiento" (pág. 12. ibid). También Ford en 1845 en su *Handbook of Spain*, y Ruskin en 1851 en *Stones of Venice*; el Conde Libro 1838 terminó Renacimiento como expresión para señalar un período cultural específico" (p. 13).

Antes que Michelet publicara un libro en 1855 con el título *La Renaissance*, ya se usaba el término con el objeto mínimo de tratar de nombrar "un período histórico particular, cuyos límites espacio-temporales no estaban deslindados con precisión", p. 13. Pero es Watter Pater entre 1868 y 1888 quien define lo que debe entenderse por Renacimiento. Este autor más que buscar las rupturas entre Edad Media y Renacimiento encontró similitudes y continuidades. Establece un primer Renacimiento entre fines del siglo XII y mediados del XIII o Renacimiento Medieval. "*Abelardo y Eloísa* son su símbolo más preclaro" (p. 14). En ellos encarna "La voz de la nueva humanidad".

Se inicia pues el Renacimiento hacia fines del siglo XII y se extiende hasta fines del siglo XVI, en Ronsard y Du Bellay en Francia, y un punto superior que se alcanza en Italia, "el tiempo mediceo" y concluye allí con la muerte de Miguel Ángel (p. 15).

El profesor Naranjo alerta que "el concepto fue primero elaborado en la dimensión del arte y de la estética", por los hombres que vivieron la época así no lo difinieran ellos pues su tarea fue interrogar con sus creaciones. "La historia no es invento del historiador" "¿tuvieron los hombres de esa época que llamamos Renacimiento, conciencia de los cambios que se estaban presentando? ... ¿Hubo una cultura con conciencia de sus propios cambios, que los teorizó, que se dio así misma el hombre de cultura del Renacimiento?". Y de dónde se desprende ese Renacimiento, agrega otro autor, "el sabio Panofsky ("Renacimiento: autodefinición o autodecepción", 1952) y qué otros conceptos inventó el Renacimiento para autodelimitarse como época diferente a las otras: por ejemplo "la antigüedad" "el gótico (o tudesco)". Cita a los pensadores más precoces del Renacimiento: Dante, Petrarca y Boccaccio. Y los más tardíos: Vasari, Rabelais, Erasmo. Se prueba su "toma de conciencia" al denegar de "sus lazos con el medioevo "Nombraban su presente a la vez que recomendaban su pasado" (p. 17).

Ese renacer surge de dos actitudes:

- Retorno a los clásicos: en la literatura y las artes liberales.
- Necesidad de la observación de la naturaleza.
- Petrarca y Giotto son ejemplo de las dos actitudes en la forma en que entre los mismos artistas se hacen los elogios queda clara que diferencian entre quienes imitan bien a los antiguos y quienes imitan bien a los antiguos y quienes captan bien a la naturaleza. Ninguno de ellos veía en el otro si "continuaba o no" una tradición anterior que venía: sea la iconografía bizantina u otra tradición. Las ciencias naturales se desarrollan al implementar una u otra actitud: seguir los

> conceptos de los clásicos u observar la naturaleza. No se acepta la especulación sin fundamento empírico y se impone la "ilustración realista2 para el estudio de lanas y animales (p. 19).

El retorno a los clásicos equivale a "un acceso a los métodos griegos de razonamiento y demostración" pasando por las traducciones del siríaco y el árabe. Los genios del Renacimiento aplicaron esos métodos "a problemas nuevos" siendo Leonardo DaVinci el más ingenioso experimentador. La técnica se vuelve el valor práctico de la ciencia, y un autor, Crombie (Allistair), describe cómo Alberto Magno de la mano de Aristóteles y Avicena, mezcla escolástica y técnica y desarrolla sus propios descubrimientos en muchos campos.

Las traducciones, según el profesor A. Naranjo, son el hecho más significativo en el primer renacimiento. El encuentro de Europa con la cultura del Islam y griega se da en España y el sur de Italia. En el Siglo X en el monasterio de Ripoll en Cataluña se inicia la acumulación de la ciencia greco-arábiga. Son los "mozárabes inmigrados" y musulmanes de Córdoba los que ayudan a tamaña labor. Maimónides y Averroes frecuentaban esta ciudad de córdoba, tanto que se consideraba "el segundo centro cultural del Islam" y "Cien años antes de la caída de Toledo" se convirtió en la fuente de obras greco-árabes por conseguir (p. 21). Desde el concepto de Ripoll "ingresan a Europa el Astrolabio, el ábaco y la numeración arábiga".

El otro foco de irradiación Pretoledano fue Salerno en Sicilia. Pero el gran centro de traduciones fue Toledo y el Siglo XIII el que mayor desarrollo alcanzó en ellas. Los musulmanes pierden la ciudad en 1085 y los cristianos se apoderan de esos tratados y comienzan la labor de traducción pues la lengua cristiana "era ajena a esos temas". Se formó "una escuela internacional" donde se ejercía "el nuevo oficio profesional de traducción". La lista de traductores y traducciones fue de tal tamaño que al finalizar el siglo XIII "cesaron las traducciones del árabe". Ya se había pasado todo al latín y a lenguas romances. En este intercambio se adoptan palabras del árabe que no tenían traducción, así: "álcali-circonio; alambique – hadir – sorbete –alcanfor, bórax, elixir, talco, Aldebarán, Ahair, Betelgense, zenit, axur, cero, cifra, álgebra, algoritmo, laúd, alcachofa, café, jazmín, azafrán ...". Ese intercambio fue el que preparó "la formación de las lenguas nacionales" en Europa.

Aristóteles, Ptolomeo y Galeno, explicaban el universo mediante "un sistema racional unitario, como un todo, con una razón de ser" apoyados en una base "no religiosa" sino explicativa- racional y de no revelación- como guía de conocimiento de fenómenos y cosas. En París, Aristóteles fue vetado por los eclesiásticos, pero eso aumentó su interés en las universidades. Los comentaristas más ilustres de Aristóteles eran: R. Grosseteste, Alberto Magno y Tomás de Aquino.

El profesor Naranjo apunta que la ciencia moderna no nace de ningún giro "ni desarrollo de la escolástica" a partir de la condena del aristotelismo; más bien fue la aparición de la influencia árabe y griega como "conciencia natural" desde comienzo del Siglo XIII. Comparado con la influencia del Timeo (de Platón, que se conoció desde el Siglo VI), y el hecho de la prohibición de Aristóteles, "los sabios medievales y renacentistas" se acercaron a Euclides, Arquímedes, Herón, Lucrecio. Y aún así y todo lo opuesto a Aristóteles, todo eso se presentó como si fueran desarrollos de las mismas teorías aristotélicas! (p. 24).

El otro aspecto del Renacimiento es el apogeo del comercio y la crisis del sistema feudal en economía: que se caracteriza por:

- El señor feudal es propietario del suelo, del trabajo, de la moneda, de los impuestos y los ejércitos, régimen de intercambios materiales.
- La iglesia católica es universal en preceptos y normas, en disposición del ultramundo, canalización de la fantasía colectiva en función del culto, con control de las conciencias o régimen de intercambios simbólicos.
- Iglesia feudal, que practica el modo de producción agrario y de moneda débil y que acepta "el poder político de los señores feudales".
- Sistema económico limitado por su baja producción material y por su encierro en el continente; un sistema de latifundios de carácter agrícola y ausencia de mercados exteriores, de comercio accidental y puramente local. Sociedad rural, sin clase mercantil, con la servidumbre como condición generalizada. Un autor, H. Pirenne en 1969 describe la función de la Iglesia con el feudalismo, su rol activo y de líder en ese contexto, (p. 25). Ella es la institución número 1 en la jerarquía social, sus dominios son superiores al de la nobleza, lo mismo que su instrucción: "la Iglesia no fue sólo la gran autoridad (intelectual) de aquél tiempo, sino también el gran poder financiero ... el fundamento del orden social era la tierra ...El objeto de trabajo no es enriquecerse sino mantenerse en la condición social en que cada cual ha nacido...la renunciación del monje es el gran ideal..." (p. 26-25).

Se prohíbe: enriquecerse, prestar a interés, sacar utilidad del comercio de mercancías de los excedentes de granos, y la caridad es la gran niveladora... se trata de una moral del estatismo, de la repetición sin progreso (p. 26).

Pero el renacer del comercio viene desde el Siglo IX "Venecia, la ciudad sin tierra" hizo del comercio marítimo su "principal fuente de subsistencia". Se apoderan de las rutas del Adriático y su progreso dura cuatro siglos. Allí todos son comerciantes y "no hay servidumbre". Acumulan una gran flota marina pero otras ciudades los emulan como Génova, Kiel por el norte de Europa, Hamburgo, Tiel; "...y las excomuniones papales les caían con toda la fuerza del rocío sobre el suelo" (W. Durant). Y en sus tratos con otras ciudades éstas más poderosas "van imponiendo el régimen mercantil a sus abastecedores". Las ciudades "toman fuerza como centros industriales". En Flandes los paños que necesitan se mejoran con lanas inglesas.

Entonces, el rasgo esencial del rompimiento del feudalismo y el renacimiento es "el surgimiento de las ciudades como organización social estable.... con la rotura de los lazos de servidumbre, formación de nuevas clases sociales, ... que forman al hombre civil (ciudadano) y a la ciudad estado (independiente) "los príncipes (nobles) tomaron conciencia del poder de la moneda y políticamente" los cambios se hacen más obvios (W. K. Ferguson). La iglesia internamente fue muy golpeada en "su autoridad moral" por "la evolución de un sistema fiscal monetario", arrollador. Todo comienza a ciudadanizarse, a centralizarse y la vida intelectual y espiritual a nutrirse de otras fuentes y a hacerse preguntas que antes no hacía.

Así, los banqueros comienzan a hacer negocios comerciales con los comerciantes pero también *negocios políticos* con la nobleza y las nuevas clases, y por supuesto, con la Iglesia. Y la nobleza y los burgueses empiezan a alinearse al lado de los hombres económica, financiera y políticamente más poderosos. El mundo se vuelve antropocéntrico, gira alrededor del individuo, lo opuesto al mundo geocéntrico, medieval y cerrado.

En términos de fechas el renacimiento empieza en 1454 y va hasta 1600, luego le sigue El Barroco hasta 1740 y de ahí en adelante se dice que va la Ilustración.

CARLOS V

CARLOS DE AUGSBURGO

Nace: 24 de febrero de 1500, en Gante (Bélgica). Allí es educado. Erasmo es uno de sus tutores.

5 Príncipes y princesas mueren antes para que él quede de heredero y la "presunta" locura de su madre, a quien no se le permite gobernar y a quien él no le quita los títulos; y muere de paludismo!

- Recibió herencia inmensa de la "Política Matrimonial" de los Abuelos.

- Patrimonio familiar defensible en unión al cristianismo

Erasmo: Su valor supremo la paz. Preceptor de Carlos V en Flandes.

- 1528: Crisis y Declinación del Erasmismo

-Juan Vivez: Pupilo de Erasmo. Descendiente de Judíos converso, su familia sufre los procesos inquisitoriales.

Escribió: "Educación del Príncipe Cristiano" en Honor a Carlos V

Principios que Reivindicó ERASMO

- Libertad de pensamiento
- La Beligerancia Anticlerical
- El rigor en las traducciones de la Biblia
- Y Retorno a las fuentes primitivas del cristianismo

Escribe:

"Elogio de la locura": Síntesis del pensamiento renovador de la cristiandad.

Esta obra y todas las de él y dedicada a su amigo T. Moro es prohibida en el primer Índice Inquisitorial de 1559 en el territorio español.

Carlos 5º

A los 17 años se embarca para ir a Castilla y Aragón a PEDIR ejercer su herencia con pretensiones Imperiales, para lo cual como EXTRANJERO no se sabía cuál iba a ser el Recibimiento.

En 1520 pide por todas las **Cortes** de España DINERO para poder ser coronado en Bolonia por el Papa Clemente VII (reseñado en la Puta de Babilonia por F. Vallejo).

CONTEXTO HISTÓRICO

Juana su madre en Tordesillas, había hablado antes con el preceptor de CARLOS, ADRIANO DE UTRECHT. Buscaban la posible fórmula conciliatoria para LOGRAR EL APOYO de su madre, a la que Castilla no quería despojar de su derecho a llamarla REINA. Carlos V respetó esto, y aceptó gober- nar en nombre de su madre! a la que nunca despojó de sus títulos. Pero Carlos V se aseguró del comportamiento de su madre poniéndole a un gobernador real que no lo desamparaba todo el día, incluso le impedía salir de sus habitaciones.

Fue recibido con desconfianza por las Cortes de Castilla pues pensaron que los cargos importantes iban a dárselos a los Extranjeros Adictos al Rey como ocurrió con Felipe el Hermoso, pero Carlos sabía que tenía que contar con la aristocracia. Con ellos se encuentra en VALLADOLIT donde los nobles le ponen 88 condiciones para APOYARLO! Una de esas: que hablara español!

Este era el hombre que nació en un RETRETE (un "Excusado Especial"), el pionero, vale decir de la VISIÓN DE UNA EUROPA UNIFICADA por un solo gobierno y una RELIGIÓN. Esta dimensión global era la pretensión de todo imperio pero sobre todo esta pretensión para Esp. Medieval suponía sacarla de la concepción de Estado Feudal, Rural y estático – burocrático. Era una alternativa para la monarquía, pues el mundo medieval se venía abajo. Una forma de lograr "la universalidad de la cultura europea" que de todas maneras cada país o potencia quiso hacer aisladamente y a su manera.

Preceptores: Adriano de Utrecht que fue luego Adriano VI papa

Y Guillaume de Croy, Señor de Chiévres: avaro y fanfarrón, dicen.

Erasmo de Rotterdam.

Era Políglota: italiano, francés, español, alemán, flamenco.

CARLOS 5º :

"Chiévres")

- Amante de la caza y las ostras. Hobby: Los relojes →Construyó unos.
- Fue un Emperador viajero y guerrero.
- Gobernador de Flandes a los 13 años (quien Gobernó fue su hayo
- Murió de paludismo, cerca al lugar más seguro: un convento.

Cuando Carlos V desembarcaba en España (Puerto de Villaviciosa) el 17 de septiembre de 1517, en ese mismo año, Lutero promulgaría el 31 de octubre las 95 tesis en la catedral de Wittenberg. Tesis en las que ataca a la iglesia de Roma basado en postulados de Erasmo.

El plante de poder entre Carlos de Gante y los nobles Españoles, era: En Valladolid lo reciben con festejos, justas, torneos y agasajos y le ponen 88 Condiciones, pero él para cumplirlas LES EXIGE dinero y crédito por 600 mil ducados (y maravedís).

Para conseguir la corona de Carlos V de Alemania, la cual no era Hereditaria sino ELECTIVA pagó un millón de florines con ayuda de los banqueros fugger (La Dieta Alemana reunida en Francfurt lo eligió luego que Federico El Prudente, otro pretendiente renunció a la designación). Para la coronación tenía que reunir más dinero. Volvió a España a eso, pero encontró la mayor oposición en Toledo.

Las ciudades se opusieron pero gracias o los sobornos a favor a la causa del Rey, los PROCURADORES otorgaron los créditos. Esto generó la guerra de "Las Comunidades" en Castilla. El Rey se fue y no tomó el crédito!

Esta Rebelión comunera fue el primer levantamiento burgués contra la Aristocracia Terrateniente y el despotismo real. Las causas concretas eran: Desprecio de los Flamencos por los Españoles. El favoritismo de los flamencos a ocupar cargos públicos, la gran cantidad de dinero sacada del país, y la regencia de Adriano de Utrecht. La crisis principal termina en Villalar en 1521 el 23 de abril, pues el movimiento degeneró en un movimiento feudal. También se sublevaron las germanías o gremios de Artesanos Asociados en Valencia contra la Aristocracia, a la que Carlos V apoyó, la crisis final fue en 1523. (Carlos V era sobrino de Enrique VIII y de Catalina de Aragón –). Moncada a nombre del César español, derrota a los turcos y así salda Carlos V la deuda con los Fugger que veían por fin liberadas sus rutas comerciales! Fue coronado el 23 de octubre de 1520 en Aquisgran con los mismos objetos rituales de Carlo Magno. Tenía 20 años!

La imprenta recién inventada genera y ayuda a que las ideas Luteranas se vuelvan gérmen de un movimiento político con fines de emancipación y de secularización de los bienes e ideas eclesiásticas.

Es la iglesia y no la fe la que debía REFORMARSE, en los siguientes puntos:

- Que los obispos no sean corruptos.
- Fin al afán de ansia de riqueza.
- Comercio de las indulgencias: Las mujeres compraban indulgencias antes de casarse y luego los maridos las pagaban.

Carlos V Apoyaba lo anterior, pero luego tuvo que ejercer de conciliador y ser neutral.

En 1521 en la dieta de Worms se permite la asistencia a los protestantes.

Francisco I de Francia y el Papa Clemente VII se alían contra Carlos V, pero éste los derrota a ambos. Al primero en Pavía, lo aprisiona el 10 de marzo de 1525 y en 1527 entra a Roma y saquea la ciudad. La paz se firma el 30 de octubre de 1529 en CAMBRAI, Carlos V se queda con Milán, Génova y Nápoles.

En 1530 convoca LA DIETA de Augsburgo, trata de conciliar los bandos, pero ya Erasmo no convocaba y se sigue una guerra civil, hasta 1555 en que se da a los luteranos la libertad de cultos.

A partir de 1522 empieza a españolizar su administración. Vive 7 años en España y se casa con su prima Isabel de Portugal. Delegó el poder en virreyes que gobernaban según condiciones locales!

Creo dos consejos: El de ESTADO Y el de ADMINISTRACIÓN. Desde ahí empezó a excluir a nobles y clérigos y se rodeó de juristas. En Toledo en 1538 expulsó curas y nobles de los consejos por no aprobar impuestos como La SISA: Sobre la carne, la harina y otros)

-Le da Consejos a Felipe II: No otorgar castigo importante a ningún grande de España, sólo usarlos en cuestiones militares.

Usó el dinero de América en gastos y deudas de las muchas guerras: - La de Argel – Contra Francia – contra los príncipes luteranos (la guerra de los 30 años), a tal punto que en 1540 todo lo que entraba a la corona por impuestos y por oro y plata ya estaba gastado!! En 1541 fracasa otra cruzada contra "el turco" y ahí sí, se agudizó la crisis económica.

En 1535 hace él la campaña de Túnez, ganan, pero las tropas se desmandan. Luego en 1541 en Argel da muestras de heroísmo, se retira a pie del campo y embarca de último en una galera. Pero en 1538 es derrotado Andrea Doria en Bugía, es el inicio del fin, en 1554 sacan a los cristianos de las costas turcas.

En 1555 se ve forzado a firmar la paz con los luteranos y a ceder en la mayoría de sus pretensiones.

El 25 de octubre de 1555 abdica en Bruselas a favor de su hijo Felipe II ante los Estados Generales.

Se internó en 1557 el 3 de febrero, en el Monasterio de Yuste en la provincia de Cáceres (valle rodeado de Robledales y Castaños) y se obsesionó con el temor a la muerte, a Dios y a la angustia. (Se ve en un cuadro de E. de la Croix, tocando el armonio!!)

Era matemático y fanático de los relojes. En el convento construyó algunos.

Conversaciones con el jesuita Francisco de Borja, gran Duque de Gandía. En pintura gustaba de Tiziano y los flamencos. Leía a Tácito, Boecio, San Agustín y a Julio César. Cantaba con los monjes en el coro. Con ellos ensaya obsesivamente el ritual de su misa fúnebre.

Fallece el 21 de septiembre de 1558 en la madrugada luego de serle dada la extremaunción.

Fue el creador del primer imperio colonial moderno buscando resucitar el SACRO Imperio Cristiano Romano!

Su carácter en manos del pintor deja una huella: Elegante y melancólico. Serio y triste.

El Siglo XVII: Es el Siglo de la Locura por el teatro, en España.

- El siglo 16 en España comienza en 1492 con el descubrimiento de América – cuyas consecuencias inmediatas van hasta más allá del siglo 17–, paralelo además a los avances superiores en estudios lingüísticos, por ejemplo se publica por Nebrija, Antonio, el primer compendio de una lengua en Europa, que es la Gramática Española, y con otro aporte importante a este nivel de Juan de Valdés con su Diálogo de la Lengua en el que incluye las Reglas Gramaticales Castellanas.

Ambos hechos son importantes para el fortalecimiento del imperio posteriormente, no sólo en la época de Carlos V.

Dicen algunos estudios que la permanencia de un imperio influye mucho en la aceptación por parte de sus "colonizados", de su lengua y costumbres. Del imperio Holandés y Portugués, se especula que no duraron en el tiempo entre otras cosas porque sus idiomas no estaban estructurados, así como el español, que logró tal madurez y claridad en sus normas y reglas por primera vez, y por eso España dominó pero su caída se debió a otros factores.

MÚSICA DE LA ÉPOCA

¡En Pena y melancolía se resume la vida del monarca!

En Música : se impone la Polifonía Profana en tiempos del Emperador Carlos V – I España-

"La Canción del Emperador", su canción favorita (según Luis de Narváez) en el Libro: Los 6 Libros del Delphín(1538) es "Mil Penas" = Mille Regretz → cuyo autor es Josquin des Prés.

Regrets – Leid – Sconsolato–penada
Alemán – italiano – Español castellano } En las 4 lenguas del Emperador

→ (Cancionero de Margarita de Austria)

→ Coro de Cámara de la Universidad de Salamanca (1984) → Director B. García Bernalt

Regrets: Con qué la lavaré (cancionero de Uppsala)
El es guapo y bueno
Si la noche hace escura
Ay luna que reluzes } "Puse mis amores en Fernandillo"
De los álamos vengo
Di, perra mora

CONSEJOS DE PARECER
DEL MAESTRO FRANCISCANO MELCHOR CANO

Carlos V vs. El papa + Francisco I de Francia

Diferencias entre Paulo IV y Carlos V. "... tanto más que el demonio no trata una por una, sino que se atreve y revuelve la escaramuza porque bien sabe (d) el ingenio de los hombres que después que una vez vienen a las manos, a la pasión se sigue la porfía y a la porfía la ceguedad, hasta no echar de ver inconveniente ninguno con tal que salgan con la suya.

... Y que nuestra causa y la suya es la misma por ser ambas contra el Papa ... y aunque la causa es diferente, la grita parece una al que la mira ... y como entre los Cristianos hay tanta gente simple y flaca, sólo está sombra de religión les dará escándalo a que ningún cristiano debe dar causa por ser daño de almas, que con ningún bien de la tierra se recompensa.
... es gran yerro intentar cura de enfermos que con la medicina enferman más.

... temores para no dar principio a un negocio: Cuando más nos quieren desacomodar nos destuercen estas dos clavijas y con estos dos torcedores cualquier partido hacen a su salvo ... no dependiendo en lo temporal de la providencia de Roma, dependiera de la nuestra y les podríamos dar el pan y el agua ... sin gastar hacienda, sin peligrar conciencia gastando mucho crédito y con hacer de los dos enemigos que haya, los mejores ministros de nuestra causa ... poner remedio a esta necesidad que vuestra majestad tiene de Roma, es tan difícil que hace casi imposible el remedio de los males que de Roma nos vienen...

... sino porque como vemos en los consejos de medicina, lo que a uno aprovecha, a otro daña ...
Para responder al caso que se propone ante todas las cosas es necesario distinguirlo en dos partes.

Y si a Vuestra Majestad el temor de religión y piedad le hacen alzar la mano del reparo de tantos daños

Viendo pues estas cosas, el demonio con extrañas astucias y encubiertos colores de cristiandad y religión procura de sacar el remedio como dicen de manos que le pondrán en las cosas debidas moderada y cristianamente por ponerle en mano de algún otro sucesor de Vuestra Majestad que tenga la condición más alborotada y terrible:

Vuestra Majestad como Cristiano, se ha en este caso detenido tanto, que más ha querido pasar por corto que por largo.

Pero es justo miramiento, que besado el azote, y quitado el bonete, se haga la corrección en su propio Príncipe.

ESCENA USO DEL BONETE

DEL CUBRIR Y DESCUBRIR LA CABEZA, EL TAL CONDE!

(Para la Adaptación del Lazarillo)

Primer Significado: Histórico: La lucha entre la nobleza y el clero vs. Los comerciantes. Los Porres vs. El Conde y las oligarquías urbanas.

Crítica la Esc. Del Conde: es al valor aparente y la soberbia y prepotencia del ser español ante el Rey!!!

"Murió el Rey Filipo y volvió a estos reinos el católico. Siguióle y veneróle de nuevo la nobleza que le dejó viejo príncipe por príncipe mozo, recibiendo Fernando, aun a los más promptos en desamparalle con demostraciones de cariño y estimación cubriéndose otra vez los Grandes y Títulos, si por adulación se habían descubierto, y la costumbre antigua se continuó hasta pasar al rey don Carlos, electo Emperador en Alemania, donde los Príncipes de diversas naciones, que concurrían a la Corte Imperial, extrañaron la altivez española, que les pareció mayor en la afectación de cubrirse la cabeza en presencia de su rey, causándoles novedad y embarazo, cuanto es más desusada esta prerrogativa en aquellas regiones septentrionales, dominadas de tan antiguos potentados, de los cuales solamente se cubren delante del Emperador, los Electores y otros Príncipes del Imperio, que le son iguales en algunas preeminencias."

PLANTEAMIENTO

Son dos, el de la línea narrativa y más general que se apoya en el enfoque del autor anónimo *citando* argumentos de autoridades griegas y romanas que se halla esencialmente en el prólogo. El prólogo es pues, el bastión argumental de motivos y razones, que alimentan el punto de vista del personaje Lázaro y a la vez el del autor anónimo. Ahí es donde se echan las cartas con las que el pícaro logrará manejar dos puntos de vista al tiempo, y hacer ambivalentes todas las visiones que al uso se imponen para ver de una sola manera los hechos y acontecimientos por los que se le llama a "dar noticia y relación escrita de su persona". Aquí se menciona la petición de "informe por escrito" sin detallar demasiado cuál es el *caso* en sí. Se introduce *éste* tema de manera casi casual.

Lázaro como principal requerido por la autoridad de "vuesa merced", acepta dar entera *noticia* de su persona y expone tres argumentos esenciales:

-En el mal los hombres se igualan y no siendo él mismo la excepción, ni mejor ni peor que sus vecinos, ve que su esfuerzo de escribir merece reconocimiento, "si hay mérito", sino pues servirá a "otros" para sacarle frutos. Da el ejemplo de el soldado, el escalador social que depende de reunir títulos, y el...

-El segundo es que tiene más virtud el que remando por propio esfuerzo venciendo dificultades y desventuras "llega a buen puerto" que aquellos que "heredaron nobles estados...".

-Resalta que las cosas "van de esta manera" y ahí inicia el desarrollo de acontecimientos con los siete capítulos que trata de sus amos para explicar cómo llegó hasta ahí.

NUDO

Termina lázaro de narrar a vuesa merced todos los acontecimientos en el séptimo capítulo cuando ya no hay nada más para agregar luego de explicar de *último* el hecho (suceso conflictual más importante: el trío de mancebía con su esposa-arcipreste y él mismo), el jurado que es vuesa merced debe tomarla palabra pues ya todo está dicho de parte de Lázaro: "logré la paz de mi casa" por haber cesado los rumores de "las malas lenguas".

DESENLACE

El anuncio de que "ese año" va a *haber* cortes en Toledo (cuando hay cortes el Rey da amnistía a todos los perseguidos por justicia y también a los requeridos por ella a *criterio* de las autoridades locales, y que haya *cortes* es porque él pide, viene es a pedir recursos a los *nobles* –dinero y hombres para la guerra- y a cambio el pueblo pide "clemencia" que es un beneficio relacionado con al justicia. "El caso" abierto al principio termina justo cuando *termina* el informe de la vida de Lázaro. Esto en lo relativo a la estructura del acontecimiento (que es capital en la novela y en cualquier puesta en escena) narrativa estructural central. Ahora precisemos: desde *el contenido* de hechos relatados por Lázaro, la noticia de las cortes ejerce de mecanismo "deus ex machina" que suspende todos los *temas* que pasan a segundo plano en presencia del Rey. De no llegar el Rey la decisión sobre "el caso" recae en Vuesa Merced.

ANÁLISIS

LÍNEA DE SUCESOS Y ACONTECIMIENTOS DEL LAZARILLO DE TORMES

Me baso en la versión de Ed. Cátedra por J. V. Ricapito: LAZARILLO DE TORMES.

El prólogo.

Desde el prólogo se impone la voz dominante del relato mediante un yo narrador, que suponemos pertenece al protagonista personaje, El Lazarillo, puesto que antes del prólogo está el *quién central* de la obra en el título: LA VIDA DE LAZARILLO DE TORMES y de sus fortunas y adversidades (donde se debe entender "fortunas" como *desgracias* – Nota #16 de J. V. Ricapito, p.95)

"Yo por bien tengo que cosas tan señaladas y por ventura nunca oídas ni vistas vengan a noticia" (p.91).

De parte del creador de este libro la primera frase supone de entrada que el lector ya tiene una idea de "las cosas" que están ahí y que por azar no son "oídas ni vistas" y que se tratan en él, es bueno que se sepan, o al menos que bien puede saltarse el prólogo y leerlo de último, lo que lo haría no solo escrito inicial con funciones de prólogo (como está) sino escrito inicial con funciones de epílogo.

Lo concreto que va a mostrar el prólogo es el **juego de voces** narrativas desdoblándose en tres registros: voz del autor, voz del narrador y la voz del protagonista y las voces externas que es la que cita a Plinio, Tulio, Horacio, o Virgilio y Ovidio. Estas voces se diferencian más o menos cuando se dirigen a "su merced" (p.94) o "vuestra reverencia" (p.64) ó "vuestra merced" (por dos veces en p.95), que en total son cuatro menciones de quien no sabemos más sino el acontecimiento único y central que estructura toda la obra: el pedir por escrito una relación de hechos de la vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades en relación con "el caso" (p.95), así: "y pues vuestra merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parecióme no tomalle por el medio sino del principio porque se tenga entera noticia de mi persona..." (p.96).

Este **primer pedir** es el que inicia y desencadena la obra. Alrededor de este hecho nuclear, el caso, el autor del prólogo argumenta por él mismo y con apoyo de otros escritores con mayor autoridad que él a favor y beneficio de su esfuerzo de haber escrito y lograr un punto de vista virtuoso. Es decir, de la forma más directa y convincente, el autor ***pide***, (usando a veces las palabras verbo LOAR Y ORAR) en sus diferentes ejemplos y acepciones del verbo **pedir**, que se le dé mérito y reconocimiento, que es lo mínimo que todos buscan. Por esa razón argumental voy a citar los momentos que en el prólogo el autor PIDE y las variantes bajo las cuales cumple con **la acción de pedir**, tanto explícita como sub textualmente:

La primera **petición** importante del autor es que se busquen las cosas de provecho que están (o van) por debajo de la superficie y la apuntala (la petición) con la frase: "y todo va de esta manera" (p.94) y sigue una confesión con un final positivo: que a pesar de no ser

una vida ejemplar mejor que la de cualquier vecino, concluyan y "vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades" (p.95).

Y luego, el autor de la carta "suplica" (variante **de** PEDIR) a vuestra merced reciba el pobre servicio de mano de quien lo hiciera más rico, si su poder y deseo se conformaran" (p.95 se conformaran se completa con el implícito: a recibirlo; nota pie de p. #17 versión de J. V. Ricapito). **Suplica** al mismo tiempo que DA para al final lograr recibir reconocimiento. Esta trilogía se verá repetida como **sistema de pedir** en toda la obra.

Cuando el autor pone ejemplos para argumentar en favor de su esfuerzo de describir y de su resultado de llegar a "buen puerto" remando "con fuerza y maña" en contra de todas las adversidades y sin haber heredado nada, está justificando (es decir, mediante el arte literario, está abiertamente con el libro, trastocando los valores de lo que es bueno socialmente en la época que vive, al someterlos al contexto de su punto de vista) el vivir el momento "más desvergonzante de su vida" (p.97, nota #24 pie de p. J. V. Ricapito). Bajo mi muy modesto punto de vista que es el considerar a **la acción de** EL PEDIR como el material combustible y subyacente del acontecimiento temático del pícaro LÁZARO DE TORMES para llegar a "buen puerto" y salir airoso de "El caso", considero que el prólogo expresa totalmente esa gran auto justificación del personaje y por ende, extiende la justificación a **EL PEDIR**. Veamos algunos ejemplos: cuando menciona sacar "algún fruto" de lo escrito "porque si así no fuese, muy pocos escribirían para uno solo, pues no se hace sin trabajo, y quieren, ya que lo pasan, ser **recompensados** no con dinero, mas con que vean y lean sus obras, y, si hay de qué se **las alaben**" (p.93) (Siguen dos notas de pie de página las #7 y 8, J. V. Ricapito), tenemos en lo anterior lo que yo llamo el primer **DACA** del **enfoque del pedir**: sacar fruto de todo lo que se viva, con el ser recompensado, sino con dinero, sí con el que se alaben las obras. Este pago siempre se pide por todo trabajo: luego viene el ejemplo del soldado "el último en la escala social" (p.94, notas pie de p. #9, 10, 11 y 12, V.J. Ricapito); el del vanaglorioso (o vanidoso de hoy) a quien "la adulación y la lisonja" alimentan tanto (p.64) y el ejemplo del justador (el que se llena de grados o condecoraciones) que son todos "víctima de la adulación o lisonja" o mejor: por auto adulación y auto lisonja (p.94, p.64), pero no involuntariamente sino por voluntad propia, por complicidad. Esas tres personalidades negativas que se dejan vencer por los aduladores que usan la mentira y lo que en esa época estaba de moda: el **LOAR**, verbo elegante, equivalente al **PEDIR** y muy usado por todos los dramaturgos desde Lope de Rueda a Calderón de la Barca.

En conclusión: el acontecimiento primero que da motivo y origen a la relación de hechos de "la vida de Lazarillo de Tormes" por escrito es El caso, del que no se especifica nada más en el prólogo, solamente que va dirigido a una jerarquía superior, a "vuestra merced", que es quien **lo pidió** por escrito pero también a todo aquél que le quiera sacar "algún fruto"; producto del libre examen de cada uno (cada lector)y nunca por lo que digan otros, sin conocer las cosas directamente o de primera mano: "...vemos cosas tenidas en poco de algunos, que de otros no lo son". "mas lo que uno no come, otro se pierde por ello" (p.92 y notas de pie de página #4, 4 y 6; J.V. Ricapito).

El acontecimiento de El Caso –el hecho subordinante- se abre en el prólogo, que es también epílogo y se "cierra" en el capítulo séptimo, en donde El Caso adquiere la connotación no solo de íntima carta escrita sino hecho público y consentido (p.96, nota a pie de página #19, J.V. Ricapito) y p. 201 y nota pie de página #21).

La unidad de estructura (de hechos y acontecimientos), de intención y estilo, se logra en todos los capítulos y el prólogo, dicen los especialistas (p.202 nota pie de página #26 J. V. Ricapito) pero se rompe en los capítulos 4 y 6. Cualquiera puede con esos dos capítulos, dudar de la unidad de todo lo otro, y hasta el momento algunos especialistas lo han

hecho. También en relación al punto de vista predominante en la novela, y en cuanto al uso de la forma autobiográfica, existen tantos enfoques como especialistas, por lo que uno se encuentra que en cada libro que estudia un determinado aspecto del Lazarillo de Tormes, se citan todos a todos, como en un largo listado de familia, los iniciados especialistas únicos invitados a la fiesta. Y se citan interminablemente, confrontándose en los datos acumulados, única forma de pedir reconocimiento pero también de ganar credibilidad.

TRATADO PRIMERO

Lázaro cuenta su vida y cuyo hijo fue.

El autor subtitula esta primera parte dando énfasis a que es la voz del protagonista la que narra y a la vez el tono del tratado titulado así, es seco, como de unos documentos que se clasifican y se guardan. El autor presenta a Lázaro ante vuestra merced con su propia voz: "pues sepa vuestra merced que a mí llaman" (p.99) y menciona no el nombre sino un apodo: Lázaro de Tormes, dando el nombre de sus padres, Tomé González y Antona Pérez, únicos personajes con apellidos en toda la obra. El protagonista no es Lázaro González Pérez, sino Lázaro de Tormes, un apodo. Éste de entrada es un toque conceptual y no naturalista para la construcción del personaje y su historia.

El nombre Lázaro significa El azar: Dios ha ayudado, y también es la referencia a Lázaro de Betania, resucitado por Jesús, para quien "la muerte se convierte en una experiencia autobiográfica", pues sería el único personaje que puede hablar de la muerte, luego de ser resucitado. También hace referencia al refrán. "Por Lázaro laceramos y por los Ramos bien andamos". Es un nombre arquetípico, ancestral.

El padre administraba un molino y la madre parió a Lázaro en el río cerca de la aceña. A los ocho años de edad de Lázaro que concuerda con la batalla "la de los gelves" (p.17 Introducción J.V. Ricapito), acusan al padre de robar. Fue desterrado y condenado por "justicias". El padre se va a una expedición o cruzada contra los moros, sirviendo a un caballero como criado, y muere en la batalla de Los Gelves.

La madre viuda y necesitada, se pasa a vivir a la Aldea de Tejares, a Salamanca, la ciudad. Alquila una casa y trabaja guisando y lavando ropas para los criados de los caballos de El Comendador de la Magdalena. Ahí por las caballerizas toma a un hombre negro como amante. Este tiene por oficio sanar las bestias en las caballerizas y empieza a frecuentar la casa de Antona. Al inicio de esta relación, Lazarillo se incomoda pero cuando asocia que con las visitas del negro va mejorando la comida, acepta y calla. Al tiempo el negro convive con los González Pérez y tienen un nuevo crío. Este crío nota la diferencia de color de papá que tienen y lo señala de "madre, coco" (una forma juguetona de mencionar al "obscuro" por primera vez en la obra (p.104. J.V. Ricapito) y hace concluir reflexivamente a Lázaro muchacho: "¡Cuántos debe de haber que huyen de otros porque no se ven a sí mismos!" (lema que se convierte en clave para interpretar la huída de Lázaro de sus amos y de éstos cuando huyen de él).

El negro es descubierto robando por amor, para llevar a su familia, cebada que era para las bestias, también el salvado, la leña, almohazas, sábanas y mantas de los caballos del patrón. Lázaro niño participó de estos desfalcos vendiendo las herraduras que el negro desherraba de los caballos y por mandato de la madre él las vendía.

El padrastro es pringado (luego del castigo de azotes y sobre las heridas derriten grasa de tocino con antorchas) y Antona es también sometida a cien azotes (un centenario) y es desterrada de la casa del comendador y se le prohíbe juntarse otra vez con el negro.

Antona se va con los hijos para el mesón de La Solana y allí Lázaro atiende huéspedes y hace mandados.

Hasta aquí la secuencia de acontecimientos va de lo bajo a lo más bajo; es decir de dificultad en dificultad mayor, pero sutilmente, dando matices de heroicidad e importancia –por contraste- a lo que en la época convencionalmente no lo tenía. El recurso estilístico es volver heroico lo anti heroico: yuxtaponiendo el nacimiento de Lázaro en el río Tormes al de Amadís de Gaula, o haciendo morir a su padre desterrado en una expedición en servicio no solo a un caballero sino también al Rey y a la Iglesia; casando a su madre viuda con un hombre negro que cuidaba bestias, que era el oficio más bajo, y el significado de un hombre de raza negra en una sociedad cristiana que ante los ojos de Dios no debe hacer distinciones para dar oficios rebajados.

El narrador adopta el punto de vista a favor del negro Zaide, pues su acción juzgada y comparada con la de un clérigo que hurtó a los pobres y un fraile que hurta de la ayuda de los devotos a la iglesia, se concluye como virtuosa viniendo de un esclavo que nada tiene y solo toma de lo que sobra a otro que mucho tiene (p. 105. J.V. Ricapito).

Estando en el mesón de La Solana aparece un ciego que ***pide*** a la madre de Lázaro le deje a este como guía. La madre acepta y recomienda tratarlo bien. El ciego, primer amo de todos los nueve (que en total son: pues incluyo al Arcipreste y a Vuesa Merced! Y eso sin meter al Rey de lleno ahí pues tiene su representante), **pide** así con estas palabras a Lázaro como su lazarillo:

"En este tiempo vino a posar al mesón un ciego, el cual, pareciéndole que yo sería para adiestralle, me **pidió** a mi madre, y ella me encomendó a él..." (p.107, con notas números 42-43 J.V. Ricapito). Aquí está el mecanismo que se repetirá con variantes con los otros amos, sobre todo con el clérigo de Maqueda y con El Escudero: antes de acordar ser criado y amo, ambos **piden serlo**!

El ciego determina irse de Salamanca pues buscaba mayores ganancias (p.107) pero antes Antona y Lázaro se despiden. Este es el punto de quiebre afectivo de Lázaro como niño, el punto de desgarre, de rompimiento en su camino de ser hombre y que va a concretarse rápido, luego de la despedida, en el puente con el toro de piedra, la burla con que El Ciego inaugura su dominio sobre el aprendizaje de Lázaro. La madre cierra el ritual de despedida con su hijo diciendo: "Hijo, ya sé que no te veré más. Procura de ser bueno, y Dios te guíe. Criádote he y con buen amo te he puesto. ¡Válete por ti!" (p.108).

Aquí está el lema de todo pícaro de ahí en adelante, el: "válete por ti" y el comenzar a andar caminos con un amo, el peregrinaje! Condición indispensable a este género.

El ciego espera a Lázaro que termina la despedida con su madre. No se volverán a ver. Llegan al puente que está a la salida de Salamanca. Aquí hay un animal de piedra "que casi tiene forma de toro" (p.108). La primera lección del Ciego a Lázaro niño es un engaño: El ciego pide a Lázaro acercar el oído a la cara del animal. Este obedece crédulo, y el Ciego empuja con su mano la cabeza de Lázaro y "dióme una gran calabazada en el diablo del Toro" (p.109) tanto que el dolor le duró tres días (dolor paralelo y que casi compensa el dolor del abandono –ese sí arquetípico- de la madre). El ciego "rió mucho la burla" (p.109).

Lázaro admite que con ese golpe "desperté de la simpleza en que como niño dormido estaba" (p.109) y concluye con estas palabras su experiencia: "Verdad, dice éste, que me cumple avivar el ojo y avisar pues solo soy, y **pensar cómo me sepa valer"** (p.110) frase que es refuerzo al lema dado por la madre en la despedida y que ya dicha por Lázaro **cierra el ciclo de su infancia** y lo mete en el de la autoconciencia y el entender las cosas

por sí mismo. De aquí en adelante en la novela va a ser un indicativo de cambio en su conciencia las frases que comienzan con "dije entre mí". Golpe de bautizo para salir a andar caminos, la conciencia.

Empieza el recuento de la segunda etapa de la vida de Lázaro con lo vivido por los caminos con el ciego. El ciego enseña jerigonza a Lázaro; éste muestra gran talento para aprenderla. Le enseñó otras cosas que sólo menciona en el inicio del tratado con el clérigo que es "ayudar a misas" (p.131 Ed. Cátedra) "yo dije que sí, como era verdad" (p.131) pero nunca lo veremos en tal labor, sólo hasta llegar al Buldero.

El narrador personaje interpela a Vuestra merced, la sexta vez que lo hace (p.110) para alertarlo de que cuenta "estas niñerías" para oponer ejemplos mostrando a la vez virtud y vicio en los que suben "siendo bajos" y en los que bajan "siendo altos" (p.110), pero a la vez para usar a su antojo el recurso novelístico de la ambivalencia, técnica que garantiza la simetría y armonía de los puntos de vista contrapuestos.

El narrador presenta al Ciego como el más astuto y sagaz a la vez que el más avaro. Sabe "ciento y tantas oraciones" (p.111) y usaba de "otras" mil "oraciones para muchos y diversos efectos" especialmente para rezar a favor de mujeres, que eran quienes más le seguían pues "cuanto les decía, creían" (p.112). Aquí se explicita directamente cómo el arquetípico pedir adquiere su forma más pura y antigua en su disfraz y esencia **de oración**, que en conclusión, en todas religiones es un modo de **pedir a los dioses**. Como el ciego gana mucho con estas **formas de pedir** con rezos para curar males, a la vez es un gran tacaño. Lázaro se ve obligado, para no morir de hambre, en iniciar un juego de engañar al burlador (influencia de los novellieri italianos, p.67 J.V. Ricapito), con una serie de tretas inventadas por Lázaro para lograrlo. Son todas las de la serie de robar el fardel donde el ciego guarda la comida (panes y longaniza), y el robo del vino del jarro con una paja de centeno, y luego abriendo un agujero y cerrándolo con cera que derrite y tapa; también cuando mendigan, Lázaro toma primero las monedas que dan y las cambia por otras de una denominación menor que sí echa a la bandeja. En todas el Ciego se da cuenta y se lo hace saber a Lázaro después, pero la principal es cuando con el jarro el ciego le deja robar el vino, cogerlo con las manos en la masa y vengarse rompiéndole los dientes.

Este es uno de los únicos momentos, si no el único, en que Lázaro se narra a sí mismo en tercera persona, como un Él: "...de manera que el pobre Lázaro, que nada de esto se guardaba, antes, como otras veces, estaba descuidado y gozoso..." (p.117). Estos movimientos del uso gramatical, en la voz del narrador son claves para en una puesta en escena proyectarlos luego, en equivalencias, usos que nos muestran la acción de la voz que cuenta y sus cambios, según el interés oculto, o abierto que este personaje narrador decide enfatizar o disminuir en sus efectos. Por ejemplo el momento en que deja de decir "un Ciego" (p.106) a decir El (el ciego, tercera persona) y a nombrarlo "mi nuevo y viejo amo" (p.107). Dos veces alcanza a decirle "mi amo" cuando viene la burla del golpe contra el tuste del animal, que antes de contarla, lo trata de "el ciego" (p.108). Para estar de acuerdo con el ciego, lo trata despectivamente con la palabra "éste" (p.109) y de la frialdad del trato luego del golpe pasa a alabarlo (p.111) insistiendo ante Vuestra Merced en la única descripción positiva y de alabanza que supera la de todos los amos, excepción de la del Arcipreste de San Salvador y de Vuestra Merced, quien casi **nunca es loado** por extenso sino con sutileza y parquedad. Y pasa rápidamente a hablar de sus cualidades negativas y que a pesar de "su saber y aviso" (p.112) Lázaro, insistiendo en mencionar esto ante Vuestra Merced (octava mención en todo el texto hasta ahí, como realzando lo que va a decir, p.112) admite que "le contaminaba" (manchar, dañar secretamente; nota pie de página #68) muchas veces "le hacía burlas endiabladas de las cuales contaré

UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSE DE CALDAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS

algunas, aunque no todas a mi salvo" (p.112). Donde cabe la pregunta ¿cuáles de esas no cuenta y son posibles como 'pecados' mayores comparados con las que sí cuenta y parece le favorecen? Aquí es donde el narrador cierra abiertamente los hechos dejando unos en la sombra, y que escénicamente abren más posibilidades que los más obvios.

Cuando el narrador cuenta los esfuerzos de Lázaro por asaltar el fardel, trata al ciego de "mal ciego" dos veces, en la p.113 y en la 114: "....la endiablada falta que el mal ciego me faltaba" y "Quejábase el mal ciego, porque al tiento luego conocía y sentía que no era blanca entera". Luego que el narrador denuncia la trampa del ciego de no terminar las oraciones ya pagadas (p.115) lo trata justo de traidor: "Mas como fuese el traidor tan astuto..." (p.115) y así cambia la mención del nombre que denota cambio en el trato, cuando Lázaro vacía el jarro de vino con un orificio, tratándolo de "Cuando el pobreto iba a beber..." (p.116) y refiere como excusa para lograrlo el que "entrábame entre las piernas del triste ciego a calentarme en la pobrecilla lumbre..." (p.116). Cuando recibe el castigo de parte del ciego –castigo que es siempre ampliación y extensión del castigo de la carnada con el animal de piedra, eco de ésta- quebrándole los dientes, dice y lo trata de "mal ciego": "Desde aquella hora quise mal al mal ciego".

Se queja el narrador personaje en su recuerdo que el ciego se "holgaba" de los golpes que le daba incluso delante las gentes, y de "otros donaires que a mi gusto no lo eran" (p.118). Este es otro punto no narrado, esos donaires que no lo eran. Se beneficiaba doblemente el ciego del castigo permanente que daba a Lázaro sin razón y en público, pues usaba esto para reunir las gentes en torno a él, contaba las anécdotas del jarro de vino, se mofaba de Lázaro mueco (se insinúa!), lo sometía así a **escarnio**, buscando el efecto de domar 'al demonio': "pues oíd si el demonio ensayara otra tal hazaña" (p.119) respondía el ciego a las gentes que se quejaban que tratara mal al joven. La gente reía y seguramente daban dinero. Era el ciego un amo que contaba a las gentes las anécdotas de "su" lazarillo pero para pedir dinero. En respuesta el narrador recuerda (en tiempo pasado progresivo), que Lázaro en venganza lo lleva por los "peores caminos" haciéndose que no había "mejor camino" (p.119).

Otro desarrollo notable que hace el narrador, es la mención pagana y constante al obscuro, al diablo, desde el principio, como sombra acompañante de los objetos y decires de las maldiciones. Pero la primera alusión al obscuro es en la anécdota del negro padrastro de Lázaro que juega con su hermanito negrito, el cual decía al padrastro: "Madre, coco" (p.104) que da pie a la profunda reflexión que hace el autor mediante el recurso del "Dije yo entre mí": "Cuántos debe de haber en el mundo que huyen de otros, porque no se ven a sí mismos!" (p.104). La segunda mención por la cual poco a poco se cuela el uso de la voz "diablo" es en la anécdota del animal de piedra, en el puente a la salida de Salamanca: "**dióme** una gran calabazada en el diablo del toro..." y en la respuesta retadora que el ciego **da** al inicio de sus burlas con forma de enseñanza (una forma de pedagogía): "....Necio, aprende que el mozo de ciego un punto ha de saber más que el diablo" (p.109). Es en el tratado del ciego en que el narrador cita las voces de los personajes numerosas veces usando la palabra diablo en diferentes momentos claves: "le hacía burlas endiabladas" (p.112), "la endiablada falta" (p.113). "¿Qué diablos es esto, que después que conmigo estás no me dan sino medias blancas... En ti debe estar esta desdicha" (p.114).

"Espantábase, maldecíase, **daba** al diablo el jarro y el vino", (p.116), "pues oíd si el demonio ensayara..." (p.119), "púsome el demonio el aparejo delante de los ojos" (p.123).

Fueron pues la acumulación de burlas, los golpes y **el escarnio** lo que motiva al narrador declarar que Lázaro decide dejar al ciego: "Visto esto y las **malas burlas** que el ciego burlaba de mí, determiné de todo en todo dejalle". (p.128). Pero dice que lo había decidido

desde el suceso de la longaniza. "Y como lo traía pensado y lo tenía en voluntad, con este postrer juego que me hizo, afirmélo más" (p.128).

Cuando van mendicantes por los caminos de Almorox, el ciego recibe de limosna racimos de uvas maduras y convida a Lázaro a darse un banquete. Acuerdan comer las uvas una a una pero el ciego toma de a dos a lo que Lázaro hace lo mismo y calla. Luego El Ciego denuncia que fue Lázaro el que hizo trampa porque calló, silenció de primero el hecho de que el ciego tomaba de a dos. De eso concluye con lógica que Lázaro tomó de a tres. "Reíme entre mí" (p.122) que es transformación gestual, orgánica, ya no con palabras, del comentario "Dije quedo entre mí".

Se van a Escalona donde sucede el juego de engaño con la longaniza, "**negra** longaniza" (p.125) en el mesón la cual Lázaro reemplaza por un nabo "pequeño y ruinoso" (p.124) y el narrador hace la descripción del movimiento acompasado entre ambos para que suceda el hecho al mismo tiempo que el ciego saca el dinero para comprar el vino, Lázaro saca la longaniza y pone el nabo como reemplazo, en una sincronía de espejo (p.124). El ciego descubre el engaño por el tiento del olor del aliento de Lázaro, al que casi ahorca y es tal la paliza que las gentes deben arrebatarle al muchacho de las manos. "Sacáronme de entre sus manos", "de suerte que su nariz y la **negra** mal mascada longaniza a un tiempo salieron de mi boca" (p.126). El narrador acentúa el siguiente (y contínuo) suceso que era "contaba el mal ciego a todos cuantos allí se allegaban mis desastres, y dábales cuenta una y otra vez, así de la del jarro, como las del racimo, y ahora... era la risa de todos tan grande que toda la gente que por la calle pasaba, **entraba a ver la fiesta"** (p.126) . Burla, escarnio y negocio juntos. Así exprimía el ciego al Lazarillo. Pero a la vez, el ciego perverso lavaba a Lázaro con vino sus heridas, mientras lloraba ante la gente carcajadeante: "mas el vino mil veces te ha dado la vida" (p. 127). Es de notar que los dos anteriores sucesos: el del escarnio y el del Ciego contando sus anécdotas con Lázaro, para sacar provecho, más que los sucesos acumulados, se convierten en hechos dramáticos relevantes para el personaje Lázaro. ¡Y esto lo pasan por encima, lo omiten, la mayoría de especialistas, incluído el más avisado de todos que es J. V. Ricapito.

Viene la oportunidad de venganza de Lázaro una noche lluviosa que al ciego le entró miedo y le cegó Dios el entendimiento y "creyóse de mí" (p.129). Es el ciego quien termina engañado por Lázaro, al saltar y chocar contra un poste y se golpea la cabeza y "cayó para atrás medio muerto", como embestido por un toro. Termina la relación con el ciego de la misma manera que el alumno empezó aprendiendo: a punta de golpes al maestro. "Y dejéle en poder de mucha gente que lo había ido a socorrer" con burla final: "¿cómo, y oliste la longaniza y no el poste? ¡Olé ¡ Olé! ¡Olé!" (p.130). Lázaro llega a Torrijos.

SUCESOS Y ACONTECIMIENTOS DEL TRATADO SEGUNDO

Cómo Lázaro se asentó con un clérigo y de las cosas que con él pasó.

Del pueblo de Torrijos donde Lázaro dice no "estar ahí seguro" (p.131) pasa a Maqueda y se encuentra con un clérigo. ¡Ambos están **pidiendo** limosna! (p.131) y Lázaro acepta irse con el clérigo para "ayudar a misa".

La voz narrador protagonista, resalta la mala suerte de Lázaro con un refrán: "Escapé del trueno y dí en el relámpago" al comparar al ciego y al fraile: El ciego que era la misma avaricia comparado con el fraile se veía como un Alejandro Magno: pues el fraile reunía todos los defectos de "la lacería del mundo".

El que el autor decida en contraponer a ciego y clérigo desde el inicio con el tema de la avaricia ayuda a evidenciar desde el enfoque que el *PEDIR* está implícito también aquí pues AVARICIA es acumular y no DAR unido a obtener mucho y no compartir

cristianamente, más cuando el personaje antagónico es un miembro de la iglesia. Avaricia que se transforma en Codicia gracias a un signo, la culebra!

Avaricia es un dato del carácter de dos personajes clave en esta novela. Avaricia es acontecimiento y suceso personificados en dos personajes que como amos se complementan, según la crítica que el autor narrador busca evidenciar. La avaricia como pecado suena muy abstracto pero aquí se ve como un hecho repetido cotidiana y persistentemente por un clérigo cuya característica principal es NO DAR dando, es decir HACE QUE DA, pero no da realmente, pero al contrario PIDE limosnas endemoniadamente, con la característica esencial del hipócrita: hacer creer al que no sabe, que es generoso con quien sufre, y disfraza su pecado de no dar, acumulando. Es la esencia de la crítica de Erasmo a la Iglesia de Roma, muy popular y de moda en la época.

En la casa del clérigo no hay nada de comer puesto a la vista. Toda la comida está guardada bajo llave: las cebollas, que es lo máximo que va a oler Lázaro como ración cada cuatro días, están guardadas en una cámara alta cerca al techo, estrictamente contadas y bajo llave. Un baúl guarda los panes bien contados bajo llave y éste va a ser el objeto clave, fetiche del clérigo.

Nos dice el narrador que el lema del proceder del clérigo, el único que sí cumplía a cabalidad, era: poca caridad con el prójimo, abundante con él mismo. Al tiempo que bajo los hábitos se veía la mezquindad humana: el hábito no hace al monje: "más da el duro que el desnudo", (p.120). Ya que el clérigo era "muy limosnero" pues nadie le ganaba en **el pedir**, y más cuando de no dar se trataba: "que de la carne, ¡tan blanco el ojo! Si no un poco de pan..." (p.133). Solo el caldo lo repartía (p.133). Los mejores manjares eran para el clérigo como por ejemplo los sábados, el menú era cabeza de carnero de la que los huesos raídos eran para Lázaro. En tres semanas Lázaro no había podido usar las tretas aprendidas, maldecía y deseaba el mismo mal que el clérigo le producía: "como dije, maldita la otra cosa que las cebollas colgadas de un clavo" (p.133) y "¡tal te la dé Dios! Decía yo paso entre mí" (p.133) como una forma no solo verbal sino gestual, ya que es un DAR de retribuir o devolver el mal MALDICIENDO!

"Vine claramente ir a la sepultura, si Dios y mi saber no me remediaran" (p.134. El verbo REMEDIAR es dar, acudir), porque a este punto "la caridad se subió al cielo" (p. 150) para Lázaro. Que en el contexto es la denuncia mayor a la Iglesia de Roma.

En las misas, el cura siempre guardaba las partes que quedaban de vino y pan y de limosnas. El protagonista cuenta que en el ofertorio, que es cuando el sacerdote **ofrece** a Dios (Dios ¿pide?) la hostia y el vino del cáliz, o algún donativo, el fraile no le despegaba el ojo cuando Lázaro recogía *la limosna* e inmediatamente luego del OFRECER el fraile despojaba a Lázaro del recipiente en que RECOGÍA.

Compensaba el hambre acumulada el ir a mortuorios a dar el sacramento a los enfermos porque allí se comía "como lobo" y se bebía a expensas de la gente. Y cuando no eran frecuentes estos rituales de extremaunción, Lázaro confiesa que "rogaba (**pedía**) a Dios que cada día matase el suyo" (p.135). Y si alguno se salvaba, Lázaro lo maldecía: "que mil veces le daba al diablo. Y el que se moría..." (p.135) Lázaro lo premiaba con bendiciones mil. En seis meses, veinte personas mueren, gracias a **la demanda y petición** hechas por Lázaro a Dios pues "viendo el Señor mi rabiosa y contínua muerte, pienso que holgaba de matarlos por darme a mí vida" (p.135). El narrador hace auto nombrar a Lázaro como ¡preferido de Dios!

La conciencia de la situación de parte de Lázaro llega a su punto límite: le deseó el mal al "ruín y lacerado de mi amo", al gran mezquino, al mentidor que "mentía falsamente" (p.135) y engañaba gentes, pero sobretodo, al que ya no le creía su modestia y

sermones, y de desear el mal a otro, a desear y rogar la muerte de veinte personas hay un cambio extremo: Lázaro piensa abandonar al clérigo pero no lo hace por miedo y por debilidad corporal y porque teniendo ya dos amos peores, no quería caer en manos de otro aún más bajo. Huir en ese punto era aceptar la derrota y así no iba a lograr "medrar" para "sonar Lázaro" y "se oyera en el mundo". Es decir: por vanidad. Como siempre le iba a ir mal, no quería saber de un tercer amo que superara a estos dos. Lázaro se confiesa y a la vez justifica.

Como ángel de la guarda aparece un calderero o cerrajero quien, dándole copia de una llave del baúl de los panes, y logra abrirlo. Paga con un pan al calderero pero ese día Lázaro no come nada. El Clérigo no descubre el primer pan faltante. Al siguiente día Lázaro sí come un pan "en dos credos" (p.137). Tres días después, llega sin avisar el clérigo y descubre el faltante. Lázaro **ora** entre sí para que San Juan lo enceguezca (p.138). Recuenta el Clérigo los panes y advierte que quedan nueve y un pedazo. Lázaro responde maldiciendo entre sí: "Nuevas malas **te dé** Dios" que es como el anuncio del triunfo de los sucesivos engaños que va a obtener Lázaro sobre el Clérigo. Recontaba los panes ya contados por el clérigo y abría una y otra vez el baúl mirando sin decidirse a comer los panes. Se ingenia la treta de desmigajar los panes como si fueran comidos por un ratón. El Clérigo ve el daño al baúl y cree que son ratones y no Lázaro. Lázaro come migajas ratonadas: "acabamos de comer" ese día "aunque yo nunca empezaba" (p.140). El Clérigo tapa con clavos y tablas el baúl y Lázaro aguza el ingenio por el hambre y en la noche abre agujero y saca migajas, y en el día otra vez el Clérigo tapa con tablas, ya sí repetidamente, el baúl se deteriora y el Clérigo decide poner una trampa para ratones y el cebo son cortezas -sobrantes- de queso que le **dieron** los vecinos: "con cortezas de queso que a los vecinos **pedía**" (p.143).

Los vecinos acuerdan decir al Clérigo que si no ha caído ningún ratón es porque se trata de **una culebra** que anda en "vuestra casa" y que tiene una medida de una sortija para escapar de la trampa. Es el signo de la codicia, que sin hartazgo de llenura cabe por todos lados, los estrechos y más amplios.

Con esta razón el clérigo se desvela y se trastorna: hace ruidos de noche y despierta a todos, y de no dormir casi parecía "un trasgo" por la casa. Lázaro también se asusta y decide cambiar el escondite de la llave sonora, y ésta la olvida cuando la guarda en la boca y por el aire al dormir suena, el Clérigo cree ser la culebra, se acerca, da un garrotazo en la cabeza a Lázaro y descubre la llave. Lázaro queda tres días desmayado. Estos detalles los sabe luego porque el clérigo lo contaba a los vecinos. Estuvo otros dieciséis días más recuperándose del golpe mas nunca del hambre, y los vecinos y una curandera que sabe **ensalmar** le hacen decir la verdad y el Clérigo lo saca a la calle y le cierra la puerta "santiguándose como si yo estuviera endemoniado" (p.148).

SUCESOS Y ACONTECIMIENTOS DEL TRATADO TERCERO SUBTITULADO: "CÓMO LÁZARO SE ASENTÓ CON UN ESCUDERO Y DE LO QUE LE ACAECIÓ CON ÉL".

En el subtitulado se insiste y recuerda que es Lázaro el que lleva la voz parlante. Está así en todos los tratados sin excepción, excepto en el prólogo.

Después de quince días Lázaro cicatriza de la herida que le hizo el "malaventurado mezquino" Clérigo, y eso por la ayuda de las buenas gentes de Toledo. Pero cuando todos le recriminan que ya estando sano no tenga un amo, un día a las 8:00 a.m. ve un Escudero por la calle, elegante y de elegante postura y modales ("por lo que le oí" por "su hábito y continente" p.151) que convencen a Lázaro para ser su criado. Se van y caminan por toda la ciudad de Toledo sin detenerse en las plazas a mercar nada, cosa que alegra

a Lázaro, pero sí se detienen en la Iglesia para "oír misa". Finalizados los ritos se van a la casa del Escudero a la que llegan a la una de la tarde. El Escudero enseña a Lázaro a extender y doblar la capa, pero Lázaro ve la casa totalmente vacía, llena de paredes y nada más ("casa encantada" p.153). Cuando son las 2p.m. y el Escudero anuncia que su costumbre es almorzar al desayuno, Lázaro entiende que su suerte no va a mejorar y entra en conmoción interior pero se ve **obligado a disimular** jactándose de haber sido felicitado por sus anteriores amos (p.154) de no comer tanto :"Señor, mozo soy, que no me fatigo mucho por comer"(p.154). Frase paradójica que en el momento de decirla ¡significa dos cosas opuestas para Lázaro!

Al tiempo que **maldice a todos los amos** que hallan medicina y virtud en el hambre (p.154) come un pan que comparte con el Escudero, y a toda prisa para que éste **no le pidiera** más. Siente lo que cristianamente se llama Compasión. Después el Escudero le enseña a hacer la cama flaca de colchón y mantas. Al día siguiente, sin haber dormido, Lazarillo ayuda a vestir a su "pobre amo". Parte de la noche, dice, la pasó **en** PEDIR "a Dios muchas veces la muerte" (p.157). Luego de terminar de vestirse el Escudero sale a la puerta y en voz alta ordena a Lazarillo las tareas a cumplir en el día. Lázaro al verlo alejarse concluye cuántos como éste van por ahí dispuestas a padecer todo "por la **negra** que llaman honra" y **aparentar** ante los ojos del Señor todo lo que "por Él no sufrirán" (p.159).Podemos sustentar el APARENTAR como un **pedir por la imagen**, y por anticipado, un decir: véanme y ténganme en cuenta!

"Bendito seáis vos Señor, que **dáis** la enfermedad y ponéis el remedio" dice Lázaro al ver subir por la calle al pariente del "Conde de Arcos" si no le conocieran (p. 158). Y éste, también ignorante de los secretos que hace el Señor: el remedio del hambre es trabajar, que esto trae la paga, y si no hay, queda **el trabajo de pedir** ó **el pedir sin trabajo**, que también es gran oficio y Lázaro lo vive y lo ve en su tercer amo, el cual insiste en la enfermedad: "la **negra** que llaman honra!". (p.159) Y esa enfermedad era lo que Lázaro empezaba a ver en el Escudero: lo espió hasta el río donde dos prostitutas lo abandonan por no tener sino "escalofríos" en la bolsa A LA HORA DEL ALMUERZO.

Retorna Lázaro a esperar a su amo en la casa, luego de desayunar "tronchos de berzas" (p.160) y como al dar las 2p.m. este no llega, Lázaro **sale a pedir** limosnas en la apostura que le enseñó el Ciego ("puesto Dios ante mis ojos y la lengua en su nombre"; una especie de fiador! p.161). Hacia las 4p.m. Lázaro ya tiene colectadas tres libras de pan, un pedazo de uña de vaca y tripas cocidas que en la posada le dan las mujeres "aquellas". Cuando Lázaro llega a la casa ya está el Escudero esperándolo. Lázaro muestra lo que consiguió gracias a "encomendarse" a las gentes y el Escudero le celebra "que más vale pedillo por Dios que no hurtalo" pero ya que lo esperó tanto comió solo. El Escudero cree que Dios ayudará, a pesar que la casa es de mala suerte ("mal suelo y mal pie").

Lázaro al empezar a comer se da cuenta que el Escudero tiene más hambre que él pero no sabe cómo convidarlo para **no herir su honra**, la misma que no puede ocultar la necesidad. Lázaro lo convida a uña de vaca, y el Escudero se le sienta al lado y le sabe la uña de vaca a "como si hoy no hubiera comido" y comieron todo.

El narrador por no ser prolijo dice que así pasaron diez días en lo mismo: el uno sale **a papear** aire por las calles y **Lázaro a pedir** ("teniendo en el pobre Lázaro una cabeza de Lobo" p.165). En esos días Lázaro requisa las ropas del Escudero en busca de monedas aprovechando que éste está en el techo de la casa en camisa. Nada encuentra. Luego viene el decreto y ley del ayuntamiento que **prohíbe pedir** por las calles de Toledo con pena de azotes. Vio por las Cuatro Calles "una procesión de pobres azotados" que lo espantó y "nunca osé desmandarme a **demandar**" por ocho días (p.167 y nota a pie de

página #108. Equivale a PEDIR Y ROGAR). El único que podía salir a la calle era El Escudero, simulando siempre con una pajita en la boca el haber comido, "y no tenía tanta lástima de mí como del lastimado de mi amo" (p.168). Y es a partir **de este hecho** que en la novela el narrador cambia su modo de dirigirse al Escudero. Confiesa su "lástima".

Aquí sucede uno de los misterios de esta obra: el Escudero consigue una moneda por fin (¿y por sí mismo?) y lo dá a Lázaro para que merque. El Escudero está tan expansivo que anuncia haber alquilado otra casa, pues él es quien argumenta que el haberle ido mal es por culpa del "mal pie y mal suelo" de ella, y llega a maldecir: "Maldita sea ella y el que en ella puso la primera teja" (p.169). Lázaro sale a cumplir el encargo pero se encuentra con un cortejo de muerto. El les dio paso arrimado a la pared y pensó que "se le juntó el cielo con la tierra" y que su destino era sufrir pues "ningún gozo viene sin zozobra" (p.170) porque repetían en el cortejo que el muerto iba "para la casa triste y desdichada, para la casa lóbrega y oscura" la que tanto mencionaba el Escudero. Se devuelve adelantándose al cortejo y avisa y explica al amo lo que se les viene. El Escudero aclara que no es sino un malentendido. El cortejo termina de pasar frente a la casa lóbrega. Tres días más pasa Lázaro con miedo y el Escudero pasa hambre con risas.

El protagonista logra un día, nos dice, que el Escudero luego de medio comer, **le de** relación de su persona (p.178). Esto es un paralelo, una tímida y rápida parodia (en tono serio) con la misma obra!! Una parodia del informe que va haciendo Lázaro a su vez con Vuesa Merced. Un DACA muy importante que ningún especialista leído por mí ha mencionado. Visto por ese lado, el tópico de los saludos que narra el escudero (donde se emplea el "Vuesa Merced", "Dios mantenga a Vuesa Merced" (p.173) es menos intrascendente e inocente de lo que parece!) con lujo de detalles (aunque pasan por alto el nombre del Escudero! Total: ¡ninguno de los amos tiene nombre!) Por lo menos Lazarillo logra sacarle el lugar de nacimiento: Costanilla de Valladolid. No hay forma de probar qué es verdad de lo que dice, pero refiere la anécdota de los bonetes y la consecuencia que lo llevó a emigrar de Castilla la Vieja, además de su otra hacienda o heredad en Valladolid y de su pesar por no tener acceso a servir en las Cortes donde están de uso las cualidades que de sobra él tiene para "servir a un noble!": "Pues, ¿por ventura no hay en mí habilidad para servir y contentar a éstos?" (p.175). Luego enumera el decálogo de los puntos necesarios para sobrevivir en la Corte (Ricapito cita en pie de pagina un trozo de "El Elogio de la Locura" de Erasmo, con fuertes semejanzas y correspondencias). El narrador protagonista se jacta de que este amo le dio relación completa "de su persona valerosa", volteando así la torta, **el amo da** relación de su vida al criado, y se vuelve esto un genial anverso del tema de El Caso que va amarrando las costuras de la obra (p.178) desde el punto de vista del pícaro: en este caso el autor de la novela!

Un hombre y una vieja llaman a la puerta para cobrar el alquiler de la casa y de la cama respectivamente. El Escudero sin perder "la apostura" les dice que va a cambiar "una pieza de a dos por una y una" y que volvieran a la tarde. Se va y no vuelve. Queda Lázaro como cómplice responsable de la cuenta, es interrogado en la tarde, en la noche y a la mañana siguiente que regresan con Escribano y alguacil. Las vecinas como testigos ayudan a Lázaro, quien cuenta la pelea por definir a quién corresponde pagar las costas del procedimiento fallido de embargo de hacienda y enseres que no están en los límites de su jurisdicción. Segunda vez que Lázaro es echado (abandonado) por un amo.

SUCESOS Y ACONTECIMIENTOS DE LOS TRATADOS 4º, 5º Y 6º

Estos tratados cumplen una función estructural de brevedad y síntesis.

El 4º y el 5º tratados por haber sido censurados por la inquisición de la versión "Lazarillo castigado" (de 1573) tienen la virtud –nadie lo ha dicho- de haber logrado un amo más para el "Lázaro de Tormes" y es la misma inquisición (Completaríamos ¡once amos, no todos visibles!). El texto mismo se convierte en objeto de agresión por parte de esta institución. Ese es un acontecimiento que se sale de la literatura misma y pasa a los terrenos de otras artes, aunque no exclusivamente la del teatro. Yo lo anexo como acontecimiento.

La brevedad del tratado 4º es extrema. Se rompe el estilo y hasta la perspectiva del mirar en detalle que venía aguzándose en el tratado anterior. El amo de este tratado es un FRAILE DE LA MERCED. Sugiere el narrador que "lo buscó" gracias a las "mujercillas" (p.183) que le llamaban "pariente" al tal fraile. La congregación de La Merced fue acusada de comportamientos poco evangélicos en el Nuevo Mundo, según M. Bataillon (en "la vie de Lazarillo de Tormes... París, 1958). No se entiende que un personaje, él solo, que ofrece esas posibilidades de describir aventuras y sucesos más complicados para la moral de la época, que ofrece "más carne en el asador" se deje pasar la vista muy por encima. (Es una forma del perdón del Autor). Queda claro que es un fraile vividor, visitador y andariego pues "rompía más zapatos que todo el convento" y no precisamente por caminar solamente, fue el primero que regaló zapatos a Lazarillo "los primeros que rompí" (p.184). No duró ocho días ni con los zapatos ni con el trote del fraile. Por eso "salí dél" (p.184) y por "cosillas" que no nos dice, suponemos que por pederastia, pues era un fraile mundano y "veloz".

EL TRATADO QUINTO. Si en el anterior tratado desaparece casi por completo el yo, inundado por la abrumadora cantidad de cosas que se dejan sin decir, de ahí que la brevedad es muy parecida a la del silencio contestatario (¡de mayor virtud!), no pasivo si no activo, en éste, el yo del narrador se cambia totalmente por la descripción de los hechos sin implicar al narrador.

El Buldero es un cura "especializado" en vender bulas usando la lengua romance y el latín. Pertenece a la orden de LA SANTA CRUZADA, apoyada por la Santa Inquisición (como se llama en tratados y crónicas de la época). Su calanchín es el ALGUACIL, cuyo roll en la estructura de la burla es darle piso de realidad al engaño del Buldero– experto repentista y predicador, arquetipo del culebrero paisa- denunciándolo delante de todos en la Iglesia y en la taberna, a manera de casar un pleito público con su secuaz que se resuelve en beneficio de la venta de las bulas.

Las bulas son "Documento pontificio relativo a materia de fe, o de interés general, concesión de gracias o privilegio o asuntos judiciales o administrativos, expedido por la cancillería apostólica y autorizado con el sello de su nombre u otro parecido estampado con tinta roja" (DRAE).

El Buldero se informa primero qué tipo de curas hay en el lugar que visitan y si éstos manejan más la lengua romance (y/o dialectal) o el latín. Luego hace regalos a los sacerdotes de las iglesias y conventos para ponerlos de su lado, si estuvieron reticentes, y no fuera bastante con el antecedente de saber que pertenece a la santa orden de las Cruzadas (apoyada para tal fin por la inquisición!). Luego inician la puesta en marcha del "operativo": en una taberna concurrida, el alguacil –que es un ladrón experto- hace acusaciones verdaderas –y lo serán de ahí en adelante- contra el Buldero –que es un falsario, es decir, usa la palabra para vender engañando. El hecho sucede en la Sacra de Toledo pues llevan tres días sin vender nada. Por eso la cita clave para el último intento de venta es en la iglesia por la mañana. La tarde anterior el alguacil y el Buldero traman pues la riña. El uno acusa al otro de "ladrón y falsario" y cuando se van a ir al duelo "fingido" se los llevan los vecinos, separándolos. Así alimentan CON ESA ACCIÓN

FINGIDA a ESE PERSONAJE CORAL que yo resalto en mi enfoque que son LAS MURMURACIONES.

En la Iglesia interrumpiendo el sermón del Buldero, el alguacil repite las acusaciones. **Las murmuraciones** sobre lo de la noche anterior han hecho su papel sobre los crédulos e incrédulos. Algunos parroquianos "honrados" defienden al Buldero y así empieza a romperse el escepticismo general. Es el primer signo de la efectividad del engaño: los honrados toman partido. Los indecisos los seguirán. Es el mismo Buldero quien evita que "los honrados" saquen de la Iglesia al oficial alguacil para que no siga hablando: advierte que lo dejen decir todo bajo pena de excomunión. El alguacil dice lo de siempre: que el predicador le prometió si ayudaba en el negocio, partirán ganancias, que eran bulas falsas (no de las verdaderas!) que no las compraran, etc.

El Buldero se hinca de rodillas y reza al cielo. Pide perdón por su acusador y el daño que hace. **Suplica, pide**, que el cielo revele la verdad: que si las Bulas son falsas que el púlpito se hunda y si son verdaderas que se castigue al Alguacil para que todos *vieran* su maldad. Al terminar la oración, **el pedido** es atendido: el Alguacil cae al piso chillando y gorgoritando espumarajos por la boca, convulsionando. El Buldero no cesa de orar, solo que impelido por algunos hombres, despierta de su éxtasis y comienza la última parte del sermón que es "Dios dice no devolver mal por mal" y **pide perdón** a la majestad divina por la injuria del pecador **y clama** porque le devuelva su salud y salga "el demonio de él". Todos se arrodillan, los curas cantan, se hace un silencio, el predicador intensifica su sermón y **pide** "no la muerte sino la vida y arrepentimiento" del "enfermo". Toma una de las bulas (la original, no las "fotocopias") y se la pone al Alguacil en la cabeza. Este empieza a mejorar, y luego que vuelve en sí va y se postra a los pies de El Buldero, **pide** perdón y besa la Bula. El acontecimiento se comenta por toda la región. Todos caen en la trampa. El engaño funciona en tres planos: "engañar a los fieles, engañar a Dios, y engañar a Lázaro" (p.78. Ricapito).

Lázaro descubre que todo era un engaño a "lo último" cuando ve al Buldero y al Alguacil felicitarse y reir por la representación hecha.

"Hecha la Bula, hecha la trampa". Y es la lección que denuncian bien los erasmistas españoles (media Europa participó a sabiendas de este engaño) y es la lección para Lázaro: nadie está libre de caer en la trampa y la burla y ni fiarse puede uno de nada ni nadie. Que aunque comió bien y se divirtió como muchacho del engaño, confesó por eso, terminó pasando "hartas fatigas" (p.194) durante cuatro meses que estuvo con el Buldero.

EL TRATADO SEXTO habla de **cómo Lázaro se asentó con un capellán**, pero antes se asentó con **un maestro de pintar panderos**, es decir, lienzos; pulverizando los pigmentos y no duró sino dos renglones pues "también sufrí mil males". De él no dice más! (p.197). Es el capítulo de descanso a los ojos: leer no era moda.

En la iglesia mayor de Toledo, Lázaro conoce "un Capellán de ella" que lo recibe y **le da** el oficio de aguatero: "un asno, y cuatro cántaros y un azote y comencé a echar agua por la ciudad" (p.197).

El narrador reconoce éste como el primer peldaño para "alcanzar buena vida", "porque mi boca era medida" (prudente). El oficio era "vil e inestable" para el contexto de la época (ver Lázaro Carreter "Construcción y sentido..." p.197) pero cada día **daba** treinta maravedís al amo y al fin de semana treinta maravedís quedaban para él: ahorró durante cuatro años, y compró un jabón de lienzo, un sayo, una capa, y una espada de Cuéllar (de

las antiguas de Segovia). Conseguido el hábito de hombre de bien, devuelve el asno y renuncia al oficio.

***EL TRATADO SÉPTIMO**: cómo Lázaro se asentó con un Alguacil y de lo que le acaeció con él.*

Este título mantiene el juego de ambivalencias que el autor, dentro del estilo de narrar los acontecimientos envuelve los hechos para que **no suenen** tan absolutos. Porque la sustancia del tratado no es el alguacil sino el final de la carta y cerrar así el círculo de ***El Caso***. Busca Lázaro vivir con el Alguacil arrimándose a "los de justicia" pero reniega del trato pues es "oficio peligroso" sobretodo porque una noche unos refugiados (o *"retraídos"*) los rechazaron a pedradas.

Alcanza Lázaro un oficio real gracias a Dios:"...quiso Dios alumbrarme" (p.199) que justificas las pasadas "fatigas y trabajos" y agradece a amigos y señores por "su favor": el tener el oficio de Pregonero de vinos, y al a vez el de "Cantor de penas"

Y delitos de los "perseguidos por justicias" considerado uno de los oficios más viles igual que el de verdugo, pero "Iglesia, mar o casa real quien quiere medrar" (nota p. de p. #546, p.199). Aquí Lázaro se pone del lado opuesto al que llegó su padre TOMÉ (palabra parental con la misma del verbo TOMAR, relativo al DACA): Perseguido por justicias en el primer tratado, y se junta así "a los buenos", con lo que se cierra un primer círculo (y el del padrastro Zaide también, que tiene su presencia a lo largo de la narración en la mención a los objetos antecedidos por la palabra ***negro***. Esto es un paralelismo con los alguaciles que eran considerados ***Ladrones*** en esa época: 1528-34). Por la pericia en la realización de sus varios oficios en Toledo, Lázaro **adquiere** fama: "el que ha de echar vino a vender o algo si Lázaro... no entiende en ello, hacen cuenta de no sacar provecho" dice de si mismo Lázaro maduro (p.201). El Arcipreste de San Salvador cónoce "de oídas" su fama y lo contrata: "mi señor, y amigo y servidor de Vuestra Merced" quien a la vez lo casa con una de sus criadas de las que nunca se dice el nombre: "Y visto por mi que de tal persona no podía venir sino bien y favor, acordé de lo hacer." (p.201).

La criada es buena hija, diligente y servicial. El Arcipreste los asiste en todo: "Y siempre en el año **le** da, en veces": trigo, carne, panes y las calzas usadas para Lázaro: "E hízonos alquilar una casilla par de la suya" y siempre son invitados a comer domingos y fiestas donde el Arcipreste. Ante Las habladurías (El Qué Dirán) de las *Gentes*, que no faltan, y que son "las cosas señaladas" del prólogo, dice Lázaro que la gente misma dice verdad al decir que ven que su mujer va donde el Arcipreste "a hacer la cama y guisalle de comer" y que "mejor les ayude Dios que ellos dicen la verdad"(p.202) pero se siguen burlando con ese "no sé qué ni sí sé qué" y como su mujer no aguanta esas burlas (¿él sí?) "mi señor me ha prometido lo que pienso cumplirá". Un día el Arcipreste habla largamente con ambos. Oye sus quejas y mutuas acusaciones. A Lázaro dice: que preste atención sólo "a lo que conviene" a provecho y no a "***dichos*** de malas lenguas" (p.202).

Y viene la confrontación mayor de Lázaro al Arcipreste: los amigos le han certificado "por más de tres veces" un hecho que nadie había mencionado "que antes que conmigo casase había parido tres veces" pero inmediatamente Lázaro suaviza las cosas: "hablando con reverencia de Vuestra Merced porque está ella delante" (p.203). Pone así a sus amigos y al Arcipreste entre dos polos que delimitan el hecho de haber parido antes. Y esto se queda en la nebulosa pues nunca sabemos más nada sobre esto de la mujer de Lázaro. A ella le da un gran ataque que hace arrepentirá Lázaro de lo dicho y entre ambos: Lázaro y Arcipreste le "dijimos y otorgamos" que "cesó su llanto con juramento que le hice" tanto que no volvieron a hablar de eso "hasta hoy". Lázaro advierte a todos que si alguien va a hablar de ese tema "me mataré con él" pues ella "es tan buena mujer

como vive dentro de las puertas de Toledo" (p.204) y así logró LA PAZ DE SU CASA. Este es un suceso clave a resaltar: "Desta manera no me dicen nada y yo tengo paz en mi casa". Logra dar Lázaro un giro ideológico al **Caso**, además del toque de "decoro social" (p.80) a su amancebamiento legalizado por el silencio de su principal protector lo que da "cierta apariencia" de Honor al matrimonio ya aceptado y que **la noticia de** la celebración de cortes, el Deus ex machina, le resta magnitud e importancia. Lázaro acepta "el deshonor con tal que no se lo echen en cara" (p.80) y esto es "La cumbre de toda buena fortuna" como cierre final.

SUCESO PRINCIPAL DE LA OBRA

Es una seriación paralela de sucesos duales. Así:

"El Caso": que se descompone en sus partes constitutivas, en:

1.- Los rumores alertan sobre "algo que pasa" entre Lázaro adulto –su esposa y el Arcipreste de San Salvador – funcionario civil y eclesiástico y comerciante de vinos-.

2.- Ante la necesidad de aclarar y aplacar los rumores Vuesa Merced, superior jerárquico de Toledo (El Arzobispo?) *manda* a que Lázaro responda por escrito "una relación completa" de su vida; y

3.- Lázaro *acepta* referir por escrito: me"escribe se le escriba", su vida de manera completa, con esa condición expuesta en el prólogo.

Si Lázaro *no cuenta* lo vivido por él hasta ese momento argumentando y demostrando que no es un consentidor (que sí lo es!) *pero* que siendo lo que es (¡virtuoso por haber llegado a buen puerto por sí mismo!) no es peor que muchos hombres "iguales en el mal"; si Lázaro no "canta" su vida, no sabríamos nada de esta historia: o se sabría por rumores, no directamente de Lázaro y hasta *la negativa a hablar* daría para un enfoque *diferente* de un montaje, de unos puntos de vista y hasta del género de la obra misma.

CONFLICTO PRINCIPAL. Se ubica en dos planos como ya vimos, *todo* en ésta gran novela:

Primer plano: En el que Lázaro tiene que ser elocuente, cuidadoso y convincente para no decir en "su informe" algo que se mal interprete o que no sea creíble o que no se pueda comprobar fácilmente. Y con buena argumentación (alimentada por puntos de vista filosóficos al uso en la época: el erasmismo se imponía como moda filosófica, útil para la crítica del *status quo*) convencer a Vuesa Merced y a ese otro jurado en las sombras que son los rumores, tanto o más peligrosos para la honra y el honor que los efectos de la inquisición.

Dual a este conflicto viene el de la aparición de la esposa de Lázaro como manceba del Arcipreste de san Salvador: primero, el Arcipreste da empleo a Lázaro y luego le aconseja casarse con una de sus criadas. Sí, nadie los ha visto "regando las alcachofas" en la madrugada, son pues "las malas lenguas" pero a la vez, si no aparece la criada *como* esposa de Lázaro, no se producirían los rumores. Esta ubicación tan próxima entre unos hechos y conflictos, en ambos planos, narrativo y dramático, cuando beneficia el mecanismo de relativización constante que emplea el anónimo autor, y este mismo paralelismo pero lejano que se implementa cuando no conviene al punto de vista del narrador personaje, crea un campo de acciones y conflictos espejo, un laberinto que se agranda o se acorta por momentos.

SUCESO DE PARTIDA. El suceso que posibilita que la serie encadenada de hechos y acciones del personaje se desarrollen como drama visible es la venta o acuerdo entre el ciego y Antona Pérez para *ceder* a Lazarillo (niño) como "hijo" de éste. Si Antona Pérez no *decide* separar a su hijo de ella, sería otro el destino del personaje principal. A nivel narrativo el suceso de partida es que LÁZARO LLEGA A BUEN PUERTO. Si no llega hasta ahí, no conocería al Arcipreste.

CONFLICTOS

Evolución de los personajes

EL ESTRUCTURAL O EL DEL CASO

CLASE/ TIPO	ENTRE QUIÉNES	DIFICULTAD(ES)	OBJETIVO(S)
ÉTICO: Distancia entre vida vivida y vida contada	Lázaro – Vuesa Merced	Mentir o decir la verdad en el informe	Conservar la paz de su casa y aplacar los rumores

CONFLICTOS CON SU CIRCULO FAMILIAR

CLASE/ TIPO	ENTRE QUIÉNES	DIFICULTAD(ES)	OBJETIVO(S)
AFECTIVO: Primer abandono por su madre	Lázaro – Antona Pérez	Duelo o desgarre	Probar valerse por si mismo

CONFLICTOS CON CADA AMO

CLASE/ TIPO	ENTRE QUIÉNES	DIFICULTAD(ES)	OBJETIVO(S)
GOLPES DE LA VIDA: El despertar y poner los pies en la tierra y la cabeza en la vida	El ciego - Lazarillo	No aprender bien mañas y tretas y oraciones.	Calmar el hambre y ser buen ayudante.
RESPETO: El someter al criado	El ciego - Lazarillo	Ser incondicional en servir. Adiestramiento y servidumbre voluntaria y consentida.	Quedarse por siempre con el ciego. Aprender lo que es la carrera de vivir.
SOBREVIVIR: Uso del mecanismo de burlar al burlador(esto se repite con todos los amos)	El ciego - Lazarillo	Ser descubierto robando: uvas, pan monedas, longaniza Columna: La decisión de la venganza	Compensar el servicio y trabajos hechos: pagarse por sí mismo. Purificación por el dolor.
DIGNIDAD:	El ciego - Lazarillo	Terror al abandono	Obtener dinero el ciego, en

CONFLICTOS

Escarnecer con las burlas públicas y lavar con el vino las heridas		Miedo a no encontrar más amos	beneficio, por la acumulación de golpes, burlas y escarnio público.
Practicar la caridad vs la caridad se subió al cielo: inexistencia de la caridad en la tierra	Clérigo vs Lazarillo Clérigo vs Vecinos Clérigo vs Calderero	Tenía el Clérigo más caridad con el que con el prójimo	Vecinos: ayudar. Clérigo: vender y guardar los panes. Calderero: Cumplir su oficio sin ser descubierto.
Del gato y el ratón	Clérigo vs Lazarillo	Perder la cordura	Comer. Cazar la culebra.
El honor y la virtud aparente Vs El dinero (la hacienda: posesiones)	Escudero vs Lazarillo Escudero vs dueña de casa Lazarillo vs alguacil escribano, dueña de casa	Caballero sin escudero no son permitidos ni en Madrid, ni en Toledo. Que no los vean juntos por la calle. Deudas del escudero.	Demostrar la pureza de sangre. Dar de comer "al bueno de mi amo".
Amor terrenal Amor conveniencia Amor alcahueta: lujuria	Arcipreste de San Salvador – Lázaro - Lorenza	Rumores de las malas lenguas. Incomprensión chismes.	Justificación y alegato de defensa por merecimientos y virtud

ESTRUCTURA DE EVOLUCION DE PENSAMIENTO DEL LAZARILLO

LAZARILLO EN CAP. I

1a. Etapa

IV - VI

Como sujeto no pensante: ve las cosas de la vida y lo que pasa con sus amos pero no lo entiende. Solo el ciego le enseña a ver. Empieza a ver pero todavía no entiende. Necesita vivir más, que los hechos le enseñen todo.

En II- III- V **2a. Etapa**

Vive las fortunas y adversidades y conoce gentes.

EN EL PROLOGO

Lázaro en lo mejor de su buena fortuna

3a. Etapa

Lázaro Adulto: Al contar su historia retrospectivamente la ve como nueva luego de vivida, pues ya la entiende y es eso lo que le permite contarla para esta vez también salvarse, huir y capear el peligro, asegurando todo lo que logro hasta el momento: a su esposa y a su amigo el que le ha dado lo que hoy tiene: un empleo real. Lázaro agradece estas mil mercedes recibidas de Dios y de mano de su amo el Arcipreste. Además tiene la madurez y la fuerza para lograr LA PAZ en su casa con la consigna: Si hablan de mi mujer, "me mato con él" .

Lázaro desarrollo una estrategia de contar la historia de su vida, con un orden de pensamiento apuntalado en hechos precisos, no en ideas Erasmistas, aunque coincidan con estas.

ESQUEMA DE PENSAMIENTO LECTOR VS. PENSAMIENTO ESCRITOR DEL INFORME

Tarea del lector del informe (El Asunto):
Entender directamente los hechos narrados por el que los vivió: llega a una síntesis del punto de vista que lee.

El contar como desarrollo de un contacto directo de cada individuo con el mundo, sin intermediarios.
Desarrolla una nueva historiografía: la de la cotidianidad y la minucia. Punto de vista del que cuenta.
Recurso: habla en primera persona con pequeños cambios hacia la tercera persona en páginas 117-201
Resumen: Abandonado por la mamá, inicia un viaje que modela su identidad: empieza como niño y llega como adulto a lo mejor de su buena fortuna y nos cuenta su vida. Concluye la historia con:
PAZ EN LA CASA, con la advertencia de que el que la trastorné "me mato con el".

CONCLUSION: "El Lazarillo" no habla de ideas sino de hechos, estos hechos significan ideas pero son ideas ambivalentes siendo dominantes los hechos por si mismos y el punto de vista bajo el que son contados.
De cómo un sujeto se construye al vivir acontecimientos, no gracias a las ideas, sino a pesar de ellas.
Demuestra que la vida no viene predeterminada y acaba al nacer, sino que la persona al nacer se hace persona: cada uno es o piensa según lo que ha vivido. Lázaro al contar su vida no la vuelve un ejemplo o testimonio místico del programa triunfante de una idea. Ni tampoco la vuelve un problema de conciencia: cuento esto porque sí, vean que soy culpable o vean que no soy culpable, dice yo soy esto. Y al contrario: demuestra virtud contando su vida porque sobrevivió al mezclarse con gente más baja que él, él que nada era y que nada tenía, por su propio esfuerzo logra PAZ EN SU CASA. Que es un logro mayor que el del Rey Carlo V, quien estaba en guerra con Francisco I (tres guerras) , con los protestantes, y con los turcos: ¡ Tenia la casa en llamas!.

El mundo y la realidad lo son gracias al sujeto. Al que las vivió y la pudo contar, que es vivirla dos veces.

El único parámetro medidor de la verdad y medidor de la realidad es el individuo. "no hay valores, hay vidas" (Pág. 50, F. Rico).

LISTADO DE IDEAS DE CADA PERSONAJE

"Mostrar cuanta virtud sea saber los hombres subir siendo bajos; y dejarse bajar siendo altos, cuanto vicio".
"Consideren los que heredaron nobles estados, cuan pocos se les debe, pues fortuna fue con ellos parcial, y cuanto más hicieron los que siéndoles contraria con fuerza y maña remando salieron a buen puerto".
"Todo va de esta manera": voy en el rio de cosas que van así.

"Vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades" (Pág.95).
Pide reconocimiento por escribir "porque si así no fuese, muy pocos escribirían para uno solo" (Pág. 93).
"Más lo que uno come otro se pierde por ello" (Pág. 92).
"¡ Cuantos deben de haber que huyen de otros porque no se ven así mismos!" (Pág. 104) frase clave para interpretar de ahí en adelante las huidas de Lázaro de sus amos y de éstos a él.
"Procura ser bueno y Dios te guie. Válete por ti" (Pág. 108) de Antona Pérez a su hijo al cederlo al ciego que lo pidió.
"Verdad dice este, que me cumple avivar el ojo y avisar pues solo soy, y pensar cómo me sepa valer" (pág. 110) dice esto Lazarillo luego del golpe contra el tuste del animal de piedra.

Todas las frases con la novela con la marca "dije entre mi" son frases de autoconciencia, claridad y convicción plena de parte del protagonista.
"Pues oíd si el demonio ensañara otra tal hazaña. (Pág. 119) justificación del ciego para someter a escarnio publico a Lazarillo y burlarse de sus dientes rotos.
"Púsome el demonio el aparejo delante de los ojos" (Pag. 123) se refiere Lázaro a la tentación de robar el fardel al ciego.
"Más el vino mil veces te ha dado la vida" (Pág. 127) dice el ciego al lazarillo sacándole en cara el gasto de vino regado en su cuerpo más no bebido. La otra razón es que en esa época no existían acueductos.
"Escape del trueno y di en el relámpago" (Pág. 131) comparación entre el ciego y el clérigo, que es el inicio de su miedo a encontrar cada vez un amo peor que el anterior y pasarse asi la vida entera.

Poca caridad con el prójimo, abundante con él mismo. Dice el pecado del clérigo visto por Lázaro.
"Más da el duro que el desnudo" (Pág. 120) refrán de burla de Lázaro al carácter del clérigo".
"La caridad se subió al cielo" (Pág. 150) no existe caridad en esa casa de cura.
"Rogaba (pedía) a Dios que cada día matase al suyo" (Pág. 135), confesión de Lázaro por el deseo de comer y hambre acumulada alcanzada en casa del clérigo.
"Viendo el Señor mi rabiosa y continua muerte, pienso que holgaba de matarlos por darme a mi vida.(Pág. 135). El cuentista hace aparecer al lazarillo como protegido y preferido de Dios, Dios mata a otros por éste. Luego le desea el fin al amo cura que tanto mal le hace (Pág. 135) y que mentía falsamente" en oposición al Buldero que si mentía verdaderamente (Véase línea de sucesos y acontecimientos).
El "malaventurado mezquino" clérigo le dejo solo heridas.
"Señor mozo soy que no me fatigo mucho por comer ¡Bendito sea Dios!". Esta es frase de disimulo para ocultar el hambre que Lázaro trae al encontrarse con el Escudero. Frase que significa dos cosas opuestas a la vez.
Lázaro pide de noche a Dios muchas veces la muerte.
El Escudero sufre por ahí "por la negra que llaman honra" mientras aparenta ante todos "lo que por él (Dios) no sufrirán" (Pág. 159) que es la critica mordaz a todos los hipócritas.
Lázaro sale a pedir "puesto Dios ante mis ojos y la lengua en su nombre" (Dios queda así como su fiador. (Pág. 161).
El Escudero a Lázaro: "Que mas vale pedillo por Dios que no hurtarlo".
"Nunca osé desmandarme a demandar" (Pág. 106-7)
Se ve que en todo el lazarillo cada frase esta relacionada a una situación o acción del personaje central, y si las frases encierran ideas dependen es de los hechos y no son

cosas a capricho del autor, es decir, este no es un manifiesto ni panfleto de ideas. Y todas las frases suenan a refranes.
Cuando el Escudero rinde informe al lazarillo (que es una parodia dentro de la misma novela del informe que por El Caso rinde Lázaro adulto) de su vida (Pag. 175), se enumeran la mayor cantidad de pensamientos que el Escudero tiene como autoalabanza de que él si reúne las condiciones para servir en la corte. Esto es un paralelismo con el Elogio de la Locura donde Erasmo menciona estos vicios de vivir en la corte.

Y por último es el Escudero quien burla al lazarillo abandonándolo.
El 4 y 5 capítulos por ser censurados por la Inquisición, que es como haber sido arrancadas sus páginas, se ganan por este medio un amo: La Santa Inquisición. Así, esta obra tiene once amos en total.
"Rompía más zapatos que todo el convento" sobre el carácter del fraile de la Merced.
"Dios dice no devolver mal por mal" dice el Buldero en la iglesia en el éxtasis del engaño a los parroquianos y cuando esta a punto de terminar el exorcismo fingido.
El primer peldaño para Lázaro "alcanzar buena vida": vender agua.
"El que ha de echar vino a vender o algo si Lázaro no entiende en ello, hacen cuenta de no sacar provecho" (Pág. 201) la fama de Lázaro.
"Y visto por mi que de tal persona no podía venir sino bien y favor. (pag. 201) justificación de Lázaro al aceptar a la criada del Arcipreste como esposa.
Como su mujer no aguantaba las burlas de las malas lenguas "Mi señor me ha prometido lo que pienso cumplirá" (Pág. 202) dice Lázaro de una promesa que le hizo su amo.
Lázaro logra LA PAZ DE SU CASA gracias a una advertencia que hace a todos el que hable de ese tema "me matare con él" (Pág. 204).
La celebración de cortes en la ciudad de Toledo y la clemencia del Rey, es el Deus Ex Machina que cierra EL CASO hasta ese momento coincidente también con el final del informe.

CIRCUNSTANCIAS DADAS

Carlos V está en guerra en varios frentes a la vez, con F. I de Francia, con los protestantes y hasta con el Papa Clemente VII que se alió con Francia. Y en guerra con los Turcos. También se ha puesto en marcha la expulsión de judíos y moros, que viene desde Isabel y Fernando los reyes Católicos.

Es una sociedad fija, inamovible, inmutable, igual como se consideraba a los planetas fijos en el firmamento, tanto que "pretender cambiar de estamento, ascender en la escala jerárquica, supone revelarse contra la ley natural y la providencia divina" (J. de Santamaría, tratado de República Valencia, 1619, fol 60 – citado por F. Rico) , cada persona tenía un destino prefijado sujeto al lugar de nacimiento, "un puesto y un lugar" para desarrollar el oficio que se le de y que no se puede alterar eso. La otra opción la da Pero Mexia: siempre y cuando sea por "un camino virtuoso" el andar del hombre, este puede llegar a ser "muy grande y muy conocido".

La iglesia domina en todos los ámbitos, aunque dentro de España no era su instrumento de control y máquina de represión, la inquisición, tan sanguinaria, como en otros lugares del mundo conquistado. España era la gran potencia, una potencia que estaba aprendiendo a administrar su PODER: una potencia con "muchos criados".

La economía esta mal manejada: la nobleza clase ociosa, derrocha sin reponer lo que gasta. El campo esta arruinado. La guerra cambia el sentido de sobrevivencia: los soldados que retornan pretenden ahora alcanzar rápida fortuna, sin esfuerzo y trabajo y retirarse a gozar de ella. El comercio era reprimido, era pecado acumular riquezas y dinero. Solo la jerarquía eclesiástica podía hacerlo. Las posibilidades de ascenso social estaban cerradas: solo podían ascender los que lograran un buen matrimonio (por ejemplo los nobles de sangre y cristianos viejos), o los que obtuvieran un empleo real, cerca a la corte o servir a un gran señor. El feudalismo se esta derrumbando. El hombre, el individuo empieza a ser el centro de los acontecimientos. Las riquezas del nuevo mundo no producen más riquezas. Se esfuman o se guardan en iglesias y conventos a la espera de ser gastadas en empresas militares.

"La herencia y la fortuna nada pueden contra la virtud y el esfuerzo propio" dicen los humanistas, una poderosa corriente critica de renovación la cual influye en la mayoría de autores dramáticos. El Erasnismo se pone de moda en toda Europa.

En las artes en España domina la visión romántica y caballeresca de la vida. Se idealiza lo que se quiere imitar, así los personajes de la novela pastoril salen por los caminos a vivir aventuras como quien colecciona trofeos: sufren aventuras que no los cambian como sujetos. Los héroes de caballería buscan que su realidad se parezcan a la de los libros. En esas novelas se muestra al hombre en general, subyugado por los acontecimientos, por el paisaje, por el amor, por el campo.

El descubrimiento de América genera un nuevo mercado de leyendas. La invención de la imprenta genera nuevos mercados de ideas, ideas en lucha. Se traducen libros de los filósofos antiguos: ya no domino un solo libro sino varios libros al tiempo. Se adquiere mayoría de edad las lenguas nacionales. Es el renacimiento.

El autor del "El Lazarillo" decide dejar anónima la obra. Esta decisión ayuda a tejer todo un manto de especulaciones sobre los posibles autores. Lo más acertado es que es una persona erudita, informado de los cambios de su tiempo y con una plena convicción erasmista o muy influenciado por Erasmo, preceptor de Carlos V Niño. Dicen que el autor es el secretario de Carlos V, otros dicen que es el ex secretario; otros que Juan de Valdez, autor de "Dialogo de la lengua" pero J.V.Ricapito cree que el autor si es perteneciente al circulo de los Valdés, pero no es Juan sino Alfonso de Valdés (Pág. 51. Ed. Cátedra).

El tema del anonimato de la obra en vez de perjudicarla la nutre. Vuelve a la obra la verdadera protagonista de su papel dentro de la cultura y el arte, sin necesidad de mostrar una paternidad, o un respaldo. Se basta por si misma y lo logra.

ATMOSFERAS DE LA OBRA

Pertenecen a la atmósfera oscura: el Vuesa Merced, quien no tiene nombre, y el autor anónimo de la obra.

Pertenecen a la atmósfera silenciosa: El Arcipreste de San Salvador y Vuesa Merced, aún más silencioso.

Lugar de éstos en relación al paisaje de los hechos: Ambos el Arcipreste y Vuesa Merced están por encima de los hechos, los hechos no los tocan, casi no van con ellos: los hechos llegan a ellos en forma de palabras y/o rumores y/o informes: los hechos están lejos de ellos.

Atmósfera de Lázaro: Su atmósfera es el camino, las calles, la luz, el campo, el clima que sea, la montaña, el bullicio, los mercados, las iglesias, las fondas, el río, los techos, los muros, los callejones, las casas desocupadas, las casas ajenas, hasta que ya adulto llega a obtener su propio lugar. Una casa y una ciudad para su fama.

Lugar de Lázaro en relación al paisaje de los hechos: El inicia estando por debajo de los hechos. Su padre baja a la condición de ladrón, y su madre baja a la condición de barragana, "pringada" y desplazada (Pág. 105 J.V. R.). Lázaro duerme en el suelo, come migas del piso, pide sobrantes, duerme bajo los árboles.

Lázaro esta en el fluir del río cambiante de los acontecimientos y sucesos, esta en constante acuerdo y desacuerdo con las gentes, en los tratos y tretas de todas las personas que conoce. Su presencia de entrada produce hechos. Los hechos le pasan, los hechos lo buscan a él, es como si él mismo produjera los hechos. Lázaro es el yo y el entorno entrelazados. La vida son los hechos, con él no existen los hechos a parte de la vida y estos hechos son tan concretos como los objetos que el personaje usa. Y el personaje se alimenta de sucesos, que son los que le dan el nivel de ser sujeto.

El personaje también se alimenta de objetos, Lázaro es el imán de los objetos. Todos los objetos llegan a él o se van de él. El bolso del ciego es su fuente, de ahí salen pan, monedas, carnes, y vino, también muchos golpes. El golpe contra el toro de piedra no es para alabar el paisaje sino para cambiar la conciencia de Lázaro.

Lázaro es el sol alrededor del cual giran los demás personajes como planetas.



INTERPRETACIÒN

ARGUMENTO

Todos están al margen del infierno, cerca a las llamas, lejos del centro del poder y del plato de comida que solucionará el golpe del hambre constante pero eso sí, vigilados todo el tiempo en su deambular por el ojo anónimo y poderoso de la Iglesia: es la masa de pedigüeños que arrastra entre sus pasos a Lázaro González Pérez el ahora famoso Lazarillo de Tormes, hoy Lázaro de Tormes mayor de edad vecino de estos caminos de nuestros adentros, requerido por Vuesa Merced superior jerárquico del Arcipreste, en medio de sonidos de campanas, para que dé relación escrita de toda su vida en vista de los rumores levantados por las malas lenguas –esas mismas gentes que lo admiran– y que lo acusan de consentidor a él, y a su esposa de ser la barragana del arcipreste de San Salvador, su casi último amo, comerciante de vinos y empleado de Vuesa Merced, líder de la Iglesia en la ciudad de Toledo en el año 1525 por la celebración de las cortes del Rey Carlos I (y década y media después de la batalla de los Gelves).

Lázaro que está en la cumbre de su fortuna, en unión a los buenos, trabajando en puesto real y viviendo tranquilo en su casa arrendada al pie de la de su amo el arcipreste, querido por todos y famoso pregonero de vinos y cantor de penas, acepta defenderse no solo por escrito, pues se propone salir de este apuro en el cual están en peligro tres personas y todo lo alcanzado por él hasta el momento en que su madre Antona Pérez decidió cederlo a su primer amo El ciego.

La estrategia de Lázaro es contar todo lo de su vida desde el principio para que los que "ahondaren" saquen fruto y enseñanza de sus desventuras. A la vez cree que hacerlo por escrito le da mérito propio porque tiene mayor virtud una vida forjada desde abajo, luchando solo para llegar a buen puerto: "recuerden los que heredaron...".

Todo sucede al pícaro, y los hechos y acciones giran en torno a él a un mismo tiempo como planetas a su astro. El pícaro sabiéndolo desde el principio, emplea una estrategia narrativa demoledora, convincente, persuasiva: de principio nunca niega nada y todo lo digiere relativizando los términos o comparándolos con hechos o personajes de peor condición, comparación que resulta a su favor pues la apoya con una visión crítica que desarma y convence de su punto de vista.

Nos dice que antes de El Ciego, todo lo vivió como si estuviera dormido. De sus orígenes, los más bajos en la escala de la sociedad de esa época, destaca que son cristianos viejos y pobres y los ensalza pues todo lo que hicieron fue por amor o por lealtad al Rey, aunque tuvieran problemas "por justicias".

Desde que su madre decide cederlo como "hijo" a un amo ciego, Lazarillo hace su peregrinar como criado de muchos amos, unos elegidos por él mismo, otros abandonados por él, buscando siempre "valerse por sí mismo" y "llegar a mejor puerto". Del ciego admite que si no es por él y sus golpes no hubiera despertado del sueño. Él lo alumbró en "la carrera de vivir" para ver el mundo por sí mismo: conclusión que saca en retrospectiva pues recordemos que es Lázaro adulto el que cuenta los hechos de Lazarillo que los vivió.

Sólo cuando el ciego somete a Lazarillo a escarnio público con sus bromas y burlas es que decide vengarse abandonándolo y lo hace "burlando al burlador". Mecanismo que empleará de ahí en adelante con todos los amos siguientes.

El segundo amo es el clérigo de Maqueda, quien deja a Lazarillo en los puros huesos pues "la caridad se subió al cielo" porque el clérigo la ejerce en los velorios arrebatando el pan a los pobres (colecciona panes pues los guarda con llave en un arcón) mientras Lazarillo come migas del suelo.

El tercer amo, el Escudero, único por el cual Lazarillo mendiga más de una vez, desmejorándose él para mejorar a su amo. Este amo carece de monedas y se preocupa más de la honra que del comer. Es un amo sospechoso de huir por deudas más que huir para buscar duelos y aventuras como quiere hacer creer. Para entender este personaje más a fondo, ver: Del espíritu de las leyes (Montesquieu, Ed. Tecnos, Madrid, 1972, 516 págs., leer de la primera parte en el Libro III; el capítulo VI: cómo se suple la falta de virtud en el gobierno monárquico, p. 66-72). Con el fraile dela Merced, un vicioso del placer, un mercedario cuya orden sacerdotal fue acusada de malos tratos y abusos en el Nuevo Mundo, Lázaro dice que "gastaba más zapatos que el convento entero" significado de muy recorrido!

Con el Buldero, comisario vendedor de bulas al servicio de la Inquisición, estuvo cuatro meses, ve lo diligente y tramposo de los servidores eclesiales.

Con el (Tal vez!) sádico pintor de lienzos está "poco tiempo" pero sufre miles de males y queda la duda ¿cuáles si estuvo poco tiempo? ¿Qué significa "poco tiempo" para Lázaro adulto?

El séptimo amo es El Capellán de la Merced, el único que le ofrece un primer empleo serio! Permanece cuatro años con él y gracias a eso se puede comprar una ropa de segunda, y ahí entra ya en la madurez. Abandona este empleo esta vez por uno radicalmente mejor: un puesto real con el Arcipreste de San Salvador, pero antes, por un rechazo a un acuerdo con un alguacil, oficio que abandona por peligroso. Este puesto es ser: cantor de las penas de los condenados por justicia, pero a la vez pregonero de vinos, cuyo propietario comercial es el Arcipreste, amigo de Vuesa Merced, jerárquico superior de éste. Así Lázaro, sirviendo a uno realmente está sirviendo a dos al mismo tiempo.

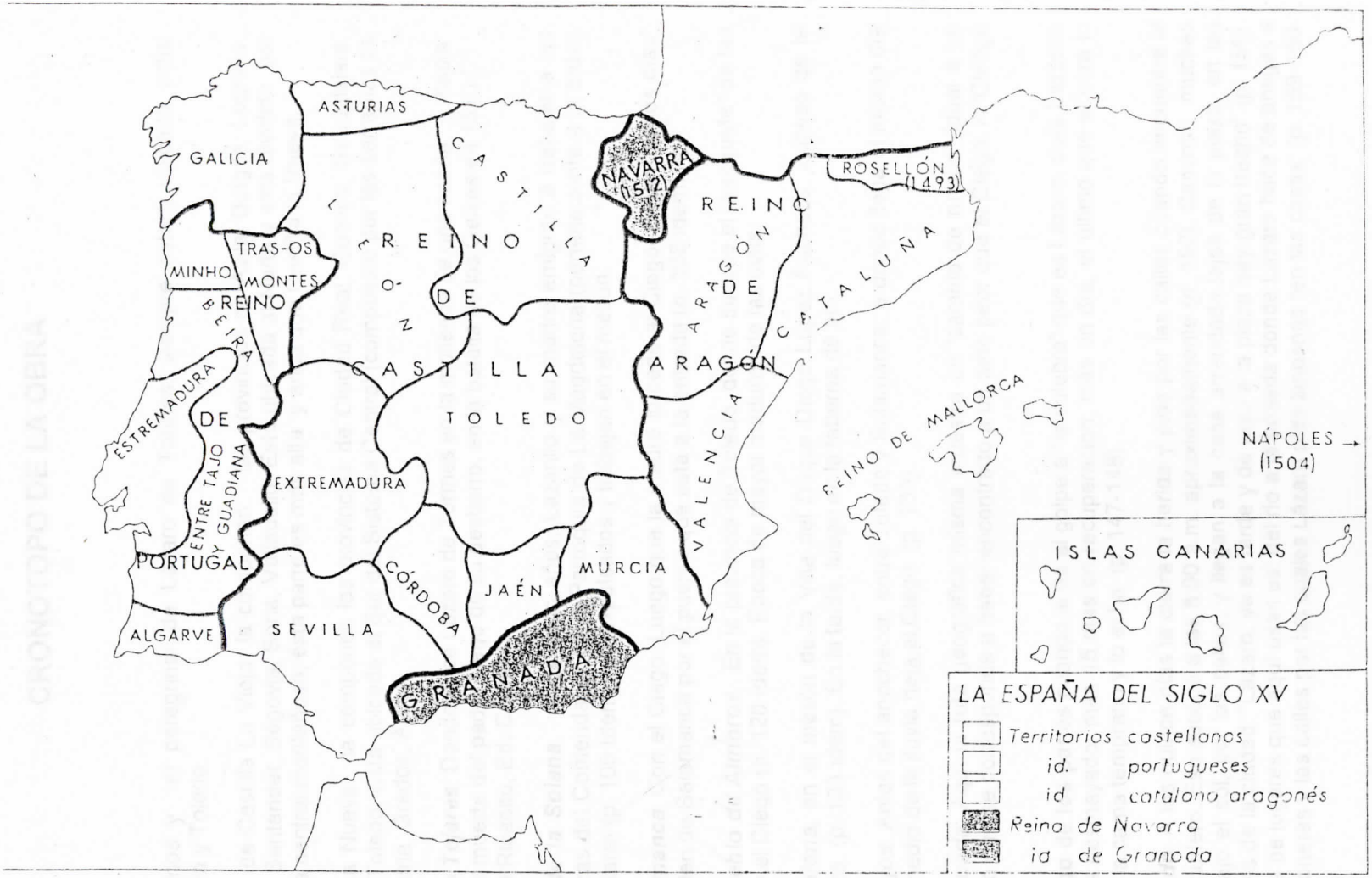
Con este amo se enlaza la obra con el presente de "El Caso" insinuado en el prólogo: la vida de Lázaro son los casos aislados con cada uno de sus amos, pero El Caso, es el informe por escrito que por consentidor debe resolver o contar Lázaro sólo. Salvándose él, está salvando a tres personas: su esposa, criada del Arcipreste y al Arcipreste mismo.

Cuando ya todo está dicho y nada queda por añadir, se sabe la noticia de las Cortes en Toledo, una ciudad renuente a tolerar a los conversos. Este mecanismo, Deus ex Machina, ajusta y asegura un final sin final ni fisuras.

En el prólogo está el inicio del informe escrito y, en el tratado séptimo, se logra su cierre final. Es una carta que detalla el nacimiento, ancestros y amos, desde El ciego hasta el Arcipreste, su amigo.

Si bien es cierto, en los tratados I al VI prima como eje temático el hambre, este se vuelve un pretexto para resaltar otros temas como casos de injusticia y situaciones de orfandad política y espiritual. La economía por un lado y la sociedad por otro.

Así, la obra deriva en un sincronizado fresco que muestra la cosmogonía de una sociedad volcada sobre lograr el objetivo de *medrar* a costa de un puesto real o en su defecto con un buen amo, aún en contra de todos los preceptos morales, religiosos, políticos, en boga. Lázaro, sol y centro de esta historia, nos convence con hechos y argumentos, de su punto de vista y nos hace creer que con él triunfan todos los preceptos.


ASTURIAS
GALICIA
CASTILLA
NAVARRA (1512)
ROSELLÓN (1493)
REINO DE LEÓN
REINO DE ARAGÓN
CATALUÑA
TRAS-OS MONTES
MINHO
REINO DE BEIRA
ESTREMADURA
CASTILLA
TOLEDO
ARAGÓN
VALENCIA
REINO DE MALLORCA
NÁPOLES (1504)
ENTRE TAJO Y GUADIANA
EXTREMADURA
PORTUGAL
CÓRDOBA
JAÉN
MURCIA
ALGARVE
SEVILLA
GRANADA
ISLAS CANARIAS
LA ESPAÑA DEL SIGLO XV
Territorios castellanos
id. portugueses
id catalano aragonés
Reino de Navarra
id de Granada

CRONOTOPO DE LA OBRA

Los caminos y el peregrinar de Lázaro de Tormes, siempre estará ubicado entre Salamanca y Toledo.

La región de Castilla La Vieja la componen: las provincias de Ávila, Burgos, Logroño, Palencia, Santander, Segovia, Soria, Valladolid. Está ubicada al Norte y está dividida por el sistema central montañoso, ésta parte es más alta y árida que Castilla la Nueva.

Castilla La Nueva: la componen las provincias de Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara, Madrid y Toledo. Está ubicada al Sur del Sistema Central (compuesto por las serranías de Guadarrama, Gredos, Ávila).

Aldea De Tejares: Donde nace Lázaro de Tormes en la molienda de una aceña..... hasta cuando la muerte del padre luego de su destierro, en la batalla de los Gelves en 1510 (?) (pág. 100 Ricapito, Ed. Cátedra).

Mesón de la Solana. A los ocho años, Lazarillo y su madre emigran a trabajar a las caballerizas del Comendador de la Parroquia de La Magdalena (perteneciente a la orden de Alcántara) (p. 106 ídem) son expulsados y trabajan en el mesón.

En Salamanca. Con el Ciego. Luego que la madre lo cede al Ciego, pasan "varios días" allí. Y salen de Salamanca por el puente que está a la entrada (p. 108 ídem).

En el ***Pueblo de Almorox***. En la provincia de Toledo, donde sucede el "banquete" de las uvas con el Ciego (p. 120 ídem). Época de mayor madurez de las uvas.

En ***Escalona,*** en el mesón de la Villa del Duque Diego López Pacheco. Suceso de la Longaniza. (p. 123 ídem). En la tarde, luego en la taberna de ahí.

En ***Torrijos***. Antes del anochecer, entre Toledo y Salamanca, *a donde* llega el mismo día que en medio de la lluvia deja al Ciego (p. 130).

En ***Maqueda***: Aquí la ruta geográfica misma muestra un "cambio de rumbo" igual a un retroceso que se corresponde a haber encontrado a un amo peor que el Ciego: Al Clérigo (p. 131).

El **Clérigo de los panes** cuando le da el golpe a "la culebra" que es Lázaro, dura Lazarillo tres días desmayado, más 15 días en recuperación, más un día, el último que el cura lo saca de la cama temprano y lo echa. (p. 147-148).

En ***Toledo***. A los quince días le cierra la herida y pide por las calles cuando encuentra al amo Escudero. Eso sucede a las 8:00 a.m. aproximadamente (p. 150). Caminan muchas horas bajo el sol, por las calles, y llegan a la casa arrendada lejos de la plaza, en las márgenes de la ciudad: "Lázaro, ya es tarde y de aquí a la plaza hay gran trecho" (p. 156). La rutina de lugares que aquí usan es: del río a la posada donde Lázaro hace de amigas a las mesoneras y las calles por las cuales Lázaro pide limosnas "en las casas" (p. 159-160-161).

Al llegar Lázaro, El Escudero recién cumplió un mes en esa vivienda lóbrega y oscura, de la que siempre se queja de su mala suerte (p. 169).

El *Escudero* es un emigrado, desplazado por deudas, desde Castilla La Vieja, porque no se quitó el bonete ante un Conde y así evitar un duelo (existía la costumbre entre los nobles, imitada por el pueblo burlándose, de no quitarse el sombrero ante la presencia del Rey debido a la pureza de su cuna y bienes! p. 172).

El Escudero nace en Costanilla de Valladolid (p. 174) y es lo máximo que logra saber Lazarillo de él, quien consigue que por primera vez uno de sus amos de una relación casi completa de su vida como él la está dando a Vuesa Merced. Históricamente "un Escudero sin amo tiene qué dejar la Corte" eso se determina en 1528 en Madrid!

El tiempo de permanencia total que cumple el escudero en esa casa se sabe por las cuentas de alquiler y cama que le cobran: "Hacen cuenta y de dos en dos meses le alcanzaron (cobrar) lo que el en un año no alcanzara" (a reunir para pagar!) (p. 178).

Paradójicamente es mucha la gente que permanentemente está ayudando a Lazarillo cuando está en apuros, personas que se "ponen a su servicio" ocasionalmente y por solidaridad, o eso nos hace creer, y son, los que llama "amigos y ángeles guardianes de la mano de Dios" (p. 136).

- El Calderero. Ayuda a duplicar una llave del arcón de panes (p. 136).
- Las viejas "aquellas" del mesón cercano a la casa lóbrega, que le dan uña de vaca y tripas y las hilanderas vecinas que le dan pan y dormida cuando el Escudero no está y que además lo defienden mintiendo por él ante los alguaciles, cuando vienen a cobrar las deudas del quebrado Escudero. Sucede en p. 161, p. 1 67 y p. 179.

Con **el fraile *de la Merced***. El lugar es uno de la ruta entre Salamanca y Toledo en donde esta orden de los mercedarios tiene su capellanía o convento o Iglesia o Reclusorio para pobres (p. 183) no duró ahí más de ocho días.

Con **el *Buldero* o *Comisario* inquisitorial,** vendedor de Bulas, cuyo principal beneficiario es la Iglesia de Roma. Sucede en **La Sagra** una zona al nordeste de Toledo. Luego de ofrecer por los lugares y sin que nadie compre en ***La Sagra*** cambian de estrategia. Usan *La Posada* para casar la pelea entre Buldero y Alguacil, a la que los presentes, incluído Lazarillo, sirven de comparsa para que el engaño funcione (p. 187).Eso es en la noche. Al día siguiente en la mañana en *la Iglesia* es el acto central del engaño. Allí culminan con éxito el ritual y eso los lleva a **doce lugares** más de la región –no se mencionan– gracias a la **oleada de *rumores*** y al escándalo desarrollado (p. 193). En total son cuatro meses con el Buldero y alguacil (p. 194).

Con El Pintor o "maestro de pintar panderos" o lienzos, no dura mucho (p. 197) pero no explica *los mil* sufrimientos qué pasó. (pero ¿y con qué tiempo?!).

Estamos en Toledo, y con **el Capellán de la Iglesia Mayor**, dura cuatro años, es el primer trabajo que tiene: vender agua por toda la ciudad (p. 198).

Luego con el ***Alguacil de Justicias***, en el mismo Toledo: duró "muy poco" (p. 199).

Se llega así **al Hoy de la obra**, el presente de la narración: "En el cual día de hoy vivo y resido a servicio de Dios y Vuestra Merced" (p. 200). Y alcanzó un *oficio real* gracias a!

Arcipreste de la Parroquia de San Salvador. Vive Lázaro con su esposa "al par" vecinos, *a la casa* de su amo.

Fin del ciclo anunciado desde el prólogo: medrar en oficio real junto a los buenos, ¿edad de Lázaro? Aproximadamente 23 a 26 años. Se discute aún y no se prueba la fecha de realización de Cortes en Toledo en 1525 y principalmente la fecha de la batalla de los Gelves, en 1510 en 1520.

La fecha o duración de publicación del libro fuente, también en discusión, está entre 1525 y 1554, una vez muerto el autor. "En el Lazarillo, que está plagado de misterios, las posibilidades son muchas". (p. 21 J. V. Ricapito. Ed. Cátedra).

A los actores se les instruye en el sentido que debían conocer sino toda la novela, al menos, las implicaciones de cada uno de sus personajes en ella, sus acciones, su edad, su oficio, su historia. Y complementar con versiones diferentes de la misma novela y leer adaptaciones teatrales de la misma.

LEMA DE LA OBRA

"*Si todo va de esta manera, no dejaremos de pedir, orar y pedir, pedir y arrebatar".*

IMAGEN DE LA OBRA

En el hueco rojo encendido del infierno, cerca a las llamas, un coro de pedigüeños desplazados de sus derechos civiles, puestos al margen por golpes de sables y necesidad, claman justicia. Justicia por hambre, hambre de justicia. Piden limosna en su desespero hasta a las sombras mientras son observados por un gran ojo anónimo, lejano, sacro y pagano que solo mira y deja obrar. Un cuncho de monedas vacío será el bálsamo pasajero que aplacará las llagas de sus almas sin rumbo, mientras la historia de amos y criados se repite invariable y circularmente.

CARÁCTER DE LOS PERSONAJES

SEGÚN EL USO DEL TIEMPO EN SUS VIDAS

El ciego. Un sabio en burlas, oraciones y tretas, desarrolla una gran visión interior: ve y lee el futuro.

El Clérigo de Maqueda: Mezquino y codicioso, tiene una corta visión del presente. Con respecto al pasado es ratonesco y con respecto al futuro es: rastrero (culebroso!).

El Escudero. Orgulloso y aparentoso. Sólo ve y habla desde el pasado. Sufre y no se le nota. No es de un solo lugar. No tiene.

Fraile de La Merced. Holgador, mundano y negociante. No trasciende pues su presente se esfuma.

Lázaro o Lazarillo. Vive el instante con objetivo a futuro. Se come el presente, tiene hambre de día y noche. Ve al hombre en su lugar y el alma en cada hombre. Aprende del pasado y cambia para mejorar. Llega a buen puerto, sitio seguro en el futuro. Abandona a sus amos pero no sus enseñanzas.

El Buldero. Su objetivo es conseguir dinero vendiendo lo que más pueda a cada minuto. Es invasor del presente cotidiano en cada pueblo. Es agresor porque engaña con la verdad y manipula con la mentira. Convence, pero su fe se dilapida. Jamás convencerá dos veces en el mismo pueblo. Errará y vagará por la impunidad; sobrevalora el presente, desprecia el pasado y ve el futuro en medio del oro bendecido por los representantes de Dios en la tierra.

El pintor de lienzos. Un sádico de su propio ego, lugar de sus anónimas hazañas. Hace sufrir a otros "mil veces" para poder sufrir él mismo sin repetir los errores de quien se pone a su servicio. Existe solo en dos renglones de un famoso libro eterno. Amo anónimo a la vez criado usado por el criado de criados del libro.

Vuesa Merced. Dos veces sombra y Señor. Está y no está. Lee el informe pero no se le oye la voz, autoridad en el presente, autoridad en el pasado y en el futuro: su silla es una escala en el poder, más abajo del Rey, éste es amo del Arcipreste y sombra de Lázaro.

Condenado a leer este informe sin poder decir ni una palabra que desmienta algo. ¿Treta del autor? ¿Suplantación? ¿Auto negación?

El Arcipreste de San Salvador. Cómplice e implicado con Lázaro en el Informe; ¿coautor? "El Caso" que no es solo "la vida" de Lázaro, sino sus implicaciones últimas en el último tramo de su vida, lo tiene a él como amigo de Lázaro, sospechosamente de la esposa de éste y a la vez, amigo de Vuesa Merced. Es un puente, es columna, escala y a la vez bóveda que protege la arquitectura de este sólido cuento que nos hecha el versátil, múltiple y cambiante, todo en uno, Lázaro de Tormes.

Dios. Otro amo de Lazarillo: Perenne, eterno, indescifrable, intraducible, invisible, sordo, ciego. De mil designios. Refugio de dudas y esperanzas. Centro y receptor de todos los PEDIRES.

El Coro de pedigüeños. El anónimo trasegar de gentes sin nombre que salen del cráter de esta novela. Los que son solo un pensamiento de "dije yo entre mí" y los que pasaban de casualidad por una calle y dieron monedas, o robaron, o se solidarizaron con un condenado. Están y no están, aparecen y desaparecen. Son esculturas pero a la vez sombras y pinturas. No nacen ni mueren, son todos y uno solo, son comparsa eterna y convidados del aire.

GÉNERO DEL LAZARILLO Y

COMPLEMENTO AL ANÁLISIS DEL PERSONAJE

¿De qué concepción es instrumento Lazarillo?

"El... es un instrumento por medio del que se parodian prácticas sociales pertenecientes al estamento dominante, aristocrático, no al mundo marginal y mendicante".

Que el Lazarillo explique sus actitudes y pensamientos (recalcados en letra bastardilla en la edición de Editorial Cátedra de F. Ricapito) al contar acontecimientos pasados, actualizados a la fuerza por el rumor(es) ¿y a quién o quiénes benefician esos rumores? A los enemigos del Arcipreste y su protector?

¿Es el Lazarillo el portador objetivo (como libro) de una didáctica erasmista?

¿Es el Lazarillo instrumento burlesco con el que se invoca la liberación de la norma oficial y de las costumbres dominantes que se deben seguir a ciegas?

Tiempo del Lazarillo. Narra y cuenta el pasado reducido en el del presente de los rumores y del tiempo dramático que dura el escribirlos.

Género del Lazarillo. ¿Farsa picaresca? Hoy entre nosotros a qué equivale esa denominación? ¿A farsa burlesca? "Bajtin ha llamado realismo grotesco al principio de la vida material y corporal, imágenes del cuerpo, del beber y del comer, de la satisfacción de las necesidades naturales de la vida sexual, todos son signos de la espontaneidad material y corporal percibida como principio universal propio de la vida colectiva y popular.

El rasgo determinante del realismo grotesco es el *rebajamiento* de todo lo que es elevado, espiritual y abstracto, a un nivel material y corporal, subrayado expresamente como bajo (comer, beber, digerir, eructar, defecar, orinar, tener relaciones sexuales). Rebajar es acercar a la tierra, hacer comulgar con la tierra comprendida como principio de absorción y de nacimiento. Y en ese acercamiento a la tierra hay un deseo de horizontalidad, de igualación con la naturaleza y sus varios componentes (pág. 71-72) (Hermenegildo, Alfredo. Teatro Renacentista. Editorial EspasaCalpe–colección Austral. 1ª edición. Madrid, 1990).

El Lazarillo por efecto de los rumores ha sido apartado, es sospechoso de trasgresión de una norma vigente, se le ve distinto, por causa de los rumores, lo que obliga a recontar su vida y escudriñar allí el elemento extraño, raro y distinto: el cuento ya es contado desde una condición de elemento marginal, desde un personaje que posiblemente ha obrado mal.

¿Y qué más hay debajo de ese obrar mal? Aunque todo es ambivalencia en el Lazarillo, el hecho de que su ascenso social no sea "gracias a tener un puesto real" puede ser ésta misma la causa de aumentar las sospechas sobre él ¿significa acaso que ya no es necesario ni da seguridad de ascenso social vivir directamente al servicio del Rey, en la corte? ¿Ya no es tan indispensable para poder vivir, vivir a expensas del Rey? ¿Ni es esa condición indispensable para ser virtuoso? En una época en que todo olía a complot y traición a la figura del Rey y las creencias, este punto de duda, no se puede dejar pasar por alto en la novela.

En el Lazarillo, como parodia de un orden social, también se da que las relaciones de vida que gobiernan los hechos, en cuanto causa y efecto también se alteran en más de una vez. Y se confunden las causas con los efectos.

USOS DEL CORO. Como testigo, (por ejemplo da datos de asuntos que pasan en la historia del Lazarillo y que El Espectador no ve) como cómplice del personaje principal, como conciencia del personaje principal, como tentador y provocador de acciones que otros personajes no ven.

A diferencia del Mío Cid, el Lazarillo "llega a mejor puerto" (sube de status) no tanto por servir directamente al Rey sino a través de "arrimarse a los buenos" en general. El Mío Cid, el Campeador, es un caballero que sin gestos trascendentes y grandilocuentes (arrogantes) declara con sensatez "ganarse el pan y servir al Rey".

Y bien puede ser ese su lema y el del mismo Lazarillo, aunque en ambos queda el Rey en postergado segundo término. Igual lucha el Lazarillo por conseguir el pan, ya sin caballo y sin adarga y en el ambiente de los caminos de ciudades, sin peligro de muerte en duelo por valentías.

El Lazarillo llega a buen puerto y puede concluir que lo logró: sin servir en la corte o directamente al Rey, se gana el pan, tiene un puesto y logró una buena mujer. Todo es no necesariamente "gracias" al Rey. O por demostrar lealtad al Rey, y tal vez sí a su amo

directo, el arcipreste, con puesto en la jerarquía. Esta cadena de lealtades y beneficios obedece a un orden que en la ambivalencia y relatividad en que se suceden y se dicen las cosas en el Lazarillo, trastoca el orden de prioridades del sentido: más urgente que servir al Rey, es procurarse el pan, pues muerto no se puede ser leal a nada.

El Cid, y El Lázaro se emparentan de lejos en la forma como sirven al Rey y a la vez en el sentido en que lo hacen, y a la vez, en cómo en cada novela se usa la figura de la majestad del Rey, tópico nunca bien acentuado por los especialistas, tal vez sólo cuando se habla del Gran Calderón y de Lope de Vega, en relación a la época de la monarquía absoluta.

En su alegato El Lazarillo se acoge a la majestad del orden establecido pero su relato o el sentido del relato está trastocando desde lo poético ese orden.

Ahora, si la picaresca se da únicamente desde el punto de vista popular, porque es el pueblo extremo y marginal –y no solo ese sector del pueblo– el que ejerce el benemérito oficio del Rebusque, su origen (el de la picaresca) sí tiene que ver con los juglares y actores trashumantes que iban por los caminos de feria en feria y de pueblo en pueblo, y tiene qué ver con los refinados clanes familiares de actores de la Comedia del Arte Italiana. Pero en mi humilde opinión, comparto el enfoque minoritario de los que pensamos más con el corazón que con documentos históricos que los antecedentes de la picaresca en España, están en la unión y síntesis de todos los criados, pastores y tontos, de la literatura medieval, pero en especial, en los de Lope de Rueda y J. del Encina, y eso sin descartar en ningún momento a los dos arciprestes: el de Hita y el de Talavera.

Pero resalto que en El Lazarillo encuentro una jugada magistralmente picaresca del autor del libro, quien, sin dejarse pescar con las manos en la masa, vuelve su obra un acertijo, y casi una broma detectivesca en cuanto autoría (en esa vía es el estilo del capitán Alatriste de P. Reverté), pero a la vez lo hace con un guiño de generosidad y despojo, al mejor modo picaresco (y vale decir que en ninguna obra de la picaresca el tema principal es LO PICARESCO tampoco eso sí, en El Lazarillo) un guiño de provocación y tentación a descubrir el juego de adivinen quién escribió esto: ¿Lázaro y el Arcipreste? ó ¿El Arzobispo de San Salvador y un experto escritor que nunca apareció?

Bajo esta obra subyace una gran estrategia poética e intelectual y cultural, de publicar y no dejarse pillar, aunque a esto se responda con un contra-argumento: es que era común

que en la edad media no se firmaran los escritos, tal como ocurrió al principio cuando se publicó La Celestina, a la que luego sí le apareció su verdadero autor.

Pero a eso respondo que el año de publicación de El Lazarillo 1554 no es propiamente la edad media sino el *pleno* Renacimiento (si nos atenemos a que El Renacimiento en Europa va de 1454 a 1600 y de ahí en adelante hasta aproximadamente 1740, el Barroco).

Pero quien hizo la jugada, quien escribió este libro, tenía un gran sentido del humor (y de RENUNCIACIÓN, un estoico, un asceta, un luchador contra la vanidad) y sobre todo, una gran capacidad de ejercer su anonimato entre bambalinas y en un medio social en que todos espían a todos en nombre del Rey y de la Iglesia.

Es como si las travesuras de su personaje para sobrevivir y no ser pillado por ningún amo se hubieran extendido al autor del libro (o producto de una confesión y/o un pacto de honor, mantener ese silencio!) ¿Y es que, especula uno, quienes editan el libro,¿ nunca hablaron con el autor?

Sobre este libro y su tema se seguirá hablando, y solo por eso, el pícaro autor nos reúne a todos en EL CORO de los que rumorean sobre las pistas de la autoría del libro, los mismos que pedimos (y no sé para qué en últimas) que aparezca el autor, el genial y brillante autor de El Lazarillo de Tormes.

RELACION DE ESCENAS INVISIBLES

Y/O INEXISTENTES DE LA OBRA

- Lázaro anuncia que contará "unas cosas" pero "no todas" que le pasaron con el ciego, p. 112. ¿cuáles son esas que se guarda?
- Para robar monedas del fardo del ciego, Lázaro emplea una frase muy diciente de la jerga astronómica, prohibida en la época: "no había piedra imán que así atrajese", relativa a la atracción de los objetos. Ya se conocía el imán y la lucha entre las teorías geocéntricas, la tierra el centro del universo, y las heliocéntricas: el sol, eje del universo, p. 115.
- El ciego: es el que deja mayor marca física en el gesto y la identidad física y moral de Lázaro: lo deja sin dientes para *toda* su vida, p. 117.
- El misterio de cómo el Escudero consigue la única moneda que logra en compañía de Lazarillo. P. 169, un solo real!! Y la escena de Lázaro requisar la bolsa del Escudero (p. 166).
- La escena de la pelea de todos los que van a cobrar al Escudero: el alguacil, el escribano, la dueña de la cama, el dueño de la casa, la vecina, para determinar quién paga las costas del peritazgo. Nosotros transformamos esta escena (p. 180).
- Los vicios, no anécdotas, que no dice, tienen el Ciego y el fraile de la Merced (p. 184).
- Toda la escena del Engaño del Buldero y el alguacil al pueblo de La Sagra.
- El saber quién escribe en realidad el informe carta y en qué condiciones, pues Lázaro no sabe nada de letras "más que de mujeres".
- Los mil males que dice sufrió con el Pintor, y cómo si no hubo mucho tiempo de convivencia con él? (p. 197).
- Saber el nombre del autor anónimo. Especie de wikileaks de hoy.
- El golpe de Lazarillo contra el animal de piedra es una imagen de *Descrismado* (de Descrismar: romper la crisma, significa también *Descristianar*, según el Diccionario Enciclopédico Quillet, 8 tomos, Panamá, 1972).

ENFOQUE TEOLÓGICO DEL LAZARILLO

Este enfoque parte de los muchos estudios especializados que en España se han hecho de esta obra. Aunque es uno de "los muchos hilos que componen el paño", no es el que más se acentúa en los montajes que hemos visto en Colombia. Entre nosotros lo que se privilegia es la crítica a los miembros de la Iglesia y por extensión a toda la jerarquía. Crítica por demás certera y objetiva, válida antes y aún más ahora por el manto de escándalos que rodean a los jerarcas de Roma y sus obispos. Sólo basta con mencionar el libro de Fernando Vallejo "*La puta de Babilonia*", para entender por dónde va el agua al molino. Este estudio de Vallejo sobre la jerarquía eclesial entre nosotros, es el más iconoclasta y contundente.

A El Lazarillo lo comenzaron a tener en cuenta, sobretodo por la carga de erasmismo que destila no solo su contenido sino también su estructura.

Por sólo mencionar el asunto del anonimato de la obra, que es en sí mismo una expresión del principio erasmista que critica de los jerarcas de Roma su auto vanagloria personal a costa de la obra de Dios. En este libro el autor queda abierto: en general y no ceñido a una sola persona. Así que es un gesto de humildad y generosidad de parte del autor –y no solo de autoprotección de censura por la inquisición– en cuanto a la intención creativa: él renuncia a aparecer como autor público de su obra, de tal manera que la obra se vuelve por sí misma más importante que quien la escribió. Al contrario de la jerarquía eclesiástica, y este es el sentido profundo de la crítica desde este punto del anonimato y que yo no vi comentado en lo que leí, de los especialistas, jerarquía que se auto exhibe con más autoridad y más importancia que la misma obra de Dios, de la cual no son más que intermediarios. Esa es entre muchas otras, la crítica de Martín Lutero y los erasmistas: que los jerarcas habían perdido el camino y no practicaban lo que predicaban, ni los mandamientos ni los votos de pobreza y humildad (ver la película "Lutero").

Existe en muchos pintores españoles una crítica de esta falta de humildad y por eso aparecen en la época de Felipe II a Felipe IV cuadros en los que el santo más pintado es San Jerónimo (La tentación de San Jerónimo por Zurbarán, El gran arte de la pintura, p. 707, tomo3); San Jerónimo en el Desierto, por Veronés (p. 402 ibid), en el cual se expresa una visión más terrenal y personal del evangelio y además es un santo filósofo, que directamente para el gusto del renacimiento, refleja mejor la visión religiosa del mismo renacimiento, en contraposición a otros santos que son más expresión del medioevo. Pero El Greco pinta un cuadro en el que aparece San Martín en un poderoso caballo blanco (símbolo seguramente del deseo que anima al santo en hacer sus obras) partiendo con una espada su fina y lujosa capa verde, para darle una mitad (¿por qué la mitad? ¿Por qué no toda?) a un joven mendigo que lleva una herida en la pierna derecha. El caballo blanco se impone en el plano, encima de la ciudad de Toledo que queda bajo sus patas. Las nubes desinfladas y agresivas chiflan gestos de desesperanza y la coraza dorada del santo refleja sus propios huesos! Ya no es un santo entre sotanas y menos entre nubes densas llenas de querubines. Es el santo frente al mendigo, que en esa época significaba "la ocasión de hacer el bien" (p. 64. Estudio preliminar a El Gran Teatro del mundo por D. Ynduraín. Et. Itsmo, 1ª ed., Madrid, 1974). Es un santo muy de la nobleza, muy cercano a los que cotidianamente se ven por esa época por los caminos. El

mendigo va semidesnudo como un nazareno, y tiene rasgos árabes. Son alusiones a cosas concretas de la época que implican un mundo diferente, totalmente renacentista.

Volviendo al Lazarilllo, enlaza con lo anterior en el sentido que la vida cotidiana se mira y se pinta como la que se ve, o se observa y se la describe con las palabras que son: recordemos que en El Lazarillo el criterio de verdad (veracidad) es que sucedió, le pasó a alguien llamado Lázaro, un personaje común y corriente.

Dios y lo sagrado no son un patrimonio exclusivo de la jerarquía eclesiástica, sino que lo sagrado está en la misma cotidianidad, en el acto de dar limosna o en las palabras de un mozo de muchos amos que humilde habla con agradecimiento de lo que le pasó, sin resentimientos.

Y esa virtud teológica del Lazarillo se resume en que: los amos de Lázaro en total son nueve, igual que los pecados capitales que en tal época se consideraban: gula, avaricia, envidia, ira, soberbia, lujuria, incidia, ocio y el robar (matar), pero estaba en discusión entre diferentes corrientes si eran siete y cuáles eran o si eran nueve (9), cuáles eran, pues no se podían tomar dos de los diez mandamientos, pues sería repetir y mezclar lo que no se debe mezclar. El Bosco fue quien pintó los siete (7) pecados capitales, y el Rey Felipe II "su gran admirador, se llevó esa pintura para El Escorial, en 1574" (El gran arte de la pintura. Ed. Salvat, Tomo II, p. 461). Y todos somos lazarillos, es decir, servidores de los siete pecados (o 9, o más modernos, los que hoy fueron actualizados por el Papa Benedicto XVI. ES PECADO:

- Experimentar científicamente con moral dudosa (dejó el ejemplo de los experimentos con células madre)

- Violación bioética, que supone es el control natal.

- Abuso de drogas

- Contaminación (del medio ambiente)

- Desigualdad económica: pobres más pobres, ricos más ricos.

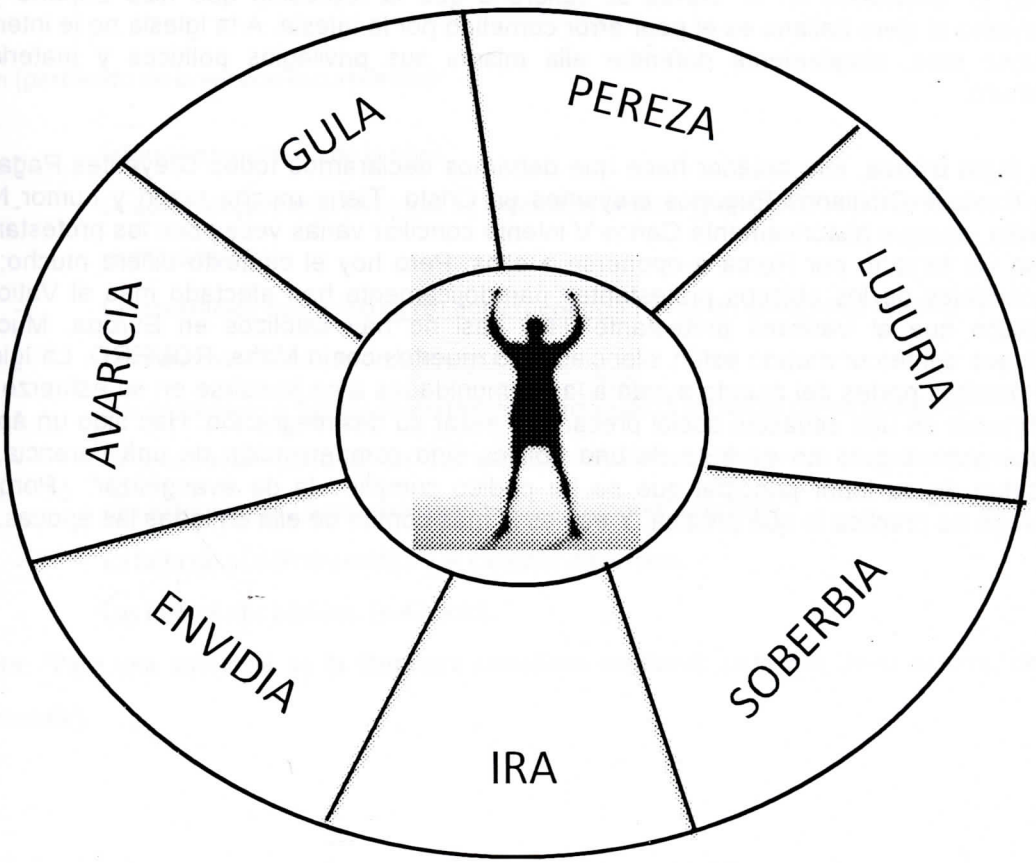
- Riqueza excesiva. Aquí surge un problema: si la codicia es el afán de poseer riqueza, es igual a la avaricia que es atesorar la riqueza conseguida. Ergo todos los ricos son aquí doblemente pecadores, incluido El Vaticano.

- Crear pobreza.)

Los amos serían pues los siete pecados, los vicios, y cada uno de nosotros el criado que para vivir les sirve a cada uno. Pero en El Lazarillo hay un pecador de alcurnia y el que según la corriente erasmista, no está bien que deje dudas sobre su proceder: y es la Iglesia (ver "*La puta de Babilonia*", F. Vallejo).

Y el que seamos todos, no justifica a nadie, ni exime a nadie de la propensión a ser criados.

El Bosco, pintor, admirado por Felipe II, pintó así los siete pecados, rodeando al Hijo de Dios, en el centro.



Pero la grande y profunda inquietud que plantea El Lazarillo no es a nivel teológico, sino fundamentalmente a nivel de la honra y el honor. ¿Puede un hombre ser virtuoso aún perdiendo su honor y honra?

Esta pregunta y todas las preguntas derivadas del hecho (el caso) paradójicamente no las responden los especialistas de hoy sino los mismos autores de la época y en especial el más teologal de todos, quién creyera, el gran Pedro Calderón de la Barca. (Ver: Losada Goya, J. Manuel y otros. *Calderón y su honor calidoscópico*. Revista Anthropos Extra-Univ. de Navarra- Griso. Barcelona 1997, p. 175). Este punto me deja abrir una línea de investigación que sobre Calderón y El Gran Mercado Del Mundo inicié hace ya un tiempo y que vislunbro como autopista de soporte y despegue para un nuevo montaje.

Es necesario citar aquí la disyuntiva que plantea el filósofo colombiano Nicolás Gómez Dávila sobre la herencia cristiana católica: "Nada ha preservado mejor la herencia clásica y pagana que el cristianismo". "El cristianismo no es otra cosa que una herejía, una típica

herejía Helenística, una sutil variación entre la fe monoteísta de los judíos y la fe politeísta de griegos y romanos". Al decir cristianismo creo se refiere al lado protestante de la Iglesia, no a la tendencia que domina en Roma, aunque por lo que sigue parece que la Iglesia de Roma tampoco es tan monolítica en su tendencia: "Los teólogos españoles en el Concilio de Trento fueron es a extirpar la herencia Mediterránea que impulsó al cristianismo por más de mil quinientos años" (EL TIEMPO, Dic de 2009, entrevista por Juan E. Constain.) N. G. Dávila se refiere a que la represión que hizo España y el Vaticano al clero Italiano es el peor error cometido por la Iglesia. A la Iglesia no le interesa mucho esto, simplemente defender ella misma sus privilegios políticos y materiales primero.

En plata blanca, eso anterior hace que debamos declararnos todos Creyentes Paganos de Cristo ó Cristianos Paganos creyentes en Cristo. Tiene mucha razón y humor N.G. Dávila, aunque históricamente Carlos V intentó conciliar varias veces con los protestantes y se vio forzado por Roma a oponerse a ellos. Pero hoy el contexto difiere mucho: los escándalos de los obispos protestantes paradójicamente han afectado más al Vaticano católico que al Vaticano protestante. Hoy casi no hay católicos en Europa. Muchos obispos del tercer mundo están silenciados, o muertos como Mons. ROMERO. La Iglesia en muchas partes del mundo ayuda a las comunidades a no hundirse en su esfuerzo por sobrevivir en una situación social precaria, y evitar su desintegración. Han sido un apoyo a los pobres pero no es fruto de una política sino compensación de una carencia, un residuo de su labor principal que no ha podido cumplir: la de evangelizar. ¿Porqué? Porque no practica lo que predica. Y eso es lo más común de ella en todas las épocas.

COINCIDENCIAS DEL GRAN TEATRO DEL MUNDO Y DEL LAZARILLO CON LA DANZA DE LA MUERTE

Son (partiendo de la versión escurialense):

- Intensión igualitaria de la obra.
- La advertencia inicial en la que se expone el sentido (y se describe un comportamiento como didáctica)
- La mostración del hecho cierto por experiencia (como en el segundo teatro).
- Las sucesivas llamadas de la muerte.
- Los personajes o figuras como representación de la totalidad de los hombres.
- La mostración (caso de las dos esposas) de la inanidad de los bienes terrenos y su desaparición tras la muerte, sean belleza, honores, caudales.
- La falta de acción dramática y el carácter discursivo.
- Las influencias bíblicas. (p.43. ibid).

(Cita: "Para una antología de la literatura castellana medieval: *La danza de la muerte*, de M. Morreale).

EL GRAN TEATRO DEL MUNDO

por D. YNDURAÍN, ED. Itsmo.

ESTRUCTURA: Organización. Disposición. Sistema.

Partes y su funcionalidad (en cada etapa en cada división con sus límites, si es que están dentro de la obra, si no, se debe proceder, primero a su localización; ojo, opera para el análisis del Lazarillo en la adaptación que hizo H.Pico.

Cinco momentos (Valbuena):

PRIMER MOMENTO: Dios, como autor, expone en diálogo con el mundo, todo lo que va a realizarse, el plan de la obra, en síntesis, es un romance que hace el mundo como miniatura!

SEGUNDO MOMENTO. Los personajes se presentan al autor (Pirandello) y el mundo les proporciona los trajes propios de cada uno.

TERCER MOMENTO: El autor preside desde El Globo la representación de la comedia de la vida.

CUARTO MOMENTO: Terminada la comedia, el mundo quita a cada uno sus "galas y atavíos" (como eco de la "danza de la muerte", donde la muerte quita "galas y atavíos".

QUINTO MOMENTO: Los personajes se presentan ante el autor. Se abre un globo celeste y se convida a una cena eucarística, última escena en las postrimerías o novísimos "con adoración solemne del Santísimo" y gran final de chirimías y cantos "repetidos" (en polifonía).

Lo anterior se divide en cinco momentos conceptuales basados en "*El argumento*", ibid., p. 63.

LA ESCENOGRAFÍA Y EL ESPACIO ESCÉNICO DE LA OBRA

La escenografía trata de recoger, a nivel figurativo, tres aspectos de la época y del enfoque del montaje; el primero se trata de la cosmogonía escenográfica de la época: el uso de tres niveles, como el cielo, tierra e infierno (correspondientes a virtudes de los personajes, labores de los personajes, castigo de pecados de los personajes o malas acciones) que cambiamos (en la correspondiente modernidad) por lo primitivo y primario que es la vida urgente del necesitado, que es satisfacer el hambre, por eso a nivel del escenario LA BOCA ABIERTA, que conduce al allá y más atrás de la escena, que es lo oscuro posterior (correspondiente en línea de espejo con el frente oscuro de la sala que el actor ve) y el poder de la Iglesia en lo más alto de esa época, como un ojo vigilante de los otros niveles que le pueden disputar ese poder, que limita con una puerta estilo "solapa" que la comunica, en la acción de la casa del clérigo, con la vida cotidiana, una puerta estrecha, de escape y acceso a la vida cotidiana y asfixiante del mundo primario de la necesidad. Y la otra y tercera puerta o nivel que es el del infierno, o de los vicios, solo reflejados en sombras y limitante con la boca abierta, pero alejado del sitio de la Iglesia, en donde se supone no se admiten los vicios. Es la pantalla, biombo, que tapa las acciones y hechos de los que están jerárquicamente más altos y no son vistos, ni en su intimidad, ni en su labor pública

Esta ubicación espacial no es en el orden vertical como antiguamente se hacía en el barroco, sino que se define como la línea de horizonte del escenario, sobre la horizontal y nos da la sensación de un libro abierto, en forma de biombo y retablo. El libro es la novedad de la época y junto con la imprenta, es la dupla que marca la modernidad o lo más avanzado en esa época, la novedad suprema, junto con los adelantos en la óptica (lentes) y la astronomía; se privilegió este trío espacial como *fondo* al que accedían los personajes y también del cual provenían.

El coro de pedigüeños se convierte en el componedor y transformador de lo escenográfico, no solo con su presencia escultórica, sino de manipulación de objetos con carácter arquitectónico: columna contra la que se estrella el ciego, componedor del toro mítico(arquetipo de la cultura ibérica) con el que se estrella Lazarillo, engañado por el ciego.

Se prueban otros usos de la escenografía pero se descartan inicialmente pues nada quitan ni añaden a la historia.

No se descartan otros nuevos usos insinuados en la relación coro, espacio de la historia y escenografía con el tema *hambre, pedir* y *poder.*

Puede ocurrir más adelante que el coro porte un estandarte que cuelgue luego de su uso propio para una escena, en el retablo, tapando la pantalla de proyección de los vicios y dándole así otro color o ambiente a una escena. El uso del videobeam dará otras posibilidades.

Pero también el coro es paisaje y personaje, conciencia y alter ego del eje relacional del protagonista de esa historia con los otros personajes de la misma.

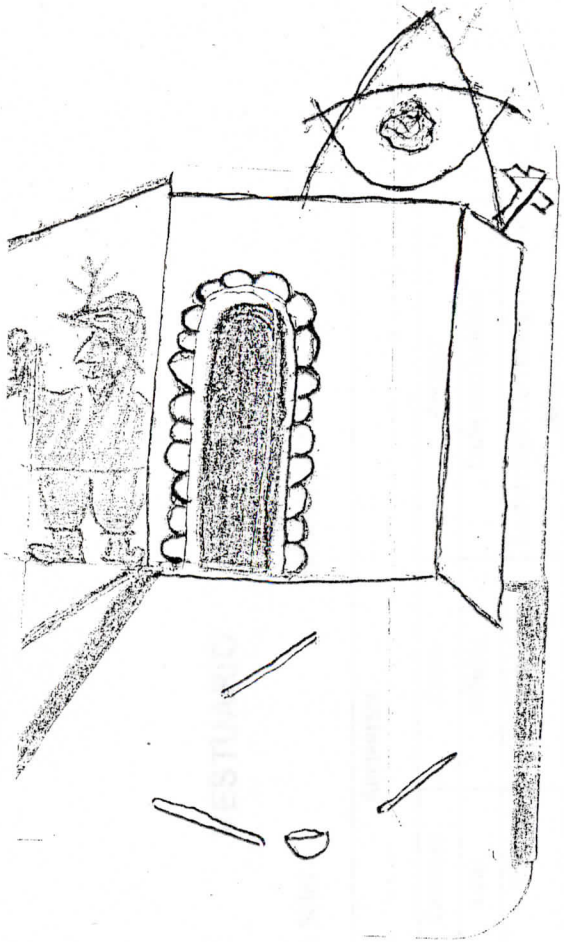
Y aún incipiente en los ensayos, la dinámica posterior con el público nos permitirá mayor apertura de desarrollo de su acción con los elementos y la historia contada.

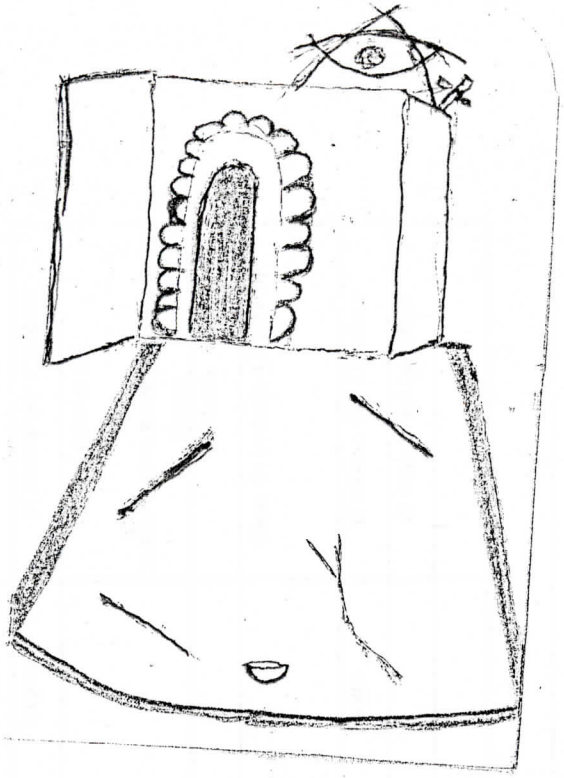
La escenografía marca también una síntesis del antiguo corral de comedias, donde las entradas de los actores y personajes por los lados y la dominante entrada por una puerta central que antiguamente era una cortina, que se abría para representar allí escenas fuertes, como muertes o desgracias, aquí hoy es una boca siempre abierta, semejante a una cueva y su entrada a nivel de escenario, la cual no sabemos si nos conduce a la iglesia o al infierno (E. Varey, Cosmovisión y escenografía. El Teatro Español en el Siglo de Oro. Edit. Castalia- Madrid, 1ª ed., 1987).

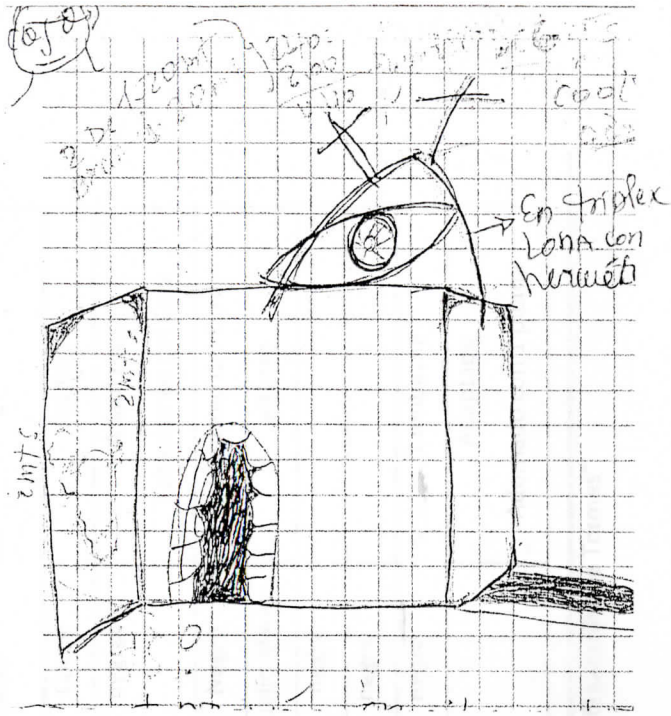
Uso del color: Este uso está apoyado en los tonos claros, lumínicos, y en la mezcla de colores pastel y tierra. El color ámbar en la luz da los ambientes principales para el Lázaro peregrino, ese amarillo quemado, en variación de tonos ocres y bermejos en el vestuario de Lázaro, que habla del barro seco en ropa y zapatos, el barro más claro y el más sucio y oscuro. El ámbar es el destello del sol en los objetos y en el aire, en el blanco de las nubes, en el atardecer.

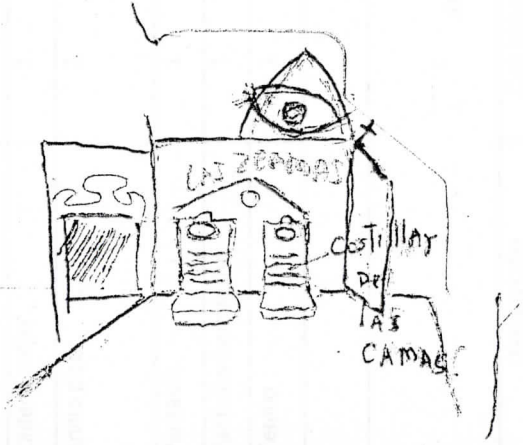
El coro usa un color amarillo desteñido y pálido, lavado, usado, de menos elegancia y brillo que los tonos de Lázaro. Este color para el vestuario del coro lo definimos mejor cuando en el "El Buscón" vimos una nota del narrador sobre el sentido del color amarillo en la época: evocaba el desespero no se porqué tema de un santo de la biblia.

También es el color de los panes horneados, de la harina al fuego, del "agüita amarilla" y demás excretas del cuerpo, el color de la piel, el color del sudor acumulado en la tela burda del lienzo, pero lo que mayormente evocaba era el color del oro, el "noble" y vil metal.






Cool
En triplex
Lona con
hermeti


Costillas
de
las
CAMAS

VESTUARIO

VESTUARIO. Adriana Soler Octubre de 2011

ARCIPRESTE			
DESCRIPCIÓN	CANTIDAD	COLOR	ADORNO
Calzado	1 par	teñidos.	Cada uno hebillas
Capa	1	Negra	La del ciego. Con mangas negras agregadas.
Sobrecapa	1	negra	La misma del escudero.
Gorguera	1	Blanca	satín
Cinturón	1	Negro	el mismo del escudero
(Capa) zayón-camisa	1		el mismo del Escudero pero escondiendo cuello blanco
Cadena collar	1		fantasía
Anillo plata	1		(tapa de licorera Escudero)
Pantalón	1	Negro	El mismo del Escudero
Pantalón bombacho	1		El mismo del Escudero
Cepillo	1		

ESCUDERO JONATAN CAMERO			
DESCRIPCIÓN	CANTIDAD	COLOR	ADORNO
Zapatos	1 par	negros	Adaptados Los mismos del Cura
Cinturón	1	Negro	El mismo del Cura
zayón-camisa	1	Cuello blanco	vistoso
Capa	1	negra	
Pantalón	1	negro	
Pantalón	1	negro	bombacho
Bonete-yelmo	1		Adaptado Adornado con 1 pluma

			negra y blanca
Florete	1		Sin platina protectora
Licorera	1	De plata	Con estuche de cuero café dentro va palillo de dientes Llave en balso

CURA JONATAN CAMERO			
DESCRIPCIÓN	CANTIDAD	COLOR	ADORNO
Zapatos	1 par	negros	adaptados
Vestido de Cura	1		En arpillera teñida y con cuello blanco
Mantel	1	blanco	De mano
Cinturón	1		De cuero
Cuchillo	1		Tamaño pequeño
Llave grande	1		Para abrir arcón con agarradera
Garrote	1		madera
Calabacín	1	negro	Con pelo de ángel
Pantalón	1	Negro	básico
Medias	1 par	1 negra – 1 verde	

EL CERRAJERO FRANCISCO ALDANA			
DESCRIPCIÓN	CANTIDAD	COLOR	ADORNO
Baletas	1 par	beige	De Arpillera (de la obra)
Mazo de llaves	1		

Gorro árabe	1	blanco	
Chaleco metálico-cuero	1	beige	(de la Obra)
Pantalón	1	gris	Media pierna
Delantal	1	Negro-beige-blanco	Teñido
Llave	1	negra	En balso

LÁZARO JUANCHITO MESA			
DESCRIPCIÓN	CANTIDAD	COLOR	ADORNO
Capa	1r	beige	Algodón crudo
Jubón	1	Café - negro	
Sombrero	1	Rapé	fieltro
Pantalón	1	caqui	dril
Zapatos	1 par	gris	botín
Canilleras	1 par		TE
Camisa amanzaloco	1		TE
Paja chupavino	1		
Hueso	1		madera
Fajón	1		..... arpillera

EL CIEGO FRANCISCO ALDANA			
DESCRIPCIÓN	CANTIDAD	COLOR	ADORNO
Zapatos	1 par	Grises	adaptados
Sombrero sintético manchado y hormado	1		Horma inter gris de Obra
Peluca de media	1	beige	
Palo bordón-acacia	1		Tratado
Camisa	1	negra	En liencillo (la misma del

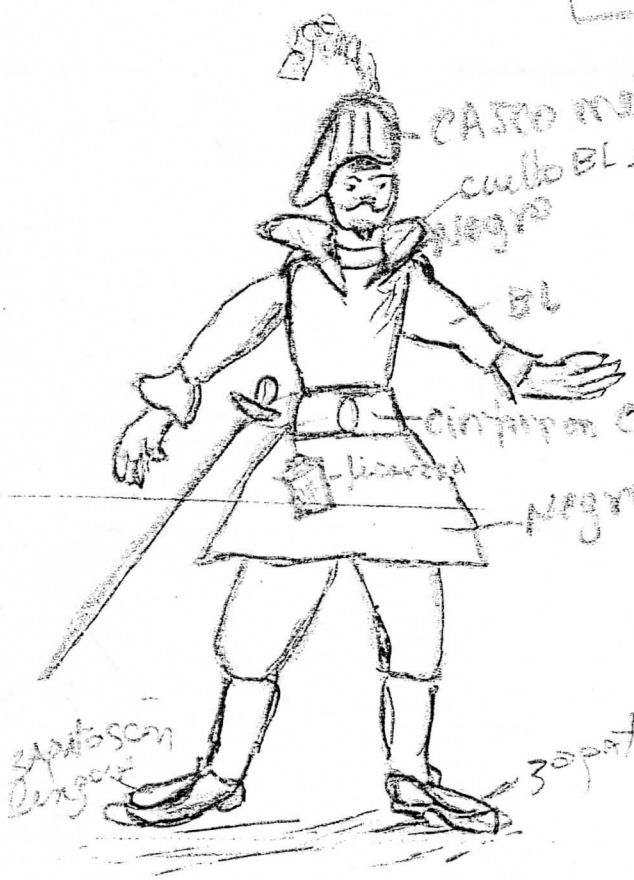
			vestido básico del actor)
Chaleco	1	Negro	Algodón roto
Begiga de vino	1	beige	Pegada al chaleco Con tapa de corcho
Pantalón	1	Negro	Vestido básico actor
Sobremedias	1 par		En Arpillera negra
Capa doble faz	1	Negro y vinotinto	En dacrón, Con chalequillo
Bolso	1	Beige	De cuero
Plato	1		quemado
Escapularios	2		Con efigies
Trozo de pan	1		
Moneda	1		Medalla de plata

VESTUARIO BASE ACTOR			
DESCRIPCIÓN	CANTIDAD	COLOR	ADORNO
Camisa	1	negra	En liencillo
Pantalón	1	Negro	dril
Medias	1 par	1 negra – 1 verde	



Modelo inicial de
La Parca del Sueño.
Zancos de Metal, un velo alto,
máscara, esqueleto.

Escudero


CASCO metálico
cuello BL negro
negro
BL
cinturón cuero
negro
botas con lengua
botas con lengua

VESTUARIO BASE PARA LOS DEMAS VESTUARIOS



Sudad Negra

Medias Negras (Rellenas debajo Blancas)

Zapatos Tenis cerrados para Negro no brillante

1er Cuerpo CLERIGO



Batola

Babero BL

Calvacé

1 trapo blanco (usos = manteles servilleta TOALLA

cinturon cuero Negro

Estola

3 pares SANDALIAS

1 (leve modelo) Balso.

Bordón
Capa Vinotinto
Sombrero
Peluca
Camisa negra
Chaleco Negro
Capa doble cara Vinotinto y negro
Botas (protección de pies)

JUSTIFICACIÓN DE LA INTENCIÓN Y EL OBJETIVO DE LA PUESTA EN ESCENA Y PRECISIONES SOBRE EL GÉNERO DE LA OBRA

La intención escénica buscaba, también guiada por el enfoque del tema (ya tratado y expuesto en anterior apartado) y en la realización de los dispositivos del lenguaje actoral y/o material (utilería- vestuario–luces sonido) compactar más la historia y usar sus vacíos (entenderlos) a los momentos en que la misma historia no se dejaba concretar, y se deshilvanaba, y se nos volvía historia en general, ya sabida de antemano, prevista. Era a la vez la lucha entre EL NUEVO Enfoque para hacer este montaje. Se probó en el camino que el nuevo Enfoque demandaba nuevas cosas, otros ajustes: Una ilación de acontecimientos diferentes, un modo de contar apoyado en los datos certeros de la fábula (de la novela), pero sobretodo en los que se escondían en las capas profundas de la narración y que el narrador novelístico callaba, suponía, insinuaba o simplemente eludía; esto nos obligó a especificar más las acciones, evitar, especular y generalizar o mezclar muchos hilos narrativos al tiempo, exigencia que nos dio una síntesis teatral (simplificar sin cercenar ni volver superficial un acontecimiento) que privilegia los descubrimientos en acto (descubrir haciendo, por ejemplo: los guiños constantes en la narración al público, los cambios sutiles más que obvios) y la reflexión subsiguiente que estos conllevan. Conservar ese impulso inicial que lleva y encadenar las escenas usando el mecanismo de acelerar – desacelerar, el contar la historia, pero permitir al público verla fluidamente, así el corte de escena a escena no sea entendido como corte del avance, sino posibilidad de un nuevo desarrollo del contar.

Es preocupación mía especificar y mostrar mi proceder con el material a desarrollar primero que todo, y luego esa claridad no resuelta (que se resuelve más en el escenario con los actores, pues concibo que el TEATRO no es de ideas sino de realización de buenas ideas), compartirla con el grupo creador, para que dialécticamente se de esta relación=el uso del modelo (s) de aprendizaje empleado (s), (en este caso LOS ARQUETIPOS) y el enfoque ideológico que lo siguió (hasta) hacia lograr el conjunto de conductas escénicas que en últimas dan cuenta de una poética (y una ética) picarescas contenidas en esta obra: " La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades".

UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSE DE CALDAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS

El teatro expone, hace ver, obliga a ver. De el "Lazarillo" quiero que salga lo que no se ve, no lo literario que ya está ahí logrado y hecho, sino insistir en que salga lo que se oculta ahí como dispositivo silencioso, ese monstruo de secreto, que subyace como lo NO RESUELTO, que hace parte también de lo socialmente enquistado que se reproduce sin crítica y que en el montaje quiero como director que no pase desapercibido.

Lo histórico y lo social unidos, engranados en el individuo "Lazarillo" me interesa tanto o más que la historia, el centro de la novela, la visión parcial y caprichosa del personaje "Lazarillo", descomponerla en sus partes y luego reconstruirla como historia dramática que se deje contar escénicamente. Por eso, el "Lazarillo" como subjetividad dramática no deja de ser de entrada, la armazón perfecta de una trampa, un artefacto, una broma satírica y pícara, un narrador que habla sin parar de cosas que sólo le sucedieron a él y que nadie más controvierte ni confronta y eso sólo muy al final, en que se sabe que está narrando obligado ante una audiencia (de lectores en la novela que leen el relato de anécdotas). Este engranaje cerrado (la audiencia lectora) y abierto al mismo tiempo (los muchos otros personajes implicados y nombrados en el relato del asunto).

El punto en que se cruzan estos intereses y tienden a no conciliar, son el verdadero material dramático (no de "drama", sino de acción TEATRAL con contenido escénico independientemente de los géneros) que concentró mi atención de director: En esa red extendida y amplia en oposiciones y acciones de los personajes, me interesa la zona oscura y poco clara o también la exagerada y sospechosamente aclarada. Ese conjunto de verdades de a puño que a veces el personaje Lázaro expone con claros modos teatrales, hacen parte del repertorio de una subjetividad propensa a convencer con la palabra, a encubrir con la palabra y a volverse humo tras la palabra. Había que desnudar, filtrar y cernir la acción principal del personaje y en esa escala infinita de pequeñas y grandes acciones, desde las de posicionamiento y reacomodo, hasta las aparentes y accidentales, llegamos por ejercicio del análisis permanente del texto de adaptación inicial del cual partimos y de las relecturas de la novela, a la gran acción matriz (fuente): LA ACCIÓN DEL PEDIR.

Esta acción está allí en toda la novela, sin mencionarse explícitamente; y es la gran NERVADURA central que sostiene el tejido de la hoja; pero ¿por qué? Por una razón del contexto de la época. Era una normal social y religiosa, un imperativo teologal, la práctica de la caridad. La caridad es una de las propagandeadas virtudes cristianas: es la VIRTUD

del DAR sin esperar nada a cambio, únicamente en el más allá. Esta exigencia humana creó su contraparte o más bien, la reforzó: El pedir no podía existir sin el dar. Esta pareja, los dos lados de una acción Arquetípica, no se podía dar la una sin la otra, y es distintivo de todas las épocas y la iglesia de Roma, en el rito de la misa misma, tiene a la contraparte de DAR EL ESPÍRITU DE DIOS en el cuerpo de Cristo (la hostia, la elevación), el PEDIR, pasar la bolsa, para la limosna, y sufragar así los gastos de la iglesia. No hay en conclusión, SACRAMENTO de la caridad sin ese otro SACRAMENTO pagano y anónimo pero operante y efectivo, que es del PEDIR.

Pero esto no se podía quedar en dato muerto para los actores, sino que había que convertirlo en combustible para las acciones escénicas. Así, ¿qué pide Lázaro cuando está haciendo la relación de hechos ante la audiencia y qué pide cuando está diciendo la frase "no crean vuesas mercedes que siempre he disfrutado de tan regalada vida?..." ¿Qué logra con ese pedir y qué hace con lo logrado?

Era necesario desarrollar más esto, no sólo por las oportunas indicaciones que mi tutor hizo desde el principio a la adaptación de la que partí inicialmente (las que adjunto como anexo al final de este trabajo), sino porque históricamente en España al menos, fue una época de gran demanda y desarrollo del pedir, sobre todo de la nobleza y el clero, quienes pedían y pedían primero a los banqueros y luego a los comerciantes, esa nueva clase aún indefinida, que era intermediaria entre bandidos y "logreros " (trepadores sociales), ese segmento de gentes que se acostumbró a vivir peligrosamente, del contrabando en medio de las guerras (las que hubo bastantes en la España del siglo XVI), o simplemente de las guerras y sus restos, acostumbrados al ocio previo a las batallas en las que se decidía todo de un solo golpe: o la fortuna o la vida. Esos comerciantes ocasionales o permanentes eran los que más efectivo tenían, y así, a cambio de buenas dotes se iban posicionando como clase. Pero para llegar a eso, a ese nivel, esa clase amorfa, estaba constituida por individuos que eran pícaros, es decir, tranzaban con moneda para evadir tener que trabajar en el campo o como criados de un amo; y era una gran dificultad guardar esos dineros acumulados y no invertidos aún, dinero que les era fácilmente confiscado bajo cualquier excusa por las autoridades o por los asaltantes de caminos, comerciantes que eran también curas, que se tenían que volver abogados y/o contadores o hacerse a amigos influyentes que los protegieran de la voracidad de alguaciles y demás burócratas (véase El Guzmán de Alfarache". Cap. 8, Libro 1º. de la Segunda Parte).

Esta indefinición de clase hace que los personajes adopten máscaras provisionales que responden por su identidad. Este adaptarse y desdoblarse con identidades diversas, genera no una identidad rígida, sino un conjunto de acciones que son más muestra de un carácter que de un individuo o sujeto. Este desdoblamiento permanente de la identidad que en el pícaro es no sólo fingimiento, sino defensa de su identidad, expresión de una lucha por no perderla en medio de la abrumadora cantidad de excesos de sus amos y así no recargarse moralmente con culpas y responsabilidades exclusivamente relativas a las acciones no resueltas por sus amos, lo que los priva de su honra y posibilidades de ascenso en la escala social. En esto el dinero propio era, ante el acoso de los amos, un arma de defensa e instrumento de libertad, en ese contexto. ("Poderoso caballero es Don Dinero..." Francisco Quevedo).

Sí, el pícaro miente y engaña, y es su especialidad, pero de la misma manera en que era engañado y manipulado por un orden social que le exigía tal conducta para poder vivir en sociedad. De la misma manera que las novelas picarescas las escribían autores creyentes y respetuosos, radicales SEGUIDORES de las normas y creencias sociales bajo las cuales vivían, sus obras en contraposición, denunciaban y criticaban el orden en que se basaban las costumbres humanas, su forma de obrar y pensar. A esta conclusión llega Alberto del Monte (citado por J. Onrubia de Mendoza. Estudio preliminar a "El Guzman de Alfarache". Pá. 42 – 46).

El pícaro se defiende, y engañar es sólo una de sus armas para poder llevar a cabo su destino y su lema: "VÁLETE POR TI", destino prefijado primero por su madre, y luego por cada uno de los diferentes amos, cada uno lo repite con otras palabras.

El "Lázaro y el "Guzmán de Alfarache (Atalaya de virtudes)" rebozan crítica anticlerical, pero esta crítica se resuelve con humor, un humor grotesco y escatológico pero a la vez doloroso para el protagonista, quien sufre las burlas y escarnio de los rumores y maledicencia de las gentes (así su protagonismo adquiere tonos oscuros, casi indignos, pero el pícaro, usa ese ser un don NADIE) y así, él mismo es el objeto de liberación de una presión social insoportable, soportada en silencio por todos. El es el objeto de descarga de esa presión social, el victimizado y escarnecido, se transforma en el sujeto que propicia la liberación, el desahogue, el destape de una situación social censurable (por la conducta moral que se espera de uno de sus miembros) y el pícaro, como ejerciendo uno más de sus varios oficios, moralmente carga con la culpa para que todos

los demás implicados queden expurgados de ella. Así el pícaro se convierte en figura positiva y necesaria dentro del orden de un sistema social imperante, que coarta las libertades individuales o sus expresiones particulares.

En ese roll asumido por el pícaro, y luego de "andar los caminos" de la moral de sus amos, y de padecer que "las cosas van de esta manera", Lázaro se convierte en un signo y un síntoma de las contradicciones sociales de su tiempo. Y es en esa franja del contexto social en que se marcan las zonas de duda, incertidumbre y perplejidad que el narrador en su relato trata y logra no poner en evidencia, especialmente en los comentarios y opiniones. En otros momentos Lázaro maldice como todos y hace gestos obscenos al igual que LORENZA, su esposa, quien en últimas es la que más maldice en toda la obra.

Aquí subyace una ética del sobrevivir a costa de los principios sociales e individuales, y si no es así que se garantice que dentro de esa ética en que se apoyan, no se descubra que se violan permanentemente o de que simplemente como normas de conducta cotidiana, no sirven para vivir, puesto que a esos se le imponen otros de más peso: "La charla no es buena leña para cocer arroz", eso que dice el ciego por el camino, cuando se debe conseguir para comer antes que hablar.

En la medida que a Lázaro se lo permiten sus amos, el moverse a sus anchas bajo su propia lógica y antes que choquen de frente los principios del uno contra los del otro, la escena se resuelve con variaciones de un "DEUX EX MACHINA", que es la entrada a escena de un tercer personaje: con el ciego, la tormenta; con el clérigo, la vecina y su historia de la culebra; y con el escudero, los dueños de la casa y los alguaciles de JUSTICIA.

Es una obra sin grandes clímax, sin acciones con grandes implicaciones trascendentales y de ahí, el poco desenlace final, el casi sentir el lector, que algo se aplazó, el cierre definitivo que no se da. El máximo punch repetido que sucede es que LÁZARO abandona a sus amos, o estos lo abandonan a él, cuando repite, viene el enfrentamiento directo. Y es porque finalmente la fuerza de absorción que EL ASUNTO como tema central ejerce sobre los demás temas hace que estos se atemperen y asordinen para no provocar un desenlace funesto para LÁZARO y los que están implicados. Por eso, una vez dicho todo, ¿qué más decir? ¿qué más agregar cuando ni preguntas le hacen? Este es un verdadero momento climático para el personaje LÁZARO en la puesta en escena y mi enfoque

porque en el libro, de la manera abrupta en que acaba queda la sensación de que puede seguir hablando, contando y contando" a todo aquel que quiera oír; y eso si la interrupción no tuviera nada que ver con el Rey que anuncia cortes en Toledo y lo que con eso implica para los incursos en justicias.

Entonces salva la situación su último amo, el Arcipreste de San Salvador, quien en un "deux ex machina" trae la noticia del anuncio del Rey que va a hacer cortes en la ciudad. Ese sólo anuncio hace que todo flote y se solucione sin abordarse, exactamente en el mismo momento en que ya no QUEDAN PALABRAS para agregar al informe pedido, ni siquiera las de "suficiente ilustración" para que la audiencia pase a deliberar, no, aquí sin querer queriendo, y casi como por accidente (de dos males el menor), el ARCIPRESTE con su visto bueno al informe presentado por su protegido LÁZARO, CONSAGRA e instaura de una vez para siempre y hasta nuestros días, la Sagrada Institución de la CORNUCUPISCENCIA que de ente pagano y anónimo corruptor, pasa por gracia de ese guiño del Arcipreste y en obra literaria tan nombrable, a ser un ENTE SACRO–JURÍDICO del Imperio de Carlos V(respetable institución, sustentadora de Estados). Esta especie de SANTA INSTITUCIÓN DE LOS CUERNOS, existente hoy, sólidamente establecida y que sea cual sea la estructura social alcanzada por el hombre, parece que existirá por encima de esa o de cualquier otra que el hombre imagine y existirá en el anonimato pero perdurará por encima de toda jerarquía, clan, imperio o policía.

Así sea como compensación final o como telón de fondo que esconde otras crisis más graves, la Institución de los cuernos, más poderosa que el santo oficio de la inquisición, se auto celebra aquí en la novela "La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades", como vigente en términos de concepto jurídico escrito más no firmado por alguien y es en el final de la novela y no antes– sabiendo de antemano que se están contando "cosas sabidas" y ya vividas por todos– cuando el protagonista(¿LÁZARO? ¿LAZARILLO? ¿EL ARCIPRESTE? ¿VUESA MERCED?) llega "a lo mejor de su buena fortuna" con la gracia y bendición que da el Rey a la continuidad de sus cuernos (los de LÁZARO!). Es así el Rey, el dador y sustentados de todas las conductas individuales (sean estos amos o criados), de clanes y clases, siempre y cuando no se opongan a sus intereses más directos.

ANTECEDENTES DE LO PICARESCO
Y PRECISIONES SOBRE LOS TIEMPOS NARRATIVOS

Desde la elección del texto novela "la vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades" y pasando por el texto de adopción de la misma por H. Pico y con base en notas de la puesta en escena de esa adaptación nos propusimos seleccionar una síntesis de esos diversos elementos (materiales dramáticos) teniendo en cuenta el cómo las relaciones sociales de la época se expresan en signos distintivos de la picaresca y crean (con los referentes artísticos y culturales) unas escenas modelo (específicas y concretas) que son expresión y la clave de la interpretación picaresca y de su poética.

El contenido de esas imágenes es el de alguien que inicia su recorrido de vida al margen de la sociedad y que finalmente llega a "buen puerto" haciéndose al "lado de los buenos" (ascenso social), CAMINO que recorre cumpliendo unas normas sociales imperantes (provenientes de un mundo social en crisis – crisis que tiene dos movimientos: conservación y cambio) y que en nada favorecen al individuo inconforme con lo que ve y le rodea.

La escena picaresca tiene entre muchos elementos un sustrato que parte del contexto histórico de la España del siglo de oro y el esfuerzo de hablarle al inmediato presente de la narración en primera persona, supuestamente en tono autobiográfico, dando cuenta de un presente ya vivido, por medio de un relato que actualiza ese presente pasado para así ir justificando un nuevo presente que se está sucediendo. Esa triada de tiempos nos da la síntesis de un momento social turbulento en que todo cambia, crónica de una realidad ausente hoy, y se dirá, ¡y cómo!, ¿por cuál medio se llega a la médula, al origen de esa ausencia para que vuelva a transformarse en presente? Respondemos que por el teatro, que es presente vivo y orgánico y que tiene la óptica de fijar la memoria en los objetos y lugares, en las pinturas de la época y a través de las ideas y hechos políticos, filosóficos y artísticos; todo eso que conforma una unidad de datos dispersos que siempre hay que recomponer desde el referente cultural contenida en las obras de la picaresca. La principal de ellas, "LA VIDA DE LAZARILLO DE TORMES..." que se convierte para nosotros en la fuente o material escénico inmediato, y doy el siguiente listado de obras que asumimos como complemento esencial y que corresponden a lo que es la muestra del segundo desarrollo de la picaresca desde la literatura:

1599 GUZMÁN de Alfarache, Parte I, Mateo Alemán

1602 GUZMÁN de Alfarache, Apócrifa, Parte II, M. Luján S.

1604 GUZMÁN de Alfarache, Parte II, Auténtica, M. Alemán

1605 LA PÍCARA Justina, López de Úbeda

1612 La hija de Celestina, ampliada en 1614 con el título LA INGENIOSA ELENA, por Salas Barbadillo.

1618 MARCOS de OBREGÓN, por Vicente Espinel.

1619 La desordenada codicia (de los Bienes Ajenos), por Carlos García.

1620 Segunda continuación de LAZARILLO de Tormes, por H. ó I. de Luna.

1624 El Donado Hablador, Parte I, Alcalá Yáñez

1626 El Donado Hablador, Parte II, A. Yáñez

1626 El Buscón, Francisco de Quevedo

1631 LAS ARPÍAS DE MADRID, Castillo Solórzano

1631 La Niña de los Embustes, Castillo Solórzano

1637 El Bachiller TRAPAZA, Castillo Solórzano

1642 LA GARDUÑA de Sevilla, Castillo Solórzano

1644 Vida de Gregorio Guadaña, por Enrique Gómez

1646 Estebanillo Gonzáles. ¿Anónimo?

De este grupo de obras se resaltan las que abordan el tema de la moral. El especialista García Herrera (en "Nueva interpretación de la Novela Picaresca, 1937) dice que la picaresca es consecuencia de la CONTRARREFORMA, un producto del CONCILIO DE TRENTO, cuya máxima finalidad como "movimiento" era "a través de las confesiones de pecadores arrepentidos" buscaba "la edificación de los lectores". Era la Iglesia de Roma usando la literatura "a lo divino"

Pero también en el grupo de obras anteriores se resaltan las que desarrollan el tema Ética y Vida. No olvidar "El Diablo Cojuelo" de L. Vélez de Guevara. Aquí se recuerda que España viene en un proceso de decadencia interna como sociedad feudal y a la vez de lucha externa como imperio contra el Mundo Europeo materialista, industrial y mercantil en que priman las ganancias por encima de todo, una lucha de principios católicos, contra los principios protestantes no teológicamente hablando, sino como aplicación en la vida cotidiana.

Ante esa crisis en España se asumen dos actitudes ÉTICAS opuestas pero complementarias: el desdén hacia todo lo que expresa preocupación por lo material (¡la ganancia!) que da como resultado buscar el camino hacia Dios por medio de la sublimación mística y la otra Actitud, aquella que desprecia el orden social imperante y lo denuncia y critica, pero a la vez alaba a lo nuevo, aunque se plantee "ajeno y libre" a su influencia (ver en el GUZMÁN DE ALFARACHE cómo LOS TIPOS SOCIALES que aparecen en su mayoría, aparte de los clericales, son principalmente comerciantes mercaderes y burgueses).

En el "LAZARILLO" se nos señalará con fina insistencia y de forma "desgarrada" el nuevo sentido en que van a producirse las cosas (o a mencionarse, con ambivalencia,

con doble enfoque y significado, ya no un único y absoluto mensaje) y no de la manera en que venían produciéndose, sino, y por sobre todo por cómo las condiciones sociales y los hombres influyen en ellas.

En síntesis, en España se imponen dos Actitudes de respuesta ante la crisis: La Actitud Mística y la Actitud Picaresca, también denominadas como la Actitud Escéptica, ajena e indiferente (pesimista) y la actitud optimista – objetiva y crítica de la realidad.

La iglesia en esta controversia usó los géneros literarios para desarrollar "su obra de difusión religiosa" con la publicación de novelas pastoriles y caballerescas a lo divino" como también usó "la picaresca a lo divino" cuyo exponente es el "Donado Hablador" de A. Yáñez. Pero ¿qué es una novela picaresca? Cito a J. O. de Mendoza, quien en su estudio preliminar al Guzmán de Alfarache, da una respuesta (p. 20) "Es el relato de la vida de un pícaro, la biografía, mejor dicho, autobiografía de un vagamundo en la que al mismo tiempo se nos ofrece una visión satírica de la sociedad, a través de la narración de las relaciones que el pícaro mantiene con los representantes de diferentes estratos sociales, entre los que el pícaro constituye el único nexo de unión, así como entre las varias partes de la obra... en que prácticamente el relato del pícaro no termina nunca (y en la que) faltan las grandes pasiones, como falta el crimen mayor".

En la Picaresca "todos los autores parten de una realidad que tienen antes sus ojos" (excepto en el BUSCÓN) dice Valbuena Prat en su "Introducción a la novela picaresca española. Ed. Aguilar, Madrid, 1956".

Gili Gaya en su "Introducción al Guzmán de Alfarache, Edit. Espasa. Calpe, Madrid 1962 – I Edición", dice que "el picaresco es una actitud ante la vida más que un género literario definible por el asunto o por otros caracteres externos" y sentencia que sólo son picarescas las obras "en que el autor ponga de "relieve la visión estrecha y particular con que el pícaro enfoca la vida". Concluye, como todos los estudiosos del tema, que el prototipo de esa definición se cumple en EL GUZMÁN DE ALFARACHE.

A partir de las anteriores definiciones se hacen otro tipo de clasificaciones de picaresca en cuanto a estructura interna de las obras y sus alcances:

La clasificación que hace Chandler en tres grupos ("La novela picaresca en España" F. W. Ch.):

- La forma inicial: La obra que sienta las bases, "El LAZARILLO..."
- Culminación de la Personalidad: Obras en que se completa la personalidad del Pícaro, el ejemplo es EL GUZMÁN DE ALFARACHE.
- Obras que emplea y llega a usar formas mixtas de transición hacia otros géneros: Ejemplo Las de Castillo Solórzano y El Estebanillo.

La siguiente clasificación es de Pfand en su "Historia de la Literatura nacional española en la edad de oro, Ed. G. Gili, Barcelona".

- Novelas más de tono Idealístico Satíricas = por ejemplo las de Quevedo y M. Alemán.

- La Novela Realista Optimista = Donde "la picardía aparece como forma de vida agradable y honesta". Por ejemplo: Picana Justina, Hija de Celestina y Estebanillo González

- La novela de cuadros de costumbres con descripciones de ambiente picaresco. Por ejemplo: Las de Castillo Solórzano y A. Yañez.

Hay otros desarrollos posteriores y usos de la técnica picaresca ya más conscientes, sobre todo en M. de Cervantes en sus novelas ejemplares = Rinconete y Cortadillo y en el Coloquio de los Perros. De esta última se dice que es Antipicarezca en tono PICAREZCO. Eso sin mencionar el Quijote de la Mancha la cual no ser deja meter en un solo molde (anexo un estudio sobre Cervantes).

Pero serían innumerables la cantidad de obras que de ahí en adelante se precian de ser parientes de la Técnica Picaresca. Por sólo poner un ejemplo de hoy en España: Tenemos la SAGA DEL CAPITÁN A LA TRISTE de A. P. Reverté (Adjunto un anexo sobre esa obra) y otra del autor español Eduardo Mendoza, "La Ciudad de los Prodigios", (Ed. Seix Barral. Bibl.), cuyo protagonista es ONOFRE BOUVILA, vendedor de crece pelo e inmigrante en Barcelona en 1888.

Exploremos otra definición de Pícaro ¿Qué es un pícaro? La respuesta nos la da J. O. de Mendoza: "Tan sólo un hombre, a veces un niño, con frecuencia un mozalbete, partidario de vivir a sus anchas, enemigo de sujetarse a normas fijas, que se ofrece para pequeños trabajos, en especial para llevar regalos o transportar paquetes, que en no pocas ocasiones se emplea como criado y cambia a menudo de amo, que procura en todas partes obtener cuantos beneficios sea posible por medio de toda clase de tretas y no rehúye las raterías ni las pequeñas estafas aunque no llega a convertirse en un ladrón profesional" (p. 13).

Si por sólo la definición anterior se clasificaran las obras de la picaresca, muchas no reunirían todos los requisitos de la definición, y más otras que no son picarescas, clasificarían. Eso para demostrar lo relativo de los conceptos y clasificaciones rígidas. En fin, nos ayudan a enfocar hacia un punto sí, pero no a quedarnos allí.

Durante dos siglos, entre 1335 y 1554 existen referencia a los pícaros y sus actividades.

En 1335, en Castilla según Corominas en su "diccionario crítico – etimológico de la lengua castellana, Ed. Gredos, Madrid", se aplica el nombre de PICAÑO. En 1948 el de "GANAPÁN" hasta 1473 y en 1492.

En 1525, Pícaro se aplica a los pinches de cocina.

En "La >Primera parte de la vida y hechos del Emperador Carlos V" de 1604 se usa la palabra "Pícaro" para referirse a un hecho ocurrido en el año 1520, como un uso corriente del vocablo.

La palabra pícaro se encuentra "en pleno sentido" en la "farsa custodia" de Bartolomé Palau de 1541 – 47; está usada en universo del poema "SÁTIRA" de Diego Hurtado de Mendoza en 1545 "contra las DAMAS" y la palabra derivada "PICARDÍA" en 1554 en una de las ediciones del "LAZARILLO DE TORMES".

Des 1474, España no deja de guerrear a su interior por la unificación de los reinos, guerra contra Portugal y los seguidores de Juana la Beltraneja, persecución a los moros y su reino en Granada, campañas de conquista en Italia y ultramar, invasión de Navarra, guerras contra Francisco I de Francia y el Papa, expediciones contra Tunes y Argel, lucha contra los luteranos en Alemania. Todo esto la mayor parte en el siglo XVI y eso generó el caldo de cultivo de una actitud mezcla "de orgullo y confianza en el propio poderío" en hombres "que se han acostumbrado a vivir peligrosamente al mismo tiempo que han perdido la costumbre de trabajar para vivir". Esto es una referencia de conexión inmediata con nuestro presente y el papel de los NARCOS como nueva clase emergente – digamos invisible, disuelta y dispersa – con su acción permanente desde 1970, y su largo historial de muerte y de arrepentidos actuales quienes para obtener beneficios no dudan en incriminar a sus ex socios y hasta personas que nada tienen que ver (hay muchas anécdotas de eso), y sólo eso marca un parentesco de época, turbulenta, no únicamente por esa razón, que no es del caso ahondar aquí, con el siglo de oro.

"Afanes y sueños de gloria, deseos y esperanzas de convertirse rápidamente en un héroe rico y poderoso, desprecio hacia los oficios y trabajos comunes, afán de lujo y ostentación" (p. 14). Ambiente que dejan los cambios en la época, exactamente todo lo opuesto a las prédicas de la Iglesia, quien tampoco daba ejemplo cumpliendo lo que mandaba.

"También amargura y desilusión de quienes no creen haber obtenido lo que merecían, y junto a esto un comienzo de cansancio..." (p. 15).

Se tiene un antecedente en el imaginario español de la época heroica, las grandes gestas y sus cruzadas, y los héroes de éstas, pero a la vez por los cambios y crisis se forja el caldo de cultivo donde se exalta y sobrevive el antihéroe: •La misma idea de grandes – que alimenta al héroe– "idéntica actitud despectiva hacia el trabajo manual, pero en su torno un cerco de necesidades perentorias que es preciso satisfacer para continuar viviendo, y como resultado esa red de actividades que constituye la vida picaresca" (p. 14).

Y a medida que declinaba el poderío español como Imperio declinaba también el prototipo heroico y se crecía la importancia de significado del Antihéroe Picaresco. Esa fue la ecuación que se dio para que naciera y se aceptara •LO PICARESCO. Atención que acaparó la literatura en mayor medida que el teatro de la época, la literatura recogió en su seno esa expresión desbordada de lo picaresco, cosa que desde el teatro no se alcanzó tan directamente, y más cuando el "LAZARILLO DE TORMES", puesto en escena en la época no obtuvo ningún éxito comercial. Pero ver más a fondo las razones de este hecho específico y en general, ver el por qué desde el teatro no se concentró la atención y las expectativas que lo picaresco despertó en lo literario, sería un tema de investigación más amplio.

¿SOBRE LA PUESTA EN ESCENA?

Al hablar hoy de LA PUESTA en ESCENA ¿se puede añadir algo nuevo y definitivo? Hoy, precisamente cuando todas las Teorías al respecto abiertamente se entrecruzan y se someten a infinitas reinterpretaciones y opiniones, enfoques y lenguajes interdisciplinarios, y además en esta época donde la yuxtaposición de medio e instrumentos expresivos es casi una norma?

Hoy en que casi nada permanece intocado y cerrado, exento de influencia y mezcla, y en que todo lo importante y lo baladí sucede frente a nuestros ojos; hoy precisamente cuando la crisis de todo el entramado social que sostiene las verdades instituidas, esas mismas que están permeadas por la sospecha y el escepticismo, o atacadas por la dialéctica del secreto, ese mismo que se auto protege con la crítica para destruir, hoy digo, queda algo para agregar sobre las teorías de la puesta en escena?



ANEXOS

PRESENTACIÓN

Estos anexos son necesarios por dos razones:

- Como soporte de afirmaciones que en el cuerpo de la tesis quedaron sin soporte
- Como demostración tal vez innecesaria, de mi reflexión como hombre de teatro, se continúa en el tiempo más allá del ámbito académico como investigación y reflexión que no se detiene. Hacerse preguntas es el carburante para emprender nuevos montajes entendiéndolos para desarrollar un enfoque acertado de la puesta en escena.

EL ANEXO SOBRE CERVANTES

Es importante porque complementa una época posterior al Lazarillo y permite la influencia de esta novela en el gran creador del Quijote, en donde se cita de diversas maneras al Lazarillo; y también porque Cervantes desarrollo una picaresca "anti picaresca" en "Rinconete y Cortadillo" y en "El dialogo de los perros" y en "Pedro de Urdemalas".

LOS ANEXOS DEL LIBRETO DE ADAPTACIÓN INICIAL DE LA NOVELA Y EL LIBRETO DE ADAPTACIÓN FINAL.

Aquí se ve la diferencia de enfoque entre ambas adaptaciones. El texto en relación a la acción y los textos de las acciones, el orden escénico de las imágenes, el personaje del coro, el como se jerarquiza la información y como se la presenta al publico. Es otra adaptación y otro lenguaje escénico centrado en la novela pero sin ser "literarios" ni en los textos ni en las acciones. Lázaro no es Lázaro todo el tiempo, su relación con el Arcipreste y el Vuesa Merced tienen desarrollos y giros precisos que sí se dejan ver y la relación con la esposa es más visible. Es una adaptación que no "idealiza" la novela o que fija la historia de Lázaro en la literatura sino que traduce al lenguaje teatral con sus equivalencias.

ANEXO TESIS GENERAL DEL TEATRO

Un director debe tener un horizonte visual y conceptual sobre el teatro. Este anexo hace parte de un trabajo mayor iniciado desde la profesionalización en las clases de Taller de Dirección y Teoría de la Dirección con el maestro D. Gallego. Este campo de ideas marca un punto hacia el cual uno se dirige, y es algo básico para construir un lenguaje escénico con los actores, que ellos entiendan a qué se refiere el director cuando habla de un determinado tema del entrenamiento o de una idea de la puesta en escena.

ANEXO SOBRE EL ENTRENAMIENTO DEL ACTOR

Sobre el tema de la voz del actor. Tomo como muestra de mi concepción del entrenamiento del actor este trabajo presentado al maestro F. Pautt. Este fue el punto de partida del entrenamiento que se continúa actualmente con el grupo, y marca los límites de avance sobre cada tema del entrenamiento.

ANEXO SOBRE ESCENAS DE LA COMEDIA DEL ARTE

Se trabajó sobre estas escenas arquetípico de la comedia del arte para relacionarse con los personajes de ella. Este fue el principal punto de entrada para entender los personajes picarescos, y tener una imagen arquetípica de su origen y mezclar eso con lo nuevo de esta historia. Debo recalcar que parte de la fundación de este grupo se debió al montaje de "El Retablillo de Don Cristóbal" de F. G. Lorca que marcó un punto de unión muy fuerte en el despegue del proyecto de montaje de "El Lazarillo de Tormes y sus amos con coro de mendigos".

ANEXO SOBRE LA PIEZA EN UN ACTO

Este anexo es importante porque nos ilustra sobre las características de lo que es la pieza en un acto y el uso que tenían por parte de los autores y los espectáculos de la época. El Lazarillo al ser llevado al teatro no tuvo éxito comercial, no sabemos porqué. Seguramente tiene que ver con una desafortunada adaptación. Pero entender el porqué de esto implicaría toda una línea de investigación histórica. Sobre este tema encontré muy poco y bien merece investigar más. El Lazarillo en teatro adquiere l a forma de pieza en un acto cuando se adapta. Debe ser por las características del género y por la historia misma que cuenta: Su estructura circular en espiral, y el que sea mezcla de gran narración y muestra de episodios muy trenzados y unidos presentados en estructura abierta y cerrada al mismo tiempo. En "el Lazarillo" pelean estilísticamente el drama y la literatura. La vida contada y la vida vivida.

ANEXO DE LAS TABLAS DE LAS FECHAS DEL CONTEXTO DE LA OBRA

ANEXO DE COMUNICACIÓN CON EL TUTOR ACERCA DEL LIBRETO DE LA ADAPTACIÓN INICIAL DE H. P.

ANEXO SOBRE LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO.

ANEXO DEL LISTADO DE VESTUARIO Y SUS BOCETOS.

ANEXO ACERCA DEL PEDIR COMO ACCIÓN Y COSTUMBRE CULTURALMENTE ARRAIGADA.

ANEXO DE LA PERIODISTA Y DOCENTE C. SANÍN ACERCA DE *la limosna entre nosotros: las grandes cadenas de almacenes se quedan con "los vueltos".*

ANEXO NOTA SOBRE LA CONFERENCIA "EL CULTO AL AVISPADO" POR JUAN LUIS MEJÍA, exministro de cultura. Sobre el arquetipo del avispado en el imaginario antioqueño, base del cuento "Que pase el aserrador" por J. del Corral.

SOBRE CERVANTES

INTRODUCCION

Las luchas contra los árabes, la reunificación de España en una sola familia (Aragón, castilla) o centralización del poder de la monarquía, el descubrimiento de América, el desdoblamiento del feudalismo, son algunas de las principales características que envuelven gran parte del desarrollo del teatro español en el llamado *"Siglo de Oro"*. De una u otra forma el teatro, la poesía y en general la literatura recogen y registran la influencia de estos hechos en los escritores, y artistas de la época. El cambio a un nuevo "humanismo" genera todo un movimiento dentro del desarrollo artístico. Un nuevo modo de pensar, nuevas costumbres revitalizan El mundo del artista. Surgen otros artistas a su vez, alimentados por tan trascendentales hechos: gente que se *enfrentó* a lo que ocurría con la única arma que las nuevas condiciones permitían: la pluma y el papel. De ellos, surge Cervantes. Soldado, aventurero (viajero), con gran capacidad para registrar todo lo que sucedía, sus experiencias, *el sentir* de todo un pueblo frente al desarrollo social.

Los temas del honor, la caballería, la iglesia, la guerra, el Estado, etc. son recogidos en la obra de Cervantes. Los nuevos estratos de la sociedad aparecen enfrentados a estos *temas*. Es explicable pues Cervantes vivió mucho tiempo entre ladrones, prostitutas, en las cárceles. Temas que él mismo enfrentó dentro del medio social del cual extrae sus personajes, sucesos que él vivió intensamente, que sufrió en carne propia. De ahí que el legado de su producción sea apreciado universalmente traspasando siempre la barrera del tiempo como un aporte más a la cultura de la humanidad.

Otras consideraciones más específicas sobre el teatro y la producción teatral en España son las siguientes:

Los cómicos ambulantes, igualados según las leyes a los ladrones y por debajo de los verdugos, cumplen con los autos sacramentales una función de representación pragmática y dogmática pero al mismo tiempo de desacralización, pagana. Se representan en las tablas, al aire libre los secretos de los milagros y la fe. El teatro comienza a liberarse de las ataduras, de la iglesia. Este era un paso importante aunque sus temas todavía, en esencia, trataran sobre "frailesía". Era pues un teatro afilado dialécticamente por el espíritu de la lucha secular contra el Islam que proporcionaba una imagen a las ideas: Revestía el sacramento de la Eucaristía con el colorido de la fábula en boca de rústicos, pastores y rufianes.

Posteriormente, sus temas se revistieron de la propaganda antirreforma o contrarreforma y por la edificación religiosa. Esto último, lo cumple a cabalidad tanto el teatro ambulante como el cortesano, más este último por la naturaleza de su género y su desarrollo específico, aunque en el caso de Calderón recargado hacia lo formal y lo espectacular .

Más adelante, en la segunda mitad del siglo XVI los grupos ambulantes encontraron lugares fijos de representación. Eran funciones organizadas por "las monjas" que regentaban los locales de los hospitales. En los patios se alzaban unas tablas y allí se representaba. La recaudación se repartía entre el grupo y las dueñas del hospital. Así se fue forjando el teatro corral español que conservó su carácter provisional en la época en que en Inglaterra surge el teatro isabelino (con sus Edificios). La gran época del "siglo de oro" desde 1580 hasta 1680, se produjo en el modesto marco de un escenario al aire libre, entre las paredes de una casas que hoy podían erigirse y mañana retirarse de nuevo".

En cuanto al poder de la iglesia, todavía subsistía a pesar de que Lope de Vega vistiera en "El caballero de Olmedo" a una viuda amorosa o prostituta de Santa, Nuestra Señora de Guadalupe.

Todas estas comedias, junto con los entremeses y la loa, fueron difundidas en la época de su representación en cientos de ejemplares impresos, y todas ellas escaparon a la censura de la Inquisición. Hasta las

maliciosas anotaciones acerca de la espiritualidad, de las instituciones estatales, incluso contra el fanatismo religioso, quedaban sin castigo, aunque no escaparon al decomiso ó control oficial.

Las investigaciones científicas (en archivos) han llegado a la conclusión de que hay que considerar muy escasa la influencia de la inquisición en literatura, arte y teatro por muy extraño que parezca. La fantasía fecunda y exuberante, al menos no decreció: « ¿No se representan por ahí, casi de ordinario, mil comedias llenas de mil impropiedades y disparates, y, con todo eso, corren fácilmente su carrera?» defiende Don Pedro, el maestro titiritero, los florecientes desatinos de su fabuloso mundo moro-cristiano: «Que como yo llene mi talego, siquiera represente más impropiedades que tiene átomos el sol» (Episodio de El Quijote).

Con lo anterior, acerca de la Inquisición, se podría comprender, aunque aventuradamente, el por qué Cervantes no publicó muchos de sus irónicos, punzantes y cortantes entremeses donde "insulta" al clero, poco después de publicar "El Quijote". Era más seguro valerse de la "fama" para la defensa de su integridad que esconderse tras una sábana contra la inquisición, que además iba perdiendo vigencia por la misma pérdida de "influencia" de la Iglesia.

En cuanto a los temas, en las llamadas comedias de honor aparecen el hermano o el padre como vengadores de la virtud amenazada de las hijas o hermanas. En las comedias de capa y espada se urden las intrigas, se sostienen los más animados duelos de palabra y de armas, se juegan el todo por el todo y, apenas sí falta el criado airoso y el gracioso como figura cómica de contraste.

Así, el teatro Barroco Español surge inmediatamente de la tradición de la baja edad media, no sólo por lo que se refiere a la escenografía sino a los temas (pero Don Pedro Calderón de la Barca es un caso aparte).

NOTAS ACERCA DE LA PIEZA EN UN ACTO

«ANTOLOGÍA DE PIEZAS CORTAS DE TEATRO». Nicolás G. Ruiz. Ed. Labor, 1865.

«La pieza en un acto, no solo figura, históricamente, como fórmula única en los orígenes del teatro moderno, sino que es la expresión, en todo tiempo, del teatro más genuinamente popular. Y también, el más cabal logro en la escena de cualquier asunto dramático. Ese valor, indefinido e indefinible que se llama "lo teatral", aparece de la manera más viva y perfecta cuando se plasma en una representación sin interrupciones».

«La pieza en un acto es la que en el término aproximado de una hora, desarrolla una acción completa, guardando la unidad de lugar.

«La obra cabal en un solo acto es una acción dramática planteada, desarrollada y desenlazada de un modo completo, sin interrupciones y guardando la unidad de lugar.

Los orígenes de la pieza en un acto se sitúan en la Grecia antigua, primeramente, y en Europa posteriormente, tomando en cada país diferentes características, pero siendo en esencia, común denominador de los orígenes de otras formas "superiores" de desarrollo teatral.

«Ello ha nacido por la fuerza de las circunstancias en el siglo XIII. Y posteriormente adquirirá su autonomía y fisonomía propias, convirtiéndose en el vehículo de un género de teatro que la nutrirá largamente.

«La existencia de géneros que reclaman la obra en un acto como expresión propia, da las condiciones del surgimiento de los pasos y entremeses. En esos géneros, pero diferenciados entre sí en la primera hora hay que distinguir los grupos de obras que no nacen destinadas a tener existencia propia independiente, sino carácter complementario que obliga a colocarlas en su representación junto a piezas de mayor desarrollo, y

aquellas otras que ostentan una marcada individualidad que las convierte en parte integrante, no complementaria, de un espectáculo teatral, o en espectáculo teatral completo por sí mismas. Las primeras obras a las que nos referimos se denominan en español (y su denominación es asimilable a la de piezas análogas extranjeras, cuando no es la misma) loas, entremeses, jácaras, mojigangas y, de un modo general, pasos y en el grupo de mayor categoría literaria distinguimos los autos sacramentales españoles, los sainetes y las piezas dramáticas en general.

«Si la primitiva obra teatral en tres o más actos exige las naturales interrupciones de su desarrollo, en cambio, la primitiva función del teatro, o espectáculo completo, no admite interrupción. Esto quiere decir que en los entreactos del drama deben representarse unas piezas cortas, siempre de carácter cómico, a veces un sencillo baile con argumento, o sin él. Por otra parte hay una piececilla introductoria y un fin de fiesta. Todas estas ocasiones de representación otorgan a las piezas distinto carácter. Algunas lo tienen tan efímero, de suyo, que las que han llegado hasta nosotros se nos ofrecen como curiosidades arqueológicas, en las que, cierto es, se encuentran materiales en abundancia para la reconstrucción histórica de costumbres populares o para el estudio del léxico. Otras de esas piezas han adquirido una personalidad literaria, merced al cultivo de ellas por grandes autores: son las piezas intermedias que podían adquirir mayor desarrollo que las introductorias y finales.

«El tipo de la pieza introductoria es la LOA. Breve exposición dialogada y con argumento aparte que, como su nombre indica, se hace en alabanza de algo, es uno de los índices más curiosos de la impureza teatral de la que tan reiteradamente venimos hablando. Durante algún tiempo las compañías de representantes que van de un lugar en otro llevan preparadas sus obras "de ciudad", en la cual la compañía trata de congraciarse con el público contando la belleza o la hidalguía o el prestigio histórico de la ciudad en la que actúa. Ese tipo de estimar lo que sabe es alabanza tópica que en los mismos términos se va a decir, a los pocos días, en otra parte. Más vida tienen las loas de "compañía" en las que el breve argumento inicial es una especie de elogiosa presentación de los representantes, creando esa intimidad de los actores con el público que tanto favorece, en muchas ocasiones, el éxito en el teatro. Y la verdadera loa es la que presenta y alaba la obra que va a representarse. Los autos sacramentales calderonianos los poseemos hoy con su correspondiente loa, en las cuales tenemos la más accesible y clara idea de este tipo de alabanza previa, y tenían todas muy escaso valor.

«El entremés, palabra de etimología complicada, se identifica con el paso, o episodio jocoso, y es, ya caracterizado el género por su historia mucho más que por la significación que la palabra entremés tenga de suyo, una pieza burlesca escrita y representada con el propósito de divertir al auditorio del drama. Ha tenido la fortuna de individualizarse y adquirir categoría en la literatura española por los autores que lo cultivaron: Lope de Rueda y Timoneda entre los primeros, y después, muy singularmente, Miguel de Cervantes, cuyos entremeses son pequeñas joyas literarias, muestras depuradas del teatro cervantino, "ejemplo y teoría" –en frase de Cotarelo– de lo que significa el entremés. El retablo de las maravillas, el juez de los divorcios, el rufián viudo, la cueva de Salamanca... y todo el conjunto de entremeses de Cervantes bastan para conceder un rango en la literatura de nuestro país a éste género de piezas. A ejemplo de Cervantes otros escritores españoles cultivan el entremés: son de notar los de Salas Barbadillo, los de Castillo Solórzano, y Antonio H. de Mendoza.

La mojiganga tiene carácter de piececilla final, como la loa de pieza introductoria del espectáculo, y es una especie de farsa burlesca brevísima, caracterizada por el disfraz ridículo de los personajes. Carece también de valor literario. El habla ha conservado el auténtico sentido de la palabra mojiganga con la que calificamos lo que pretendiendo otra finalidad, consigue tan sólo el fruto de lo ridículo o grotesco.

"Se podría considerar al auto sacramental como la cumbre universal del teatro en un acto, ese teatro que es síntesis más que germen.

Otras variedades de la pieza en un acto son: el drama, el sainete....

«La pieza en un acto es, pues, el verso del arte menor, y así como éste no es forma habitual propia de los grandes poemas, el teatro en un acto es el terreno propio del género cómico. En España mismo se puede apreciar esto pese a la singular presencia de los autos sacramentales. En el resto del teatro europeo la afirmación tiene carácter absoluto. Y el siglo XIX considerados los primeros días del XX, creó una pieza cómica de notable perfección y asistió a un nuevo florecer del entremés, ya no ceñido a lo meramente popular sino considerado como breve apunte costumbrista.

«Las impurezas del teatro invalidan con gran rapidez lo cómico que tantas veces se funda en la resonancia de hechos actuales en escena. Como sucede por ejemplo a las más oportunas caricaturas o chistes de los periódicos que son irreproducibles al poco tiempo porque su gracia descansa por entero en su vinculación a sucesos actuales. Así la pieza cómica engarza con la realidad más vivamente que ninguna otra pieza y hay frases recibidas con aplauso y risa que pierden toda eficacia sobre el público en pocos años. De aquí que perdure mucho más lo cómico que se basa en la situación que lo que se apoya en lo ocurrente al diálogo.

VIGENCIA DE LA OBRA. PERSONAJES

Muchas veces en nuestra vida cotidiana de hermanos, esposos un "no se sabe qué" nos pone a *reñir* con nuestras hermanas o esposas respectivamente, con nuestra 'novia' (amiga). Son los celos. Aquello de la apropiación y pertenencia absoluta del ser querido. Y es lo mismo que buscar "*mi máxima seguridad*" en ese producto que el mercado me ofrece. Aquí no se discute ese sentimiento humano como tal sino las relaciones sociales dentro de la cual se inscribe pues es algo muy cercano del hombre. Las relaciones hombre-mujer a lo largo del desarrollo de la sociedad, en los modos de producción, no han sido siempre las mismas. Han sufrido profundas variaciones. Es como aquello de que "cada modo de producción genera su enfermedad característica e inherente". Y es precisamente en este grado de desarrollo de la humanidad donde se abren más claramente que antes la perspectiva de encausar este problema correctamente. El capitalismo como *ilusión* vanal, se ha esfumado y es incapaz de "resolver" los problemas esenciales a la humanidad. Hacerlo es enterrarse el cuchillo y... en esta época se debe tener mucho "honor" y poco *capital* para que EL realice semejante "acto de heroísmo y caballerosidad" (como por ejemplo un noble romano de la antigüedad caído en desgracia). Y ya, "según dicen" hay más garantías dentro del sistema social de turno. Pero no se puede esperar (como pacientemente esperamos la bajada del Espíritu Santo) para ir asumiendo todas las responsabilidades en las cuales nos involucra un acontecimiento social de este tipo. Cambio tan importante para la humanidad. Nosotros tenemos la responsabilidad de ahondar en el problema de la relación hombre-mujer. Comprender el problema, teóricamente, no es garantía de no ESTARLO SUFRIENDO. E. Guevara decía: "*cuando las cosas extraordinarias se vuelven cotidianas, es la época de la revolución*". No se podría considerar acaso, como cotidiano *este* problema? Acaso no lo es, el problema del aparato familiar como REPRODUCTOR de relaciones sociales? Todos lo sufrimos en carne propia: se nos educa de forma diferente a hombres de mujeres. Los primeros fundamentalmente para conseguir dinero, tanto para él (asegurándose su futuro) como para sus padres y hermanos (es una especie de retribución por todo lo que hicieron con "el joven". Algunos ya profesionales han pagado más a sus madres por el hecho de haberlos parido y aguantado. A las "niñas" las educan para que aprendan a ser buenas amas de casa, pero antes, a conseguirse un príncipe rico para que las saque de miserias y así pagar una sirvienta y ser, de todas formas, "una honorable ama de casa". También para que "sigan al hombre para donde él camine" y acepten así, poco a poco, el eternamente acostumbrarse a ser objetos de todo uso y de poco valor (un producto con ganga y garantizado).

Les ocurriría lo que a la pretendida por el cura en el entremés "*La guarda cuidadosa*". Siempre decidirán por ella. Por ejemplo, cuando le preguntan a la muchacha que si se quiere casar, ella responde que sí, pero los padres adoptivos o encargados realizan las preguntas "de más rigor": "¿Ustedes qué le ofrecen a esta niña?" "¿qué ha hecho cada uno?". Además, ella cobra la imagen de *trofeo* cuando se produce el reto del soldado soñador con el cura. Tal es la cosa que ni ella misma se da cuenta de lo que está ocurriendo. Y hay esta frase del zapatero: "*O celos! Celos!,* cuán mejor os llamaran *duelos*, duelos". Se podría decir, que ella constituye el "paquete de acciones de una empresa que un empresario quiere arrebatar o ganar a otro. Y como es lógico ella no se queda con el más valiente sino con el de más dinero. Y esto se da en nuestros días. La mujer como salida claudicante ante la discriminación machista en todas las áreas: ciencia, trabajo, arte, etc., opta

por venderse al príncipe de ojos azules y eso, en el mejor de los casos. Por ejemplo, en el entremés "El juez de los divorcios" hay acervas burlas al matrimonio: "a la unión eterna" y a la discriminación de sexos: "quiere que yo sea la enfermera de él"; "se enriqueció con mi dote y no trae nada para la comida. La tengo que conseguir yo sola". Son éstas, algunas de las frases de las mujeres que piden divorcio a sus maridos. Y fijémonos que burlarse en esa época de campaña antirreforma de aquel principio de "la eternidad del matrimonio" es un hecho a destacar.

Otros temas a destacar serían:

El de las épocas de caballería: el soldado es un soñador que regresa de una guerra y que ha quedado sin nada. Y desea que sea recibido por su amada como triunfador. Pero ella tampoco es su "amada", pertenece a otro. El cura le hace ver que ésta es otra época. Pero el soldado propala disquisiciones como el quijote visiones.

El sacristán es alguien más racionalista. Sabe lo que hace. Los insultos del soldado son una burla para toda la institución. Pero, la actitud de la iglesia también ha cambiado. Al final, la bella dama hace vacilar de su vocación al cura y ya no importará el convento sino el casamiento.

Hay otros entremeses donde muestra por ejemplo la administración la tienen los civiles a nombre del Rey, no de la iglesia. (Esto se ve en "la elección de los alcaldes de Daganzo". Es elegido El Rana, por sus ideas profundamente anticlericales y de lealtad a la monarquía centralizada).

En el retablo de las maravillas se refiere al trabajo artístico por medio de unos titiriteros que llegan a una población a presentarse. Allí se aparecen unos militares o especie de caballeros que son confundidos por el público con personajes de la representación.

Se puede concluir de Cervantes, que se burló de todo el mundo, hasta de él mismo.

EL LAZARILLO DE TORMES

LIBRETO INICIAL

FANFARRIA. SALE LORENZA Y CANTA... "¿Qué es esto si no es inferno? MÚSICA CORTESANA. SE ESCUCHAN SONIDOS METÁLICOS QUE SUGIEREN CADENAS. ENTRA LÁZARO, LIBRE DE PIES Y MANOS. SILENCIO. EN OFF TRES GOLPES DEL MARTILLO DEL JUEZ SOBRE LA MESA. SILENCIO.

LÁZARO: Primeramente, no crea vuestra señoría que siempre he gozado de tan regalada vida, que antes de agora es mucha el agua que bajo del puente ha corrido. PAUSA. APARECE EL CIEGO. Pero sepan vuestras excelencias que antes nunca he tropezado por razones de justicia con nadies. Y ahora de agora, mi único pecado y delito es haber nacido a orillas de un río, no saber de letras más que de mujeres y haber andado caminos, como muchos otros, siempre falto de pan y de todo escaso... PAUSA.

CIEGO: GOLPEANDO CON EL BORDÓN A LÁZARO. ¡Despierta haragán! Mozo de ciego a de velar por uno y por otro, con ojo abierto como luna llena.

LÁZARO : ¡Válete por ti, como dijo mi madre, cuando a este buen amo me encomendó!

EFECTOS SONOROS LLENAN EL ESPACIO DE GENTES.

UNAS CAMPANAS LLAMAN A MISA.

CIEGO : ¡A la paz de Dios, caballeros!... ¡A la paz de Dios, señoras!.. Suplico a vuesa merced se duela de mi necesidad y trabajos... El que nada ve con sus vistas, por la gracia de Dios, por gracia de su misericordia verá un pan con sus dientes... ¡A la paz de Dios, a la paz de Dios!.. A LÁZARO. Fíjate bien que estas gentes son de las que al levantarse se persignan diciendo: "Señor mío Jesucristo yo te doy muchas gracias, porque has permitido que me dejen dormir los embestidores y pedigueños; y ofrezco firmemente de no dar, ni prestar, ni prometer, de palabra, obra ni pensamiento." Y antes de dormir dirán: "Bendito seáis vos, Señor, que habéis permitido que me desnude yo y no que me haya desnudado otro antes". SACA UN PAN DE SU FARDO, PARTE UN TROZO Y COME. LÁZARO TOMA AL AIRE LAS MIGAJAS QUE CAEN Y COME.... ¡A la paz de Dios!.. A LÁZARO. Tu, que me miras a mí tan triste, mortal y feo, mira, barrigón, por ti, que como te ves me vi, y veráste cual me veo... ¡A la paz de Dios!... BEBE DE SU BOTIJA. QUEDA COMO ESTATUA.

LÁZARO: A todas estas sepan vuestra señoría, que soy hijo de Tomé González y de Antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca, por cuyas calles anduve cuando era mozuelo, de la mano de este buen amo y mal ciego.

CIEGO: A LÁZARO, GOLPEÁNDOLO. ¡Abre el ojo necio! Ya están saliendo de misas. ¡Ajusta el gaznate!... BEBE Y PREGONA. ¡Mi juguete, mi sal, mi niñería... dulce muñeca mía, dad atención a cuatro desvaríos y sed sujeto de los versos míos!.. CANTA.

En este mundo discreto
Detrás de las puertas andan
Una y mil cosas secretas
Que todos llevan en andas.

Hay una viuda enlutada
Que jura a todos por cierto:

Que de miedo de su muerto
Siempre duerme acompañada.

Hay mil doncellas ya jechas
Que guardan virgos pasados
O sea que a fuerza de hambres
Se les fue sin degustados.

De estas hay muchas otras
Más si quieren saber más:
¡Ayuden a este pobre ciego
Y aléjense de satanás!

SE ESCUCHA EL SONIDO DE UNA MONEDA QUE CAE A UN PLATÓN. LÁZARO SE AGACHA A MIRARLA DE CONTENTO. EL CIEGO LO COGE DEL CUELLO, LO PATEA Y LUEGO REVIENTA DE RISA.

CIEGO : ¡Lázaro, cuando tu ibas, yo venía! ... QUEDA COMO PETRIFICADO EN ACTITUD DE ESPERA.

LÁZARO : Así anduvimos algunos días, vuestras excelencias, por las calles de la ciudad de Salamanca, buscándole el quiebre a la caridad, que aunque no se crea todavía quedan almas buenas, unas de por si caritativas y otras, como es costumbre, por ganarle al cielo una parcela a costas de sus obras. Fue luego que pareciéndole a este buen amo y mal ciego, que la ganancia no era de su contento, determinó irse de allí...

CIEGO : GOLPEÁNDOLO. ¡Tierra incrédula, yerma y haragana! Andando vamos. Tras de tripas pies. DA DOS PASOS Y QUEDA COMO ESFINGE.

LÁZARO : Y fue ansí que cuando nos hubimos de partir yo fui a ver a mi madre. ENTRA ANTONA PÉREZ. Y ambos llorando, me dio su bendición y dijo...

ANTONA : Hijo, ya sé que no te veré más. Procura de ser bueno y Dios te guíe. Criado te he y con buen amo te he puesto: válete por ti. LE DA LA BENDICIÓN Y UNA MONEDA DE MEDIA BLANCA. SALE.

LÁZARO : Y me fui para mi amo que esperándome estaba. GOLPES APREMIANTES DEL MARTILLO DEL JUEZ Y VOZ EN OFF: " Lázaro de Tormes, remítase a los hechos que motivaron a esta audiencia.." Sí, ya sé, vuestra señoría, que el relato de una vida como la mía no amerita a vuestros ojos razones a esta causa. Más como lo que está a juicio suyo es mi vida, y no teniendo yo más vidas que esta y no las que según dicen tiene el gato, suplico a vuestra señoría licencia para continuar en ello... SE OYEN VARIAS VOCES COMO EN CONSULTA. AL FINAL : PROSIGA. Gracias, muchas gracias vuestras excelencias...

CIEGO : ANIMÁNDOSE. Hijo, andando vamos. Ya es bien sabido que en esta ciudad hemos sido dejados de la mano de Dios.

EL CIEGO Y LÁZARO COMIENZAN A CAMINAR. APARECE UNA MOLE DE PIEDRA EN FORMA DE TORO.

CIEGO : Lázaro, llega el oído a este toro, y verás como oyes un gran ruido dentro de él. LÁZARO SE ACERCA, PONE LA CABEZA AL TORO Y EL CIEGO SE LA ESTRELLA CONTRA EL TUSTE DEL ANIMAL. Necio, aprende que el mozo de ciego un punto a de saber más que el diablo. EL CIEGO REVIENTA DE RISA Y LUEGO QUEDA COMO DORMIDO.

LÁZARO : Al año mil quinientos algo
Nací a la orilla de un río,

Que Tormes llamó un hidalgo
Y a este Lázaro abrigó en frío.

Mi padre, que Dios perdone,
Fue molinero quince años;
Costal ajeno sangraba
Para espensas de la casa.

En esto él fue prendido,
Sufrió presidio y destierro;
Allá tropiezó con la muerte
Y acá dejó viuda en tierra.

¿Qué es esto si no es inferno?

CIEGO : DORMIDO. ¡Hideputa!

LÁZARO : Lo mismo decía mi padrastro, de cuyo nombre no quiero acordarme excelencias: "¡Hideputa!".

CIEGO : DESPIERTA Y COSCORRONEA A LÁZARO. Ya está bueno de hacer el dolorido, Lázaro. Andando, vamos. Tripas llevan pies. Ya es bien diciente que en esta ciudad hemos sido abandonados de la mano de Dios.

EL CIEGO DA VARIAS VUELTAS EN SU SITIO Y SEÑALANDO CON EL BORDÓN HACIA ADELANTE COMIENZA A CAMINAR GUIADO POR LÁZARO. RUIDOS DE PERROS, REBUZNO DE BESTIAS, VOCES DE GENTES. UNA PEQUEÑA BRUJA DE UTILERÍA ATRAVIESA VOLANDO LA NOCHE. EL CIEGO LA SIGUE CON LA CABEZA SIN DEJAR DE CAMINAR.

CIEGO : Hagamos un alto aquí, hijo. Dispongamos un bocado para consolar el estomago que tan desmayado anda de contino. SACA DEL FARDO PAN Y UN TROZO DE SALCHICHÓN Y COME. LANZA A LÁZARO UN BORDE DE LA HOGAZA. LÁZARO COME SIN QUITAR LA VISTA DEL FARDO DE LAS VIANDAS. Holgaos hijo, ahora que teneís tiempo, que vendrá la vejes, y llorareís en ella los ratos que perdistes en la mocedad, como yo los lloro. Yo no me meto en tologías, hijo, lo que sé es que cada uno en su oficio puede alabar a Dios.... Oro ni plata no te lo puedo dar; mas avisos para vivir muchos te daré...

A ESTE PUNTO LÁZARO SE A DADO MAÑAS PARA ABRIR EL FARDO Y MERMARLE UN PEDAZO DE TOCINO SIN SER PILLADO POR EL CIEGO Y SE LO MERIENDA. SE ESCUCHA UNA TONADA. EL CIEGO Y LÁZARO QUEDAN CONGELADOS. APARECE LORENZA, TRAE UNOS JARROS DE VINO Y BAILA MIENTRAS CANTA:

Ay, toma vino de mi vino
Toma pan de mi pan
Ya que por igual camino
Ay, tu vida y mi vida van.

Si tomas tú de este vino
Fin a tus penas pondrás
No importa que alguien predique
Que de la toma morirás...

SALE LORENZA. REPLIQUE DE CAMPANAS LLAMANDO AL ANGELUS.

CIEGO : ANIMÁNDOSE. ¡Abre el ojo que asan carne! La charla no es buena leña para cocer arroz, hijo. Andando vamos. Tripas llevan pies...

LÁZARO : Y ansí fue siendo, que después de Dios, éste amo, aún siendo ciego, me alumbró y me adestró en la carrera de vivir. CAMINAN HASTA ADENTRARSE A LA IGLESIA. "CANTOS GREGORIANOS". APARECE LA VIRGEN.

CIEGO : Dios es hoy de Jesucristo, hijo de Santa María. ¡Ayudá, fieles hermanos, al ciego lleno de males!...¡Dios os guarde pies y manos, vuestra vista conservada!.. Gloria al padre, y al hijo, y al espíritu Santo. Gloria a santa maría. Tú que has sido enviado a sanar los corazones afligidos... Señor, date prisa en socorrerme. ¡Madre del Redentor, virgen fecunda, puerta del cielo siempre abierta; ven a librar al pueblo que tropieza y se quiere levantar!

LÁZARO : Señor, date prisa en socorrerme.

CIEGO : ¡Dios mío, ven en mi auxilio! SE ESCUCHA EL SONIDO DE UNA MONEDA QUE CAE A UN PLATÓN. ¡Dios os guarde pies y manos, vuestra vista conservada!.. ¡Oh dulce virgen María! ¡Oh clemente, Oh piadosa! ¡Ante la admiración de cielo y tierra, engendraste al santo creador! Tú que has venido a llamar a los pecadores, Cristo ten piedad. Tú que has sido enviado a sanar los corazones afligidos, Cristo ten piedad. SONIDO DE MONEDAS QUE CAEN AL PLATÓN... ¡Dios os guarde pies y manos, vuestra vista conservada!... ¡Madre del Redentor, virgen fecunda, puerta del cielo siempre abierta; ven a librar al pueblo que tropieza y se quiere levantar!

LÁZARO : Señor date prisa en socorrerme.

CIEGO : Sí el señor lleva cuentas de todos los delitos, Santa maría, ¿quién podrá resistir? Madre de Dios, ruega por nosotros los pecadores. ¡Oh dulce virgen María! ¡Oh clemente, Oh piadosa! Cuando un pecador se vuelve a Dios se hacen fiestas en el cielo... Madre de Dios ruega por nosotros los pecadores. Ahora y en la hora de nuestra muerte. ¡Madre del Redentor, virgen fecunda, puerta del cielo siempre abierta; ven a librar al pueblo que tropieza y se quiere levantar!..SE ACRECIENTA EL SONIDO DE MONEDAS CAYENDO.... Del gran rocío del cielo te de Dios en su deleite... Buena pro y buen día, el mejor que nunca eis viste.... SILENCIO. A LÁZARO. ¿Ves, cristiano, por los ojos?

LÁZARO : Verdad es, que sí no es por lumbre de fe, no habría logrado ver ni entender.

CIEGO : Aguarda aquí hijo, que tengo una necesidad, pues no sólo de pan vive el hombre. SE RETIRA A UN RINCÓN Y QUEDA ESTÁTICO. Vuestra mercedes, qué de lejos estaba este amo del señor arcipreste de Toledo, mi último amo, con el que tropecé una tarde en que yo andaba vendiendo agua. Feliz encuentro, ya que con este amo y de la mano de Dios vine a dar en el trabajo de vinatero y con ello a lo mejor de mi mala fortuna. PREGÓN. CANCIÓN.

¡Vino el vino y adivino
Que no hay mejor vino!
-¡Vino, vino!...
¡Si vino por este camino
Ni tris de agua tal vino!
-¡Vino, vino!...

APARECE LORENZA.

LORENZA : ¿Qué trae el señor vinatero?

LÁZARO : De Toledo el vino mejor.

LORENZA : ¿Ayer no que era aguatero?

LÁZARO : Ayer era ayer hoy es agora.

LORENZA : Mal sabrá si es de tan fresco.

LÁZARO : De color y olor es bueno.

LORENZA : Será pues del arcipreste es.

LÁZARO : ¡Vino el vino y adivino
Que no hay mejor vino!
-Vino, vino...

LORENZA : Manda a decir el señor arcipreste que cayendo la tarde se largue a buscarlo para sus cosas de vinos y ventas.

DESAPARECE RIENDO Y A LAS CARRERAS Y TROPEZONES. PAUSA. VOZ: " Estamos aguardando..."

LÁZARO : Disculpen vuestras mercedes que este relato no esté derecho en todo, ni en todo esté hilado, que a estas horas es pasado y es recuerdo y en eso algo tiene de mujer gustosa... Que no siempre viene cuando la llaman sino las más de veces cuando a bien lo tiene... En resolución, tornando al bueno de mi ciego, tanto me mataba de hambre, que del mucho andar y poco comer se me fue secando el cuero. Y si con mi sutileza y buenas mañas no me supiera remediar, muchas veces me finara de hambre...

SE ESCUCHA UNA MELODÍA MUY RÚSTICA TOCADA EN TAMBORES CON ACOMPAÑAMIENTO DE PANDERETA.

CIEGO : (AGITANDO UN PUÑADO DE HOJAS) ¡Para que se anden tras de ti todas las mujeres hermosas!...

LÁZARO : Anda siempre delante dellas.

CIEGO : ¡Para que se anden tras de ti todos los hombres ricos y galanes!...

LÁZARO : Anda siempre delante dellos.

CIEGO : ¡Para hacerte invisible y que aunque estes entre mucha gente ninguno te pueda ver!..

LÁZARO : Se entremetido, mentiroso, tramposo y nadie te podrá ver más que el diablo...

CIEGO : ¡Para ser rico y tener dinero!..

LÁZARO : Nunca los desees y serás rico...

CIEGO : ¡Para no tener dolor de muelas jamás!..

LÁZARO : No tengas en las quijadas ninguna...BEBE A HURTADILLAS DE LA BOTIJA DEL CIEGO.

CIEGO : ¡Para no encanecer ni envejecer nunca!..

LÁZARO : Muérete de muchacho o cuando estés recién nacido...

CIEGO : ¡Para tener hijos la más esterel del mundo!..

LÁZARO : Conciba y para y críelos y no los suelte y los tendrá...

CIEGO : ¡Para tener grandes cargos en la república!...

LÁZARO : Fuerza doncellas, hurta casadas, mata clérigos, roba iglesias; que no hay mayores cargos...

CIEGO : ¡Para que no te piquen las chinches de noche!...

LÁZARO : Duerme de día...

CIEGO : SE DA CUENTA QUE DESANGRAN SU BOTIJA Y GOLPEA CON LA MISMA A LÁZARO EN LA BOCA. ¡Me cago en el ombligo de Belcebú!..

LÁZARO : Y me quebró los dientes, sin los cuales hasta hoy día me quedé.

CIEGO : LAVANDO CON VINO LAS HERIDAS DE LÁZARO. ¿Qué te parece, Lázaro? Lo que te enfermó, te sana y da salud. Lo pasado, pasado, y ojo a lo que a quedado Yo te digo que, si hombre en el mundo ha de ser afortunado con el vino, serás tú, Lázaro. SUELTA UNA RISOTADA. COMIENZA A LLOVER. El mal camino, Lázaro, ándalo pronto. Tras de tripas pies.

INICIAN LA CAMINATA. ARRECIA LA LLUVIA, TRUENA Y RELAMPAGUEA.

CIEGO : Lázaro, esta agua es muy porfiada, y cuanto la noche más cierra, más recia. Acojámonos a la posada con tiempo.

LÁZARO : Tío, acá el arroyo va muy ancho; si queréis, por allí el agua se estrecha y saltando, podremos pasar sin mojarnos los pies.

CIEGO : Discreto eres, por eso te quiero bien; llévame a ese lugar donde el arroyo se angosta.

RELAMPAGUEA. APARECE UN PILAR DE PIEDRA. LÁZARO SE DETIENE AL FRENTE DEL POSTE.

LÁZARO : Tío, este es el paso más angosto que hay.

CIEGO : Ponme bien derecho y salta tú el arroyo.

LÁZARO HACE LO QUE LE PIDE EL CIEGO, SALTA Y SE COLOCA DETRÁS DEL POSTE.

LÁZARO : ¡Sus, salta todo lo que podáis!

EL CIEGO TOMA IMPULSO Y SALTA: SE ESTRELLA CONTRA EL POSTE Y CAE MEDIO MUERTO. SE ESCUCHAN LOS SONIDOS DE DOLOR Y LAS MALDICIONES DEL CIEGO EN MEDIO DE VOCES DE GENTES QUE ACUDEN A SOCORRERLO. SILENCIO.

LÁZARO : Y lo dejé vuestras mercedes, en poder de mucha gente que lo había ido a socorrer. No supe más lo que Dios hizo de ese buen amo y mal ciego, ni me afané por saberlo. Y tomé la puerta de la villa en los pies de un trote.

PAUSA. MUSICA Y EFECTOS DE CAMPO ABIERTO. LÁZARO HUYE, EN SU SITIO, DEL LUGAR DONDE YACE EL CIEGO APORREADO. POR EL FONDO VAN PASANDO EN MINIATURA, ARRASTRADOS POR LORENZA QUE VA VESTIDA COMO UNA "PELONA" DE CARNAVAL: COLINAS, MOLINOS, SEMBRADOS, ETC. LUEGO APARECE UN PUEBLO DIMINUTO CON UNA IGLESIA ENORME. LÁZARO SE DETIENE Y SE ACURRUCA Y SE DUERME. SE OYE EL CANTO Y LA "CONVERSA" EN JERIGONZA DE UN MONTÓN DE GALLOS. APARECE EL CIEGO EN HABITO DE FRAILE.

FRAILE : ¿Sabes ayudar a misa, mocosuelo?

LÁZARO : Sí, padre.

LÁZARO : Allí fueron a toparme mis pecados, vuestras mercedes. Escapé del trueno y caí en el relámpago. No había en toda la casa de aquél clérigo nada que pareciera comida. Solamente había una horca de cebollas colgada de un clavo... De estas me daba de ración una para cada cuatro días... Tenía un baúl viejo y cerrado con llave...

ENTRA LORENZA VESTIDA COMO UNA PELONA DE CARNAVAL, ARRASTRANDO UN BAÚL VIEJO, LO DEJA EN ESCENA Y SALE. EL FRAILE LO ABRE Y DEJA VER MUCHOS Y VARIADOS PANES. EL FRAILE LOS ACOMODA, MIMA Y CUENTA EN SILENCIO.

LÁZARO : Díganme o no sus mercedes:
¡Qué es esto sino es inferno?
Venir a morir de hambres
En medio de tantas viandas.

FRAILE : En tres semanas que llevas
apenas a mi servicio
y en ya lo que Dios te procura
ni en medio rezo despachas...

LÁZARO : Pues ya que conmigo tenía poca caridad, consigo usaba de más. Los sábados enviábame por una gallina, así de grande, que costaba tres maravedís. La cocía y comía toda... El FRAILE COME. ... hasta los cueros... Y sorbía y roía los huesos, más luego dábamelos en un plato diciendo...

FRAILE : ¡Toma, come, triunfa, que para ti es el mundo! Mejor vida tienes que el papa. EMPIEZA A LIMPIARSE MANOS Y BOCA.

LÁZARO : Lo que bien a unos suena a otros ensordece. PAUSA. Decía yo entre mí en voz pasa, sus mercedes: ¡Tal te la dé Dios! Pues bien dicen los que dicen: "Bienaventurados los mansos porque los capan de pie."

FRAILE : Voy a asistir un enfermo, Lázaro, quédate en templanza; no sea Dios que tenga que rezarle también su extremaunción y ahí te llevo. SALE REZANDO EN LATÍN Y HACIENDO SONAR UNA CAMPANA DE MANO. UNA VEZ FUERA EL CLÉRIGO CONTINUA SU ORACIÓN POR UN MOMENTO. PAUSA.

LÁZARO : Dios me perdone, sus mercedes, que jamás fui enemigo de la naturaleza humana sino entonces. Y era porque en los mortuorios él comía y bebía como lobo y yo podía hartarme. Entonces deseaba y rogaba a Dios que cada día matase el suyo. O como se dice, que se llevase un enfermo en últimas a mejor vida. Y en todo el tiempo que allí estuve, que serían casi seis meses, solas veinte personas fallecieron y éstas bien creo que las maté yo, o por mejor decir, murieron a mi recuesta. Por ello torno a decir, que Dios me perdone... En resolución, uno de esos días en que feneciendo de hambre pasaba, y estando mi amo fuera del lugar, llegase a mi puerta un calderero... APARECE EL CIEGO EN HABITO DE CALDERERO GITANO. ..., el cual yo creo que fue ángel enviado a mi por la mano de Dios en aquel hábito.

CALDERERO: ¿Acaso tiene algo para reparar o remediar?

LÁZARO : En esto yo, alumbrado por la necesidad, y por más del Espíritu Santo le dije: "Tío, he perdido una llave de este baúl, y temor tengo de que mi amo me crucifique por ello. Por vuestra vida, ve si en esas que traes hay alguna que le vaya bien, que yo os lo pagaré..." EL CALDERERO INICIA SU TRABAJO Y LÁZARO REZA MIENTRAS.... Ánimas del purgatorio, de quien continua memoria he tenido, seaos notoria mi angustia, y mi mal notorio; y pues que la caridad entre las llamas no os deja, pedid a Dios que su oreja preste a mi necesidad...

CALDERERO: SIN ACERTAR LA LLAVE. ¡Ea, demonios; por mil modos a todos os desafío, y en mi Dios bueno confío que he de vencer a todos!...

LÁZARO : Yo pensaba para mí: "Que de vueltas que le da su pecado al pecador". SE OYE LA CAMPANA DEL CLÉRIGO. ¡Tripas llevan pies!... Buen hombre, daos prisa, que ya el amo se avecina.

CALDERERO: No tenga miedo que estoy temblando. COGE LA ÚLTIMA LLAVE. Aquí perdí una aguja, aquí la hallaré... HACE GIRAR LA LLAVE EN LA CERRADURA Y ABRE EL BAÚL. "MUSICA DE LOS PANES".

LÁZARO : Y fue ansí, sus mercedes, que cuando menos lo aguardaba, veo en figura de panes, como dicen, la cara de Dios. Y no teniendo dineros con que pagar la llave a mi angélico calderero le dije: Toma de ahí un algo de lo que quieras en pago.

CALDERERO: TOMA UN BODIGO DE PAN Y SALE CANTANDO.

A dibujar tu cara
me puse un día
y al llegar a tus labios
ya no podía...

APARECE LORENZA. LÁZARO QUEDA ESTÁTICO.

LORENZA : FURIOSA. ¡Otra vez prestando oídas a dichos y decires de malas lenguas! Dice Dios, y dice bien, porque sabemos que Dios no puede errar: "A cada uno según sus obras". Y a los ojos de Dios, no he hecho otra cosa que cumplir lo estipulado cuando el señor arcipreste nos apadrinó el casorio... Hacerle la cama y cocerle las viandas, un día si y otro no... Pero ojos que tal ven y oídos que tal oyen... a qué quieres boca... el corazón se me quiebra... siento soga en la garganta... Pero ese es el pago que da el mundo... Una mujer de su casa y su solar. Saquelo por conjetura... ¿Qué de muertes he dado yo? ¿Qué de hijos en abandono? ¡Qué de abusos y de injurias? ¿Qué de trigedias por mis causas? ¿Qué del señor arcipreste y mi persona?.. Ni más que ver ni oir sino que las mujeres y las gallinas todas ponemos, unas cuernos y otras huevos!.. ¡Ni en burlas ni en veras! ¡Babilonia de quejones! ¡Hechos al mormullo de la canalla! ¡Que cada uno llore en su casa si tiene de qué, y muera de su muerte sin echar culpas a nadies y menos a sus damas!... DESAPARECE LORENZA. PAUSA.

LÁZARO : "...Y menos a sus damas" Más no tomé ni un pan en ese momento, porque no fuese la falta sentida, y porque de pronto me vi de tanta vianda señor, que el hambre se me espantó. Al otro día, en saliendo el amo de casa, tomo entre manos y dientes un buen pedazo de pan y en un santiamén le hice invisible. Y comienzo a hacer los quehaceres con mucho contento, pareciéndome con aquel remedio de llave remediar en adelante la triste vida. Más como la dicha del pobre dura lo que la bondad del rico, sucedió una noche que llega a deshora el que me mataba de hambre... ENTRA DE VUELTA EL CIEGO EN HÁBITO DE FRAILE.... Y fue que le veo sobre nuestro baúl, volviendo y revolviendo, contando y tornando a contar los panes.

FRAILE : Uno, dos, de éstos van tres
Nada falta cuento otra vez...
Uno, dos... y estando todos
Duermo en paz por mis costados.

De estos otros uno a uno
¡Ay, mi Dios, que falta uno!
Dos y dos, y este, y este...
¡En duda estoy que pasó peste!

LÁZARO : Después que estuvo un gran rato echando la cuenta, por días y dedos contando, dio luego en mirarme y dijo...

FRAILE : Si no tuviera a tan buen recaudo esta despensa, yo dijera que me han tomado de ella panes. De hoy en más, sólo por cerrar la puerta a la sospecha quiero tener buena cuenta de ellos.

LÁZARO : Todo dijo sin cambiar de vista mi compasivo amo. En esto me pareció ser pasado el corazón por saeta de montero, y el estómago viéndose puesto en la dieta pasada, me comenzó a escarbar de hambre.

FRAILE : Nueve quedan... y un pedazo. (SALE.)

LÁZARO : En esto, vuestras mercedes, se fue el piadoso amo fuera de casa. Yo, por consolarme, abro el arcón... LÁZARO SE ACERCA AL ARCÓN Y LO ABRE... Y puesto que vi el pan comencé a adorarlo, no osando recibir su santidad. Lo más que pude hacer fue dar en ella mil besos... LÁZARO BESA LOS PANES... Más como el hambre creciese, mayormente que tenía la bolsa a más pan aquellos días, moría de mala muerte, sus mercedes. En tanto, no hacía, sino contemplar en aquellos panes la cara de Dios, que así dicen los niños, más el mismo Dios que socorre a los afligidos, trajo a mi memoria un pequeño remedio.... UN SONIDO Y UNA LUZ COMO DE BOMBILLO QUE PRENDE ANUNCIA A UN RATÓN DE FERIA QUE SURGE POR LA ESCENA Y LUEGO DESAPARECE... "Este arcón es viejo y grande y roto en pequeños agujeros por algunas partes. Puédese pensar que ratones, entrando en él hacen daño a este pan" Y comencé a desmigajar por sus costados una pan si y otro no. Después, como quién toma gragea, comí las migas y algo me consolé. Para este tiempo ya había vuelto a comer el compasivo fraile. ENTRA EL FRAILE Y SE ACERCA AL ARCÓN. Y abrió el arcón... El FRAILE LO ABRE..., vio el mal pesar echo a sus panes, y sin duda creyó ser ratones los que tal daño habían hecho.

FRAILE : ¡Lázaro, mira, mira, que persecución ha venido esta noche por nuestro pan!

LÁZARO : ¿Y qué ha de ser tan gran trigedia?

FRAILE : Qué a de ser sino ratones. Ratones, que no dejan cosa con vida. Más agora cenemos. Siéntate, Lázaro... EL FRAILE SACA UNA BAYETA QUE EXTIENDE A MANERA DE MANTEL, UN TROZO DE QUESO Y UN

CUCHILLO. SE SIENTA Y RAYA SOBRE EL MANTEL, FRENTE A LÁZARO, LOS BORDES "ROIDOS" DE UNO DE LOS PANES... Cómete eso, que el ratón es cosa limpia.

UNA VEZ HAN COMIDO EL FRAILE SE LIMPIA BOCA Y MANOS. SE INICIA EN PANTOMIMA LA BÚSQUEDA DEL RATÓN POR TODO EL ESCENARIO. LÁZARO LO OBSERVA. EL FRAILE VUELVE AL ARCÓN Y LO REVISA POR TODAS PARTES Y PEGA UNA TABLA EN UN AGUJERO QUE ENCUENTRA.

FRAILE : FELIZ. Agora, señores ratones traidores, conviene variar sus propósitos, que en esta casa mal florecimiento tendréis. SE PONE UNOS ANTEOJERAS PARA DORMIR Y DUERME, CERCA AL ARCÓN EN UNA BANCA, RONCANDO.

MÚSICA. COMIENZA UNA PANTOMIMA COMO DE "TOM Y JERRY": EL FRAILE AUMENTA EL RUIDO DE LOS RONQUIDOS Y RESOPLIDOS. LÁZARO SE ACERCA A ÉL Y LE SACA EL CUCHILLO DEL PAN Y HACE UN HUECO EN UN COSTADO DEL ARCÓN, SACA UN TROZO DE PAN, LO RAYA, COME, LO GUARDA DE NUEVO Y LE REGRESA EL CUCHILLO AL FRAILE. LUEGO FINGE DORMIR. EL FRAILE DESPIERTA, REVISA EL ARCÓN, VE EL HUECO, ARMA UNA ESCÁNDOLA MUDA Y TAPA EL HUECO NUEVO. LUEGO VUELVE A LA BANCA Y DUERME. LÁZARO REPITE LA ACCIÓN ANTERIOR: EL FRAILE TAMBIÉN. LÁZARO VUELVE A REPETIR TODA LA ACCIÓN. EL FRAILE DESPIERTA, REVISA EL ARCÓN, DESCUBRE OTRO HUECO, LE DA LA GRAN PATALETA Y SALE. REGRESA INMEDIATAMENTE CON UNA TRAMPA PARA RATONES. TAPA EL HUECO, PONE UN TROZO DE QUESO EN LA TRAMPA, LA METE AL ARCÓN, LO CIERRA Y DUERME DE NUEVO. LÁZARO REPITE LA ACCIÓN, COME PAN Y ADEMÁS QUESO Y VUELVE A HACER QUE DUERME. EL FRAILE DESPIERTA, DESCUBRE EL OTRO HUECO, ABRE EL ARCÓN Y VE LA TRAMPA Y NO EL QUESO, DESPIERTA A LÁZARO Y COMIENZA A REGARSE EN INSULTOS Y MALDICIONES EN JERIGONZA HASTA QUE ENTRA BERNARDA, UNA VECINA. EL FRAILE LE CUENTA EN MÍMICA SUS DESGRACIAS Y CONTRARIEDADES.

BERNARDA : No hay que buscar donde no hay que buscar, hermano. En esta casa, yo me acuerdo, solía andar una culebra. Tenía lo menos siete pies de larga. Era apenas del ancho de una sortija pero yo la vi más de una vez engullir un cerdo entero en tres mascadas... Siempre que estábamos a punto de cogerla hacia unos silbidos tan de espanto que parecía endemoniada. Una vez, le rezamos la oración de la emparedada, y se desplomó a tierra... y ahí se quedó quieta buen rato. Creímos haberla largado a mejor vida, por gracia de la oración, pero cuando nos acercamos a concluirla, la hambrona se sacudió de repente y nos echó una ojeada como del más allá... y luego se lanzó a correr como poseída a la vista de la cruz del Señor... Cierto es, que esas culebras no se andan detrás de panes ni de quesos, pero en estos tiempos, en que la pitanza escasea tanto para fieles como para infieles, cada quién busca lo suyo por donde mejor le acomoda.

FRAILE : No se hable más. Culebra es la que a estado asaltando el arca de mi hacienda. Regresa a tus quehaceres, mujer. Y por tu salvación, nunca más vuelvas a nombrar, ni de dientes para afuera ni de dientes para dentro, la oración de la emparedada...SALE BERNARDA. A LÁZARO. Queda aquí atento y en guarda. Voy en busca de ayuda para dar fin a este infortunio. SALE.

LÁZARO : Cuadró todo con todo sus mercedes. Sólo que lo que la vecina contó trastornó mucho a mi amo.

FRAILE : ENTRANDO CON UN GARROTE EN LA MANO Y GOLPEANDO Y BUSCANDO POR TODAS PARTES... ¡Tente quieta! ¡Tente quieta, tente quieta y lejos de mi hacienda!.. ¡Alimaña del paraíso! ¡Ruina de Adán!.. ¡Corruptora de Eva!.. ¡Furia del Señor!.. BERNARDA ENTRA. EL FRAILE NO LA VE. ¡Fuera, fuera, lejos, lejos... de mis panes y mis quesos!..SALE BERNARDA DESPAVORIDA... De hoy en más estaré en vela y guarda. No pegaré ojo hasta no dar con la ladronzuela y darle muerte.

MÚSICA. PANTOMIMA DE LA CACERÍA DE LA CULEBRA: EL FRAILE NO PUEDE TENER SOSIEGO. SE SIENTA, SE PARA, BUSCA, GOLPEA, SE SIENTA, CIERRA UN OJO, SE SOBRESALTA A CUALQUIER SONIDO REAL O IMAGINARIO, ETC. MIENTRAS, LÁZARO FINGE DORMIR. EN ALGÚN MOMENTO, LÁZARO LLORA SU SUERTE.

EL FRAILE VA HACIA EL AL ESCUCHAR SUS LAMENTOS, LÁZARO CONTINUA SIMULANDO DORMIR, Y EL FRAILE LO REVUELVE Y REBUSCA EN ÉL LA FAMOSA CULEBRA. LUEGO VUELVE A LA BANCA Y CONTINUA EN VELA Y GUARDA.

LÁZARO : Yo hube miedo, sus mercedes, que en aquellas diligencias fuera a dar con la llave, que entre el calzón protegía, y he sabido guardarle en la boca para mayores seguridades.... METE LA LLAVE EN LA BOCA... Más quisieron mis hados, o mejor mis pecados, que una noche vencido por la fatiga y la hambre me haya quedado dormido... DUERME RUIDOSAMENTE, RONCANDO Y SILBANDO.

FRAILE : ¿Qué voz es esa que suena agora antes del alba?.. Pues no ha de ser otra cosa que mi ladronzuela... COGE EL GARROTE Y GUIADO POR EL SONIDO DE LOS SILBOS Y RONQUIDOS DE LÁZARO SE LE ACERCA A TIENTAS Y CON TIENTO Y LE SIEMBRA UN GARROTAZO EN LA CABEZA.

LÁZARO : ¡Madre mía, muerto soy!.. LÁZARO PIERDE EL SENTIDO Y EL CONOCIMIENTO.

FRAILE : ¿ A qué he dado yo en mi agonía?... TOCA LA CABEZA DE LÁZARO Y A TIENTAS LLEGA HASTA LA BOCA DONDE ASOMA LA MITAD DE LA LLAVE AFERRADA CON LOS DIENTES. COGE LA LLAVE Y LA PALPA. Y COMIENZA A MALDECIR A GRITOS EN JERIGONZA. ENTRA BERNARDA SOBRESALTADA POR LOS GRITOS DEL FRAILE. A BERNARDA. El ratón y culebra que me daban guerra y me comían mi hacienda he hallado... BERNARDA VA A DAR AYUDA A LÁZARO... ¡Despierta haragán y mira que culebra he hallado!

LÁZARO : RECUPERANDO EL SENTIDO Y MIRANDO AL FRAILE. ¿Qué es esto si no es inferno?

BERNARDA: Pues ha tornado en su acuerdo, señor fraile. Placerá a Dios que no haya sido nada grave.

FRAILE : Lázaro, de hoy en más eres tuyo y no mío. LO COGE DE UNA MANO Y LO PONE EN LA PUERTA. Busca otro amo y vete con Dios, que yo no quiero a mi servicio tan diligente servidor. No es posible sino que hayas sido mozo de ciego. SALE SANTIGUÁNDOSE DE LÁZARO.

BERNARDA: CURANDO LA HERIDA A LÁZARO. Pues verdad es, que eres un diablillo de todos los diablos... LE DA UN TROZO DE PAN... Mira que venir a hacerle esta travesura al bueno del fraile... SUELTA LA RISA. LE DA UN TROZO DE QUESO Y SALE RIENDO.

LÁZARO : De esta manera, su señoría, poco a poco, con ayuda de las buenas gentes, di conmigo en esta insigne ciudad de Toledo. ... MÚSICA. ENTRA LORENZA CON UN ATADO DE ROPA.

LÁZARO : ¿Dónde andaba, Lorenza?

LORENZA: Donde si no en la casa del señor arcipreste.

LÁZARO : Ya casi amanece.

LORENZA: Lavar de noche rinde más. Todo el mundo lo sabe..

LÁZARO : Sí, y todo el mundo sabe ...

LORENZA: ¿Sabe qué?

LÁZARO : Que el señor arcipreste de Toledo tiene muchas ropas y prendas que lavar.

LORENZA: Es el amo. Y bien tiene lo que se merece. Se puede estar mudando y aseando todos los días. Y no andar con lo puesto desde el día de la boda, como tantos otros, oliendo a ajo y a bestias, y malquistándose con una día y noche.

LÁZARO : Ahora de agora resulta que guelo a olor de burro meado y maldigo en excesos. Y el señor arcipreste...

LORENZA: El señor arcipreste sí sabe tratar a una mujer. Sabe hacer... cortesías y sabe hablar amabilidades. Pero más nada. ¡Lo juro por la hostia marido mío! No como andan diciendo las malas lenguas que yo de esto y de lo otro...¡ Pero quién me manda... todo por servicial, por querencia a usted, por beneficiarlo con el señor arcipreste!.. Mi manso como un cordero, mi bravo como un león...desoiga las inquinas de los envidiosos o voy a terminar en destierro calumniada de amancebada...y usted con la espalda llena de azotes y en prisión dizque por consentidor. Más bien preste oído a las prédicas del señor arcipreste, que antes que nada es el amo... SE ESCUCHA ENTRE CAJAS LA VOZ DEL ARCIPRESTE: "**EL HOMBRE CUERDO NO SE DEBE QUEJAR, CUANDO QUEJARSE NO SIRVE DE NADA. LO QUE NO SE PUEDE REPARAR NI ENMENDAR, EL HOMBRE CUERDO LO DEBE SOBRELLEVAR Y AGUANTAR."...** ¡Angel san arcángel ¿Por qué hice caso a consejas y me casé con este burro mocho!.. ¡Tapia de agravios!.. ¡Costal de desconfianza!.. ¡Sepultura de mi mocedad!.. ¡Señor, mi Señor... Mi Dios!.. ¡Me extirpo los cabellos!.. ¡Me hinco las uñasi... Me desclavo los ojos!..¡Dolor, llanto me da!.. LLORA... ¡Que la tierra me trague!... SALE. PAUSA.

LÁZARO : Señorías, mientras estuve doliente del garrotazo del fraile, siempre me daban alguna limosna; más, cuando con la merced de Dios, se me cerró la herida y estuve sano, todos me decían: "¡Bellaco y vago eres: Busca, busca un buen amo a quién servir!" Y así andando y discurriendo de puerta en puerta, decía yo entre mí: "¿Adónde hallara un buen amo, si Dios agora de nuevo, como crió el mundo, no le criare."...

MUSICA. APARECE UN ESCUDERO CON RAZONABLE VESTIDO, BIEN PEINADO: CON CAMINADO DE FILICHIPÍN EMPAÑA-ESPEJOS QUE VA Y VIENE POR LA CALLE FINGIENDO UNO QUE OTRO AFÁN Y GRANDES OCUPACIONES. LÁZARO, COMO HIPNOTIZADO, LO SIGUE EN UN COMIENZO CON LA MIRADA Y LUEGO ANDA DETRÁS DE ÉL BUSCANDO UNA OPORTUNIDAD PARA HABLARLE. SILENCIO.

ESCUDERO : Muchacho, ¿buscas amo?

LÁZARO : Sí, señor.

ESCUDERO : Pues vente tras mí, que Dios te ha hecho merced de topar conmigo. Alguna buena oración rezaste hoy.

COMIENZAN A CAMINAR. LÁZARO SIEMPRE ATRÁS. A LOS DOS PASOS EL ESCUDERO SE DETIENE EN LA ACERA, FRENTE A LA VITRINA DE UNA VENTA, Y MIENTRAS APARENTA MIRAR LAS MERCADERÍAS SE VA COMPONIENDO TRAJE Y FIGURA EN EL VIDRIO DE LA VENTA.

LÁZARO : Era de mañana cuando a este mi tercer amo topé, y llévome tras sí gran parte de la ciudad...

SE ESCUCHA DE FONDO UNA MELODÍA QUE SUGIERE EL TIC-TAC DE LOS RELOJES. REINICIAN LA CAMINATA HACIA LA CASA DEL ESCUDERO, CADA VEZ MÁS LEJOS DE SITIOS ALUMBRADOS O HABITADOS POR GENTES... DE PRONTO, EL ESCUDERO SE DETIENE FRENTE A UN INMENSO PORTÓN. SILENCIO. CON UN GRAN GESTO, CASI DE BAILARÍN, EL ESCUDERO SACA CON EXTREMADA DELICADEZA UNA PEQUEÑA LLAVE. ABRE EL PORTÓN... SUENAN COMO UNAS FIGURITAS DE MÓVILES... ENTRAN A LA CASA... SILENCIO. SE ESCUCHA EL SONIDO DE UNA MOSCA... EL ESCUDERO COMIENZA A QUITARSE LA CAPA. LÁZARO SE ACERCA A AYUDARLO. SILENCIO.

ESCUDERO : ¿Tienes las manos limpias?

LÁZARO SE MIRA LAS MANOS Y LUEGO LAS MUESTRA AL ESCUDERO. EL ESCUDERO HACE UN GESTO DE APROBACIÓN. REINICIA LA MELODÍA DE LOS RELOJES. LÁZARO QUITA LA CAPA A SU AMO. SILENCIO.

LÁZARO : CON LA CAPA EN LA MANO Y MIRANDO PARA TODAS PARTES. ¿Señor, dónde acostumbra guardarla?

ESCUDERO : MORTALMENTE SERIO. Donde ha de ser sino al aire libre... Reposando airosa sobre el azulejo de mi amado suelo. Muchacho, yo te enseño, para que lo sepas hacer de aquí en adelante.

MELODÍA DE LOS RELOJES. EL ESCUDERO COGE LA CAPA DE MANOS DE LÁZARO Y ENTRE LOS DOS LA TIENDEN EN EL PISO A MANERA DE CAMA. EL ESCUDERO PONE EL CASCO DE ALMOHADA Y SE ACUESTA. SILENCIO.

ESCUDERO : ¿Qué haces ahí estampado como una esfinge, muchacho? Por todos los cielos, ¿qué ayuda de cámara ha tenido a bien procurarme mi Dios y mi rey? ¿A qué esperas para seguir mis pasos?...

MELODÍA DE LOS RELOJES. LÁZARO A LA MANERA DEL ESCUDERO TIENDE SU CAPA COMO DE CAMA. SE ACUESTA. PAUSA. SILENCIO.

LÁZARO : A LOS JUECES. Sus mercedes, bien dicen los que dicen que con árbol caído todos hacen leña. Creanme, que en aquel momento sentí que la vida se me largaba por los ojos de lo mucho que lloré mis desventuras. Y por si fuera poco, mis tripas no paraban de preguntar qué si las muelas estaban ya difuntas.

ESCUDERO : ¿Ya has comido, muchacho? Espero que ya lo hayas hecho porque acá cenamos muy temprano, casi de mañana.

LÁZARO : No, señor. Más, muchacho soy que no me afano mucho por comer, bendito sea Dios.

ESCUDERO : Gran Virtud es esa, por ella te querré más, que el comer regaladamente es más de cerdos que de cristianos.

LÁZARO : Señor, ninguna pena tenga por mí, que bien sé pasar una noche y aún más, si es menester, sin comer.

ESCUDERO : Así está bueno. Vivirás más y más sano. No hay tal cosa en el mundo para vivir mucho y mejor que el comer poco. Por lo demás, la mesa viene en camino.

LÁZARO : ¿En camino, señor?

ESCUDERO : En camino, desde Castilla la Vieja. De doce puestos, como corresponde a casa que lo merece. Madera de enebro tallado con santas figuras. Mesa digna para servir de tálamo a cualquier vianda.

LÁZARO : ¿Viandas, señor? ¿Hay viandas?

ESCUDERO : Las viandas van sobre la mesa que viene en camino, frente a las sillas como es costumbre.

LÁZARO : MIRANDO PARA TODAS PARTES. Frente a las sillas...

ESCUDERO : Vienen en camino, muchacho. Madera de enebro, seca, pulida, de curva en torno... En el espaldar traen en talla por mano maestra la figura del rey, mi señor. Nunca se ha visto igual. Vienen con las camas, desde castilla la vieja.

LÁZARO : Me aventuro a figurar, señor, que de allá, de tan buen destino, vendrán también las mantas que apagarán estos fríos.

ESCUDERO: ¿Mantas? ... Mantas, no hay. ¿Qué diablos de honra crees que tengo, mozuelo? Hay tapices de Bruselas tejidos en hilos dorados. No soy ningún cristiano nuevo recién aparecido. Tapices. Tapices de Bruselas tejidos en hilos dorados. Vienen en camino desde Castilla la vieja.

MELODÍA DE LOS RELOJES. LÁZARO BUSCA UNA Y OTRA VEZ ACOMODO EN SU NUEVA CAMA. LUEGO SACA UN TROZO DE PAN Y SE DISPONE A COMERLO. SILENCIO.

ESCUDERO : ¿Muchacho, qué traes ahí? ¿Qué cosa es ésa?

LÁZARO : Un algo de pan que me ha quedado del viaje, señor.

ESCUDERO : ¡Pan!..

LÁZARO : Pan.

ESCUDERO : Pan... ¿Pan?

LÁZARO : Pan, señor.

ESCUDERO : Pan, pan... paan. Pan. Pan, pan, pan. Panpanpan...

LÁZARO : PARTE EL PAN EN DOS PORCIONES IGUALES Y OFRECE UNA AL ESCUDERO. ¿Vuestra merced, por caridad de Dios, desea acompañarme en este pobre lance?

ESCUDERO : .... Por mi vida, que parece un buen pan, muchacho.

LÁZARO : Y en verdad lo es, señor.

ESCUDERO : ¿Y sí estará amasado por manos limpias?

LÁZARO : Sí, a fe señor, que Dios lo proporciona.

ESCUDERO : Plega a Dios, muchacho, pues no lo desairemos que es gran pecado hacerlo. RECIBE EL PAN DE LÁZARO.

EL ESCUDERO FRACCIONA SU PAN EN TRES PARTES Y LAS DISPONE EN EL PISO COMO PARA UNA CENA DE TRES PLATOS. LÁZARO LO IMITA. LUEGO AMBOS COMEN DE MUY BUENA GANA, UNO FRENTE AL OTRO, COMO EN UN JUEGO DE ESPEJOS COMPLETAMENTE SINCRONIZADOS... CUANDO HAN TERMINADO EL ESCUDERO SACA UNA VIEJA LICORERA DE PLATA Y LA OFRECE A LÁZARO.

LÁZARO : Señor, no bebo vino.

ESCUDERO : Agua es, muchacho. Bien puedes beber.

LÁZARO : Aunque de sed no es mi congoja, señor, por cortesía se puede beber un poco. BEBE Y REGRESA LA LICORERA AL ESCUDERO.

MELODÍA DE LOS RELOJES. EL ESCUDERO DUERME A PIERNA SUELTA.

LÁZARO : Imaginen pues sus mercedes lo que de aquí en adelante aconteció. Yo, trayendo a uso las lecciones del maestro ciego, torné a poner el nombre de Dios en los labios y a pedir pan por las puertas y casas más grandes que me parecían. Contemplen mi desastre que fue, sus mercedes, que escapando de ruines amos y buscando mejoría, viniese a topar con quien no sólo no me mantenía, sino que había de mantener. Con todo, le quería bien, con ver que este era pobre y no tenía ni podía más, no como el avariento ciego y el mezquino fraile que entre más tenían menos caridad había. Y pues que nadie da de lo que no tiene, a éste amo antes le había lástima que enemistad.

MELODÍA DE LOS RELOJES. LA MELODÍA SUGIERE AHORA EL PASO DE DÍAS Y NOCHES. HAY UNA GALERÍA DE SONIDOS Y CAMBIOS EN LAS POSTURAS DEL ESCUDERO Y LÁZARO MIENTRAS DUERMEN, HASTA QUE ACOSADOS POR EL FRÍO TERMINAN EN LA MISMA CAMA Y CUBIERTOS POR LA MISMA CAPA. SILENCIO.

ESCUDERO : ¿Duermes, muchacho?

LÁZARO : No, señor, que el sueño y el hambre no hacen buena amistad.

ESCUDERO : De estar ahora en Castilla la Vieja, donde está toda mi hacienda, no pasaríamos afugias . Tengo allí en mis heredades media docena de casas con sus tierras, que de no estar las unas a punto de derrumbarse y las otras sin cultivar, valdrían lo menos doscientas veces mil maravedís.

LÁZARO : ¿Señor, por qué dejó esta su hacienda en manos del rastrojo?

ESCUDERO : No las dejé, siguen allá, en Castilla la Vieja. Y, por qué había de ser, muchacho, sino porque en la labor de mantenerlas no había de ganar ningún honor ni honra.

LÁZARO : Es cierto, señor, pero no pasaría tantas... afugias.

ESCUDERO : Tu no entiendes cosas de honra eres un... mozuelo. Honor y honra, constituyen el mejor caudal del hombre. Es así, como he salido de allí en busca de ellas. Y, por si fuera poco, hube un enfrentamiento con cierto conde, que de no poner distancia entre él y yo, de seguro le habría muerto.

LÁZARO : ¿A causa de qué fue tan esforzado lance, señor?

ESCUDERO : Solía encontrarme a este tal conde, de cuyo nombre no quiero acordarme, en todo sitio y a toda hora, siempre en lugar público y lleno de gentes, y cada vez que lo topaba me infringía diciendo: "Dios mantenga a vuestra merced", y porfiando en la infamia ni se quitaba el sombrero de primero.

LÁZARO : ¿Y no es buena manera saludar un hombre a otro diciéndole "Dios mantenga a vuestra merced", señor?

ESCUDERO : ¡Va de retro, brujo!.. Se suele saludar así a los hombres de poca condición, más no a los más altos, como yo. A los que a su encuentro obligado es, descubriendo la cabeza de antemano, saludar diciendo: Beso las manos de vuestra merced...

LÁZARO : "Beso las manos de vuestra merced..."

ESCUDERO : ¡Tu no, muchacho...! Tu no eres un hidalgo y mucho menos un caballero. En fin, que no aguantando tanta ofensa un día en que cansado estaba de que me infringiera, sin quitarme el sombrero le di grita: Vos, don villano ruín, ¿por qué no soís bien criado? A esto el tal conde por toda respuesta me retó a duelo. Yo, por no tener que darle muerte y lamentarle, tomé camino a esta ciudad.

LÁZARO : Verdad es, señor, que motivo grande es... Eso le dije, sus excelencias, por salir del apuro en que me hallaba, ya que a causa de mi poco conocimiento nunca pude entender sus razones. Y mucho menos sus esforzados trabajos para ir a pasar la jornada recorriendo calles, plazas, iglesias y todo sitio donde hubiera gentes.

MELODÍA DE LOS RELOJES. EL ESCUDERO COMO SI HUBIERA AMANECIDO SE LEVANTA Y MIMA TODA LA SECUENCIA DE ALISTARSE Y EMPERIFOLLARSE COMO SI FUERA UN PRÍNCIPE. CUANDO SE DISPONE A SALIR SUENAN UNOS GOLPES VIOLENTOS A LA PUERTA.

ESCUDERO : No oses abrir la puerta, muchacho, que deben ser ciertos impertinentes que vienen a que les facilite algún dinero. SE OYEN MÁS GOLPES. Date cuenta, son unos fastidiosos. SE OYEN UNAS VOCES QUE SE ALEJAN. Estará de Dios que no salga hoy, muchacho. Está ciudad cada día está más peligrosa.

MELODÍA DE LOS RELOJES. EL ESCUDERO REGRESA, SE SIENTA, SE DUERME. LÁZARO LO IMITA. DUERMEN.

ESCUDERO : DORMIDO. CON UN MONEDA EN LA MANO. Toma, Lázaro, que Dios ya va abriendo su mano. Ve a la plaza y merca pan y vino y carne. Ve presto y comamos hoy como condes.

LÁZARO COGE EN SUEÑOS LA MONEDA Y VA A SALIR. SILENCIO. SE ESCUCHAN MUCHOS SONIDOS DE LLANTOS Y REZOS Y PASOS COMO DE CARGANTES DEL SANTO SEÑOR EN SEMANA SANTA EN POPAYÁN. ENTRAN DOS PLAÑIDERAS LLEVANDO EN ANDAS UNA PARIHUELA CON UN MUERTO HECHO YA CALAVERA. LÁZARO SE PARALIZA DE MIEDO.

PLAÑIDERA 1º : ¿A dónde vas costal de huesos?
No me cierres la puerta,
No te guardes a mis ojos
Que no hay imposible más.
PLAÑIDERA 2º : Dolor, llantos me das,
Mirando cúan otro estás
Envuelto en disfraz de huesos
Sin contener tu llanto estás.

LÁZARO SE ACERCA AL FIAMBRE Y LO MIRA, VE SU PROPIA CARA, GRITA Y DESPAVORIDO REGRESA A LA CAMA.

PLAÑIDERA 1º : ¿A dónde vas costal de huesos?
¿De agora a dónde te llevarán?
Cuando ha llegado tu tiempo
En cielo o tierra te encontrán.
PLAÑI. 1º Y 2º : ¿De agora a dónde te llevarán?
A la casa triste y desdichada,
A la casa lóbrega y oscura,
A la casa donde nunca comen ni beben.

SALEN LAS PLAÑIDERAS CON SU CARGA FÚNEBRE. SILENCIO.

LÁZARO : DESPERTANDO. ¿Oh desdichado de mí, para mi casa llevan este muerto!

ESCUDERO : DESPERTANDO. ¿Qué voces das? ¿A quién han muerto?

LÁZARO : ¡Oh, señor, acuda aquí que nos traen acá un muerto!

ESCUDERO : RIENDO. Tres semanas han pasado de aquel suceso que te barajó la comida del fiambre.... RÍE... y agora te dio por soñarlo... RÍE A CARCAJADAS.

LÁZARO : En eso estábamos, sus mercedes, cuando se dejó oír aquel pregón amargo...

SE ESCUCHA UN CORNETÍN Y UN TAMBOR QUE ANUNCIA AL PREGONERO DE LA CIUDAD.

PREGONERO : ¡Por haber sido este año la tierra estéril de pan, se acuerda por decreto y ley del ayuntamiento, que todos los pobres y menesterosos que sean de origen forastero, sean idos de la ciudad, y al que se halle de ahora en cuatro días mendigando por puertas y calles, será escarmentado con cuarenta azotes... y puesto a las puertas de la ciudad.... DE NUEVO CORNETÍN Y TAMBORES... ¡Por haber sido este año la tierra estéril de pan, se acuerda por decreto y ley....!

LÁZARO : Dicho y hecho. A los cuatro días entró en rigor el decreto y las calles se llenaron de tal procesión de pobres, juntados por los alguaciles, que se puso en mí gran espanto y no osé más en salir a demandar la caridad de las buenas gentes. Allí vieran sus mercedes, si tuvieran vistas para ello como tienen para sus justicias, la dieta de mi casa y la tristeza y silencio de sus moradores, tanto que nos acaeció estar dos o tres días sin probar bocado ni hablar palabra... PAUSA. SILENCIO. Y no tenía tanta lástima de mí como del lastimado de mi amo, que se paraba a la puerta a mediodía, con estirado cuerpo, más largo que galgo de buena casta, con una paja entre los dientes, a escarbar donde nada había. PAUSA. EL ESCUDERO, DE PIE, FRENTE AL PÚBLICO, SE LIMPIA LOS DIENTES CON UNA PAJA... Estando en esta afligida y hambrienta persecución, fue que, por caridad de Dios, a la puerta llegó a darnos vida una mujer que teníamos por vecina y que sobrevivía de hilar bonetes. ENTRA UNA VECINA CON UN ATADO DE PAN ENVUELTO EN UN PAÑO. LE DA UNA PIEZA DE PAN A LÁZARO Y SALE. LÁZARO PARTE UN TROZO Y SE LO DA AL ESCUDERO. AMBOS COMEN.

ESCUDERO : Ya ves, Lázaro, que Dios ya va abriendo su mano. ¿Cuánto no he caminado buscando un buen amo a quien servir? No a cualquier amo, Lázaro. Digo de un caballero de esos que no los obliga nada a quitarse el sombrero ni en presencia del emperador. Pues por ventura, Lázaro, ¿no hay en mí habilidad para servir y mantener contento a un amo tal? Por Dios, que si con él topase, muy su cercano sería y mil buenos servicios le haría... porque yo sabría agradarle a las mil maravillas, diciéndole mentiras tan bien como cualquier otro... Reiría siempre sus chistes y gracejos, aunque no fueran de risa, y aplaudiría sus maneras y costumbres... Nunca diría cosa que le contradijese ni le causase irritación. Haría eco de lo que bien a él estuviese... y sabría ser malicioso, mofador y malcinante tanto de los de la casa como de los de afuera... Vería de ver y procurar saber de vidas ajenas para contárselas, y otras muchas galas de esta calidad que se usan en palacio y a los señores les parecen bien...

SE ESCUCHAN UNOS VIOLENTOS GOLPES EN LA PUERTA Y RUIDOS DE VOCES.

ESCUDERO : Ya están de vuelta esos impertinentes, Lázaro. No hay más que hacer que hacerles el favor de prestarles algún dinero, para evitar tal fastidio. Voy a la plaza, a cambiar una pieza de a dos por una de una, y ya vuelvo con el sencillo, Lázaro.

SALE EL ESCUDERO. GOLPES Y RUIDOS COMO DE GENTES DERRIBANDO PUERTAS. SILENCIO.

LÁZARO : Y por el afán que llevaba para hacer tal servicio, sus mercedes, mi amo salió no por la puerta sino por el solar. Y nunca más le volví a ver. A los que sí logré ver fue al alguacil, a un escribano, y a un hombre y una mujer que se dijeron dueños de la casa y que venían por las rentas atrasadas con orden de embargo. Me prendieron por el cuello, me amenazaron preso y preguntando por el paradero de mi amo y su hacienda yo les dije: "Señores justicias, mi amo está en la plaza cambiando una pieza de dos por una de una y ya vuelve con el sencillo. Y su hacienda está en Castilla la Vieja, pero no toda, a fe que una parte de ella ya viene en camino." Así fue que me dejó mi pobre tercer amo, sus mercedes...

LÁZARO ROMPE A REÍR SIN PARAR. SE ESCUCHAN LOS GOLPES DE UN MARTILLO SOBRE UNA MESA Y UNA VOZ QUE DICE: "LÁZARO DE TORMES, EL IRRESPETO A ESTA CORTE PUEDE SER CAUSAL DEL AUMENTO DE LA PENA." ENTRA LORENZA.

LORENZA : Excelencia, perdón por interrumpir así está audiencia. Sólo vengo a rogar justicia y a implorar clemencia a esta corte...AL PÚBLICO., a estos señores jueces. Este hombre es mi marido, el pregonero de vino. De hoy en más, nadie hace negocio de vino sin consultar su opinión... Y alguien a escrito a esta corte acusándolo de alcahueta y vivir a costillas de mi mancebía. Siendo así que estoy a borde de perderlo y perderme. Pero quien tal afirma y escribió a esta corte no ha presentado prueba ninguna, a no ser las habladurías que siempre hay en todo pueblo.

LÁZARO : Sus mercedes, juro sobre la hostia que esta mujer es tan buena como cualquiera otra que viva dentro de las puertas de la ciudad de Toledo.

LORENZA: AL PÚBLICO. Nunca he faltado a la honra de este hombre, mi marido, a quien quiero y he querido, y cuyo único delito y pecado es no tener en que caerse muerto.

APARECE EL ARCIPRESTE.

LÁZARO : Y no saber de letras más que de mujeres...

LORENZA: AL PÚBLICO. Se dice que soy una pérdida, una barragana... Señores jueces: ¿Qué de muertes he dado yo? ¿Qué de hijos en abandono? ¿Qué de abusos y de injurias? ¿Qué de trigedias por mis causas?.. ¿Qué de guerras y de hambrunas?.. Excelencias, sólo el tambor quiere a golpes y la pandereta a puños...

LÁZARO : Señores, veinte años de galeras, y de encime cuarenta azotes, por una falta como la que se rumora que soy culpable...Ahora que he llegado a lo mejor de mi mala fortuna, es casi un crimen.

EL ARCIPRESTE AVANZA Y SE PARA EN MEDIO DE LORENZA Y LÁZARO. LÁZARO Y LORENZA DICEN AL TIEMPO: **"SEÑOR ARCIPRESTE."**

ARCIPRESTE : ....

CANCIÓN FINAL:

"Y AHORA PARA TERMINAR
AL PÚBLICO LE PEDIMOS
QUE PERDONEN NUESTRAS FALTAS
Y AL QUE NO LO QUIERA HACER
QUE SE SUBA EN ESTAS TABLAS..."

LIBRETO FINAL

"EL LAZARILLO DE TORMES Y SUS AMOS CON CORO DE MENDIGOS"

DIRECTOR: WALTER SUAZA

TUTOR: Camilo Ramírez

Estrenada sábado 12 de noviembre de 2011

Teatro Luis Enrique Osorio

PERSONAJES

LAZARILLO DE TORMES
LÁZARO DE TORMES
LORENZA
SILUETA ARCIPRESTE
ALGUACIL 1
CIEGO
MADRE
AZOTADO
CLÉRIGO
CALDERERO

VECINA
ARCIPRESTE
ALGUACIL 2
ESCUDERO
PARCA
PLAÑIDERA
DUEÑA DE CASA
ALGUACIL 3
CORO

LA ESCENOGRAFÍA ES UN RETABLO, EN EL CENTRO SE ENCUENTRA UNA ENTRADA QUE SUGIERE UNA BOCA ABIERTA. EN EL LADO IZQUIERDO DE LA ESCENOGRAFÍA ESTÁ EL MARCO DE UNA PUERTA, SOBRE ELLA, EN LA PARTE SUPERIOR, SE VE DENTRO DE UN TRIÁNGULO UN OJO CON UNA LÁGRIMA, YUXTAPUESTO AL TRIANGULO HAY UNA CRUZ INCLINADA.

EN EL RETABLO IZQUIERDO SE PROYECTA UNA LUNA QUE PASA CON SUS CICLOS, SE ILUMINA EL OJO, SE ILUMINA UN CUNCHO DE MONEDAS EN PROSCENIO CENTRO, SE ENCIENDEN UNOS CONTRAS ROJOS Y DETRÁS DE LA ESCENOGRAFÍA SE PROYECTAN LAS SILUETAS DEL CORO, SUENA MÚSICA DE INTRODUCCIÓN. LUZ SEGUIDOR SE VA EXPANDIENDO POR LA BOCA DE LA ESCENOGRAFÍA. VOCES EN OFF

CORO 3: ¡Se da inicio a esta audiencia!

ARCIPRESTE: ¡Lázaro de Tormes, inicie su informe!

(LA PROYECCIÓN CAMBIA, DE LA LUNA PASA A UN MURO DE LADRILLO).

CORO 3: ¿Y por qué esta acá?

CORO 5: Por consentidor.

CORO 2: Eso dicen las malas lenguas.

CORO 1: ¡Ay! Consentidor, consentidor...

CORO: ¡Qué es esto si no es inferno! ¡Qué es esto si no es inferno! ¡Qué es esto si no es inferno!

ENTRA CORO 1 "¡QUE ES ESTO SI NO ES INFERNO!". AGARRA EL BORDÓN, MIRA AL PÚBLICO, AVANZA, GOLPEA CON EL BORDÓN, DE ESTA FORMA LLAMA A LOS DEMÁS. ENTRA EL RESTO DE CORO POR LA BOCA DE LA ESCENOGRAFÍA Y RECOGEN SUS BORDONES. CORO 1 ERUCTA Y RECITAN AL UNÍSONO "ORACIÓN A LOS MORISCOS"

Yo picador, macho errado, macho galopiado, me confieso a Dios barbadero y a soneta María tampoco, al bien trovado san Sanchez Batista, y a los sonetos apóstatas san perro y san palo, y a vos padre espertual: daca la culpa, toma la culpa. Vuélvome a confesiar a todos estos que quedan aquí detrás y a vos padre espertual que estás en el lugar de dios, me deís pestilencia de mis pecados y me absorváis dellos, ¡amen Jesús!

MIENTRAS VAN AVANZANDO HASTA EL PÚBLICO (CAMBIO DE LUZ), COMIENZAN A PEDIR, EN TANTO RECITAN "ADMIRABLE ENSEÑANZA DEL PEDIR"

El barro, que me sirve, me aconseja;
y el golpe, no el ladrón, me le arrebata;
no pudo el potosí guardar la plata,
ni el mar, que ondoso y próvido le aleja.

Del no guardarla yo, docto me deja
bien la ambición a mi quietud ingrata,
cuando, con menos susto, se desata
el natural sustento en una teja.

Pues tïene el vituperio por salida
el pedir, avergüéncense en la entrada,
cuando tan poco ha menester la vida.

Mas si el pedir es fuerza no excusada,
quiero pedirme a mí que a nadie pida,
primero que pedir a nadie nada.

Y CADA VEZ QUE RECIBEN DEPOSITAN LA MONEDA EN EL CUNCHO Y AGRADECEN "AMÉN JESÚS".

DESDE AFUERA PREGONAN EN OFF "LA AGUA MÁS PURA DE TOLEDO", POR LA BOCA ENTRA LÁZARO SIGUIENDO CON SU PREGÓN, AVANZA HASTA EL CUNCHO EN PROSCENIO (CAMBIO DE LUZ), SACA UNA MONEDA, SE JACTA DE ELLA, SE LE ACERCA CORO, LÁZARO SACA MÁS MONEDAS DE SU CHALECO, LE ENTREGA UNA A CORO 2.

CORO 2: Caballero...

LÁZARO ENTREGA UNA MONEDA A CORO 4

CORO 4: Hidalgo...

LÁZARO SE PALPA EL PECHO, AL VER QUE NO TIENE MÁS MONEDAS.

CORO 3: ¡Hideputa!

CORO: (MIRANDO A LÁZARO) ¡Culi tacaño!

CORO SALE, (CAMBIO DE LUZ, INT. / AUDIENCIA).

LÁZARO: Primeramente, no crea vuestra señoría que siempre he gozado de tan regalada vida, que antes de agora es mucha el agua que bajo el puente ha corrido. Ya es bien oída la mala noticia de que en esta audiencia se me acusa por rumores y pues, a vuestras mercedes suplico, no hagan los de oídos sordos aunque relate el caso muy por extenso y en grosero estilo, para que se tenga entera noticia de mi persona. Soy Lázaro de Tormes, pregonero de vinos y persecuciones por justicia, hablando en buen romance, músico de penas... Consideren los que heredaron nobles estados cuan poco se les debe, pues fortuna fue con ellos parcial y cuánto más hicieron, los que siéndole contraria con fuerza y con maña remando salieron a buen puerto. En abreviando sus mercedes, que mayor mérito hay en quien lucha solo en la vida, y sin blasones y por su propio esfuerzo arriba a buen puerto. (HACE UNA REVERENCIA) De esta manera van las cosas. (EXT. DÍA/TOLEDO. CAMBIA LA PROYECCIÓN EN EL TELÓN).

(PREGONA)
Vino
El vino
Y adivino
Que no hay mejor vino
Si vino por este camino...

(CAMBIO DE LUZ, CALLES) ENTRA LORENZA, SE MIRAN. LORENZA COQUETEA CON UN TERCERO (LAT. DER.), A LA VEZ LO HACE CON LÁZARO.

LORENZA: ¡Ay! Toma vino de mi vino,

Toma pan de mi pan
Ya que por igual camino
Tu vida y mi vida van
Si tomas tú de este vino
Fin a tus penas pondrás
No importa que alguien predique...

LÁZARO PEGA UNA PALMADA EN EL TRASERO A LORENZA, ESTA RESPONDE CON UNA CACHETADA.

Que de la toma morirás

LÁZARO: (DESDE ZONA DE AUDIENCIA, A PÚBLICO) Dice el refrán y dice bien, porque te quiero te aporrio, más duele menos el te aporrio que el te quiero.

LORENZA: (MIENTRAS AVANZA HACIA LÁZARO) ¡Lázaro de Tormes!

LÁZARO: (QUEJÁNDOSE Y SOBÁNDOSE) Lorenza de Toledo.

LÁZARO Y LORENZA SE BESAN, SE ENCIENDE LA SILUETA ARCIPRESTE Y BENDICE, LÁZARO Y LORENZA MIRAN Y HACEN UNA REVERENCIA.

LORENZA: ¡Ya voy a regar las alcachofas!

LORENZA Y LÁZARO FORCEJEAN, AL FINAL ESTA LO EMPUJA Y SE VA, ANTES DE SALIR DESCUBRE SUS PIERNAS CON UN SALTO, COQUETEÁNDOLE (SE APAGA SILUETA ARCIPRESTE, CAMBIO DE LUZ). LÁZARO LE LANZA UN BESO.

LÁZARO: (ZONA DE AUDIENCIA) A todas estas, sepan vuestras señorías que no hay en mi linaje gota de judío converso. No soy ningún cristiano nuevo recién aparecido... soy hijo de Tomé Gonzáles y de Antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca, por cuyas calles anduve cuando era mozuelo, y antes nunca he tropezado por razones de justicia con nadies.

SALE LÁZARO (CAMBIO DE LUZ), ENTRA CORO TOCANDO Y CANTANDO "Nos den o no nos den, ya pediremos a tales señores".

CORO 4: ¿Nada barruntan?

CORO 3: ¡Nada barruntan! (TOCAN TAMBORES).

CORO 3: Nos den o no nos den, no dejaremos de pedir y orar, de pedir y...

CORO 4: ¡Arrebatar!

CORO 3: ¿Arrebatar?

CORO 2: ¿De dónde sacásteis?

CORO 4: De allá, de las sombras (SEÑALA A PÚBLICO).

CORO 2: Danos albricias.

CORO 4: Ya urdimos industrias y esto fue lo que sacamos (SACA UNOS CALZONES, MUESTRA AL PÚBLICO, CORO 3 LOS ESTIRA Y LOS PONE FRENTE A SU CARA, CORO 2 LOS MIRA).

CORO 3: Culo de sombra parece ¿Es de rabiza o de señora cristiana? (HUELEN LOS CALZONES).

CORO 4: (CON ASCO) Es regalo, huele a culo de cristiana nueva recién bautizada.

CORO 5: (ENTRANDO) No es regalo, es murciado. Y tu ¿A cuántos viejos pobres rastrillaste?

CORO 2: A ninguno, todos eran nuevos pobres.

CORO 5: Y a ti, ¿qué te dieron?

CORO 3: Nada, pedí y pedí...

CORO 4: ¡Muestra! ¿Cuántas cosas murciaste?

CORO 2: Ésto... y ésto (SACANDO UNA BILLETERA Y UNA CORBATA).

CORO 4: De muchas hebras está hecho un paño.

CORO 3: Y un tapiz.

CORO 4: Y tú, ¿Qué escondes?

CORO 5: Nada.

CORO: ¡Muestra! ¡Muestra! (CORO 5 SACA UN CELULAR, SUENA Y LO DEJA CAER AL SUELO) Va de retro, ¡Bruja!

PREGÓN EN OFF:

"Por haber sido este año la tierra estéril de pan, se acuerda, por decreto y ley del Ayuntamiento, que todos los pobres y menesterosos que sean de origen forastero, sean idos de la ciudad, y al que se halle de ahora en cuatro días mendigando por puertas y calles será escarmentado con 40 azotes y puesto a las puertas de la ciudad"

(CAMBIO DE LUZ) CORO RETROCEDE HASTA EL MARCO DE LA PUERTA, LOS DETIENE ALGUACIL 1 QUE VA SALIENDO CONTRA ELLOS.

ALGUACIL 1: ¡Fuera, fuera! Runfla de tomajones, gomarreros, remedo de hombres, herejes, falsos confesos, judíos, moros, ganapanes, cachucheros, belitres, concilio de calcatrifes, ¡Vance fuera de los muros de la ciudad! (AMENAZA CON EL SABLE).

CORO ESTIRA LA MANO AL TIEMPO, HACIA EL ALGUACIL 1 (STOP. BLACK OUT, CAMBIO DE LUZ).

LÁZARO: Y ahora de agora mi único pecado y delito es haber nacido a orillas de un rio, no saber de letras más que de mujeres, y haber andado los caminos, como muchos otros, siempre falto de pan y de todo escaso. (AVANZA A ZONA DE AUDIENCIA, CAMBIO DE LUZ) Desto pudieran testimoniar los amos que antes del Arcipreste tuve, como el Alguacil, el Maestro de hacer panderos, el Capellán o el Vendedor de bulas y timas que era un diablo. Un fraile Mercedario, de quien prefiero no contar muchas cosas por no ser prolijo. Un Clérigo de Maqueda con un baúl así de grande lleno de panes, y un Ciego, el Ciego, que aunque falto de vistas, me alumbró y me adestró en la carrera de vivir.

SALE LÁZARO Y ENTRA CORO (CAMBIO DE LUZ).

CORO: "Oración de los moriscos".

CORO 2 SACA UNA MANO MEDIANA DE YESO, PIDE AL PÚBLICO (MIENTRAS PIDE "ORACION DE LOS MORISCOS"). CORO 5 SACA UNA MANO MÁS GRANDE, SE BURLA DE CORO 2 Y COMIENZA A PEDIR. CORO 4 ENTRA CON UNA MANO PEQUEÑA, CORO 5 SE LE ACERCA Y SE BURLA, CORO 4 ESTIRA LA MANO (MECANISMO DE TIJERA) MIENTRAS PIDE.

(BLACK OUT, CAMBIO DE LUZ. EXT. DÍA/ SALAMANCA. SONIDO AMB. GRANJA) ENTRA POR LA BOCA DE LA ESCENOGRAFÍA UN CIEGO SEGUIDO POR EL LAZARILLO. CORO AL VERLOS ENTRAR LE SEÑALAN DIRECCIONES OPUESTAS, EL LAZARILLO SE DIRIGE A DONDE LE SEÑALAN, Y DE NUEVO EL CORO LOS CONDUCE HACIA UNA DIRECCIÓN EQUIVOCADA; LAZARILLO Y CIEGO SE DIRIGEN A PROSCENIO CENTRO, EL CIEGO LE ENTREGA UN PLATÓN DE LIMOSNA A LAZARILLO Y ESTE LO DEJA EN EL SUELO (CAMBIO DE LUZ, SE PROYECTA UNA ALDEA).

CIEGO: (PIDIENDO) ¡A la paz de Dios caballeros, a la paz de Dios señoras! Les suplico a vuestras mercedes se duelan de mi necesidad y trabajos; el que nada ve con sus vistas, por la gracia de Dios, por gracia de su misericordia verá un pan con sus dientes. ¡A la paz de Dios, A la paz de Dios! (GOLPEA EL SUELO CON UN

BORDÓN) Antes que nos den parirá mi abuela en sus cenizas. (GOLPEA A LAZARILLO) ¡Despierta haragán! Que mozo de ciego ha de velar por uno y por otro con ojo abierto como de luna llena. ¡Válete por ti! Como dijo tu madre.

CORO 4: ¿Cómo dijo quién?

CORO 5: ¡Como dijo su madre!

ENTRA LA MADRE POR EL MARCO DE LA PUERTA (CAMBIO DE LUZ, EVOCACIÓN), AVANZA HACIA LAZARILLO QUE ESTÁ DE RODILLAS Y LO TOMA DE LA MANO.

CIEGO: (ENTREGÁNDOLE UNA MONEDA) No lo tomo como criado, sino como hijo.

MADRE: Hijo, yo sé que no te veré más, procura ser bueno, Dios te guíe, criádote he y con buen amo te he puesto (ENTREGA LA MONEDA A LAZARILLO) ¡Válete por ti!

POR DETRÁS CORO 5 SE LLEVA A LA MADRE (CAMBIO DE LUZ, EXT. DÍA/ SALAMANCA).

CIEGO: (QUITA LA MONEDA A LAZARILLO, CORO 4 PIDE) ¡Ah Lázaro, cuando tu ibas yo venía! (DEVUELVE LA MONEDA) ¡Andando vamos hijo, tripas llevan pies! (LAZARILLO RECOGE PLATÓN DE LIMOSNA). Ya es bien diciente que en esta ciudad hemos sido dejados de la mano de Dios.

CORO FORMA EL ANIMAL DE PIEDRA (CAMBIO DE LUZ, CAMBIO DE PROYECCIÓN, EXT. DIA/PUENTE DE SALAMANCA).

CIEGO: Lleva el oído al tuste del animal, y veras como oyes un gran ruido dentro de él.

LAZARILLO ACERCA SU OÍDO, CIEGO LO COGE DE LA CABEZA Y LO GOLPEA CONTRA EL ANIMAL. CORO Y CIEGO SE BURLAN.

CIEGO: ¡Lázaro! ¡Aprende que mozo de ciego un punto ha de saber más que el diablo!

(CAMBIO DE LUZ, CAMBIO DE PROYECCIÓN INT. /AUDIENCIA).

LÁZARO:

Al año mil quinientos algo
Nací a la orilla de un rio
Que Tormes llamó un hidalgo
Y a este Lázaro abrigó en frio

Mi padre que Dios perdone,
Fue molinero quince años
Costal ajeno sangraba
Para expensas de la casa

En esto él fue prendido
Sufrió presidio y destierro
Allá tropiezó con la muerte
Y acá dejó viuda en tierra

¿Qué es esto sino es inferno?

(CAMBIO DE LUZ, EXT. NOCHE/BOSQUE).

CIEGO: ¡Hideputa!

LAZARILLO: Lo mismo decía mi padrastro: ¡hideputa!

CIEGO: (GOLPEANDO A LAZARILLO) Deja de hacerte el dolorido Lázaro, ¡tripas llevan pies! (CORO ENTRA HACIENDO OBSTACULOS EN EL CAMINO) Ya es bien diciente que en esta ciudad hemos sido dejados de la mano de Dios.

(CAMBIO DE LUZ, SONIDO AMBIENTE RURAL).

CIEGO: (MIENTRAS CRUZA OBSTÁCULOS) No te metas por el lodazal hijo... (CAMBIO DE LUZ).

No camines en círculos Lázaro...

Por dónde me llevas hijo...

Al encinar Lázaro, al encinar...

Tengo reflujo de espeluzo

(LÁZARO RECOGE DEL SENDERO UNA PAJA DE CENTENO, AL SOLTAR LA RAMA DEL ÁRBOL GOLPEA AL CIEGO).

Hay mucho viento, eso quiere decir que sobrará el ungüento (STOP)

(PASA LA BRUJA, MIENTRAS TANTO LAZARILLO JUEGA A LA ASTRONOMÍA).

CIEGO: Hagamos un alto acá hijo. ¡Lázaro! (ENTREGA PLATÓN A LAZARILLO) Dispongamos un bocado para consolar el estómago que tan desmayado anda de contino. Holgaos hijo ahora que tenéis tiempo, que llegará la vejez y lloraréis en ella los ratos que perdisteis en la mocedad. Yo no me meto en tologías hijo, lo único que sé es que cada uno en su oficio puede alabar a Dios (LAZARILLO SACA UNA ZANAHORIA Y COMIENZA A COMER; DEL BOLSO DEL CIEGO SACA UNA LONGANIZA Y LA CAMBIA POR LA ZANAHORIA). Oro ni plata no te los puedo dar, más avisos para vivir muchos te daré.

(CIEGO CANTA EN RITMO DE BAMBUCO, MIENTRAS CORO ACOMPAÑA).

CIEGO:

En este mundo discreto
Detrás de las puertas andan
Una y mil cosas secretas
Que todos llevan en andas

CORO:

DACA, PAPAN, DACA PAPAN, DACA PAPAN DACA

CIEGO:

Hay una viuda enlutada
Que jura a todos por cierto
Que de miedo de su muerto
Siempre duerme acompañada

CORO:

DACA, PAPAN, DACA PAPAN, DACA PAPAN DACA

CIEGO:

Hay mil doncellas ya jechas
Que guardan virgos pasados
O sea que a fuerza de hambres
Se les fue sin degustados

CORO:

DACA, PAPAN, DACA PAPAN, DACA PAPAN DACA

CIEGO:

De estas hay muchas otras
Más si quieren saber más
Ayuden a este pobre ciego
Y aléjense de Satanás

CORO:

DACA, PAPAN, DACA PAPAN, DACA PAPAN DACA

VOZ EN OFF: Lázaro de Tormes, remítase a los hechos que motivaron a esta audiencia.

(CAMBIO DE LUZ, INT. /AUDIENCIA).

LÁZARO: Si, ya sé su señoría que el relato de una vida como la mía no amerita a vuestros ojos más razones a esta causa. Mas, como lo que está a juicio suyo es mi vida, y no teniendo yo más vidas que ésta, suplico a vuestra señoría licencia para continuar en ello... Gracias, muchas gracias vuesas excelencias.

(CAMBIO DE LUZ, EXT. DÍA/SALAMANCA),

CIEGO: ¡Abre el ojo necio! que están saliendo de hospitales y misas (SACA ESTAMPAS DEL FARDEL).

¡Para que se anden tras de ti todas las mujeres hermosas!

CORO: Anda siempre delante de ellas.

LAZARILLO: Señor, date prisa en socorrerme.

CIEGO: ¡Para que se anden tras de ti todos los hombres ricos y galanes!

CORO: Anda siempre delante de ellos.

LAZARILLO: Señor date prisa en socorrerme (INTRODUCE LA PAJA DE CENTENO DENTRO DE LA BOTA DE VINO DEL CIEGO, COMIENZA A BEBER A TRAVÉS DE ELLA).

CIEGO: ¡Para hacerte invisible y aunque estés entre mucha gente, nadie te pueda ver!

CORO: Se entrometido, mentiroso, tramposo y nadie te podrá ver más que el diablo.

LAZARILLO: Señor date prisa en socorrerme.

CIEGO: ¡Para tener hijos la mas estéril del mundo!

CORO: Conciba, y para, y críelos y no los suelte y los tendrás.

LAZARILLO: Señor, date prisa en socorrerme.

CIEGO: ¡Para no encanecer ni envejecer jamás!

CORO: Muérete de muchacho o cuando estés recién nacido.

(SUENAN MONEDAS CAYENDO AL PLATÓN Y TODOS MIRAN. STOP).

LAZARILLO: Señor, date prisa en socorrerme.

CIEGO: ¡Para no tener dolor de muelas jamás!

CORO: No tengas en las quijadas ninguna.

LAZARILLO: Señor, date prisa en socorrerme.

CIEGO: ¡Para tener grandes cargos en la republica!

CORO: Fuerza doncellas, hurta casadas, mata clérigos, roba iglesias, que no hay mayores cargos.

LAZARILLO SORBE LARGOS TRAGOS DE VINO A TRAVÉS DE LA PAJA DE CENTENO. CIEGO ADVIERTE LA MAÑA PALPANDO LA PAJA.

CIEGO: ¡Para que no te piquen las chinches de noche!

CORO: Duerme de día.

EL CIEGO LE RAPA LA PAJA DE CENTENO A LAZARILLO Y LE DA UNA PATADA EN LA CARA, LAZARILLO SE RETUERCE DE DOLOR E INICIA MUTIS.

CIEGO: ¡Me cago en el ombligo de Belcebú!

CORO: Y le quebró los dientes.

EL CIEGO SOBORNA A LAZARILLO CON EL VINO PARA QUE REGRESE.

CIEGO: Lázaro... Lázaro...

LAZARILLO VUELVE, LE HACE UN ADEMÁN DE INSULTO AL CIEGO, SE ARROJA BOCARRIBA A SUS PIES PARA RECIBIR EL CHORRO DE VINO.

CIEGO: ¿Qué te parece hijo? Lo que te enferma, te sana y da salud. Dígote hijo que si hombre en el mundo ha de ser bienaventurado con el vino, serás tú, Lazarillo de Tormes.

(LUCES DE TORMENTA, SE PROYECTAN RELÁMPAGOS), CORO 2 SACA UNA LATA CON LA CUAL HACE LOS SONIDOS DE TRUENOS.

CIEGO: ¡Tripas llevan pies! Hijo, esta agua es muy porfiada, y entre más cierra la noche, más recia es. Acojámonos a la posada con tiempo.

LAZARILLO Y CIEGO CORREN PARA ESCAPAR DE LA LLUVIA.

LAZARILLO: Tío, por aquí el arroyo va muy ancho. Si queréis, por allí el agua se estrecha, y saltando, podremos pasar sin mojarnos los pies.

CIEGO: Discreto eres, por eso te quiero bien. Llévame allí donde el arroyo se angosta.

CORO 4 LLEVA UNA COLUMNA DE PIEDRA, SE UBICA, LAZARILLO CONDUCE AL CIEGO

LAZARILLO: Tío, este es el paso más angosto que hay.

CIEGO: Ponme bien derecho y salta tú el arroyo.

LAZARILLO UBICA AL CIEGO, SALTA Y QUEDA DETRÁS DE LA COLUMNA.

LAZARILLO: ¡Sus, salta todo lo que podáis!

EL CIEGO SALTA, SE GOLPEA LA CABEZA CON LA COLUMNA Y CAE. LAZARILLO SE BURLA Y HUYE. CORO 4 COMIENZA A HACERLE BROMAS AL CIEGO.

CIEGO: (MALDICIENDO) Me has engañado Lázaro... ¡Lázaro!... ¡Lázaro! Te maldigo Lázaro. De ahora en adelante, ningún camino te llevará a parte alguna; ninguna mujer parirá tus hijos, y serás por siempre anónimo ¡Lazarillo de Tormes! (CIEGO SALE POR LA BOCA DE LA ESCENOGRAFÍA).

CORO 4: (ESCRIBIENDO EN UN PERGAMINO) "Y serás por siempre anónimo Lazarillo de Tormes"

(CAMBIO DE LUZ, CALLES) LÁZARO ENTRA HUYENDO CON UN ATADO AL HOMBRO, SALE Y VUELVE A ENTRAR (SONIDO CAMPANAS, CAMBIA LA PROYECCIÓN A MURO DE PIEDRA, EXT. DÍA/CALLES DE TOLEDO).

LÁZARO: (PREGONANDO)

¡Vino, el vino
Y adivino
Que no hay mejor vino (ENTRA LORENZA)
Si vino por este camino
Ni tris de agua
Tal vino!

LÁZARO BLOQUEA EL CAMINO A LORENZA MIENTRAS PREGONA COQUETEÁNDOLE.

LORENZA: ¿Qué trae el señor vinatero?

LÁZARO: De Toledo el vino mejor.

LORENZA: ¿Ayer no que era aguatero?

LÁZARO: Ayer era ayer, hoy es agora.

LORENZA: Mal sabrá si es de tan fresco.

LÁZARO: De color y olor es bueno.

LORENZA: Será pues del arcipreste es.

LÁZARO: Vino, el vino...

LORENZA: ¡Ah! Manda a decir el señor arcipreste que cayendo la tarde se largue a buscarlo para sus cosas de vinos y ventas.

SALE LORENZA Y LÁZARO QUEDA HACIÉNDOLE EL ADEMAN COQUETO DEL SALTO CON LA FALDA.

LÁZARO: (CON RABIA) Vino, el vino... (STOP. AVANZA A AUDIENCIA, CAMBIO DE LUZ, INT. / AUDIENCIA) Los rumores de las malas lenguas son harto poco verdad ¿Consentidor yo, el músico de penas? Yo pregono los castigos "a los consentidores que a precio de sus mujeres...

SALEN CABEZAS DEL CORO POR DETRÁS DE LA ESCENOGRAFÍA (CAMBIO DE LUZ, EXT. DÍA/ CALLES DE TOLEDO). ENTRA EL AZOTADO RECIBIENDO CASTIGO.

LÁZARO: ...Consientan que se cometa adulterio en tálamo ajeno, se les castigará con cincuenta azotes y veinte años de galeras; ¡A los consentidores...

AZOTADO: (A LÁZARO) ¡Eh! Consentidor, nos vemos en los azotes.

LÁZARO: A los consentidores...

CORO 5:

Lázaro cornudo
Músico de penas
Se canta las propias
En espaldas ajenas
(RISAS CORO)

CORO 2:

Lorenza lava las ropas
En horarios de amoríos

Y no son precisamente
Las ropas de su marido
(RISAS CORO)

CORO 4:

A lázaro le alcanza
Con lo grande de sus cuernos
Para llegar al paraíso
Aunque viva en el infierno
(RISAS CORO)

LÁZARO TRATA DE ESCAPAR.

CORO 3: (CANTANDO A RITMO DE BLUES).

No hay puerta en Toledo
Ni entrada en el infierno
Para Lázaro de Tormes
Y el tamaño de sus cuernos

LÁZARO: ¡Ah! Juro por la hostia, que Lorenza es tan buena como cualquiera de las mujeres que viven dentro de las puertas de la ciudad de Toledo.

SALE LÁZARO, ENTRA CLÉRIGO BENDICIENDO, SUENAN CAMPANAS (EXT. DÍA/ MAQUEDA, CALLES).

CLERIGO: In nómine Patri, et Filli, et Spíritus Sancti. ¡Amen!

ENTRA CORO, SE UBICA, HACE POSTURA DE REZO; ENTRA LAZARILLO CON SU ATADO AL HOMBRO, AVANZA HASTA EL CLÉRIGO Y LO LLEVA DE LA MANO. CLÉRIGO SE SUELTA DE LAZARILLO, LO BENDICE Y LE PIDE, LAZARILLO TAMBIÉN LE PIDE, EL CLÉRIGO HACE CASO OMISO; SE ACERCA AL CORO Y LES PIDE, ELLOS TAMBIEN LE PIDEN. LAZARILLO IMITA LA POSTURA DEL CORO, ESPERA A QUE EL CLÉRIGO LO VEA, EL CLÉRIGO SE FIJA EN ÉL Y SE ACERCA.

CLÉRIGO: ¿Sabes ayudar a misa mocozuelo?

LAZARILLO: Si padre.

CLÉRIGO: Con eso basta, vamos.

LÁZARO: (ZONA DE AUDIENCIA) Allí fueron a toparme mis pecados, sus mercedes.

CORO: Salió del trueno y cayó en el relámpago.

SALEN CLÉRIGO Y LÁZARO (CAMBIO DE LUZ, INT. DÍA/ CASA DE CLÉRIGO) ENTRA CLÉRIGO.

CLÉRIGO: (SEÑALANDO E INDICANDO A LAZARILLO). Por aquí hijo, por aquí.

ENTRA LAZARILLO CARGANDO EL BAÚL, LO DESCARGA Y DESCANSA SOBRE ÉL.

CLÉRIGO: Que fuerte eres, que fuerte eres baulsito (BESA EL BAÚL).

CLÉRIGO SEÑALA A LAZARILLO EL LUGAR DONDE VA A DORMIR Y LAZARILLO ARROJA LAS CAPAS. CLÉRIGO ABRE EL BAÚL Y LO CIERRA INMEDIATAMENTE PARA QUE LAZARILLO NO VEA LO QUE HAY DENTRO DE ÉL.

CLÉRIGO: Sostenme aquí hijo.

LAZARILLO: Si padre.

CLÉRIGO ENTREGA A LAZARILLO UN ENVOLTORIO, LAZARILLO HUELE EL ENVOLTORIO CON CURIOSIDAD; CLÉRIGO ABRE EL BAÚL, CORO Y LAZARILLO LO OBSERVAN Y SE SORPRENDEN; CLÉRIGO SACA EL PAN DEL

ENVOLTORIO Y LO ARREBATA A LAZARILLO, IMITAN A PERROS QUE RIÑEN POR SU COMIDA, GUARDA EL PAN EN EL BAÚL Y COMIENZA A CONTAR.

CLÉRIGO: Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete panes.

LAZARILLO SE DIRIGE AL PUBLICO EMOCIONADO, CONTANDO DESORDENADAMENTE LOS PANES, HACE EL MIMO DE ORDENARLOS EN SU ESTÓMAGO.

LAZARILLO: Siete panes, siete panes.

CLÉRIGO: Lázaro, es hora de comer (CIERRA EL BAÚL FRENTE A LÁZARO Y LE ENTREGA UNA HORCA DE CEBOLLAS) Una - ra - ción para cada cuatro días.

LÁZARO: (AL CORO) Díganme si no sus mercedes, ¿Qué es esto si no es inferno? (AL PÚBLICO), venirme a morir de hambre en medio de tantas viandas.

CLÉRIGO SE SIENTA EN LA SILLA Y LAZARILLO EN EL SUELO, JUEGA CON LAS CEBOLLAS, CANSADO Y HAMBRiENTO (CAMBIO DE LUZ, PASAN TRES SEMANAS, INT. NOCHE/CASA DE CLÉRIGO).

CLÉRIGO: Lázaro, en tres semanas que llevas a mi servicio, ya lo que Dios te procura, ni en medio rezo despachas; ¡Anda, toma! Ve y trae la comida (SACA UNA MONEDA Y SE LA LANZA A LAZARILLO, QUIEN LA ATRAPA EN EL AIRE).

LÁZARO (EN ZONA DE AUDIENCIA): Pues ya que conmigo tenía poca caridad, consigo usaba de más. Los sábados enviábame por una gallina así de grande, que costaba tres maravedís (SE DIRIGE AL CLÉRIGO HACIENDO ADEMÁN DE ENTREGA, EL CLÉRIGO LA RECIBE, LA PONE SOBRE UN MANTEL QUE TIENE EN SUS PIERNAS Y HACE MIMO DE COMER UNA GALLINA, MIENTRAS LÁZARO LO MIRA) La cocía y comía toda hasta los cueros, sorbía y roía los huesos, mas luego echábamelos en un plato diciendo: (IMITANDO GESTO DEL CLÉRIGO) Toma, come, bebe...

CLÉRIGO: (LANZA UN HUESO, LAZARILLO LO COGE EN EL AIRE) Triunfa, que para ti es el mundo. Mejor vida tienes que el papa.

CORO: ¡Mejor vida tienes que el papa! (LAZARILLO ROE LOS HUESOS, EL CLÉRIGO LE ARREBATA EL HUESO DE LA BOCA).

CLÉRIGO: Hijo, debemos asistir a una extremaunción.

CLÉRIGO SE DIRIGE AL PÚBLICO, SE PERSIGNA, MIENTRAS LAZARILLO HACE ADEMÁN DE COMER (CAMBIO DE LUZ, INT. NOCHE/ MORTUORIO EN MAQUEDA).

LÁZARO: (DIRIGIENDOSE A AUDIENCIA) Dios me perdone sus mercedes, que jamás fui enemigo de la naturaleza humana sino entonces, y era porque en los mortuorios él comía y bebía como un lobo, y yo podía hartarme.

(CAMBIO DE LUZ) CORO SIMULA UN MORTUORIO, CORO 2 HACE DE ENFERMO, MIENTRAS CORO 5 ENTREGA UN PAN AL CLÉRIGO.

CLÉRIGO: (DÁNDOLE UN TROZO DE PAN A LAZARILLO) Toma hijo.

CORO 2 AGONIZA, EL CLÉRIGO SE ACERCA.

LAZARILLO: Señor Dios, por favor sirve este a los gusanos, ¡pobre enfermo!, para dejar yo de sufrir por falta de pan.

CORO 2 MUERE, CORO 5 LLORA Y SE LAMENTA, CLÉRIGO FINGE LLORAR. CORO 5 OFRECE UN PAN AL CLÉRIGO, ESTE LO VA A RECIBIR, EN ESE MOMENTO CORO 5 LO ESQUIVA SALTANDO HACIA ATRÁS, EL CLÉRIGO LO SIGUE HASTA QUE AGARRA EL PAN Y SE VA MOSTRÁNDOSELO A LAZARILLO.

CORO: (PIDIENDO AL CLÉRIGO) Daca, Daca (AL NO RECIBIR NADA SE DIRIGEN A LAZARILLO, LE ENTREGAN UNA ESCOBA).

INT. DÍA/ CASA CLÉRIGO.

LÁZARO: (DIRIGIENDOSE AL PUBLICO) Entonces, deseaba y rogaba a Dios que cada día matase al suyo.

CORO: ¡Y en todo el tiempo que allí estuvo, que fueron casi seis meses, solo veinte personas fallecierón!

LÁZARO: Y éstas bien creo que las maté yo.

CORO: (ACUSANDO A LÁZARO) ¡O por mejor decir, murieron a su recuesta!

LÁZARO: (GRITANDO Y TAPÁNDOSE LOS OÍDOS) ¡Nooo!

CORO: Lázaro, el baúl... Lázaro, ábrelo. (LAZARILLO SE ACERCA AL BAÚL SIGUIENDO EL TIENTO, TRATA DE ABRIRLO DE DISTINTOS LADOS).

CORO: ¡Y fuerza!, ¡y fuerza! (SE ESCUCHA EL SONIDO DE UNA FLAUTILLA) ¡Lázaro, aquí viene tu ángel guardián! (SALEN BAILANDO AL RITMO DE LA MÚSICA).

CALDERERO: (PREGONA) ¡Calderero, calderero! ¿Tiene algo para reparar o remediar?

LAZARILLO: Tío, he perdido la llave de este baúl y temor tengo de que mi amo me crucifique por ello. Por vuestra vida, ve si en esas que traes hay alguna que le vaya bien, que yo os la pagaré (EL CALDERERO RECLAMA SU PAGO) Yo os la pagare.

EL CALDERERO ENTRA A LA CASA, SE ACERCA AL BAÚL Y COMIENZA A PROBAR LLAVES DE UN MAZO QUE TIENE, MIENTRAS TANTO LAZARILLO REZA.

LAZARILLO:

Ánimas del purgatorio,
De quien contínua memoria he tenido
Seaos notoria mi angustia
Y mi mal notorio
Y pues ya que la caridad
Entre las llamas no os deja,
Pedidle a Dios que su oreja
Preste a mi necesidad.

CALDERERO:

¡Ea! demonios todos:
A todos os desafío
Y en mi Dios bueno confío
Que he de vencer a todos.

LAZARILLO: (DESESPERADO) Que de vueltas que le dá, su pecado al pecador. (LAZARILLO SE ASOMA POR LA VENTANA, SONIDO CAMPANAS).

LAZARILLO: (ACERCÁNDOSE AL CALDERERO) ¡Tripas llevan pies! ¡Buen hombre, dáos prisa que ya el amo se avecina!

CALDERERO: No tengáis miedo (TIEMBLA LA MANO QUE TIENE EL MAZO DE LLAVES, COMIENZA A PROBARLAS) Aquí he perdido una aguja, aquí la hallaré... aquí he perdido una aguja... (SACA UNA LLAVE GRANDE) Aquí la hallaré.

SE LLEVA LA LLAVE A LA BOCA, Y DEL RESOPLIDO LA LLAVE SUENA Y GUARDA EL MAZO. ABRE EL BAÚL (PREGRABADO MÚSICA) LOS DOS QUEDAN SORPRENDIDOS AL VER LOS PANES. CALDERERO OFRECE LA LLAVE A LAZARILLO.

LAZARILLO: (ACEPTANDO LA LLAVE) Gracias (ANTES DE QUE LAZARILLO AGARRE LA LLAVE, CALDERERO LA APARTA Y CON LA OTRA MANO RECLAMA SU PAGO) Toma de ahí un algo de lo que quieras en pago y vete.

CALDERERO ENTREGA LA LLAVE A LAZARILLO, MIENTRAS LAZARILLO SE DISTRAE CON LA LLAVE, EL CALDERERO CIERRA EL BAÚL Y SE LO LLEVA, LAZARILLO, AL DARSE CUENTA AGARRA EL BAÚL DEL OTRO LADO.

LAZARILLO: No, sólo un algo.

EL CALDERERO HACE CASO OMISO A LAZARILLO E INTENTA LLEVARSE DE NUEVO EL BAÚL.

LAZARILLO: No, sólo un algo.

CALDERERO DEJA EL BAÚL EN SU SITIO, LO ABRE CON DETERMINACIÓN Y COMIENZA A SACAR PANES DE ÉL. SACA UN PAN, LO DEJA BAJO EL BRAZO, SACA OTRO Y LO DEJA BAJO EL OTRO BRAZO; LAZARILLO LE RAPA UNO, EL CALDERERO COGE UN TERCER PAN Y SE LO LLEVA.

CALDERERO: (CANTANDO AL PAN, MIENTRAS CAMINA, LAZARILLO LE RAPA EL PAN QUE LLEVA BAJO EL BRAZO).

A dibujar tu cara
Me puse un día
Y al llegar a tus labios
Ya no podía (BIS)

LAZARILLO GUARDA LA LLAVE EN SU CHALECO, RECOGE LA ESCOBA Y EMPUJA AL CALDERERO. (SUENAN CAMPANAS) LAZARILLO BARRE, ENTRA CLÉRIGO, OBSERVA A LAZARILLO CON DESCONFIANZA, SE ACERCA AL BAÚL Y LO ABRE.

CLÉRIGO: Uno, dos, van tres, nada falta, cuento otra vez. Uno, dos, y estando todos en su lugar, duermo en paz por mis costados (CLÉRIGO VA AL OTRO LADO DEL BAÚL) ¡A ver, a ver!, de este otro lado, uno a uno. ¡Ay mi Dios, que falta uno! Dos a dos, y este, y este... en duda estoy, qué pasó peste. Si no tuviera tan a buen recaudo mi despensa (DIRIGIÉNDOSE A LAZARILLO) yo diría que me han tomado de ella panes; de hoy en más sólo por cerrar la puerta a la sospecha, quiero dar buena cuenta de ello (REGRESA AL BAÚL A CONTAR PANES). Nueve quedan, y un pedazo (CIERRA EL BAÚL CON LLAVE Y AVANZA A LAZARILLO). Nueve quedan y un pedazo.

EL CLÉRIGO SALE, REGRESA Y SE ASOMA DOS VECES. LAZARILLO AL ASEGURARSE QUE EL CLÉRIGO NO ESTÁ, VA HACIA EL BAÚL Y BARRE. CORO ENTRA (INT. DÍA/ CASA CLÉRIGO, MAQUEDA).

CORO: ¡Se fue! , el baúl... ábrelo Lázaro (LAZARILLO ABRE EL BAÚL, SACA UN PAN Y LO LEVANTA EN OFRENDA).

CORO Y LAZARILLO: (CANTANDO)

Paaamén, paaamén
Paaamén, amén, amén.

CORO: No hace sino contemplar en aquellos panes la cara de Dios.
LAZARILLO VUELVE A GUARDAR EL PAN EN EL BAÚL, CIERRA CON LA LLAVE Y PIDE AYUDA AL CORO.

LAZARILLO: (AL PUBLICO) ¡Ah! Ya sé...

CORO: ¡No, no, eso no!

LAZARILLO: ¿Y si hago...?

CORO: No, eso tampoco.

CORO 5 SACA LA MARIONETA DE UN RATÓN, LANZA UN PEDAZO DE PAN POR EL SUELO Y, LAZARILLO SONRÍE APROBANDO LA IDEA E IMITA JUNTO CON EL CORO EL SONIDO DE UN RATÓN COMIENDO. LAZARILLO SE ACERCA AL BAÚL, LO ABRE Y SACA UNA BAYETILLA CAFÉ, COGE UN PAN Y COMIENZA A DEJAR LAS MIGAS EN LA BAYETILLA.

LAZARILLO: Un pan, si...

CORO: Si, si, si... (EL RATÓN APRUEBA).

LAZARILLO: Un pan, no...

CORO: No, no, no (EL RATÓN DESAPRUEBA).

LAZARILLO: Un pan, si...

CORO: Si, si, si... (EL RATÓN APRUEBA).

CORO: Un pan, no...

CORO: No, no, no (EL RATÓN DESAPRUEBA).

LAZARILLO CIERRA EL BAÚL CON LLAVE Y LA GUARDA, CORO SALE. LAZARILLO RECOGE LA BAYETILLA CON MIGAS, AL ESCUCHAR LAS CAMPANAS LANZA LAS MIGAS AL AIRE Y SE LANZA AL SUELO. EL CLÉRIGO ENTRA, LAZARILLO A MEDIDA QUE COME LIMPIA. CLÉRIGO ABRE EL BAÚL Y DESCUBRE LOS PANES DESMIGAJADOS, SE SORPRENDE.

CLÉRIGO: (QUEJÁNDOSE) ¡Lázaro, Lázaro! Mira, mira... qué persecución ha venido esta noche por nuestro pan.

LAZARILLO: (LIMPIANDO EL PISO) ¿Y qué será tan gran trigedia?

CLÉRIGO: Qué ha de ser, ¡qué ha de ser! (RECOGIENDO LAS MIGAS DE PAN) qué ha de ser sino ratones, ratones que no dejan nada con vida. Lázaro, ven, más agora cenemos. (COGE UN PAN Y CIERRA EL BAÚL, SE SIENTA DE UN LADO Y DEL OTRO LAZARILLO. CLÉRIGO EXTIENDE UN MANTEL Y RASPA EL PAN (SONIDO RASPAR). LE DA LA VUELTA AL MANTEL DE MODO QUE DEJA LAS MIGAJAS PARA LAZARILLO).

CLÉRIGO: (SEÑALÁNDOLE A LAZARILLO CON LA MANO) Cómete eso que el ratón es cosa limpia.

LAZARILLO SE DISPONE A COMER, EL CLÉRIGO LO DETIENE Y SE PERSIGNA. LAZARILLO IMITA AL CLÉRIGO; CUANDO VA A RECOGER LAS MIGAS EL CLÉRIGO QUITA EL MANTEL.

CLÉRIGO: (SACANDO EL CUCHILLO Y APUNTANDO) Agora señores ratones, traidores, en esta casa mal florecimiento tendréis.

(CAMBIO DE LUZ, INT. NOCHE/ CASA DE CLÉRIGO, MAQUEDA) MANDA A DORMIR A LAZARILLO, BUSCA EL RATÓN Y CAE DORMIDO (PROYECCIÓN PANES, MÚSICA KUSTURICA). LAZARILLO SIMULA DORMIR, AL DARSE CUENTA QUE EL CLÉRIGO CAE DORMIDO SE LEVANTA, SACA LA LLAVE Y ABRE EL BAÚL. DEL BAÚL SACA PEDACITOS DE PAN Y COME, CIERRA EL BAÚL CON LLAVE, LE QUITA EL CUCHILLO AL CLÉRIGO Y HACE UN HUECO EN EL BAÚL (SONIDO GOLPE EN EL BAÚL); DEJA EL CUCHILLO EN LA MANO DEL CLÉRIGO Y REGRESA A ACOSTARSE. EL CLÉRIGO DESPIERTA (CAMBIA PROYECCIÓN DE PANES CAYENDO A MURO DE PIEDRA) EL CLÉRIGO SE DA CUENTA DEL HUECO EN EL BAÚL Y SE APRESURA A ABRIRLO, AL DARSE CUENTA DE LAS

MIGAS SE QUEJA Y PATALETEA, CLAVA UN MADERO EN EL LUGAR DEL HUECO (SONIDO GOLPE EN EL BAÚL). CIERRA EL BAÚL CON LLAVE, VIGILA A SU ALREDEDOR Y VUELVE A DORMIR. LAZARILLO SE LEVANTA DE NUEVO (CAMBIA PROYECCIÓN A PANES CAYENDO), ABRE EL BAÚL, COME PAN DE NUEVO Y CIERRA EL BAÚL, LE QUITA EL CUCHILLO AL CLÉRIGO Y ABRE OTRO HUECO EN EL BAÚL (SONIDO GOLPE EN EL BAÚL). PONE EL CUCHILLO EN SU LUGAR Y SE ACUESTA (CAMBIO DE PROYECCIÓN A MURO DE PIEDRA). CLÉRIGO DESPIERTA, AL VER EL HUECO SE QUEJA, ABRE EL BAÚL Y DESDE ATRÁS SACA UNA ESTAMPA DE LA VIRGEN, LA MUESTRA, AL DARLE LA VUELTA ES UNA TRAMPA PARA RATONES, LA DEJA DENTRO DEL BAÚL, LO CIERRA, CLAVA UN MADERO EN EL HUECO (SONIDO GOLPE EN EL BAÚL), VIGILA EN VARIAS DIRECCIONES Y VUELVE A DORMIR. (CAMBIA PROYECCIÓN A PANES CAYENDO). LAZARILLO SE LEVANTA, ABRE EL BAÚL, COGE EL CUCHILLO, ABRE EL BAÚL Y BURLA LA TRAMPA, COGE EL QUESO QUE HAY EN ÉSTA Y SE LO COME, COME PAN DEL BAÚL Y LO CIERRA, REGRESA EL CUCHILLO, Y SE ACUESTA. (CAMBIA PROYECCIÓN A MURO DE PIEDRA). EL CLÉRIGO DESPIERTA Y AL VER EL BAÚL CAE AL PISO QUEJÁNDOSE (SALE LA MÚSICA, CAMBIO DE LUZ, INT. NOCHE/ CASA CLÉRIGO, MAQUEDA)

CLÉRIGO: Ay Dios mío, ¿Por qué me has abandonado?

ENTRA LA VECINA REZANDO EN LATÍN Y CON UNA VELA.

VECINA: Santifique....

CLÉRIGO: Quois tallia fando temperet at lacrimis. Quois tollis de ratio, mauregato quídam pauper. ¡Zas! tris tras pan, del yuco al cuco picon, quo vadis pasó, three, three, for my pan...

VECINA: No hay que buscar donde no hay que buscar, hermano. En esta casa solía andar una culebra.

CLÉRIGO: ¡Ay Lázaro, despierta! Una culebra.

VECINA: Tenía a lo menos siete pies de largo, era del ancho de una sortija, pero yo la vi engullir más de una vez un cerdo entero en tres mascadas (LAZARILLO GATEA HASTA ESCONDERSE TRAS EL BAÚL) y siempre que la íbamos a coger hacía un sonido tan de espanto que parecía endemoniada. (IMITA EL SONIDO DE UNA SERPIENTE). Una noche le rezamos la oración de la emparedada (SE PERSIGNAN) y se desplomó a tierra. Creímos haberla mandado a mejor vida por gracia de la oración, pero cuando nos acercamos a rematarla, la hambreada se sacudió de repente, y nos echó una ojeada como del más allá, y luego salió a correr a la vista del señor, como poseída por el demonio. Cierto es que las culebras no van tras de panes, ni de quesos, pero en estos tiempos (SE ACERCA CON DISIMULO AL BAÚL), donde la pitanza escasea, para fieles, como para infieles, cada cual busca lo suyo por donde mejor se le acomoda.

EL CLÉRIGO AL VER LA INTENCIÓN DE LA VECINA CIERRA EL BAÚL, ATRÁS SE VE A LAZARILLO.

CLÉRIGO: No se hable más. Culebra es la que ha estado asaltando el arca de mi hacienda; y tú, por tu salvación, no vuelvas a nombrar ni de dientes para dentro, ni de dientes para afuera, la oración de la emparedada. ¡Vete, vete a hacer tus quehaceres! (SACA A LA VECINA DE LA CASA, VOLTEA Y DIRIGIÉNDOSE A LAZARILLO). Y tú, quédate aquí, atento y en guarda.

(CAMBIO DE LUZ) MIENTRAS EL CLÉRIGO NO LO VE, LAZARILLO SACA LA LLAVE DEL CHALECO Y SE LA GUARDA EN EL PANTALÓN. EL CLÉRIGO COGE LA ESCOBA Y AMENAZA POR TODO LADO.

CLÉRIGO: ¡Tente quieta, tente quieta! (APUNTADO CON LA ESCOBA) y lejos de mi hacienda, corruptora de Eva, ruina de Adán, furia del señor, alimaña del paraíso. ¡Vete, vete lejos de mi hacienda, de mis panes y mis quesos! Lázaro de hoy en más no voy a pegar el ojo hasta dar muerte a mi ladronzuela. Estaré en vela y en guarda (SE SIENTA Y CAE DORMIDO).

LAZARILLO SACA LA LLAVE DE SU PANTALÓN Y SE LA LLEVA A LA BOCA, COMIENZA A HACER UN RUIDO QUE HACE QUE EL CLÉRIGO DESPIERTE.

CLÉRIGO: (CON LA ESCOBA EN LA MANO) ¿Qué es esa voz infernal que escucho agora antes del alba? Debe ser mi ladronzuela. (SE ACERCA AL LUGAR DE DONDE PROVIENEN LOS SONIDOS Y GOLPEA LA CABEZA DE LAZARILLO CON LA ESCOBA).

LAZARILLO: (GRITO DE DOLOR) ¡Madre mía! (SE ACUESTA)

CLÉRIGO: ¿A que he dado yo en mi agonía?

LAZARILLO: Muerto soy...

EL CLÉRIGO COMIENZA A PALPAR, SE DA CUENTA QUE A QUIÉN GOLPEÓ ES A LAZARILLO Y TIENE UNA LLAVE, LA COGE Y CON ELLA ABRE EL BAÚL. LA VECINA VE TODO LO QUE SUCEDE DESDE EL MARCO DE LA PUERTA.

CLÉRIGO: (AMENAZA CON PEGARLE) ¡Despierta haragán!

LA VECINA ENTRA CORRIENDO, LLEGA HASTA DONDE LAZARILLO Y LO ABRAZA, PROTEGIÉNDOLO DEL CLÉRIGO (CAMBIO DE LUZ).

CLÉRIGO: Mira, culebra y ratón he hallado. ¡Lázaro, de hoy en más ya no eres mío! ¡Vete y busca otro amo! No es posible que haya tenido a mi servicio tan negligente servidor (SE PERSIGNA). No es posible sino que hayas sido mozo de ciego. (CLÉRIGO SALE. CAMBIO DE LUZ, EXT. NOCHE/ CALLES).

VECINA: Verdad que eres el mismísimo demonio, venir a hacerle esto al bueno del fraile. (LE PONE UNA VENDA EN LA CABEZA Y UNA CAPA. LE REGALA UN PAN ENVUELTO, SUENAN LAS CAMPANAS). LAZARILLO CORRE POR CALLES, SALTA ALGUNAS CERCAS Y CONTINÚA CORRIENDO (CAMBIO DE PROYECCIÓN). STOP, SE QUITA LA VENDA Y SE PONE LA CAPA. SUENAN LAS CAMPANAS (INT. NOCHE/ CASA DE LORENZA Y LÁZARO). LÁZARO ESTÁ ESPERANDO EN SU CASA. LORENZA LLEGA MALTRAJEADA DE LA CASA DEL ARCIPRESTE, LLEVA CONSIGO UN CANASTO.

LÁZARO: ¿Dónde andaba Lorenza?

LORENZA: Donde más sino en la casa del señor Arcipreste.

LÁZARO: Si, pero ya casi amanece.

LORENZA: Lavar de noche rinde más, todo el mundo lo sabe.

LÁZARO: Y todo el mundo sabe...

LORENZA: (LÁZARO) ¿Sabe qué?

LÁZARO: Que el señor Arcipreste de Toledo tiene muchas prendas por lavar.

LORENZA: Es el amo, y bien tiene lo que se merece; Se puede estar mudando y aseando todo los días, y no andar con lo puesto desde el día de la boda, como tantos otros... Oliendo a ajo y a bestias y malquistándose con una día y noche (DEJANDO EL CANASTO A UN LADO).

LÁZARO: ¡Ah! Ahora de agora resulta que huelo a olor de burro miado, y que maldigo en exceso, pero el señor Arcipreste...

LORENZA: El señor Arcipreste, él sí sabe tratar a una mujer, él sabe hacer cortesías y hablar amabilidades... pero más nada (SE ACERCA A LÁZARO). Lo juro por la hostia, marido mío (LÁZARO SE SUELTA DE LORENZA); no como dicen las malas lenguas, que yo de ésto (SE COGE LOS SENOS), que yo de lo otro (ACERCA SU MANO A LA PELVIS DE LÁZARO, ÉL ESQUIVA); ¡Pero quién me manda! Todo por servicial, por querencia a usted, por beneficiarlo con el señor Arcipreste (LÁZARO SE VA Y LORENZA SALTA A SU ESPALDA). ¡Mi manso como un cordero, mi bravo como un león! Desoiga las inquinas de los mentirosos (LÁZARO SE ZARANDEA

PARA BAJAR A LORENZA), o voy a terminar en destierro, calumniada y amancebada, y usted con la espalda llena de azotes, ¡disque por consentidor! (LORENZA BESA A LÁZARO EN LA MEJILLA). Más bien preste atención a las prédicas del señor Arcipreste (LORENZA SE BAJA DE LA ESPALDA DE LÁZARO, ÉL AMENAZA CON DARLE UNA CACHETADA), que antes que nada ¡es el amo! (LO EMPUJA). Ángel san arcángel, ¿Por qué hice caso a consejas y me casé con este burro mocho? (MIRA AL SEXO DE LÁZARO) Tapia de agravios, costal de desconfianza, sepultura de mi mocedad (LÁZARO LA ALZA DE LAS PIERNAS). Dice Dios, y dice bien, a cada uno según sus obras, y yo, ante los ojos de Dios no he hecho otra cosa que cumplir lo estipulado cuando el señor Arcipreste nos apadrinó el casorio: Hacerle la cama y cocerle las viandas, un día sí y otro no (LORENZA FORCEJEA PARA SOLTARSE, AL FINAL CAEN AL PISO, ELLA ENCIMA DE ÉL FRENTE AL PÚBLICO); pero ojos que tal ven y oídos que tal oyen; el corazón se me quiebra (SE LE VA EL AIRE, LÁZARO VENTILA CON LAS MANOS); siento soga en la garganta (ENROLLA LA CABEZA DE LÁZARO CON LAS CAPAS); pero éste es el pago que da el mundo a una mujer de su casa y su solar (SE LEVANTA Y PONE EN PIE A LÁZARO CON LA CABEZA ENVUELTA). Sáquelo por conjetura, qué de muertes he dado yo, qué de hijos en abandono, qué de abusos y de injurias, qué del señor Arcipreste y mi persona. No hay más que ver y oír, sino lo que las mujeres y las gallinas todas ponemos, unas cuernos y otras huevos... ¡Babilonia de quejones! (ALZA LA CANASTA); que cada quien llore en su casa si tiene de qué y muera de sus muertes sin echar culpas a nadies, y menos a sus mujeres ¡Que la tierra me trague! (SALE, MIENTRAS LÁZARO SACA SU CABEZA, VEMOS SUS MANOS EN LOS OÍDOS).

LÁZARO: (LLAMA PRETENSIOSO) ¡Lorenza, Lorenza! Lorenza...

SALE TRAS LORENZA, SUENAN DOS CACHETADAS, ENTRA LÁZARO Y DESDE AFUERA LORENZA LE LANZA LAS CAPAS.

LÁZARO: ¡Lorenza! mi amor, Lorenza...

(BLACK OUT) SE ENCIENDE LA SILUETA DEL ARCIPRESTE, DESDE ATRÁS APARECE LORENZA, LE COGE LA MANO Y LO BESA (BLACK OUT, CAMBIO DE LUZ, INT. / CASA DEL ARCIPRESTE, TOLEDO) ENTRA EL ARCIPRESTE, SE SIENTA EN UNA SILLA.

ARCIPRESTE: ¡Lázaro! ¡Lázaro!

LÁZARO: (ENTRA Y SE QUITA EL SOMBRERO) Sí, señor Arcipreste.

ARCIPRESTE: Continúa con la historia del ciego. (EN UN PERGAMINO TOMA NOTA DE LO QUE LE CUENTA LÁZARO).

LÁZARO: Sí, señor Arcipreste. Saliendo de Tejares y en el puente apareció el gran toro de piedra, y el ciego me dijo (IMITANDO AL CIEGO): Hijo, lleva el oído al tuste del animal y oirás un gran ruido dentro de él; yo, señor Arcipreste, puse el oído junto al tuste del animal y... (GOLPES EN LA PUERTA).

ALGUACIL 2: (EN OFF) ¡Lázaro de Tormes, Lázaro de Tormes!

ENTRA LORENZA EXTRAÑADA DE LA ALGARABÍA Y SE SITÚA AL LADO DE LA SILLA DEL ARCIPRESTE.

LÁZARO: ¡Ay! Los rumores señor Arcipreste, los rumores...

EL ARCIPRESTE SE LEVANTA DE LA SILLA Y CAMINA HASTA QUEDAR ENTRE LÁZARO Y LORENZA.

ARCIPRESTE: Lázaro, quien cree en dichos de malas lenguas no medrará. No me maravillaría que alguien viendo entrar a tu mujer a mi casa y salir de ella, diera con torpes pensamientos (HACIÉNDOLE GUIÑOS A LORENZA). Ella entra muy a tu honra y a la suya, eso sí te lo aseguro. Por eso te digo: No creas en lo que te digan sino en lo que te toca. Digo esto muy a tu provecho.

LÁZARO: Mis amigos certifican que antes de que conmigo casase había parido tres veces...

LORENZA: (GRITANDO) ¡Ah! ¡Que un rayo salga de los infiernos y me abrace aquí mismo si eso es verdad!

LÁZARO SE PONE EL SOMBRERO E INTENTA TRANQUILIZAR A LORENZA.

ARCIPRESTE: Cálmate Lorenza.

LORENZA: (FRENÉTICA) ¡Que el demonio me lleve si digo mentiras!

ARCIPRESTE: ¡No invoques al demonio!

LORENZA: ¡Malditos sean los que mal hablan, y maldito sea el que me casó contigo!

LORENZA SIMULA QUE LE FALTA EL AIRE, EL ARCIPRESTE LA CALMA. SE ESCUCHAN GOLPES Y ENTRA EL ALGUACIL 2.

ALGUACIL 2: Lázaro de Tormes, señor Arcipreste (HACIENDO LA VENIA. EL ARCIPRESTE REGRESA A SU SILLA Y SE SIENTA) ¡Lázaro de Tormes es usted acusado de consentidor!

LÁZARO: Ya, alguacil, pero son solo rumores; ¡Lorenza...!

EL ALGUACIL DETIENE A LÁZARO Y LO LLEVA A UN LUGAR APARTE, CUIDANDO QUE EL ARCIPRESTE NO LO OIGA.

ALGUACIL 2: Si confiesa tendrá una rebaja en la pena, (SUSURRANDO) y si inculpa al señor Arcipreste, mejorará su condena.

ARCIPRESTE: ¿Se conoce el nombre del adúltero?

ALGUACIL 2: No, señor Arcipreste. ¡Acompáñeme Lázaro de Tormes! (SACA A LÁZARO A PUNTA DE EMPUJONES)

LÁZARO: No, no, esto es un error.

LORENZA: ¡Esto es un error!

ALGUACIL 2: ¡Andando Lázaro!

LORENZA: ¡Lázaro!

LÁZARO: ¡Lorenza!

LORENZA: ¡Lázaro, Lázaro! (TIENE LA INTECIÓN DE SEGUIRLOS, PERO SE DEVUELVE) Señor Arcipreste, ayúdelo, sólo vuestra reverencia puede.

ARCIPRESTE: Lorenza, tu no estarás sola, además yo estoy contigo.

LORENZA: No deje que la desgracia caiga sobre todos nosotros.

ARCIPRESTE: Se desconoce el nombre del adúltero; no creas en lo que te digan sino en lo que te toca (SU MANO SE DESLIZA SOBRE LORENZA, LLEGA A LA PIERNA Y LA INTRODUCE BAJO LA FALDA) Digo esto muy a tu provecho (SE BESAN).

(BLACK OUT, SONIDO CAMPANAS, CAMBIO DE LUZ, EXT. TARDE/ TOLEDO).

LAZARILLO: (PIDIENDO CON VENDAJE EN LA CABEZA) A la paz de Dios señor.

CORO 3: Mientras estuvo enfermo, todo el mundo le daba... (LAZARILLO SE ACERCA Y PIDE, CORO 3 LE DA UNA MONEDA).

LAZARILLO: A la paz de Dios. Gracias (GUARDA LA MONEDA).

CORO 3: ... Más cuando sanó todo el mundo le decía: Bellaco y vago eres ¡Busca, busca un amo a quien servir! (GOLPEA A LAZARILLO, QUE RUEDA Y CAE SENTADO).

LAZARILLO: ¿Y dónde hallara un buen amo, Si Dios agora de nuevo, como crió el mundo no le criare? ¿Y dónde hallara un buen amo, dónde...?

(MÚSICA ESCUDERO)ENTRA EL ESCUDERO MIENTRAS CAMINA POR LAS CALLES DE TOLEDO, LAZARILLO AL VERLO SE SORPRENDE Y LO SIGUE. EL ESCUDERO SACA UNA PAJILLA CON LA QUE COMIENZA A HURGARSE LOS DIENTES.

LAZARILLO: ¡Señor, señor!

ESCUDERO: ¿Qué quieres, cristiano?

LAZARILLO: Por el bruñido de su sable, considero que es pulido por Antonio el espadero.

ESCUDERO: Si supieses que pieza es ésta... ninguna de cuantas Antonio hizo acertó ponerle los aceros tan prestos como ésta los tiene.

ENTRA CORO

CORO: (PREGONANDO) Jamón serrano, jamón serrano...cebolla, cebolla, cebolla... ¡tomate!

LAZARILLO: ¿Y, si habrá en Toledo mozo diestro en el arte de limpiarla? (SACA UNA BAYETILLA).

EL ESCUDERO IGNORANDO A LAZARILLO SE DIRIGE AL CORO.

CORO 5: Jamón serrano, cebolla, jamón serrano...

ESCUDERO: ¿Jamón serrano?

CORO 5: ¡Jamón serrano! ¿Cuánto le doy?

ESCUDERO: Está muy temprano, gracias...

CORO 5: ¡Culi tacaño!

LAZARILLO SE QUITA EL SOMBRERO Y COMIENZA A MENDIGAR, AL VERLO EL ESCUDERO SE ACERCA.

ESCUDERO: Muchacho, ¿buscas amo?

LAZARILLO: Si señor.

ESCUDERO: Pues vente tras mí que Dios te ha hecho merced de topar conmigo; alguna buena oración rezaste hoy.

LAZARILLO: Si señor.

ESCUDERO: ¡Vamos!

EL ESCUDERO COMIENZA A CAMINAR, LAZARILLO VA TRAS ÉL.

ESCUDERO: (SEÑALANDO) ¡Un conde, un conde!

LAZARILLO: (SALIENDO POR DETRÁS DEL ESCUDERO) ¿Dónde, dónde?

ESCUDERO: Allá, el de sombrero. (SUENA TROTE DE CABALLOS. SE ATILDA Y SEÑALA, LAZARILLO LO IMITA Y AMBOS SIGUEN EL RECORRIDO) Solíame encontrar a este mal conde en todo sitio, y cada vez que me lo topaba, me decía infringiendo: "Dios mantenga a vuestra merced, Dios mantenga a vuestra merced"; y porfiando en su infamia ni se quitaba el sombrero de primero.

LAZARILLO: Señor, ¿y no es buena manera saludar un hombre a otro diciéndole: (HACIENDO REVERENCIA) Dios mantenga a vuestra merced!

ESCUDERO: ¡No! Se suele saludar así a los hombres de poca condición, mas no a los más altos como yo, los que a su encuentro descubriéndose la cabeza de antemano saludan diciendo: (ESTIRANDO LA MANO) "beso las manos de vuestra merced".

LAZARILLO: (QUITÁNDOSE EL SOMBRERO, CON LA INTENCIÓN DE BESAR LA MANO) Beso las manos de vuestra merced (EL ESCUDERO SUELTA LA MANO AL VER PASAR AL CONDE, SUENA TROTE DE CABALLOS)

ESCUDERO: (QUITÁNDOSE EL CASCO, LAZARILLO LO IMITA) ¡El conde, el conde!

AL PASAR EL CONDE SE CUBREN LA CABEZA, EL ESCUDERO SACA EL SABLE Y APUNTA.

ESCUDERO: ¡Villano conde, en todo sitio y a toda hora en lugar público y lleno de gentes! (GUARDA EL SABLE) ¡Vamos muchacho!

LAZARILLO: (LEVANTA SU CAPA FORMANDO UNA CORTINA) ¡El conde, el conde!

ESCUDERO: (ESCONDIÉNDOSE TRAS LA CAPA DE LAZARILLO) ¿Dónde, dónde?

LAZARILLO: (BURLÁNDOSE) Se esconde, se esconde.

ESCUDERO: Muchacho, de la plaza, a la casa hay mucho trecho, y no demoran en salir los capeadores. ¡Vamos!

(MÚSICA ESCUDERO) SE VAN CAMINANDO EN PUNTAS, OCULTÁNDOSE TRAS LAS CAPAS; EN UNA ESQUINA DEL ESCENARIO, LAZARILLO SE ASOMA, AL VER QUE NO HAY NADIE, INDICA CON LA MANO QUE SIGAN; SIGUEN CAMINANDO (CAMBIO DE LUZ), AL LLEGAR A OTRA ESQUINA EL ESCUDERO SE ASOMA E INDICA A LAZARILLO QUE SIGAN. LLEGAN AL CENTRO DEL ESCENARIO, EL ESCUDERO ABRE LA PUERTA Y ENTRAN (CAMBIO DE LUZ, INT. NOCHE/ TOLEDO, CASA DEL ESCUDERO).

LAZARILLO: ¿Señor, y dónde están los enseres?

ESCUDERO: (MIENTRAS CAMINA) ¡Sígueme! ¿Tienes las manos limpias?

LAZARILLO SIGUE TRAS EL ESCUDERO, ESCUPE SUS MANOS, LAS FROTA, Y LAS ENSEÑA. EL ESCUDERO ENTREGA LA CAPA.

LAZARILLO: Señor, ¿Y dónde acostumbra a guardarla?

ESCUDERO: ¡Dónde más sino al aire libre! Reposando airosa, sobre el azulejo de mi amado suelo. ¡Muchacho!

LAZARILLO EXTIENDE LA CAPA Y EL ESCUDERO COGE EL OTRO EXTREMO.

ESCUDERO: Yo te enseño, para que lo aprendas a hacer de aquí en adelante (EL ESCUDERO TIENDE LA CAPA EN EL SUELO Y SE ACUESTA SOBRE ELLA, LAZARILLO SE QUEDA MIRANDO ALREDEDOR) ¿Qué haces ahí muchacho? ¿Qué esperas para seguir mis pasos? ¿Qué ayuda de cámara ha tenido a bien procurarme mi Dios y mi rey? (LAZARILLO SE QUITA LA CAPA Y LA LLEVA AL SUELO) ¿Ya has comido? (LAZARILLO VA A RESPONDER RÁPIDO Y ES INTERRUMPIDO) Espero que ya lo hayas hecho, porque en esta ciudad acostumbramos a cenar muy temprano, casi de mañana; pásate como puedas que después cenamos.

LAZARILLO: (LAMENTANDO SU FORTUNA) No señor, más muchacho soy que no me fatigo mucho por comer, bendito sea Dios.

ESCUDERO: Gran virtud es esa, por ella te querré más, que el comer regaladamente es más de cerdos que de cristianos.

LAZARILLO: (DOLIDO) Señor, ninguna pena tenga por mí, que bien se pasar una noche, y aún más si es menester, sin comer.

ESCUDERO: Así está bien, vivirás más, y más sano, pues no hay tal cosa para vivir mucho y mejor que el comer poco; por lo demás, la mesa viene en camino.

LAZARILLO: ¿En camino señor?

ESCUDERO: En camino, desde Castilla la vieja, madera de doce puestos, como corresponde a casa que lo merece, mesa digna para servir de tálamo a cualquier vianda.

LAZARILLO: ¿Viandas, señor? ¿Hay viandas?

ESCUDERO: Las viandas van sobre la mesa, frente a las sillas.

LAZARILLO: ¿Frente a las sillas señor? Pero las sillas...

ESCUDERO: Muchacho, madera de enebro seca, pulida de curva en torno y en el espaldar traen tallada por mano maestra la figura del rey, mi señor: Carlos el quinto, no hay otra igual; vienen junto a las camas, desde Castilla la vieja.

LAZARILLO: (FROTA SUS BRAZOS PARA CALENTARSE) Y me aventuro a figurar, señor, que de allá, de tan buen destino, vendrán también las mantas que apagarán estos fríos.

ESCUDERO: ¿Mantas? (LEVANTA LA CAPA Y LAZARILLO SE ASUSTA) Mantas no hay, qué diablo de honra crees que tengo, mozuelo... Tapices, tapices de Bruselas, tejidos en hilos dorados; no soy ningún cristiano nuevo recién aparecido... Haber, repite conmigo: No soy ningún cristiano nuevo recién aparecido.

LAZARILLO: (IMITANDO AL ESCUDERO) No soy ningún cristiano nuevo recién aparecido.

ESCUDERO: No soy ningún cristiano nuevo recién aparecido.

LAZARILLO: No es ningún cristiano nuevo...

ESCUDERO: (MANDANDO A CALLAR) ¡Shhhhh!

LAZARILLO SACA DEL BOLSO UN PAN.

ESCUDERO: ¿Qué escondes ahí muchacho?

LAZARILLO: Nada.

ESCUDERO: ¿Qué cosa es esa?

LAZARILLO: (MOSTRANDO EL PAN) Un algo de pan que me ha quedado del camino.

ESCUDERO: ¿Pan? (DETIENE A LAZARILLO AGARRÁNDOLO DEL BRAZO).

LAZARILLO: (INTENTANDO COMER) Pan, señor.

ESCUDERO: (DETENIENDO A LAZARILLO) ¿Pan...pan?

LAZARILLO: Pan, señor.

ESCUDERO: Pan, pan, pan, pan, pan...

LAZARILLO: Ay...Vuestra merced, por caridad de Dios, ¿No desea compartir este pobre lance conmigo?

ESCUDERO: (SE APRESURA A COGER EL PAN) Diría que parece un buen pan, muchacho.

LAZARILLO: Y en verdad lo es, señor.

ESCUDERO: ¿Y si estará amasado por manos limpias?

LAZARILLO: (RIENDO) Yo no sé de eso, más a mí no me pone asco el sabor de ello (INTENTA QUITAR EL PAN AL ESCUDERO).

ESCUDERO: Plega a Dios muchacho, pues no lo desperdiciemos; gran pecado seria hacerlo ¡Vamos!

SE SIENTAN EN EL SUELO Y SE DISPONEN A COMER, CUANDO LAZARILLO VA A COMER EL ESCUDERO LO DETIENE, TOMA EL PAN Y LO PARTE EN TRES PEDAZOS QUE ORDENA EN EL PISO, SOBRE LAS CAPAS. EL ESCUDERO DE UNO DE LOS PEDAZOS PARTE UN TROZO MUY PEQUEÑO, EL GRANDE SE LO LLEVA A LA BOCA; LAZARILLO LO IMITA.

ESCUDERO: (OFRECIENDO UNA BOTIJA) Bebe...

LAZARILLO: Señor, no bebo vino.

ESCUDERO: Agua es...

LAZARILLO: Aunque de sed no es mi congoja (RECIBIENDO LA BOTIJA) por cortesía se puede beber un poco.

MIENTRAS LAZARILLO BEBE EL ESCUDERO COME RÁPIDAMENTE SUS PEDAZOS, AL IR POR LOS DE LAZARILLO, ESTE LO DETIENE ENTREGÁNDOLE LA BOTIJA, ANTES DE RECIBIRLE, EL ESCUDERO LIMPIA LAS MIGAS DE SUS MANGAS, GUARDA LA BOTIJA Y SIGUEN COMIENDO; LAZARILLO TERMINA EL PAN A GRANDES MASCADAS. SE ESCUCHAN GOLPES EN LA PUERTA TRASERA.

LAZARILLO: Están golpeando la puerta trasera.

ESCUDERO: No oses abrir esa puerta, muchacho.

LAZARILLO: Entonces la delantera.

(SONIDO GOLPES EN LA MISMA PUERTA).

ESCUDERO: No, esa tampoco; son otra vez esos impertinentes que quieren que les preste algún dinero. Estará de Dios que hoy no salgamos; esta ciudad está cada día más peligrosa. ¡Vamos, al sueño!

LAZARILLO SE ACUESTA EN EL SUELO Y SE CUBRE CON LA CAPA. EL ESCUDERO TRATA DE DORMIR EN PIE, AL NO PODER ACOMODARSE SE VA JUNTO A LAZARILLO. EL ESCUDERO SE CUBRE LOS PIES CON SU CAPA Y PARA CUBRIR EL RESTO DE SU CUERPO QUITA LA CAPA A LAZARILLO. STOP.

(BLACK OUT) (INT. DÍA/ CASA DEL ESCUDERO, TOLEDO) EL ESCUDERO VA ENTRANDO A LA CASA

LAZARILLO: (MIENTRAS DUERME) Mía es la casa lóbrega y oscura, la casa donde nunca comen, ni beben.

ESCUDERO: ¿Duermes, muchacho?

LAZARILLO: ¡Ah! No, señor, que el sueño y el hambre no hacen buena amistad.

ESCUDERO: De estar allí ahora, en Castilla la vieja, donde está toda mi hacienda, no pasaríamos afugias. Allí tengo media docena de casas con sus tierras. De las unas de no estar a punto de derrumbarse, y las otras sin cultivar, valdrían por lo menos doscientas veces, mil maravedís.

LAZARILLO: Señor, ¿Y por qué dejó esa, su hacienda, en manos del rastrojo? (IMITA AL ESCUDERO, COLOCANDO SU CAPA EN EL BRAZO).

ESCUDERO: No las dejé, siguen allá, en Castilla la vieja, y además ¿Por qué no habría de hacerlo? Si en la labor de mantenerlas no ganaría ningún honor...ni honra (DESMPOLVANDO LA CAPA).

LAZARILLO: Es cierto, señor, pero tampoco pasaría tantas... afugias (IMITA LA ACCIÓN DE DESEMPOLVAR LA CAPA).

ESCUDERO: Tu no entiendes cosa de honor y honra, tu eres un... mozuelo. Honor y honra constituyen el mayor caudal de un hombre. Es así como he salido en busca de ellas; como en aquél enfrentamiento con... cierto conde, que de no poner distancia entre él y yo de seguro le habría muerto. Ve al rio y trae agua.

LAZARILLO SE COLOCA SU CAPA Y SALE POR LA PUERTA TRASERA, MIENTRAS EL ESCUDERO SALE POR LA DELANTERA Y SALUDA A ALGUIEN EN LA CALLE (CAMBIO DELUZ, EXT. DÍA/ CASA DEL ESCUDERO, TOLEDO).

ESCUDERO: (HABLANDO FUERTE DESDE LA CALLE, HACIA LA CASA) ¡Criados, arreglad la cama y tened la mesa limpia para cuando yo vuelva!, ¡Cerrad, cerrad las puertas bien cerradas para prevenirnos de las malas gentes!

EL ESCUDERO COMIENZA A COQUETEAR CON LAS MUJERES, EN EL PÚBLICO. LAZARILLO SALE POR LA PUERTA TRASERA Y APARECE ASOMADO POR ENCIMA DEL RETABLO, ZONA DEL SOLAR DE LA CASA, COMIENDO ZANAHORIA; DESDE ALLÍ OBSERVA A SU AMO. EL ESCUDERO SALE DE ESCENA (LAT. IZQ.) (BLACK OUT).

(INT. NOCHE/ CASA DEL ESCUDERO, TOLEDO) EL ESCUDERO SE ASOMA HACIA LA PUERTA TRASERA Y SE DEVUELVE, SOBRE SUS PASOS, CUANDO LAZARILLO ENTRA DE ESPALDAS Y TOPA CON SU AMO.

ESCUDERO: ¿De dónde vienes, cristiano?

LAZARILLO: No vengo señor, voy. (AVANZA HACIA LA PUERTA TRASERA).

ESCUDERO: Pues esperado te he a comer, y como vi que no viniste, comí faisán asado y ensalzado, vino, viandas y de encime, un racimo de uvas frescas.

LAZARILLO SACA DE SU BOLSO UN PEDAZO DE PAN QUE LLEVA, LO MUESTRA AL ESCUDERO Y COMIENZA A DAR GRANDES MASCADAS.

ESCUDERO: ¿Acaso es pan lo que comes?

LAZARILLO LE MUESTRA EL PAN Y AFIRMA CON LA CABEZA.

ESCUDERO: Dígote Lázaro, que es el mejor bocado del mundo, y que no hay faisán en salsa que así le sepa. Dígote Lázaro, que tienes en comer la mejor gracia.

LAZARILLO LLEVA EL PAN DE UN LADO A OTRO, EL ESCUDERO LO SIGUE CON LA MIRADA.

LAZARILLO: Ay... este pan está tan sabrosísimo señor, que no habrá quien no convide el sabor de ello;(PARTE UN PEDAZO Y SE LO DA AL ESCUDERO) pruebe, y verá qué tal está.

ESCUDERO: (RECIBIENDO EL PAN) Lo haces como hombre de bien, el pedirlo que no hurtarlo; más te encomiendo que no sepan que vives conmigo, por lo que toca a mí honra (COME EL PAN) (INT. DÍA/ CASA DEL ESCUDERO, TOLEDO).

PREGÓN EN OFF: "Por haber sido este año la tierra estéril de pan, se acuerda, por decreto y ley del ayuntamiento, que todos los pobres y menesterosos que sean de origen forastero, sean idos de la ciudad, y al que se halle de ahora en cuatro días mendigando por puertas y calles será escarmentado con cuarenta azotes y puesto a las puertas de la ciudad".

MIENTRAS EL PREGÓN, LAZARILLO SE ASOMA POR LA VENTANA (LAT. DER.), EL ESCUDERO SALE POR LA PUERTA DELANTERA; Y POR FOSO VA EL CORO EN UN JUEGO PARODIA DE MENDIGAR Y SER AZOTADO. (CAMBIO DE LUZ, CAMBIO DE PROYECCIÓN A LUNA). LAZARILLO SE QUEDA VIENDO AL ESCUDERO, SE ENCOGEN DE HOMBROS. STOP. (BLACK OUT, INT. NOCHE/ CASA DEL ESCUDERO, TOLEDO) EL ESCUDERO SE HURGA LOS DIENTES CON LA PAJILLA, MIENTRAS LAZARILLO ESTÁ HAMBRIENTO, DE CÚBITO IZQ. EN EL SUELO. STOP. (BLACK OUT, CAMBIO DE LUZ, INT. DÍA/ CASA DEL ESCUDERO, TOLEDO).

LAZARILLO: (PESADILLA) Mía es la casa lóbrega y oscura, la casa donde nunca comen, ni beben.

EL ESCUDERO VA ENTRANDO POR LA PUERTA TRASERA DE LA CASA, LLEVA UNA MONEDA EN LO ALTO.

ESCUDERO: Despierta muchacho, que Dios ya va abriendo su mano (LAZARILLO SE LEVANTA SORPRENDIDO) Ve a la plaza y merca vino, carne y viandas (LAZARILLO SE LANZA POR LA MONEDA, EL ESCUDERO LO ESQUIVA, RÍEN Y EL ESCUDERO ENTREGA LA MONEDA) y cenemos hoy como condes.

LAZARILLO SALE DE LA CASA POR LA PUERTA DELANTERA, EL ESCUDERO SALE DE ESCENA. SE ESCUCHAN PASOS FUERTES (CAMBIO DE LUZ, MÚSICA). ENTRA LA PARCA.

PARCA: ¿A dónde vas costal de huesos? No me cierres la puerta (LAZARILLO INTENTA ESCAPAR); no te guardes a mis ojos, que no hay imposible más, dolor, llanto me das, mirando cual otra estás, envuelto en costal de huesos, sin contener tu llanto estás (GRITO; PLAÑIDERA QUITA EL VELO QUE LLEVA ENCIMA) ¿A dónde vas costal de huesos?, de agora adónde te llevarán, a la casa triste y desdichada, a la casa lóbrega y oscura, a la casa donde nunca comen, ni beben (LA PARCA SALE RIENDO).

(BLACK OUT, CAMBIO DE PROYECCIÓN A MURO).

LAZARILLO: ¡Ah! Desdichado de mí, a mi casa traen a este muerto. ¡Señor, acuda a mí que nos traen un muerto!

EL ESCUDERO ENTRA POR LA PUERTA TRASERA Y ENCUENTRA A LAZARILLO DURMIENDO Y HABLANDO (CAMBIO DE LUZ).

ESCUDEO: ¿Duermes, muchacho?

LAZARILLO: No señor, otra vez la misma pesadilla.

ESCUDERO: (BURLÁNDOSE) ¿Ah? Jajajaja ¡Ay! muchacho, tres semanas que llevas con la misma pesadilla, y nada que se te pasa.

(GOLPES EN LA PUERTA)

VOCES EN OFF: ¡Abran! ¡Abran!

ESCUDERO: Son otra vez esos impertinentes. Lázaro, no habrá más que hacerles el favor de prestarles algún dinero. Iré a la plaza a cambiar una pieza de dos, por dos de una y vuelvo con el sencillo. (GOLPES EN LA PUERTA TRASERA).

VOZ EN OFF: ¡Abran! ¡Abran!

EL ESCUDERO ESCAPA POR EL SOLAR MIENTRAS LAZARILLO LO VE.

LAZARILLO: ¡Señor, señor! (LE HACE SEÑAS) ¡Señor, señor...!

LAZARILLO SE DIRIGE A LA PUERTA Y ABRE. LA DUEÑA DE CASA TRAE A LAZARILLO POR LA OREJA Y LO ARRASTRA DE VUELTA A LA CASA, CON ELLOS EL ALGUACIL 3.

DUEÑA DE CASA: Alguacil, escriba todo lo que se diga. (JALANDO A LAZARILLO DE LA OREJA) ¿Dónde está su amo?

ALGUACIL 3: ¿Dónde está su amo?

LAZARILLO: Yo le explico eso señor...

DUEÑA DE CASA: Hace tres meses que no me paga el arriendo.

LAZARILLO: Si, señora...

ALGUACIL 3: ¿Por qué la casa está tan vacía?

LAZARILLO: Yo le puedo explicar eso también...

DUEÑA DE CASA: ¿Dónde están las cosas? Ay no... ¿Dónde están las cosas?

LAZARILLO: ¡Señores justicias! Mi amo está en la plaza, cambiando una moneda de dos, por dos de una, y ya vuelve con el cambio; y su hacienda está en Castilla la vieja, no toda, por mi cabeza, que una parte de ella viene en camino.

DUEÑA DE CASA Y ALGUACIL 3: (ALZAN A LAZARILLO DE LOS BRAZOS) ¿Dónde está su amo?

DUEÑA DE CASA: ¿Y dónde están las cosas?

LAZARILLO: Además, yo no soy ningún cristiano nuevo recién aparecido.

DUEÑA DE CASA: ¡Alguacil, lléveselo!

LAZARILLO: No, no, no, no, no...

ALGUACIL 3: Y las costas de esta diligencia... ¿Quién las va a pagar?

ALGUACIL 3 y LAZARILLO SE QUEDAN VIENDO A LA DUEÑA DE CASA, ÉSTA SE QUEDA CALLADA Y APENADA MIRANDO A LAZARILLO.

LAZARILLO: Ay... (SEÑALANDO POR DONDE SALIÓ EL ESCUDERO) Por acá alguacil, por acá se fue mi amo (DUEÑA DE CASA ESCAPA, CORRIENDO SIN QUE EL ALGUACIL 3 SE DE CUENTA); se trepó ¡Pum!, saltó, si usted hace lo mismo podrá alcanzarlo.

ALGUAICL 3: (BUSCANDO A LA DUEÑA DE CASA) ¿Y la señora? (AL VER QUE HA ESCAPADO SALE CORRIENDO) ¡Justicias, justicias...!

LÁZARO SALE DE CASA DEL ESCUDERO Y QUEDA EN ZONA DE AUDIENCIA (CAMBIO DE LUZ, INT./ AUDIENCIA).

LÁZARO: (RIENDO) Y por el afán que llevaba mi amo, no salió por la puerta, sino por el solar... Y jamás le volví a ver. Sus mercedes (POR LA BOCA DE LA ESCENOGAFÍA ENTRA LORENZA CON LA CAPA ENVUELTA EN LA MANO) ya tienen entera noticia de mi persona, mis amigos, en Toledo, todos me conocen, soy el prego...

LORENZA INTERRUMPE A LÁZARO. ENTREGA LA CAPA, SE QUEDA PASEA Y MIRA LA AUDIENCIA, MIENTRAS LÁZARO SE PONE LA CAPA.

LORENZA: Excelencias, perdón por interrumpir así esta audiencia; sólo vengo a rogar y a pedir justicia a esta corte, a estos señores jueces. Este hombre es mi marido (MIRANDO A LÁZARO), el pregonero de vinos y penas; de hoy en más nadie hace negocio de vino sin consultar su opinión. Pero alguien ha escrito a esta corte, acusándolo de alcahueta y de vivir a costillas de mi mancebía, pero quien tal firma no presentó prueba alguna, más que las habladurías que siempre hay en todo pueblo.

LÁZARO: Sus mercedes, esta mujer es tan buena como cualquiera de las mujeres que vive dentro de las puertas de la ciudad de Toledo.

LORENZA: Nunca he faltado a la honra de este hombre, mi marido...

LÁZARO: A mí no.

LORENZA: A quien quiero y he querido, cuyo único pecado y delito es no tener dónde caerse muerto.

LÁZARO: Bueno, y no saber más de letras que de mujeres...

LORENZA: Señores jueces, se dice que soy una perdida, una barragana, pero ¿Qué de muertes he dado yo? (LÁZARO INTENTA CALMARLA), ¿Qué de hijos en abandono? (ELLA LO EMPUJA), ¿Qué de abusos y de injurias? ¿Qué de trigedias por mis causas? Sólo el tambor quiere a golpes y la pandereta a puños.

LÁZARO: Suplico sus mercedes que dispensen a mi esposa, ella no sabe nada de protocolos, ni de audiencias.

LORENZA: (RECLAMANDO) Retráctese.

LÁZARO: Lorenza, me estas comprometiendo.

LORENZA: ¡Retráctese!

LÁZARO: No puedes venir así...

LORENZA Y LÁZARO COMIENZAN A DISCUTIR. LA PANTALLA DEL ARCIPRESTE SE ENCIENDE. VEMOS QUE EL ARCIPRESTE RECIBE UNOS PERGAMINOS. SE APAGA LA PANTALLA Y ENTRA EL ARCIPRESTE, LORENZA Y LÁZARO SALUDAN.

ARCIPRESTE: Este informe aquí termina, este informe aquí termina. ¡Alguaciles, desalojen la sala! (SE ESCUCHAN UNOS GOLPES DE GENTE MARCHÁNDOSE) En estos casos ya se conoce la pena. (LORENZA Y LÁZARO SE MIRAN) ¡A Toledo ha llegado la gracia y la clemencia de Carlos quinto; tendremos gozosas cortes y beneficios para todos los encausados!

LÁZARO Y LORENZA SE ABRAZAN.

LÁZARO: Bendito Dios, que venga y pose clemencia Carlos el quinto, en el fondo de mis tripas, flacas de tanta hambre y tan poca comida, que ya me estaban indigestando los principios.

ARCIPRESTE: (DEJANDO LOS PERGAMINOS EN EL SUELO) Este informe aquí termina.

LORENZA Y LÁZARO: (HACIENDO UNA REVERENCIA) Aquí termina la historia de los dos.

ENTRA CORO

CORO: Nos den o no nos den no dejaremos de pedir y orar, de pedir y arrebatar.

CORO: (CANTANDO)

DACA, PAPAN, DACA PAPAN, DACA PAPAN DACA
En este mundo discreto
Detrás de las puertas andan
Una y mil cosas discretas
Que todos llevan en andas
DACA, PAPAN, DACA PAPAN, DACA PAPAN DACA

LÁZARO: (CANTANDO)

Lorenza lava las ropas en horarios de amoríos (BIS)
Y no son precisamente las ropas de su marido (BIS)

DACA, PAPAN, DACA PAPAN, DACA PAPAN DACA

CORO: Y aquí no termina la historia de nuestro pedir y de los que hoy pedimos.

FIN DE LA OBRA.

TABLA DE FECHAS

EL LAZARILLO DE TORMES

Y SUS AMOS CON CORO DE MENDIGOS

Autor: Anónimo Español (1554)

Adaptación: J. H. PICO

Dirección de montaje: WALTER SUAZA

Duración: Una hora y diez minutos (1 h: 10 m)

Género: Farsa picaresca

ADRIANA SOLER – JUANCHITO MEZA

PAOLA QUINTERO – JONATAN CAMERO

WALTER SUAZA – FRANCISCO ALDANA

Diseño y realización escenográfica: ARTURO MORA – WALTER SUAZA

Diseño y realización afiche y programa de mano: ANDREA ARDILA y WALTER SUAZA

Fotos: Nadya Soler

CONTEXTO DE LA OBRA

		GOBIERNA
1400-1530	Renacimiento (Del cuatrocento al cinquecento)	Fernando VII e Isabel la Católica
1468	Nace Juan del Encina	
1492	Descubrimiento de América	
1498	Juan del Encina desarrolla el Teatro Cortesano. Égloga de las lluvias.	
1499	Primera edición de La Celestina.	
1500	Juan del Encina viaja a Italia	
1504	Muere Isabel La Católica	
1511	"Elogio de la locura" por Erasmo de R.	
1516	Muere Fernando El Católico	
1517	Publicación de las 95 tesis de Lutero contra las indulgencias (o el negocio de la salvación). La Reforma	Carlos I Emperador de España (o Carlos V de Alemania hijo de Felipe el Hermoso y Juana la Loca)-
1528	Consejo de Indias: 9 libros, más de 6.000 disposiciones	
1530	Coronación de Carlos V como Emperador – Muere Juan Del Encina (1529)	
1536-38	Fundación de Santa Fe de Bogotá	
1545-63	Contrarreforma = Concilio de Trento	
1547	Nace Cervantes – batalla de Mulhberg (contra los protestantes)	
1550	Se establece la Real Audiencia en Santa Fe de Bogotá: hasta 1564	
1550-1640	Inicio del MANIERISMO en literatura (no en sentido de estilo amanerado)	
1550-1650	Edad de Oro de la Literatura Española	
1554	Publicación del Lazarillo (Ediciones en Amberes – Burgos – Alcalá)	
1555	Carlos V concede la libertad religiosa a los protestantes	Felipe II (1556-1598)
1564-1616	Vida de Shakespeare	
1565	Muere Lope de Rueda	
1567	Timoneda publica "El deleitoso" y 7 pasos de L. de Rueda	
1567	Bautizo de Rojas Villandrando	
1571	El Papa reorganiza la Inquisición, se crea EL INDICE de los libros prohibidos	

TABLA DE FECHAS

1586	Nace A. Hurtado de Mendoza	
1588	Los ingleses destruyen la Real Armada Invencible de España	
1591	Muere Fray Luis de León	
1598	Muere Felipe II	
1599	Nace Velásquez – Se publica primera parte del Guzmán De Alfarache (x M. Alemán)	
1600	España pierde hegemonía política en el mundo. Crisis. Desolado- pesimismo Actitud ante la crisis Alegría inconsciente	
1600	Nace en Madrid Pedro Calderón de La Barca . Se reanudan representaciones prohibidas en 1597	
1601	La Corte se traslada a Valladolid (hasta 1606)	
1603	Publicación del Viaje Entretenido de R. Villandrando	
1605	Nace el Príncipe Felipe, futuro Rey Felipe IV. Se publica El Quijote y La picara Justina.	
1609	Expulsión de los moriscos- tregua de los doce años. Crisis económica.	
1611	Se publica el Tesoro de la Lengua Castellana (Covarrubias). Nueva suspensión de representaciones teatrales	
1614	Mueren Mateo Alemán y El Greco	
1618	Inicia la Guerra de "Los 30 años" en Alemania (Empezó como guerra civil Alemana y España apoya al emperador Alemán)	Felipe IV
1618	Nace A. Moreto – Nace Murillo	
1621	Muere Felipe III- Asume Felipe IV. Privanza del Conde Duque de Olivares. Fin de la tregua de los 12 años.	
1622	Asesinato del Conde de Villamediana. Nace Moliere.	
1624	Richelieu es ministro de Luis III. Muere el Duque de Osuna	
1625	Muere el Duque de Lerna. Conquista de Breda por Spinola	
1627	Muere Luis de Góngora	
1629	Nace el príncipe Baltazar Carlos	
1630	Paz con Inglaterra	
1632	Nacen Locke y Spinoza	
1634	Inauguración del Palacio del Buen Retiro	
1635	Francia declara la guerra a España. Mueren Lope de Vega y Salas Barbadillo	
1637	Descartes publica El Discurso del Método	
1640	Rebelión de Cataluña en El Corpus de sangre. Levantamiento de Lisboa – Calderón participa en esa guerra, dirigido por El Conde Duque de Olivares	
1642	Las tropas francesas entran en Cataluña – Caída del Conde Duque de Olivares (Sucesor queda Don Luis de Haro) – muere Richelieu (sustituido por Mazarino)	
1643	Batalla de Rocroy	
1644	Mueren Luis Vélez de Guevara, y A. Hurtado de Mendoza –Se cierran los corrales de Comedias.	
1645	Muere Quevedo. Se abren los Corrales de Comedias. Muere el Conde Duque de Olivares. Calderón sirve al Duque de Alba	
1646	Muere el príncipe B. Carlos – Se prohíben las representaciones. Motines en Nápoles. Calderón traslada su residencia a Alba de Tormes	
1648	Fin de la Guerra de "Los 30 años". Sale debilitada la casa de los Austria y fortalecida la política de Richelieu. Paz de Westfalia. Gran peste (dura hasta 1652)	
1649	Boda de Felipe IV con Mariana de Austria. El segundo casamiento del Rey	
1650	Muere Descartes	
1651	Calderón se ordena Sacerdote. Problemas monetarios. Motines en Andalucía. Nace Sor Juana Inés de la Cruz	
1655	Calderón. El gran teatro del mundo	
1659	Paz de Los Pirineos	
1660	María Teresa de Austria, hija de Felipe IV se casa con Luis XIV. Muere Velásquez	
1665	Muere Felipe IV. Sucesor Carlos II (Mariana de Austria, Regente) – Se prohíben representaciones	
1666	Se abren los Corrales de Comedias Únicamente.	
1673	Muere Moliere	
1675	Mayoría de edad de Carlos II	
1680	Recopilación de las Leyes de Indias	
1681	Muere Calderón el 25 de mayo	
1700	Muere Carlos II	

TESIS GENERAL SOBRE EL TEATRO

TESIS:

El Teatro, esa *mass media* de los antiguos griegos, se debate ante la modernidad con las únicas armas que posee: el misterio del actor y los sueños del espectador.

WALTER SUAZA C.
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Facultad de Artes. ASAB.

1. MARCO TEÓRICO

1.1. ¿QUÉ ES EL TEATRO?

El teatro es espectáculo: la compleja síntesis de la posición escena-público (y sus elementos constitutivos). Esta es la modernísima concepción que desarrolla el semiólogo italiano F. Rossi Landi. El teatro como totalidad se compone de partes constitutivas. Son: el autor del libreto, los actores que lo representan y el director que los dirige, los escenógrafos, los encargados de vestuario y todos los otros "técnicos". Para esos elementos en juego por sí mismos no son "lo teatral". El Hecho Teatral no lo fuera sino ocurriera para un público, en presencia de él y más aún con su participación. Lo cual significa que el momento (*momentum*) de la representación, sea el tiempo real de la síntesis de los elementos constitutivos del teatro y su razón de ser: un arte efímero e irrepetible como la vida misma. Dice F.R.Landi: "Es mucho más efímera que una ejecución musical, lo cual consiste al fin y al cabo en la relación entre partitura e interpretación, puede ser registrada de manera unívoca y escuchada de nuevo en privado. La fascinación insustituible del espectáculo teatral está constituida precisamente por esa solidaridad con todas las otras acciones sociales, y esto la distingue de cualquier otra forma artística.

"Se lee una novela cuando y como uno quiere: de un tirón, con interrupciones, o quizás alternándola con otras. La novela penetra en la vida cotidiana de su lector y establece con él una relación personal y privada, cuyo ritmo depende sin embargo casi por entero del lector. Si se trata de una poesía o de un ensayo en lugar de una novela, el ritmo y el tipo de compromiso pueden cambiar. Pero la situación de lectura sigue siendo sustancialmente la misma: el lector por sí solo es potencialmente capaz de llevar a cabo la intención más profunda del narrador.

"En cambio, al teatro *hay que ir*. Se sienta uno en medio de la gente y cuando se levanta el telón, se encuentra inmerso de golpe en una situación totalmente distinta de la que plantea la lectura privada.

"Es natural que un narrador conceda mayor importancia al libreto, que entre todos los objetos teatrales es el más semejante a los productos de su propio arte. Pero ¿ocurre acaso que la relación personal y privada existente entre una novela y un lector se dé también en el teatro, entre el libreto y un espectador? Evidentemente no. El libreto entra en la síntesis teatral sólo como un esqueleto que se recubre de carne, una casa muerta que revive en el espectáculo. La relación entre un espectador y un libreto es tan sólo la que puede darse entre dos elementos que forman parte de una totalidad en la cual están incluidos muchos otros: el gesto como elemento de la corporeidad, el código de acción dramática, el sonido como fonética y como sonorización. Y concluye:

"El teatro es cualquier cosa, menos un mero 'instrumento' distinto 'del que podrá servirse' el narrador. Con esto no me limito a decir que el teatro es un género literario distinto de la narrativa, tecnológica y socialmente distinto, con perdón de las patrias númenes que despreciaban la tecnología y la sociología. Quiero decir mucho más: el TEATRO NO ES UN GÉNERO LITERARIO. La compleja síntesis teatral se efectúa como procedimiento comunitario, como acción social. Quien rehúse entrar en pié de igualdad con todos los otros que en él trabajan, simplemente no entra."

1.1.1. ¿LA VIDA AL MÁRGEN DE LA VIDA?

Un amigo trataba de argumentarme que la vida era un teatro y yo le pregunté que si así era ¿por qué seguía existiendo el teatro? Ante el vuelco radical que iba a tomar la discusión, prefirió hablar de fútbol.

La definición más esquemática de lo que sería el teatro es ésta: es el laboratorio de la vida situada en el corazón de la vida. Posee la cualidad de ser parte de la vida e incluso de generarla. En todas las épocas el teatro ha cumplido con su función de ser reflejo de cómo se ha vivido a través de los tiempos. Por eso se le ha utilizado y concebido como rito sagrado, fiesta romana, como rito sacramental, como vehículo de ideas para aterrorizarnos, para exorcizarnos, para hacernos reír y llorar, para cuestionarnos. Aunque todo arte tiene por misión trascender la vida haciéndola permanecer en símbolos más allá de toda materialidad, el teatro ha sido el espejo y la imagen en la que el hombre de las diferentes sociedades se ha viso reflejado de manera no perenne sino efímera porque precisamente la materialidad del teatro es la espiritualidad humana presentada por medio del cuerpo, la escenografía, el vestuario, las costumbres, el ingenio de cada época.

La humanidad ha estado mirándose en este espejo que funciona no a base de luz, sino de oscuridad, desde hace siglos cuando sintió la necesidad de mirarse por primera vez para comprenderse y para entender lo que no le era posible entender a la luz del día y en la penumbra de la noche.

El teatro es una categoría de realidad, donde se hace creer a la gente no a través de la fe o algo por el estilo, sino por medio de la ilusión que se niega a sí misma. Por ello es que funciona como una máquina maravillosa y terrible de liberación de fantasmas. De ahí la anécdota tan conocida que contaba un director de teatro: una compañía vino a presentarse a la capital; mostraron la obra donde en una parte mataban a Policarpa Salavarrieta. Durante la función llegó ese momento y el público se enardeció tanto que amenazaron con incendiar el teatro. El director hizo suspender la representación y al cabo de un rato anunció al público que la pena de muerte se cambiaba por su destierro a los llanos. La gente se calmó y continuó la función tranquilamente. La fuente de la que se alimenta el teatro es la vida, el hombre.

Todo el arte es antropocéntrico, pero el género artístico que sí es radicalmente antropocéntrico es el teatro. Sólo de ahí se deriva su carácter social-comunitario y efímero (como la vida misma).

1.1.2. ANTROPOCENTRISMO TEATRAL.

El eje central sobre lo cual giran la vida y el teatro, es el hombre. El es el *suelo* en el que se fundamenta *todo* lo teatral. El teatro puede funcionar sin luces y sin escenografía, sin texto verbal o musical pero nunca sin el actor y nunca sin el público. Por lo que podemos decir: "El suelo puede subsistir sin la flor; pero la flor no puede existir sin el suelo".

Es el teatro quien gira alrededor del desarrollo del hombre y no la vida alrededor del teatro, aunque viendo una obra de teatro pensemos lo contrario o algo como esto: el teatro solamente *imita* la vida y ésta al teatro.

1.1.3. *"UNA EXTENSIÓN DE LA CATEGORÍA DEL ESCÁNDALO"*

Así como estamos rodeados de vida cruda y dura, también estamos rodeados de arte crudo como: películas RAMBO, STALLONE, COBRA, BUENOS MALOS, literatura cursi-barata, etc.

Es común observar diariamente cómo son condenadas y censuradas ciertas publicaciones literarias y artísticas, que lo único que hacen es darle un sentido al escándalo vulgar de la podredumbre creada por la misma sociedad con su doble moral y su sistema de ceguera adquirida como signo de respetabilidad moderna.

El teatro recoge lo crudo de la vida y lo presenta a su manera. Cuando la sociedad se escandaliza y se incomoda es por la llaga removida. Y éste es el mejor éxito de una obra de teatro: escandalizar o sea, morder la llaga. Es cuando se pone también en juego el sistema de la doble moral para que la sociedad (y la humanidad) se lave de culpas: el ladrón grita "coged al ladrón". Es cuando el arte y en específico los que tienen qué ver con el teatro son señalados como exhibicionistas y escandalosos; vulgares e inmorales, podredumbre y llaga.

E. Bentley en su libro "La Vida del Drama" sostiene que el teatro "por tratarse en general de un fenómeno más violento (comparado con los demás géneros), puede ser juzgado como una extensión de la categoría del escándalo". Plantea que los hombres de teatro saben muy bien esto y que a menudo lo utilizan en sus obras como ingrediente para atraer público. "Si queréis retener la atención del público, sé violento. Si

queréis que el público no te olvide, sé más violento" y que si en vez de enseñar técnica dramática se enseñara a los actores dos o tres principios esenciales del comportamiento humano se ahorraría mucho tiempo.

Lo anterior quiere decir que el alimento cotidiano en las relaciones entre los hombres es la violencia. "La opinión convencional sostiene que la vida carece de dramatismo hasta que un periodista o un dramaturgo "dramatiza" los acontecimientos... No existe esa actividad que denominamos no hacer nada... Nos e trata tan solo de que la vida sea y por lo tanto, lo es...Aún nuestra constante protesta por lo tedioso de la vida es una terminante comprobación de nuestra repulsa a acatar el tedio... hasta el mismo rechazo de la vida es un drama. La carencia de dramatismo en el comportamiento humano es un recurso precisamente, para poner énfasis en ciertas cosas no concediéndoles importancia. La carencia de dramatismo es su drama particular".

E. Hemingway decía, parodiando a Shakespeare (el conocedor por excelencia de las pasiones humanas), que los artistas en general eran "clientes de brujas y asesinos en potencia".

Por algo "la sociedad" (gobierno-Estado-poder) siempre está destilando antídotos contra la mirada impúdica del artista; aún cuando aparezca el presidente retratado al lado del artista de moda. Es la "moda", la modernidad.

1.2. ¿CÓMO SE ENTIENDE LA MODERNIDAD?

Sencillamente la modernidad está caracterizada por algo que en todos y cada uno de nosotros está conectado a: la vaciedad y arbitrariedad del mundo, a la definitiva falta de significado de todos los valores morales, al terrorífico reinado de la muerte y la fuerza inhumana (contra-humana);al sentimiento de placer ante la auto laceración; a experimentar la innovación como un acto de terror, a la pesadilla de la repetición y el sentimiento agotado, la conexión última con el zumbido del eterno retorno. Por último, al suicidio.

La mecanización, el uso y consumo de la angustia, el uso y consumo de la angustia, el cerebro terminal dela T.V., la sociedad de masas engullendo al individuo y éste despojado de la plenitud sobre el amor. En esto escriba todo el orgullo de sentirse moderno dentro de la "modernidad del siglo XX".

1.2.1. EL SIGNO-STANDARTE DE LA ÉPOCA: LA VIOLENCIA.

Negar que el emblema atávico de la época sea la *violencia* sería un suicidio intelectual y una desproporción sobre cómo se mira la vida actual: "La vida, tal cual se la muestra en los periódicos, es dramática. ¿Qué otra cosa puede hacer que los diarios sigan saliendo?".

Un estudio actualizado acerca del alto *rating* de sintonía de programas de policías y ladrones, sexo y películas de cine al estilo STALLONE ROCKY concluye en que estos programas atraen, atraen no tanto por la carga de violencia o los hechos violentos en sí mismos sino por la sensación de poder presenciar todo aquello y disfrutarlo sin un sentido de responsabilidad o culpa de haberlo cometido o que nos halla sucedido. Es el rito del fisgoneo tecnificado.

Es que cuando la guerra no solo es el caldo de cultivo de esta humanidad sino también su espectáculo, que se puede consumir a bajo precio económico, sin ensuciarse realmente de sangre, no se puede negar la "contaminación" de violencia en todos los niveles de relación social y personal. El cine comercial es el principal agente transmisor de este tipo de violencia como producto estético bien empacado. Aquí es donde cobra importancia el teatro como agente filtrador de conceptos que permitirían una sensibilización y un cuestionamiento del público hacia este fenómeno. Lo dramático no es la violencia en sí, sino el carácter de nuestra respuesta personal a todo nivel en el escenario de la vida cotidiana: la indiferencia.

«Interiorizados estos contenidos, se opera en el espectador una trasposición de valores" que de la espera onírico-fantástica, se evaden hacia el mundo de lo real cotidiano»....

«Por qué aun una mala descripción de una acción violenta nos resulta agradable? ¿Cómo podría no serlo? Tenemos propensión a sentir que a nuestras vidas les falta violencia, y nos gusta ver aquello de que carecemos... Y hasta en el caso de hallarnos en una época de guerra y de llevar una vida realmente violenta,

exterminando al "enemigo", al atardecer nos gusta encender la televisión y ver cómo los N.A. se matan unos a otros displicentemente en algún western...

El santo de la época, amo y señora, el tema de los temas, es la guerra: útero generador de todos los hábitos de defensa, conservación e impulso social (progreso). Dice un estudio aparecido en el magazín dominical de El Espectador No. 113):

«La guerra como espectáculo se convierte sin medio propagandístico. Por su conducto se infunde un tipo especial de terrorismo ideológico, cuya finalidad es amedrentar, escarmentar y disuadir. La estructura dramática de este nuevo género obedece a las pautas propias del espectáculo cinematográfico: grandes dosis de acción, altos índices de identificación, mediante la manipulación emotiva del afecto y la ternura, bajos niveles de criticidad, y distorsión y simplificación de los referentes históricos. Asistimos a un terrorismo de masas que se ejecuta a través de titulares de prensa, saturación radiofónica y crudas imágenes en cine y T.V. Estos bombardeos masivos operan como acciones sicológicas de gran envergadura, cuyo blanco fundamental es la población. Todo lo anterior justificado bajo un sentimiento de venganza que actúa como "fuente sicológica que justifica en ciertos casos, el uso del terror y la violencia".

Pero hay otra violencia que es más sutil, aquella de la castración espiritual, que margina e insensibiliza, y está conectada por hilos casi visibles a una macro violencia del poder...

«De este modo podemos estar seguros de que la violencia en nuestras vidas no se interrumpirá en ningún momento, pues proseguirá también durante la noche, mientras dormimos y soñamos». Si es que todavía podemos.

1.2.2. SOCIEDAD EN CRISIS: TECNO-CENTRISMO.

Para no caer en análisis abstractos acerca de qué se entiende y no se entiende por sociedad en crisis según el marxismo o la escuela de los Chicago boys, enfocaremos este tema en función de una experiencia concreta: los antecedentes en que surgió el teatro moderno norteamericano.

En los años sesenta da su grito de nacimiento en el concierto internacional, el teatro moderno en N.A. por primera vez, en el seno de la potencia más tecnologizada del planeta, se creaba un movimiento artístico opuesto a toda dinámica conformista y chauvinista, adoptando formas sorprendentes y contradictorias: violentas pacíficas o místicas vitalistas logrando así la penetración del arte en esa vida y acertando la distancia entre realidad teatral y realidad social.

Se creó una contracultura–underground (todo arte producido a la sombra y en contra de lo establecido), una sociedad del descontento paralela a la otra sociedad, que encarnaba el sueño de todos aquellos que, en momentos de gran tensión social, han fracasado al modificar o destruir las estructuras del capitalismo y han huído de él para crear la utopía, la comunidad basada en la cooperación y no en la competencia, dando valor primordial a los derechos personales postergados por los derechos de propiedad, apoyándose en la ley del amor y no en la de la jungla, rechazando la tecnología para encontrar de nuevo la creatividad en el arte sensorial.

Los medios se han convertido en fines, y prisionero de las circunstancias que él mismo ha creado, el homo económicus se auto inmola en las fauces del Moloch-caos, enloquecedor del consumo –objetos poseedores y no poseídos– que han cambiado la valía del ser por la del tener y consumir; que ha configurado después de cinco siglos de progreso una grotesca gárgola aquejada de taquicardia en vez de un armonioso conjunto de reposo autocreador; que ha producido, en suma, una actual forma de vida que conduce a una progresiva ansiedad, a una desamparada impotencia, o una traumática insatisfacción, a una destrucción total de nuestra cultura".

He ahí la causa y el posible efecto de la crisis manifiesta en la N.A. de los sesenta. El movimiento de "gran repulsa" no se hizo esperar. La sensibilidad del rechazo cobró auge. En Alemania, a principios de este siglo hubo un movimiento llamado *Der Wondervagel* (el ave migratoria) para enfrentar el espíritu de la época y experimentar el retorno a ciertas formas de arte y vida. Ellos recorrían a pie el país con las mochilas al hombro. Era el intento de RETORNO a los atractivos de una vida primitiva como RECHAZO de una sociedad

que se preciaba de sus logros materiales pero se olvidaba del ser. Este oleaje se retomó mucho después en el movimiento hippie en N.A.

"El hombre quiere encontrarse a sí mismo pues carece de sentido desde que sólo sirve a la máquina". (H. Bahr).

Pero el grito contracultural se estereotipa y ante la pluralidad de posibilidades positivas y negativas el gesto se torna ridículo en medio de concreciones monstruosas que exigen acciones opuestas, el quietismo budista ante los ghettos, la intervención armada, la muerte por hambre, parece un escapismo típico de la pequeña burguesía intelectual copista de patrones culturales no propios.

"Si la crisis social es aguda, el teatro será tanto más radical en sus posiciones".

1.2.3. ASOMBRO – SUSPENSO E INCERTIDUMBRE

"La situación existencial del hombre moderno es sobrecogedora. ¿Cómo descubrir su sentido? Para cumplir tal designio no contamos más que con las palabras y las ideas" según la concepción neo-clásica del pensamiento.

"El intelecto del hombre que es hacia el único que este puede volverse en busca de toda explicación, aún la de su propio misterio, lo ha defraudado, convirtiéndose así en una nueva y más exasperante fuente de misterio.

El pensamiento se impone a sí mismo la tarea de descubrir la realidad que se oculta tras las apariencias. Y fracasa en su intento. Solo nos quedan las apariencias y debemos acogerlas ridículamente, desesperadamente, como realidades".

Y una de las principales consecuencias de lo anterior es que la "admiratio" (el asombro según Descartes) es llama que se apaga. Para la ciencia no humanística, el centro del conocimiento ya no es la tierra. Ya no queda nada por conocer aquí. Este planeta está siendo utilizado para pruebas nucleares subterráneas e interoceánicas. De ahí el aumento del índice de terremotos por décadas. La ciencia está buscando el origen y futuro de los fenómenos que ya conoce en el espacio inter-galáctico. O sea: en el pasado. Sabe que es un camino de conocimiento lleno de incertidumbre, aunque las intensiones sean las mejores, como todo lo humano.

Para las ciencias humanísticas tampoco el hombre es el centro de conocimiento. El hombre como ser pensante que dejaba huellas de su pensamiento (el paso del existir al pensar) así como dejaba rastros de haber comido mamuts, es apenas un descubrimiento reciente, una invención, no duradera. Ha llegado el momento en que el hombre va a tener que pensar lo impensable. Sometido a soportar un océano de teorías e interpretaciones sobre sí mismo, está conciente de que ya todo se ha dicho. Foucault ha planteado que el terreno del pensamiento humano ha girado siempre sobre "lo mismo", pero ésta época moderna está proporcionando síntomas de alteridad, en el sentido de que "el otro" eso impensable por el hombre, está tomando cuerpo. ¿Una esperanza suspensa?

Y si algo aparece como nuevo se entiende que es el mismo paso de la mirada humana tratando de renovar su permanencia en un lugar donde ellos ya no encuentra cabida (no por espacio sino porque el conocimiento, sólo puede contemplar la manera como el poder centrado en las urbes chupa marejadas humanas como si fueran aerolitos minúsculos viajando sin rumbo alguno por la vida) para ejercer transformación, un lugar –la tierra– donde se guardan en top-secret bases militares las "perlas preciosas" con las que este globito estallaría en pedacitos de polvo inter-espacial.

Por lo que el hombre de carne y hueso que va a cine y teatro, o que no va, prefiere mirar las estrellas que buscan seducirlo con su misterio. El quiere comprobar de una vez para siempre si existen o no seres de pensamiento superior para empezar a alimentar su fe incierta y un poco vaga de los tiempos modernos, necesitada (hambreada) de verdades absolutas que le acompañen en su soledad universal[1]. Ser

[1] Ese es el sub-texto del sentarnos religiosamente todas las noches ante el cajón mágico: ser partícipes-testigos del descubrimiento de seres distintos a nosotros mismos.

el único ser del vasto universo es un compromiso para el cual no está preparado. Y las películas y juegos electrónicos-maquinitas lo entrenan permitiéndole sentir que en su ignorancia y con sólo mover botone es dueño de la máquina y de ese mundo situado más allá de su mundo reducido y estrecho, oscuro e incomprensible.

La conciencia de destrucción inmediata está presente en cada uno de nosotros. Por ejemplo la cultura de "lo desechable" no es un estadio de desarrollo debido al solo ingenio de los empacadores de alimentos y bebidas de moda. No, si se tiene en cuenta que proviene de urbes técnica y humanamente superdesarrolladas y con ancestros culturales de hace miles de miles de años, por ejemplo, la oriental, y la europea-anglosajona.

La cultura griega (los griegos antiguos) era absolutamente consciente de su perennidad por la sencilla razón de que estaban protegidos por los dioses, que eran quienes dirigían los hilos del destino. Sólo se esmeraban en agradar a los dioses y estos sabrían reconocer con justicia y con premios. De ahí la monumentalidad de su arte y arquitectura, su teatro y su literatura. Nos preguntamos qué hubiera sido de ellos si hubieran dispuesto de una bomba atómica. Esto lo planteo únicamente con el sentido de que cierto tipo de pensamientos humanos solamente pueden ser asumidos realmente bajo ciertas condiciones del desarrollo social. O sea, hay creencias no precisamente porque a los griegos y a nosotros nos haya gustado creer así.

La conciencia trascendente de los griegos era una manera de comunicación sensitiva con el más allá, lugar donde estaban los dioses. Su vida y su arte estaban en función de los dioses y a su vez esto era provechoso para el estado y el pueblo, pues éstos no se enfurecían ni mandaban pestes ni sequía.

En general ha cambiado cierto cuerpo de mitología y la valoración de esta mitología.

Hoy el ideal de vida se ha acortado. Las ideologías ya no calan en la juventud y los partidos políticos son organismos putrefactos que negocian con la política a diferencia de las sectas religiosas made in Ud. Sabe, las que sí $aben para qué es la miseria.

La consigna "vivir el momento" es una confesión no sólo de "bacanería" sino de inconsecuencia culposa. Significa en realidad: no te preocupes de nada más pues el mañana no existe ya.

Y la gente debe acceder a este tipo de pensamientos y comportamientos no porque "le guste" sino porque no hay otras alternativas, aparte de las del régimen de valores morales impuestos socialmente. Nadie está alerta y al acecho de nuevas posibilidades. El escepticismo pasivo y acrítico, el pesimismo inercial se conjugan para que nos hagamos adeptos a leer titulares de prensa. Y eso que somos concientes de que los diarios no sirven para informar sino para desinformar y mal educar. Y pagamos gustosos porque nos tengan en el autoengaño. Como todo está mal, sintámonos bien. Nada pasa porque no es con nosotros. Esta alta dosis de insensibilización ayuda a las gentes a que se cierren sobre sí mismas, se aíslen y se llenen del *vacío* que terminará por engullírselas interiormente. Este es el principio básico de la automatización y el control mental masivo de los grupos sociales. Por eso la moda no es solo tener el vestido y la cartera sino que a la vez es adquirir un cómo pensar, un cómo sentir, cómo hacer el amor, cómo ver el arte. La percepción del espectador de teatro y cine es PRESTADA, rellena de incertidumbre: o sea de *miedo*.

1.2.4. El mass-media-vivendis

La causa de los males no está en el avance técnico. No la encontramos en el video, la T.V. o la antena parabólica. Todo está en la concepción con que se utilicen estos recursos y las políticas culturales que se incrementen frente a los monopolios de los medios masivos de comunicación, en los aspectos de administración, control y regulación de los mismos por parte del Estado.

El *mass-media-vivendis* estaría caracterizado no tanto por la cantidad de máquinas para todo tipo de labores mundanas y espirituales, sino por la adecuación y manipulación que se hace a través de ellas, de la sensibilidad y el pensamiento con fines de propaganda ideológica enajenante y coercitiva, para beneficio de los intereses del mercado de consumo.

Esta cultura de la *mass media vivendis* sería la transformación del público en un ejército de zombis programables y retro-alimentables desde alguna fuente únicamente para hacer de él la base de sustentación y justificación de toda infraestructura tecnologicista. Mentes acríticas y vacías estarían de moda y se activarían para pensar y sentir con sólo enchufar en alguna parte.

Comenzaría el proceso así: el bosque sería reemplazado por la palabra "BOSQUE" y el paseo al mar por la imagen del "mar" a color . Y cuando todas las experiencias vitales y sencillas ya no sean indispensables para el público, para el individuo, diríamos que el teatro podría ser hecho y visto por robots y computadoras. Y aplaudido también por robots.

1.3. ¿CUÁL ES LA FUNCIÓN DEL TEATRO?

Primero, se debe aclarar que no se trata de una sola función del teatro, puesto que no existe un solo teatro. Su utilización como término genérico, sí es válida en cuanto trata de organizar e interpretar una estética implícita en cada concepción diferente del teatro. Y si se llegase a hablar de una sola función del teatro, debe entenderse como una derivación de una sola concepción de lo teatral en aspectos como su origen, su definición, (esencia), su relación con el medio social, etc. Como aquí no se trata de presentar un estudio de todas y cada una de las concepciones que del teatro existen –casi concepción por grupo– enfocaremos el tema en forma general. Mencionaremos únicamente cinco condiciones que debe cumplir el teatro como ARTE, independientemente de las interpretaciones y posturas estéticas de las distintas tendencias que dentro del teatro siempre se mueven, y que convengan o no con estas condiciones estipuladas de manera esquemática pero abiertas en la interpretación y la aplicación.

- Que el teatro procure goce estético: entendido el goce estético no tanto como el gusto subjetivo excitado en cada persona, sino la revivificación de una fuerza interior puesta al servicio real de una fuerza productiva social. En síntesis: que eduque estéticamente al público.
- Que sea auténtico. No tanto en el sentido chauvinista como en el de que utilice los medios expresivos del teatro de manera que "el grupo" exprese lo que sienta y piense con sentido de apropiación y voluntad de arraigo en el entorno, en resumen, que exhale verosimilitud –no necesariamente verdad filosófica– tanto en la magia y el misterio como en la denuncia y el exorcismo.
- Que tenga poder de convocatoria: que tenga en cuenta el presente en el sentido de no evasión sino de rendirle cuentas aquí y ahora al hombre en su dinámica interior –el flujo incesante del ser y no ser y comprometerlo participativamente con la vida.
- Que sea vehiculo de belleza y libertad sino libertad y belleza mismas. Y de qué manera, buscando crear las condiciones para que estos valores esenciales del pensamiento humano sean recepcionados adecuadamente, de manera integral y práctica.
- Que se convierta en hecho artístico y social. Que a pesar de su realidad efímera y eminentemente contextual, el teatro esté siempre conectado a lo social y al devenir artístico. Que en este sentido conserve siempre su calidad de contendiente (contrincante) de la realidad y crítico implacable del ser humano.

Acerca de la funcionalidad o no funcionalidad del arte y del teatro específicamente, citaré breves apreciaciones de diferentes pensadores del hacer teatral, y para ampliar un poco el anterior esquema.

ARTAUD dice: "La función del teatro es vaciar colectivamente los abscesos". O sea, liberación en un sentido orgánico y total.

P. BROOK *responde*: "No sabemos cómo celebrar porque no sabemos qué celebrar". Esta frase expresa el grado de confusión que en determinado momento puede expresar el teatro frente a su papel en la sociedad y también la claridad con que asume esa falta de claridad. Presupone también, un teatro que exista como razón de ser comunitario.

"El teatro del futuro será un teatro de visiones, no un teatro de sermones" ha dicho G. CRAIG profetizando –en arte esto es válido– acerca de la contradicción existente entre el teatro concebido

como cuerpo relleno de un texto y el teatro *espectáculo*, posible y hoy mucho más que antes debido –paradójicamente– al avance técnico.

"El mundo es algo cacofónico y para llevarlo al público, un solo sentido es insuficiente" ha propugnado A. NICOLAIS, *hacedor* de espectáculos de teatro total o multimedias, que busca fundamentalmente comunicar la expresión total en un momento único de encuentro con el público.

En la misma tendencia se ubica este comentario de A. GATTY: "La senilidad del teatro nace de la escena única y de su imposibilidad de respirar en un mundo que vive de varias dimensiones y varias edades a la vez" en donde a la vez, casi le echa la bendición de defunción por "enfermedad senil".

SCHILLER ya en otro tono dice: "El verdadero arte no se propone un fin transitorio; no contento con inspirar al hombre un sueño fugaz de libertad, quiere hacerle realmente libre ¿cómo? Despertando y desenvolviendo en él la fuerza de mantener a distancia el mundo de los sentidos. El coro depura al poema trágico separando la reflexión de la acción". Aquí se nota perfectamente que para SCHILLER todo el teatro griego no eran sino textos. Después NIETZSCHE concebiría de manera radical este aspecto trágico.

Para E. M. W. TILLYARD –citado por E. BENTLEY" en última instancia hay tres fórmulas de acción dramática: ...la del sufrimiento y la capacidad de soportarlo, la de destrucción y reparación; la del sacrificio y la expiación: "Y en esto reside toda la "funcionalidad" de obras como *Prometeo* de Esquilo y *Edipo Rey* de Sófocles. El anterior ejemplo sería la propuesta de un estudioso del teatro como género literario partiendo del enfoque de los temas en cada obra de teatro, con lo cual están determinando de por sí una funcionalidad en la lectura que posteriormente realice el lector.

Independientemente de entrar a calificar lo anterior debemos considerar un aspecto importantísimo sin adentrarnos mucho en él. Es el asunto de "la lectura" que de la obra haga el público obligado o no de antemano –conducido– por "el autor"–hacedores del espectáculo. Por ejemplo en este sentido las obras de SHAKESPEARE permiten muchas lecturas con diversas interpretaciones y en perspectivas muchas veces opuestas. En cambio, hay obras donde aparentemente el juicio del lector-espectador está inundado y desbordado por el dramaturgo, perdiéndose así la franja de confrontación necesaria: o sea, el derecho del dramaturgo a presentar su verdad con la absoluta libertad y el del público a refutarla y no estar de acuerdo.

En conclusión, el teatro como arte, puede reunir ciertas condiciones comunes o todas las concepciones opuestas y complementarias que dentro de él existen. Y la aventura del teatro es la de que es un arte que cambia de función y naturaleza.

1.3.1. *REFLEJAR-DEVELAR; REVELAR-REBELAR; EXORCIZAR*

El teatro muestra, refleja, la vida y la condición humana para descubrir su momento de locura y de lucidez, para ver en qué va la trama de la vida.

El teatro hace visible lo invisible para asombrar y sorprender y así rebelar al hombre contra lo que quiere atarlo al oscurantismo y la ignorancia. Poner al desnudo los mecanismos de autoridad opresiva que niegan la vida.

El verdadero poder taumatúrgico del teatro está en exorcizarnos del miedo y la tristeza, de lo demoníaco y lo angelical y así poder centrarnos cada uno en sí mismo.

1.3.2. IMITAR LA VIDA.

Pero imitarla no para suplantarla, sino para afirmarla buscando negarla de manera estética. O sea de manera que el teatro mismo como arte se arraigue en la vida.

No imitarla en la exterioridad, mecánicamente y simplista, sino en toda su exuberancia y complejidad. El asunto no es tanto *el qué* toma el teatro de la vida, sino *el cómo* lo presenta. Es el asunto de los estilos, o sea, del sentir íntimo de los creadores. No se trata tanto *del para qué* determinada obra, puesto que muchas veces la realización una vez definida artísticamente, dice más de lo propuesto verbalmente por sus creadores. Y a su vez obras que no dicen nada como textos literarios pero que en el arte de la puesta en

escena encuentra su tono, volumen, luz y corporeidad imprevisible. Es cuando se dice que el montaje siempre habla por sí mismo.

1.4. ¿CUÁL ES LA SITUACIÓN DEL TEATRO EN LA ACTUALIDAD?

La situación actual del teatro como género artístico frente a sí mismo y frente a otros géneros principalmente el cine, es la siguiente:

A pesar de que se sigue hablando de la muerte del teatro, ésta no ha ocurrido. El teatro se ha afirmado puesto que se encuentra en la tarea de redescubrir su esencia (pureza). El teatro ha recibido la influencia del cine de manera fecunda; no solo en lo relativo a la puesta en escena sino sobre todo, conservando las formas originales de una expresión que no es sino dramática y ritual.

La importancia adquirida por la imagen en las sociedades contemporáneas ha hecho que la experiencia artística se materialice en representación a través de imágenes y el que el lenguaje de la cámara halla sido capaz de hacer sensibles significados latentes inmediatos, relaciones entre las ideas, incluso por la sola presencia de la representación, obliga de algún modo al teatro a liberarse de su intelectualismo.

El cine ha devuelto al teatro su dimensión existencial moderna en el sentido de la rapidez y la apropiación y dominio del espacio.

Para el teatro hoy se trata de encontrar también, un lenguaje visual que pueda comprender inmediatamente un público acostumbrado al cine, y no acostumbrado al teatro.

La representación teatral tiende a convertirse en un espectáculo comparable al que ofrece la propia historia, o sea al encadenamiento de sucesos que solicita la atención sin embotarla en una participación onírica que el cine favorece y exalta. Ya no se le puede apartar al público actual la imagen paralizante de las fascinaciones de antaño, y el teatro sabe muy bien esto.

El teatro está encontrando sus más sencillos y auténticos principios, despojándose de justificaciones, explicaciones ideológicas latentes según los personajes, eliminando también alegorías y símbolos para presentar una imagen literal del hombre, respondiendo así a preocupaciones a menudo expresadas por ciertos autores de inventar un lenguaje dramático que no sea traducible a ningún otro arte.

El tercer mundo en su estado de marginalidad ha creado un teatro también marginal, en su estrategia estética más radical: acentuarse en lo que es para propiciar la ruptura, en sociedades que parecen eternizadas en el tiempo aguantando el latigazo de los siglos de dominación y estancamiento espiritual.

El teatro inventa lenguajes y signos (medios expresivos), hace combinaciones infinitas y encuentra nuevos significados. El teatro hoy ejerce una acción saludable y liberadora puesto que no consuela al hombre adormeciéndolo por medio de palabras y sentimientos ajenos, sino despertándolo y provocándolo a ejercer como ser. Trata de excitar una energía latente que constituye una forma de la libertad colectiva.

Es el teatro el único género artístico capaz hoy de ofrecer a los grupos sociales el espectáculo de su situación concreta.

El teatro lucha contra la fatalidad y las tradiciones muertas desempeñando un rol en toda sociedad.

El teatro ha crecido en un medio donde "está absolutamente prohibido todo lo que no es obligatorio". Y aún así sabe que ante sus emanaciones, ciertas fuerzas culturales destilan antídotos que buscan dejar todo como estaba en todos los órdenes.

El teatro sabe hoy que habita un mundo nuevo y que no es posible el disfraz con las vestiduras del pasado.

Nuestro teatro *latinoamericano* está arraigándose cada vez más en el conciente colectivo, en las raíces de nuestro ser y poco a poco va siendo parte de cada uno, a pesar de la mirada prevenida sospechosa y vigilante del poder.

1.5. ¿PUEDE EL TEATRO CAPTAR LA ESENCIA ACTUAL DEL ESPECTADOR?

Sí puede. Pero después de logrado esto, ¿qué?

Primero: la gente –nuestra gente– no va a teatro con el fin de alimentarse espiritualmente. No. No existe una conexión real-práctica entre quienes actúan y su propia comunidad.

La cultura urbana nos escinde para cobrarnos el precio de la individualidad. Es así como vamos al teatro dejándonos abandonados en alguna parte del camino o en un rincón de la casa donde se quedó desolado un sueño.

¿Y puede el espectador captar la esencia actual del teatro? Sí puede, porque el teatro es ese flujo que corre dentro de cada uno, es ese pozo interior iluminado de esperanza y donde libran la batalla la realidad y los sueños. Pero después no hay garantía de que *se alimente* un nexo –ese pozo y el puente– de intercambio y colaboración extra-representación.

Pero es también una crisis de *creencia*. El público hoy ya no emplea tanto la fe como forma de conocer y estar en el mundo animal de principio sino de apoyo y ayuda. Este balanceo de la oferta y la demanda en el mercado de la fe hace que ésta se "aloje" en el artista, el sicoanalista y el yerbatero. Es que...

1.5.1. PRIMERO SOMOS SERES HUMANOS.

Primero seres humanos y después espectadores o actores. Esto es lo que ayudaría a establecer un vínculo de colaboración como parte ininterrumpida de *la celebración* iniciada en la re-presentación.

Aquí es donde se cuestiona al teatro eminentemente teatral sin nexo con sectores sociales y un teatro sin implicaciones reales, por no estar inmerso en el contexto de un grupo social. La colaboración y el intercambio tienen un límite: la determinación libre de la creación y la determinación igualmente libre e inexorable de las presiones sociales, disfrazadas de ropajes como gusto popular, moda y modernidad.

1.6. QUÉ DIFERENCIA EL TEATRO DEL CINE?

¿Por qué es necesaria esta diferenciación?

Porque el uno es un arte de tradición milenaria tan antigua como el hombre y el otro es una invención reciente, el producto más refinado de la era moderna?

Las diferencias son muchas. Tendríamos material suficiente con inventariar solamente los medios expresivos que utiliza una y otra forma artística, que determinan a su vez las distintas maneras de relacionarse con el público. Como ya anteriormente examinados los medios expresivos fundamentales del teatro y su función, ahondemos en lo específicamente fílmico.

La conclusión básica inicial es que son artes que no pueden igualarse una a otra–aunque compitan entre sí por ganarse la fascinación y el asombro del público–ni reemplazarse una por otra, puesto que son resultado del desarrollo de la experiencia estética vital del hombre.

Precisemos inicialmente la especificidad del arte del film en cuanto a los medios expresivos propios. Nos basamos en el texto "especificidad del cine", de MARCEL MARTÍN. Dice:

«1º. Utilización de una *imagen* escrupulosamente fiel a lo real y dotada al mismo tiempo del poder de mediar en la evocación de lo surreal, inaccesible de otra forma.

2º. Reproducción del *movimiento* real, de la vida en acto y, consecuentemente, recreación de la temporalidad, bien exacta u objetiva o ficticia e interior.

3º. Recreación del mundo por *composición* de la imagen, que densifica y valoriza nuestra percepción de lo real, y por el *montaje*, operación complementaria de la planificación y cuyo atributo esencial es el ritmo cinematográfico.

4º. El empleo de *movimientos de cámara*, cuyo objeto es crear relaciones espaciales sensibles o expresar la tensión personal de un personaje.

5º. El recurso de la *profundidad de campo*, que sitúa verdaderamente al espectador en la acción y densifica la unidad del drama y el medio ambiente del mundo.

6º El prestigio del *primer plano*, que permite captar la magia del rostro humano y la intimidad de las cosas.

7º. Por último, la utilización de la *música 'off'* como estructuración temporal o contrapunto dramático y de sus efectos líricos. Pero no basta reunir unos ingredientes conformes a una recta, sino que es preciso la existencia de *un creador*.

Pero queda por definir un indefinible y un impalpable que se logró solamente contar al enumerar lo anterior. Son tres elementos:

- El "ángel": o sea, las condiciones sicofisiológicas del espectáculo, la atmósfera de la sala de cine, el ritmo como medio de expresión fílmica, el valor de la música como elemento contrapuntístico y de paráfrasis para lograr una "captación total e irresistible del espectador por un mundo artificial, pero de una incomparable presencia estética".
- La Intensidad: la composición de la imagen que reúne los objetos más diversos en unidades espaciales, los ángulos de toma que originan puntos de vista insólitos; la utilización del primer plano que muestra el espesor viviente de los seres y las cosas; la profundidad de campo que nos da la idea general de la acción incrustándonos en el mundo.
- La intimidad: el poder de penetración de la cámara hace que esos seres se impongan en el presente de la sala oscura. La repetición del primer plano quita las máscaras y nos muestra la interioridad; la narración subjetiva, subjetiva, la flexibilidad fílmica, etc.

La integración de la técnica con un buen guión donde la acción esté no solo bien construida sino con belleza de sentido, dará al cine la característica del mejor medio idóneo para "dar a ver"; y no solo eso: será el más prestigioso "medio de conocimiento a que le destina su naturaleza de arte de la masa: conocimiento del mundo y comunión interhumana".

Entre las ventajas que algunos van al cine con relación al teatro las siguientes:

«La pantalla tiene sobre la escena [el teatro] otra ventaja consistente en revestir a lo irreal de las más concretas apariencias de realidad. Más aún: de revelar lo surreal en el mismo seno de lo real" (C. Mauriac)

El cine es el más figurativo de todas las artes porque es quien mejor produce *la impresión de realidad* (el peso). También es un *arte transfigurativo*: la cámara no copia sino que *recrea*, *estiliza*, elige y decanta, descubre la opacidad de las presencias cotidianas.

El cine es al mismo tiempo el arte "más realista" y el "más irrealista", el "más surrealista", el más íntimo, el más subjetivo, el más afectivo, el más ilógico, el más apropiado para trascender del parecer del ser, de lo individual hasta lo universal, de la imagen hasta la idea. "El cine ha descubierto un nuevo mundo al alcance de todas las imaginaciones. Incluso cuando ha querido imitar al mundo antiguo, natural o teatro, ha producido fantasmas. Copiando la tierra ha mostrado el cielo". (P. EDUARD).

El film es un arte, un fin en sí pero a la vez un medio. Pero no es un lenguaje. El único lenguaje absoluto es el matemático al lograr designar en signos y símbolos lo que quiere decir, el objeto de su estudio. En cambio el lenguaje verbal se ha encontrado en la necesidad de designar a los seres y a las cosas que le preexistían y, como hemos visto, la creación de los términos correspondientes a estas realidades no ha podido ser deliberada ni contingente, sino que la aparición de la palabra es el producto de la confrontación activa entre el sujeto y el objeto que actúa sobre él; el lenguaje verbal no consiste en la creación de una palabra destinada a designar un concepto, sino en el nacimiento dialéctico y paralelo de la palabra y del concepto en una conciencia reflexiva: no se da un sentido en la palabra, sino que la misma palabra *es* sentido. Para luchar contra la separación del ser y de la palabra es por lo que la poesía quiere hacer hablar a las mismas flores y cosas e intenta restaurar la unión íntima entre la forma (vocablo) y el contenido (concepto), su identidad: *la palabra es la cosa*, es lo que Valery quiere decir cuando afirma que "la poesía es un cierto acuerdo del sonido y del sentido". Esta tentativa moderna parece que sólo el cine podrá llevarla a término. Porque el cine es un medio de expresión privilegiado por su capacidad de generalización y simbolización con exactitud y precisión, pero no solo desde el punto de vista sociológico sino, también sicológico, es un *espectáculo* "y en esta perspectiva aparece como el término e integración del teatro liberado de todas sus convenciones materiales".

El cine, comparado con el teatro antiguo, es análogo en casi todo: "análogo público enorme, análogo hecho social considerable, análogo carácter casi mitológico del espectáculo (la mitología

hollywoodense) y especialmente analogía entre las más caras de los actores de la antigüedad representando cada uno un personaje genérico».

Hasta ahí M. MARTIN.

Ahora, Jo CHAIKIN, fundador del open theater, resume así la diferencia fundamental entre cine y teatro, es: "A diferencia del cine, lo fundamental en teatro es la presencia actual". Actuar es manifestarse visiblemente partes de nosotros mismos sin separar nuestra mente de nuestras vísceras... somos vehículos que posibilitan que las ideas se manifiesten formalmente a través de nuestras sensaciones...».

El tiempo del teatro es el aquí y ahora presencial. Nada separa al actor del espectador. Ni el manejo de las luces ni la utilización de los telones. En el cine, el auditorio no cuenta para la representación. La tela de la pantalla es la piel de los actores de cine y la oscuridad, la protección contra el ruborizarse el espectador.

En el teatro "en cualquier momento tenemos en nosotros la totalidad de nuestra vida" [PIRANDELLO]. Los tiempos pasados presente y futuro, en el teatro están ahí, jadeantes y sudorosos.

En lo anterior estriba la ventaja y el orgullo del teatro ante cualquier otro género artístico.

En Europa y Estados Unidos ha habido intentos por integrar elementos tradicionalmente teatrales con elementos pertenecientes a otros géneros artísticos incluído el film. A esto se ha llamado multimedia o teatro-total, como si hubiera cine-total y pintura total. J. GROTOWSKI dice sobre esta experiencia: "El *teatro rico* trata de nutrirse en las artes que le son extrañas utilizando todo lo que es progreso en la pintura, música, etc. Crea multitud de espectáculos híbridos, de apareamientos heterogéneos y desintegrados; de esta manera el espectáculo pierde su *personalidad teatral*".

1.6.1. CONTRADICCIÓN MEDIOS VS. CONTENIDOS

En 1973 en Hamburgo, Schoffer provocó estupor y polémicas con su espectáculo *Kildex I,* subtitulado "experimentos cibernético-luminico-dinámicos, con la participación del público" –y porque la acotación?. Luz y plástica con música de P. Henry. Detrás de cada butaca, en unas balsas, hay cinco señales que los espectadores deben utilizar después de realizado cada uno de los números del espectáculo.

Las señales indican "alto", "explicación", "repetición", "más de prisa" y "más despacio". Las 15 secuencias, variables según la reacción del público, están programadas por computadoras.

¿Es más fuerte el teatro por proteger su esencia con el abigarrado atuendo que le confeccionan la técnica y la ciencia? ¿Nos acerca más a él o nos repele la frialdad metálica?

GLEN GORMAN afirma la naturaleza alienante de todos los medios de comunicación –contrariamente a McLuhan– por dar un falso sentido de participación: "participar es tomar parte en, ser parte de; pero esa pretendida comunicación se hace a través de la técnica y no mediante uno mismo; se participa en las fantasías de otras gentes, pero alejado visceralmente de ellas".

1.7. CONCEPCIONES FUNDAMENTALES DEL TEATRO.

Después de haber visto cuáles son los elementos básicos del teatro independientemente de las concepciones que dominan a su interior, veremos muy sintéticamente lo contrario: cómo cada concepción define lo que es el teatro al combinar de determinadas maneras los elementos expresivos propios de este arte: el público, el actor en escena, y los temas. La concepción del *"autor"* determina hasta cierto punto la utilización de los elementos expresivos del teatro. Muchos directores y grupos han recurrido a utilizar medios de emergencia que estén más a la mano para expresar "lo propio" y "lo nuevo" puesto que la época y el medio social no les ofrecía otros acordes a su concepción. Otros han expresado su visión del teatro y de la vida valiéndose de los mismos recursos que la sociedad le impone. No es gratuito que en Europa el clasicismo en el arte halla pelechado sin dificultad y que en Norte América se encuentren las propuestas vanguardistas más desarrolladas en artes plásticas. Pero, gracias al desarrollo desigual de la sociedad, en Latinoamérica es más posible un *teatro artaudiano* y *grotowskiano* –admitiendo los términos como número de identificación de las diferentes concepciones– que uno clásico. Artaud se ha hecho posible ahora, únicamente en Latinoamérica, tierra de la magia, el asombro y el misterio.

IBSEN por el contrario no cambió nada de la práctica tradicional del teatro porque además, esa no era su intensión, a diferencia de BRECHT y ARTAUD. Pero fue un autor antiteatral para el contexto de su época y revolucionó un aspecto esencial en el teatro: el manejo del río todopoderoso del lenguaje ante la débil palabra retórica como elementos propios de la comunicación inter-personal.

Y B. BRECHT no inventó el "teatro político" sino que descubrió algo que no puede ofrecer otro género artístico: enseñar a pensar la vida, conociéndola como un lugar donde nada está a la deriva y donde todo cambia, no por capricho del destino ni de los dioses sino por leyes que el hombre puede modificar para su bien, si las conoce y las controla.

Latinoamérica ha sido como el escenario donde se han puesto a prueba y en reciclaje, todo este acervo de teorías y concepciones. Muchos grupos y directores se han quedado ahí.

Pero el verdadero desarrollo en nuestro contexto cultural se ha producido a través de movimientos teatrales regionales como por ejemplo el nuevo teatro en Colombia, el teatro de la resistencia chilena, el teatro chicano en México, el teatro uruguayo –el galpón– y no a través de genios ni de lumbreras. Ha sido la realidad cotidiana de cultura marginal y dependiente la que ha servido de matriz generadora de grupos, directores y dramaturgos.

Es aquí donde se ha visto que el teatro es ante todo, espectáculo –no en el sentido degenerado del término– de participación entre público y escena, rito y ceremonia compartida. Es aquí donde el teatro griego (los clásicos), SHAKESPEARE y el teatro clásico español, no tienen cabida como dogmas y verdades absolutas- Aquí es donde se cuartea toda sacralización de culturas universales o de clásicos inmutables.

A diferencia de muchas culturas europeas ya milenarias, el mundo latinoamericano está por edificarse. Y esa es una de las más importantes funciones que toma para sí el teatro en nuestro medio.

1.7.1. TEATRO DE AUTOR.

El sinónimo de *autor* por antonomasia es Shakespeare.

Para muchos estudiosos modernos del teatro, el único teatro que se puede considerar como válido y perenne es el que se encuentra escrito y ha resistido los embates del tiempo. Encabeza la pandilla el joven Shakespeare con sus legionarios griegos y españoles.

1.7.2. TEATRO ORGÁNICO, TOTAL Y DE LOS SENTIDOS.

El pionero de este corpus conceptual es ANTONIN ARTAUD. Como oposición radical a todo el teatro occidental y clásico que sacrifica al actor en toda su dimensión vital en aras de revelar la verdad absoluta contenida en los textos recitados, propone un *actor* que sea brujo y oficiante de exorbita, que no sea asta de bandera de ninguna ideología puesto que el único sentido privilegiado por la cultura occidental ha sido el del bla bla bla, hueco y vacío del falso sujeto: el que está hecho del discurso verbalista. Propone un actor que ataque la paste y la llaga del público, que hable con el ano –verdadera boca– y no con la boca del poder, la negación del sujeto. En síntesis, un actor que sacrifique en su cuerpo la pústula creada también en el cuerpo social, única vía para ver de frente los fantasmas que aquejan al sujeto. Esa es la misión del actor, su verdadero arte: matar el teatro convencional y sus derivados.

Posteriormente el nuevo teatro norteamericano, retomará aspectos de esta concepción y los desarrollará a su manera.

1.7.3. TEATRO "DE LAS IDEAS".

Es el denominado teatro de la política o teatro político, como si los demás no lo fueran, cosa por demás muy sospechosa. Se señala a B. Brecht como el culpable de semejante creación estética. Acusado de hacer un teatro de propaganda y conversión –en una época en la que todos lo hacían, 1930–, es el autor que más prevenciones suscita en todos los contextos artísticos y sociales. Abiertamente partidario de las ideas comunistas, apostó a que ganaba esa idea, tal como apostó pascal a sus creencias o cualquier otro que de verdad haya creído. "Brecht sería el primer dramaturgo de talento de la historia que tuvo plena comprensión de ésta –gracias a su formación materialista dialéctica–, el primer dramaturgo que al genio personal pudo sumar un conocimiento preciso y certificado del hombre y de su sociedad" (E. Bentley). A diferencia de muchos, Brecht no trabajó las ideas en el teatro, ni las ideas de los hombres en la vida en

general, sino y fundamentalmente, el proceso del pensamiento en la sociedad y su papel como agente impulsador del cambio. Si bien utilizó la demagogia como arma de oposición a otra demagogia, parece que no se quedó ahí: "Pero las famosas teorías de Brecht representan un intento, no solo de reemplazar al teatro comercial y capitalista, sino también de establecer las bases para un teatro anticapitalista y propagandístico de un carácter *más intelectual*. En sus primeras formulaciones, Brecht lo define precisamente como un teatro de ideas, no emocional, instructivo, no de placer". Pero lo más rescatable de su teatro es cómo "la vida humana encuentra expresión, no en el sentimiento oficial, sino en la acción recíproca, en el choque entre una clase de simpatía con otra". Y eso en el teatro es maravilloso. Y a Brecht lo salva que jamás escribió una obra para *comprobar* una tesis o un argumento. Lo salva de los detractores mezquinos. Pero parece que el verdadero fin del teatro son las ideas, en el sentido menos académico del término. Sabemos que *todos* los elementos y aspectos de una obra dramática están en competencia. Domine uno a otro, cada aspecto conlleva una carga de ideas ya predeterminadas. Todo teatro pretende hacer o una afirmación o una negación. Y cada uno de estos puntos de vista se hace menos cierto "cuando más se aproxima a su propio polo, y más verdadero cuando se acerca al polo opuesto".

1.8. ETAPAS EN EL PROCESO DE FORMACIÓN DE UN ACTOR

El actor en nuestra época, se constituye en *el medio* a través del cual se expresa o no *el estilo* del drama. Lo que él haga o deje de hacer será fundamental en el proceso de comunicación tema-público, del que forma parte fundamental: no habría trilogía sin él.

Se ven tres etapas del proceso "hacerse actor":

a. Vivencia del medio social y de su subjetividad.
b. Entrenamiento-adiestramiento-técnico corporal.
c. Elección de la forma de expresión con intencionalidad definida.

Este proceso tendrá sus variantes y *lo otro* lo apartará la vivencia del oficio.

El *actor* es el verdadero poeta del espectáculo teatral.

Hay actores *"emotivos"* y actores *"fríos"* o técnicos. Si bien el teatro es un arte artificial-convencional, no significa que el actor también lo sea. Se trata de hacer del actor un ser perceptible y técnicamente adiestrado, conocedor de su instrumento de trabajo, pero ante todo, del ser humano.

1.9. ALCANCES DEL TEATRO FRENTE A LA MODERNIDAD

A pesar de que nadie confiese que su vida haya cambiado después de haber presenciado una obra de teatro, el teatro tiene el poder de influir en el proceso de pensamiento de los sujetos. Esta influencia no es tangible ni medible, pero ya es mucho que haga parte de lo inconfesable. El teatro es un crítico implacable e insobornable, de todos los procesos sociales en los que esté embarcado el sujeto. Es un arte que le habla a las conciencias –esas mudas que hablan de todos– y a los sistemas. Si el teatro ha permanecido como oasis, paracaídas, o bisturí o voz de los dioses, debe ser porque es una asociación beneficiosa la que tiene con la vida. Y si el teatro es la peste, que viva!.

1.10. LIMITACIONES DEL TEATRO FRENTE A LA MODERNIDAD

Si bien es cierto que el teatro no va a cambiar la racionalidad imperante –vana pretensión– ni va a transformar sistemas, ni va a enterrar *la cultura,* para inaugurar el reinado del *Deseo-utopía* irrealizable–; lo peor que le puede suceder a la modernidad y al arte en general, es que el teatro no exista. Que exista en la calle el tejado o la casa, pero que exista, Y nos nutra.

1.11. CARACTERÍSTICAS DEL TEATRO MODERNO EN AMÉRICA

El teatro radical N.A. marcará la pauta mundial de todo un decenio, no solo por su propia producción, sino porque será el compendio de todos los motivos anteriores, algunos de ellos irrealizables a los que dará un

sesgo personal y a su vez influyente. "Este teatro radical no reflejará la vida sino que intentará sustituirla; no comentará la vida, sino que participará en ella.

"Todas estas actitudes van a cristalizar en acciones teatrales, que exigirán una terminología que las defina. El teatro callejero responde por ejemplo a ese deseo de arte inmediato que no necesita del edificio cultural para albergar al público, rechazando la premeditada convocatoria, yendo él al encuentro del espectador por las calles.

"De aquí surge el happenning, los Events de Kirby, Schechner, Kaprow, Lebel y Oldenburg, el off Broadway – contra la organización comercial competivista– que busca sustituir el dinero por la imaginación, al representar espectáculos que el teatro comercial no podría representar; el teatro guerrilla: que pretendía llegar, representar, conmocionar y huir. Se llegaron a constituir grupos que mezclaban variantes de lo anterior por ejemplo *The San Francisco mime troupe*. Los temas eran la guerra, el consumo, el racismo, el control represivo; y el living Heather, fundado en 1946 por J. Beck y J. Malina.

1.11.1. Teatro chicano o campesino.

Es una compañía ambulante para, por y de los trabajadores agrícolas. Fue creada en 1965 por Luis Miguel Valdez, en la localidad estadounidense de Delano en California. Nació a consecuencia de una huelga de vida. Los actores se reclutaron entre los trabajadores, no utilizan un texto y todo se desarrolla a través de la representación improvisada, basada en esquemas simples. Los personajes más frecuentes son esquiroles, contratistas, patronistas y huelguistas. "A la manera mexicana, hemos descubierto de que trata Brecht. Si se desea un teatro no burgués, debe buscarse gente no burguesa que lo haga". (M. Valdez).

1.11.2. Bread and Puppet

Creado en 1962 en N. Y. por el bailarín Peter Schumann quien partió de la idea de que "el teatro ha de ser tan básico como el pan". Utilizan variedad de muñecos de 5 mts de altura, máscaras. Representan en calles, jardines y Ghettos de las ciudades. Es un grupo pobre, con actores impagados que participan en manifestaciones de protesta, huelgas o marchas contra la guerra.

1.11.3. Firehouse Theater.

Se funda en 1963 y recibe el nombre porque la sede era una antigua casa de bomberos en Minneapolis. Dirige Sidney Walter. Plantan un teatro de week-end, en el que el público viva con ellos, 24 horas. Después se plantearon callejeros-políticos. Lo último que hicieron fue "misa para actores y público sobre la pasión y el nacimiento del doctor John Faust de acuerdo con el espíritu de nuestro tiempo" obra que al "terminar" invita al público a un impulso faustiano: "Lavamos las manos de algunos miembros del público, quienes a su vez repiten la operación con sus vecinos. Después, juegos sensoriales. Cuando el público se involucra, los actores lo dejan solo.

Después de 20 minutos o 2 horas el público mismo termina *la función*".

1.11.4. *Open theater.*

Fundado en 1963, por J. Chaikin y P. Feldman exmiembros del living theater. Es un teatro de abstracción e ilusión opuesto al teatro de motivaciones sicológicas a la manera Stanislavski. Su espectáculo fundamental es The Serpent, con sonidos, danza, gestos y mimo, cuyo tema es el génesis con los horrores del mundo actual.

La historia de los grupos radicales N.A. es casi siempre la de sus directores. Sin ellos, la pretendida autosuficiencia de la creación colectiva evidenciaría sus fisuras.

1.11.5. Performance group

Fundado 1n 1967 por R. Schechner. Su método de trabajo se basa en ejercicios sicofísicos asociativos, en la exploración de los cinco sentidos del actor, en el rito y la música, buscando enfrentamiento entre texto e improvisación, entre espacio escénico y de representación, entre actores y personajes. Desde el punto de vista teatral, la fase participatoria del público está *medida*:

a. Puede destruir ritmo de la representación.
b. Puede ser manipulada dado que el actor conoce registros que el público (y el director¡) ignora.
c. Puede surgir hostilidad si entre actores y público aparece la cuestión ¿quién manda?

Su primer espectáculo fue "Dionisus in 68", que es un clásico de necesaria mención en la historia del teatro experimental. Invita al público a desnudarse y desinhibirse en escena. Y es un teatro de terapia: "La representación es una forma de sicoterapia social".

1.11.6. San Francisco Mime Troupe

Fundado en 1959. Su estado se basa en la investigación que han hecho de la comedia del Arte Italiana de los siglos XVI y XVII. Es un teatro guerrilla que asalta al público por sorpresa son arrestados frecuentemente por la policía y el FBI.

Su director, Ronie Davis dice: "Nuestras ideas son estéticas, pero nunca anteponemos la estética a la ideología. Nosotros intentamos que arte y política coincidan".

1.12. Actitud de la modernidad ante el arte

Bástenos este ejemplo, extractado de lo sucedido con este vigoroso movimiento teatral N.A., de lo que hoy no queda sino el recuento.

«La contestación política y social que caracterizó la escena N.A. durante la segunda mitad de los años sesenta, se ha transformado, entrada la década siguiente, en una huida del compromiso.

«La necesidad moral de escenificar críticamente la participación americana en Vietnam fue motor de arranque. El enemigo era fácil de distinguir. Pero pasada la gloria de las primeras batallas, el brío de la contestación decrece ante el descubrimiento de su ineficacia frente a un poder político impermeable a toda protesta. Los restos de vitalidad se emplearán para que las formas sigan cambiando: la motivación terminará importando menos que el experimento estético. Apenas 4 años de perspectiva permiten historiar el grito de denuncia y la nueva expresividad. Y lo que puede historiarse posee ya una buena dosis de anacronismo. A ese ritmo, pronto se hablará de mito.

«El rito del living theater exigiendo el paraíso ahora, se ha quebrado en pequeños ecos: quien cachee las montañas para escucharlos, no recibirá mas respuestas que el silencio.

«También la máquina comercial ha podido con todo. Hoy los grupos off off consiguen ayudas económicas de diversas fundaciones con mucha facilidad. La realidad queda cada vez más lejana. Frente al teatro político y moral, obras de ensueño. Muchas obras hacen salir el espectro de Elvis Presley a escena. Antes, el sentimiento de poseer la razón daba a los espectáculos cierta consistencia en virtud de su sinceridad. Hoy, la huída evidencia la falta de base motriz.

1.12.1. La triada dialéctica.

Actor-espectáculo-escena.

Cuando este flujo constante de inter-relación entre cada uno de los aspectos de la representación se atasca en uno de ellos, el verdadero momentum del teatro no se está produciendo, o lo está, pero de manera deficiente. Es cuando se produce un meta -teatro, un espectáculo del espectáculo, no polémica ni contradictorio. Y esa es la clave que alimenta al teatro: el desarrollo de una contradicción en todos sus aspectos de posible oposición.

El actor tiene una gran responsabilidad ante el espectáculo. No basta con ejecutar la técnica del actor que puede ser el mismo entrenamiento de las geishas hasta la terapia para esquizofrénicos (Tom Morgan). Tal vez porque actuar no existe, uno representa lo que es. Y porque la técnica sola creará servidores, obras; las voces darán paso a los cuerpos.

Diderot le ha asignado la siguiente: "Yo reclamo del actor mucho discernimiento, que sea un espectador frío y sereno; en consecuencia le exijo mucha penetración y ninguna sensibilidad, esto es: el arte de imitarlo todo".

Otros consideran que el actor no debe encarnar el papel, sino denunciar el personaje. Otros vaticinan que "el actor desaparecerá y en su lugar veremos un personaje inanimado que llevará si queréis, el nombre de supermarioneta". G. Craigh.

1.12.2. Manipulación y avasallamiento.

Mientras el teatro no pierda de vista el alimentarse de los conflictos del contexto social y leerlos, o sea, interpretarlos, según su mirada crítica, independientemente de instaurar una sola verdad, un solo poder, no será manipulado por ésta ni será otro medio de sujeción y avasallamiento del ser.

1.13. LO EFÌMERO Y LA MODERNIDAD.

El teatro desaparecerá con el ser humano y todo lo más hermoso e inmediato que le rodea. El sentido de lo efímero y perecedero está profundamente arraigado en el modo de percibir del hombre moderno.
De ahí la avalancha de fórmulas para sobrellevar tal carga existencial: viva el momento! –que bien puede ser el de una buena obra de teatro–; goce la vida! Despreocúpese!
Pero este sentido de lo efímero es natural al teatro. A los griegos también les sucedió. No tenemos prueba exacta de cómo eran las representaciones puesto que no se puede guardar ni congelar en el tiempo una representación teatral, tal cual es. Hoy sí, tanto que, por el sistema solar viaja un satélite con un material de carta de presentación computarizada, para darla a conocer a otros seres, habitantes de la galaxia. Sabemos que no estamos solos y que algún día, ya no estaremos.
Y esto es lo que alimenta el verdadero drama: el final de una vida y el surgimiento de otras. Es ese río interior que no se detiene ante obstáculos formales imperantes en cada época.

2. CONCLUSIONES

2.1. Con los griegos no nace el teatro sino una nueva funcionalidad teatral y del arte en general. De la misma manera que con el surgimiento de los *mass media* surge otra posibilidad nueva de funcionalidad estética, que no elimina ni las anteriores ni las posteriores puesto que el desarrollo humano no es lineal sumatorio. Antes por el contrario, este nuevo estadio de desarrollo abre nuevos caminos a todas las prácticas artísticas. Lo otro es que determinada sociedad y determinada clase de sujetos, privilegien uno u otro género artístico. Pero siempre obedecerá a una competencia de desarrollo del conocimiento en pro del bienestar humano, a pesar de los pesares.

2.2. La materia, la esencia del teatro es el río de sentimiento que fluye en nosotros, puesto que los hechos de la vida en cualquier tiempo y lugar no sn dramáticos en sí mismos, para la mirada del artista.
Es la necesidad de la mirada artística que de la vida ejerce el hombre, para soñar y extasiarse. Para conocerse y aceptarse. Para saberse vivo.

2.3. Podemos decir que Shakespeare es y seguirá siendo un autor moderno mientras el tema del teatro siga siendo el hombre. Ni el cine, ni el teatro ni Shakespeare, desaparecerán puesto que son riqueza atesorada en el desarrollo de la humanidad. Que no sepamos convivir al lado de estos instrumentos de conocimiento –no por sí mismo– es otro asunto.

También el teatro griego es moderno en el sentido que expresó su época de manera viva y vital en oposición a las fuerzas tradicionales negativas, que no permitían un desarrollo ni social ni artístico del hombre, por ejemplo el surgimiento de la tiranía en la capital estado de Atenas.
No alcanzaremos a mirar el teatro de la modernidad sino en retrospectiva, de la misma manera que hoy miramos el de la edad media, o el clásico.

BIBLIOGRAFÍA

1. BENTLEY, ERIC. *La vida del drama*. Ed. Paidós Studio, 179 págs, Barcelona-España, 1982.
2. Salvat Gt. Biblioteca. *Nuevos rumbos del teatro*. Salvat Editores, Barcelona, España, 1974.
3. ROSSI LANDI, F. *Semiología y teatro*. Doct. Facultad de Artes, Universidad de A., 1980.



VISIÓN DEL ENTRENAMIENTO DEL ACTOR

Mi enfoque de trabajo con la voz parte de dos premisas fundamentales:

1. El actor debe trabajar individualmente y/o solo, aunque esté en equipo.
2. El actor dirigido por mí debe disponer una rutina de preparación física y vocal que pueda compartir conmigo y con el grupo.

Para esto es preciso un intercambio de saberes. El actor debe conocer los criterios básicos de entrenamiento para actores que yo manejo y poder ver cómo hace el actor su trabajo previo.

CONDICIONES DE UN PROCESO GRUPAL DE ENTRENAMIENTO PARA ACTORES:

- *Los principios*: son los criterios que yo como actor asumo como guía, de enfrentar todo proceso nuevo de entrenamiento. Ver el anexo 1: principios generales de autoconciencia por el movimiento (M. Feldenkrais. Ed. Paidos. Esp. 1985). Y el anexo 2: para aprender a "aprehender" (verse en el proceso de uso de uno mismo).
- *Otros principios:* En el trabajo de la voz es clave insistir en trabajar individualmente. Porque si bien es cierto que las bases y principios básicos generales están dados desde la teoría de occidente y para todos los grupos de actores, lo que se olvida es el potencial individual de cada actor. Esta falta de tacto en la orientación –y falta de tiempo y para simplificar procesos, todo se homogeniza, y sobre todo para ahorrar costos– hace que el molde general se imponga como modelo de procedimiento para todos, anulando así las diferencias y particularidades de cada uno. No es darle un tratamiento "especial", o "misterioso". Al contrario, es permitir un uso personal abierto bajo un esquema de orientación claro para el actor y el director, porque ¿y si no qué van a detectar-buscar entre los dos?

La voz es algo aprendido, adquirido por costumbre, por la influencia del ambiente de lo que se oye, y eso conlleva tics y vicios y sobre todo, conlleva la marca de un uso de funcionamiento erróneo y viciado. No es sólo un uso fisiológico sino también cultural, predeterminado, de forzoso uso para todos.

EL USO DEL CENTRO CORPORAL. En la exposición que hice en la clase del maestro C. Araque sobre "*El entrenamiento del actor*", (Anexo No. 3, adjunto a este trabajo) se establece de mi parte que: El uso centrado de la postura y el cuerpo en el movimiento (¡no excluyo la quietud extrema!) determina un buen proceso de entrenamiento. El concepto de centro corporal para mí es uno de los principios clave para todo tipo de entrenamiento del actor. Paradójicamente este uso integral del centro corporal (que no es uno solo sino la conexión de varios, asociados en el desempeño) depende del autoconocimiento del cuerpo por parte de cada uno, de la autoimagen corporal y de movimiento que cada uno tiene.

Este conocimiento no excluye el conocimiento anatómico (ver imagen 5 Nervio coclear).

La autoimagen del aparato fonador es determinante. Es mejor tener esa información que no tenerla. Por qué? Porque el no saber genera miedos, y el miedo, tensiones. Por ejemplo, si para la pre-acrobacia no se enseña al practicante a caer en diferentes variables de altura y postura, se instalará en él un automatismo no resuelto: *miedo a caer!* Este se activará en el desarrollo del esfuerzo. Considero que ocurre lo mismo con respecto a la autoimagen corporal del actor: si ésta no es integral, orgánica y verdadera, será remplazada esa imagen por otra: imagen de compensación, mecánica, no integral, y desfasada –no correspondiente con la física–¡

Si "la voz" tiene de soporte una especie de aparato invisible (por ejemplo, uno solo siente los pulmones como órgano solo cuando está enfermo!) el trabajo sobre ese aparato va a ser más aburrido si no se tiene una imagen de sus componentes. Además de ser un trabajo que o produce resultados inmediatos, sino con los años: la conclusión es que se sabe algo de la voz solo por sus resultados y por ello solo se mide la eficacia de ciertos ejercicios. Queda así mismo invisibilizado el proceso, semejante al aparato invisible.

Existe pues un uso de la voz, equivalente al de la postura que para mí genera un valor de *cualidad* mayor o menor, dependiendo de lo que se quiere lograr. Para ilustrar más esto, anexo una rutina de ejercicios que realicé con los maestros r. Camacho y B. Rosemberg (año 2000) (anexo No. 4).

El trabajo con ellos dos significó para mí una ruptura a todo nivel en comparación con una etapa de trabajo que yo traía y que resumo en el anexo 5.

El sentido de estos anexos es que, sobre esto de la práctica escénica, no podemos hablar desde las teorías y concepciones únicamente, sino esencialmente sobre lo que hemos vivido, no para reproducirlo, sino para superarlo conceptual y prácticamente. Verse históricamente, en proceso, es completarse. Es constatar las diversas etapas de desarrollo por las que hemos pasado y ver cómo, con ayuda de la distancia, las hemos enfocado y entendido.

Para verme en proceso también recojo la influencia conceptual que me ha motivado a hacer cosas; una de esas está en el anexo No. 6: un taller para actores que realicé para la Universidad central en la Facultad de Ciencias de la Comunicación y del cual resultó un trabajo escénico, fueron dos semestres durante los cuales expuse y desarrollé los principios y criterios de trabajo de los actores. Realicé también demostraciones de entrenamiento actoral, de uno de los cuales adjunto copia en DVD.

Como yo no tengo una *teoría nueva* que pueda lanzar al medio teatral, debo compartir con usted, que es docente y a la vez actor-director en nuestro medio teatral colombiano, lo que soy como actor-director, que en esencia es: lo que he vivido y realizado. No tener una teoría no implica que esté exento de algo que busco ansiosa y apasionadamente, sobre todo en el trabajo sobre mí. La coherencia, la organicidad de todo proceso, la claridad de lo que se hace a cada momento, es el principio rector de todo. A este nivel, encontré entre mis papeles, una anécdota narrada por un actor de Medellín, muy veterano él, que me la contó desprevenidamente y yo la transcribí tal como la contó. El tema es la coherencia de lo que se busca con el entrenamiento, la responsabilidad con el mismo, y los intereses colectivos en juego.

Este es el anexo No. 8. Es el último y muy importante pues, nos pone en la discusión sobre la cual aquí se han dado pasos y se han dicho cosas: que si la voz se puede entrenar, que si se puede transformar mediante entrenamiento, si se puede mejorar, es decir, superar el trabajo que hizo la naturaleza con cada uno, amparados en conceptos que dicen que la voz adulta, una vez ya definida no cambia más, y apoyados también en el concepto de que la voz de cada uno es tan específica como una huella dactilar, tan personal y única e irrepetible. Por eso, hay actores que no entrenan, llegan directamente al escenario y lo hacen bien. Pero creo, con eso estamos cayendo en generalizar algo que es una excepción, y no la regla general. Producto también de algo común en nuestro ambiente cultural: lo que es buen para uno sólo de por sí es bueno para todos. Este problema de la uniformidad conceptual en el hacer escénico, y en los resultados es cada día más grave.

El entrenamiento corporal debe ser integral, balanceado y armonioso, no excluyente. Debe ser continuo en el tiempo, ininterrumpido. La voz no es una excrecencia, un subproducto del cuerpo, no es un elemento desligado de la expresión del sujeto, y ese es su primer contexto: el individuo, la persona.

ANEXO 1
PRINCIPIOS GENERALES DE AUTOCONCIENCIA POR EL MOVIMIENTO

M. FELDENKRAIS
(Edit. Paidos. Esp. 1985)

1. MEJORAR LA CAPACIDAD.

   Diferenciar entre hacer acciones que expanden la capacidad [de aprender-entender] de aquello que es "hacer por hacer".

2. CAPACIDAD Y FUERZA (DE VOLUNTAD).

A mayor capacidad mayor fuerza consciente. No es lo mismo una preparación centrada en desarrollar la fuerza de voluntad (la del deporte, por ejemplo) que para el mejoramiento y la eficacia de la capacidad "La fuerza que no se convierte en movimiento no se (...) desaparece sino que se disipa en forma de daño corporal" (p. 68).

3. EL MOVIMIENTO SE ENTIENDE SINTIENDO, NO SOBRE ESFORZANDO.
   La *fuerza* no es acción no movimiento. El aprendizaje no se hace sobre la base del esfuerzo sino de sentir y entender. No existe tope máximo para sentir. Sí existe un tope de esfuerzo.

4. AGUZAR LA DISCRIMINACIÓN (EL DISCERNIMIENTO).
   Aprender implica tiempo, atención y discernimiento. Notar diferencias en el hacer es clave durante el proceso. La sensibilidad es la mayor capacidad de sentir diferencias y nunca el narcótico evasor del agotamiento (prácticas modernas del deporte comercialista y la gimnasia de aparatos).

5. LA FUERZA DEL HÁBITO (Y LA COSTUMBRE). Detallar la postura habitual es cambiarla. Es cambiar no un defecto sino un hábito (modo sistemático) de producirlo, e implica escudriñar cómo el hábito lucha por imponerse en la acción de los ejercicios.

6. PENSAR AL HACER (ACTUAR). Hacer es pensar y pensar es hacer sin cortar el flujo de movimiento. Por ejemplo, conducir y hablar.

7. LIBERARSE DEL DESPILFARRO DE ENERGÍA. Así como se evita el "hacer por hacer" evitar lo mecánico, lo añadido, lo superficial, el adorno, el sobrante, el residuo. La acción debe ser continua, coordinada y eficaz. No es saltar a lograr el objetivo.

8. LA RESPIRACIÓN, RELOJ DEL MOVIMIENTO. Ni excesivamente lentos ni veloces.

ANEXO 2
DE: *EL CUERPO RECOBRADO*

M.J. GELB
Para aprender a "aprehender".

(Verse en el proceso de uso de uno mismo).

- Enfrentar el miedo. No luchar por obtener fines. Disminuir reacciones estereotipadas a eventos –darse cuenta–. Entender el miedo en el cuerpo.
- Detallar la atención. Estado de equilibrio atento (escuchar el cuerpo). El tono del cuerpo.
- Atención al proceso. Estar atento a "los medios por los cuales". Obtener fines a punta de resultados inmediatos puede ser la *debacle* del cuerpo [como pago (costo)].
- Ir de lo conocido a lo desconocido. No a la excesiva preocupación por fiarse si hace las cosas bien. Es un viaje de ir a un nuevo aprendizaje del sentir directamente desde el cuerpo de cada uno y no solo desde instrucciones generales.

- Pensamiento experimental. Experimentar con el propio uso. Liberarse de hábitos corporales pre establecidos como costumbre corporal normalizada por "*el mal uso*". Hacerse responsable del uso. Romper el círculo del uso.

- Cinestesia y coordinación mejoradas.

- No interferencia. No "esforzarse". Aprender a NO HACER. Descubrir el modo propio –adecuado para cada uno– de aprender y/o hacer algo.

- "Sentido común sistematizado".

Debemos auto-descubrir *esto* empezando por *nosotros* mismos desnudos frente a un espejo y hacer las siguientes preguntas, indicativas y/o guía de una observación para trazar un itinerario de mejoramiento del *ver* pero sobre todo *del leer* lo que el cuerpo nos dice:

- Me veo un buen tono muscular: los músculos están en su lugar. Se ven músculos.
- Me veo fuerte: huellas específicas de ejercicio aeróbico y anaerobia.
- Veo diferencias entre tensión-relax en zonas específicas del cuerpo.
- ¿La cabeza se inclina para algún lado?
- ¿Se ven los hombros fuera de un eje horizontal?
- ¿La pelvis está inclinada a un lado, hacia atrás, adelante?
- ¿Se ve el peso del cuerpo sostenido por uno solo de sus pies, el izquierdo, el derecho?
- ¿Puede ver alienadas cabeza, pelvis y tronco?
- ¿Se ve el cuerpo por partes que son visibles unas más que otras, o se ve compacto, completo?
- ¿El cuerpo intenta "hacer" algo frente al espejo?

ANEXO 3
SOBRE EL ENTRENAMIENTO DEL ACTOR

Aquí en este foro que es la clase del maestro Carlos Araque, y sobre todo, luego de ver su excelente demostración de training con su propio grupo Vendimia, constato la necesidad de comentar ciertos puntos sobre el entrenamiento del actor, complemento también de la exposición-información que realicé de mi propio entrenamiento, que más que una completa demostración-exposición, se configuró en una pregunta, y su intento de problematizar no solo mi propia propuesta, sino el conjunto de propuestas de training que he visto y realizado con ustedes, todo el grupo de profesionalización-creadores 2011.

En los diferentes encuentros es notoria la insistencia en la pregunta que constata el vacío existente entre lo que hemos denominado EL ENTRENAMIENTO TÉCNICO DEL ACTOR Y EL ENTRENAMIENTO DE LA ACTUACIÓN por parte del actor. Esta distancia paradojal que se abre allí al denominar esos dos espacios de reflexión sobre el training nuestro es una constante en todas las series de ejercicios presentados por todos nosotros. Excluyo la demostración del maestro Carlos Araque con su grupo Vendimia, que para mí, tuvo sin yo conocer esta estructura a fondo, pero convencido de lo que ví, momentos claves de la actuación "ENTRENADA" – "PREPARADA". Esto daría pie a otra reflexión y quiero es centrarme en lo del grupo CREADORES de la profesionalización y mi enfoque sobre el training de este contexto.

De hecho, decir ENTRENAMIENTO DE LA ACTUACION POR EL ACTOR, supone de entrada aceptar que la actuación "SE ENTRENA" y al entrenarse se llega a ella. Esto así expresado suena a fórmula fácil y todos hemos vivido en carne propia estos procesos para llegar a reducirlos a fórmulas, réplicas de una práctica en otra, tal vez sí como necesidad de pasos intermedios para llegar a un lenguaje de entendimiento, un

lenguaje técnico que se usa en el entrenamiento del cuerpo. Por eso si no se es claro desde el lenguaje técnico utilizado para guiar el entrenamiento, nos estaremos guiando básicamente por supuestos. Esto es, lo que cada uno interprete de las palabras que cada orientador utiliza cuando éste no precisa siquiera qué quiere referir con ellas.

Aceptemos: la actuación se entrena sin caer en el extremo de volverlo fórmula.
Somos actores de este contexto cultural con todas las dificultades que eso implica: ausencia de un espacio fijo de ensayos, imposibilidad de ensayar todos juntos la mayor parte del tiempo, la presión por obtener resultados concretos a todo momento en todos los aspectos de los que no escapa el campo del arte y por supuesto nuestra propensión natural a saltarnos procesos, etapas, normas y caminos con el consabido repertorio de excusas y justificaciones. Esta intemperancia, esta falta de paciencia y constancia, son parte del clima cultural, al cual no me referiré más y ya todos lo sabemos.
Remitámonos al principio cuando llegamos aquí. Ustedes recuerdan que al ingresar aquí se nos pidió hacer un ensayo acerca de lo que es la DIRECCION para cada uno de nosotros. Yo lo hice desde el enfoque del DIRECTOR como el que ve, el especialista en ver. No voy a retomar esas notas aquí pero voy a usar ese enfoque para proponer y desarrollar la tesis de mi exposición-demostración de entrenamiento desde este punto de vista: El ver-leer el cuerpo en movimiento.

Debemos retomar el ENTRENAMIENTO DEL ACTOR desde el proceso de ver.
Sabemos que el sentido de la visa guía muchos procesos orgánicos, vitales, y del desarrollo del movimiento del cuerpo en el espacio.

También sabemos que el sentido de la vista, cambia, se deteriora y nos hace ver cosas que simplemente no son y sabemos cómo eso influye en el pensamiento lógico del niño dese etapas claves de su desarrollo.

El actor debe aprender a ver-leer la evolución de su entrenamiento.

Si no es capaz de verse ¿qué información puede extraer de lo que está desarrollando? ¿y si no obtiene información visible, si no lee esa información visible, qué decisiones puede tomar acerca de su entrenamiento?

Es por esto necesario especificar, concentrar aún más las extensas series de ejercicios, concentrarlas en unidades de entrenamiento más pequeñas para que permitan mayor tiempo de realización por parte del actor y a la vez mayor tiempo de exposición y confrontación crítica. Y es un asunto de lógica: todos hemos vivido procesos de entrenamiento extensísimos en los que al final, por agotamiento, no puedes repetir ni siquiera el orden en que se hicieron los ejercicios y, por el otro, como ese primer tiempo agotó todo el tiempo del entrenamiento tampoco se pudo reflexionar completamente sobre lo que pasa en concreto con el desempeño de cada actor y del grupo en específico en su evolución.

Ahora, ningún entrenamiento es bueno si se realiza solo, el actor, sin que nadie le sirva de observador, que completa lo que está sucediendo. Si usted no tiene la posibilidad de grabarse en una cámara que es la otra opción, de todas maneras le va a corresponder verse, descubrir qué hace y qué no hace y cómo es y cómo no es. Esto último se puede hacer desde el enfoque que propongo.
Si me entreno en la observación en el ver a otros actores en movimiento, tal vez así, comprenda mejor lo que también uno hace o deja de hacer, sin dejar todo completamente a la intuición, cuando funciona, pero cuando no funciona ¿qué hacer?

Es que el problema mayor que tienen las series de ejercicios extensas y encadenadas es que invisibilizan los problemas específicos de cada actor y todo se vuelve "grupal" y constriñen la capacidad volitiva natural, orgánica de cada actor, y hacen que éste se defienda y comience a realizar todo ejercicio en el tono o "la manera de: hacer como si lo hiciera".

Entonces lo que propongo se puede convertir en una gran herramienta, pues el ver te exige visualizar constantemente lo que haces, sin engaños, ver directamente y con proyección de tu cuerpo en el espacio, sin meter tantas variables de desempeño al mismo tiempo, que sobrecargan la atención del actor en el entrenamiento y lo llevan a la dispersión interior, a la defensa orgánica de las pocas opciones volitivas que se le dejan.

Este ejercicio que muestro, está descrito en el manual de ejercicios de S. Grotowski, en el libro *"Hacia un teatro pobre"*. Consiste en elegir tres posturas estáticas, independientes y alejadas, unas de otras, como tres fotos. Entonces luego de elegidas, cada actor las muestra a todos. Luego de una persona o dos, el actor muestra un encadenamiento de estas tres posturas. Y así se pueden ir involucrando variables y elementos: rítmicos, sonoros, cinéticos, de cualidad, tamaño, peso, del movimiento.

Recalco que el ejercicio es sobre todo para el que ve esta evolución, pero también y esencialmente para quien la realiza. El actor que realiza el entrenamiento es a la vez espectador de su propio proceso. Así lo realiza tres veces: exterior e interiormente y hecho por otro.

Debo precisar que este proceso no lo invento de debajo de la manga, de buenas a primeras ni de un día para otro. Esto lo realizamos en Medellín, en el seno del Teatro LA MOJIGANGA durante casi un año sin interrupción, y de eso conservo notas y memoria corporal, esencial de ese proceso vivido.

Como lo mencioné a algunos compañeros, he pasado por todos estos procesos que nidos, en síntesis, me han rescatado de la inercia corporal y del mal uso del desempeño postular, en beneficio de la energía y la tranquilidad respiratoria y corporal, ejes del manejo elegante y bello del entrenamiento. No parar en la investigación dialógica con uno mismo, es la clave.

Walter Suaza
ASAB. Profesionalización
Junio 04-2010

ANEXO 4
RUTINA- VOZ

Para potenciar carencia: falta soporte de aire para base sonora.
Respiración integral costado abdominal.
Inspiración 4 sesiones
Retención 12 sesiones — 20 minutos acostado
Expulsión 8 sesiones — 20 minutos sentado

Hummear		10 minutos
Hummear	+ A	10 minutos
Hummear	+ E	10 minutos
Hummear	+ O	+ I + U

Transforma Natl en grito

Transform Natl en grito con vocales
" " en sílabas: vocal + consonante
" " en jerigonza en alemán
" " repetir apartes de jerigonza en idioma alemán y hacer una escala .... Contarlas

Orienta : R. Camacho. Actor: W. Suaza.

Junio 4/2000
Rutina de entrenamiento voz: punto de arranque, el anterior.
Postura: acostado, boca arriba, Rodillas elevadas, no acostadas, ni estiradas. Vocales, con final en grito. Intercalar recogimiento de rodillas al pecho, vibrar apretando rodillas contra el pecho, desde diafragma y pelvis, y a..... el sonido en un solo movimiento volviendo nuevamente pies al punto de apoyo de tierra.
Postura: sentado, con puños de ambas manos, mientras se vibra con sonidos vocales, tocar, activar, articulaciones fijas como: todos los del esternón y costillas posteriores y anteriores.
Mantener puños cerrados y "aletear" como fuelle el aire/sonido del diafragma posterior. Hacerlo con bastante energía.
Canción en jerigonza con igual intensidad de postura anterior.

Mayo 10 de 2000 (miércoles)
LA RESPIRACION (Según B. Rosemberg)
- No es que respiremos mal, es que no hacemos la postura de pie y columna correcta; no exagerado como los orientales en relación a la pelvis, pero sí utilizando la doble ventaja que tienen los occidentales, en no ..... de uno a otro extremo postural: exageradamente erguido o exageradamente metida la pelvis.
- Se trata de recuperar el control primario, lo natural en el cuerpo de cada uno: en occidente normal no significa lo natural, que en oriente sí puede tener ese significado. Ocurre que por ejercer control del cuerpo todo el tiempo ese control ya más consciente anula ciertas condiciones del control primario natural.
Por ejemplo: hacer inhalar aire y botar por la boca.
Repetir. Luego inhalar aire y anchar un poco el orificio de la nariz y luego botar. Evaluar cada uno qué pasa.
Lo mismo de lo anterior pero en postura de pelvis baja, a lo oriental.
Y lo mismo de lo anterior pero en postura erguida occidental. Evaluar qué pasa en casa caso.
- Lo otro es que si usted sabe respirar es simplemente tomar la decisión de respirar haciéndolo tal cual, sin dudar, sin atrancarse.

ENTRENAMIENTO PARA DECIR *EL VERSO DEL FAUSTO.*
Paso previo. Descripción de lo visto.
Un grupo.
Todos y cada uno de los del grupo dicen el poema de El Quijote: "que espero ... vida, etc.
Cada uno independiente. La versión de Jorge (interesante): acción de jugar a la suerte ante él mismo, con una bolsa llena de papeles con las palabras claves del trozo poético: vida – amor – muerte; baraja (o "rebulle") la bolsa cada que va a consultar. Utilización de bolsa tipo oráculo.

Coro: repite un eco único /cierta palabra nada más.
Dos fuera del coro: desarrollan el cuerpo del poema.

Un poema en ritmo de RAP:
Dos representantes del (poema) coro: desarrollan cuerpo del poema.
El coro: refuerza trozos, palabras y el final (no bailan).

El poeta más referenciado por los alumnos: Borges.
El poeta más dicharachero: Las fábulas de Samaniego.

BOBBY ROSEMBERG. Ejercicio de la postura relación cuello-cabeza. Dejamos caer la cabeza y la nuca al tiempo. Bajamos rodillas, inclinamos tronco un poco adelante. Inclinamos el tronco buscando el eje vertical imaginario, yendo sin miedo bien atrás, subimos la cabeza pero desde el cuello, subiendo primero el cuello, y posicionamos la cabeza en el punto límite que si la llevamos atrás cae como a un "abismo posterior". Sentir columna vertebral alineada al eje desde la pelvis.

B.R. dice que siempre en "Alexander" bajar es pensar SUBIR y si se quiere viceversa, SUBIR se convierte en la acción, inhibiendo por decir así, el pensar "voy a subir", para transformarla más bien en "bajo para subir, o subo pero al bajar". Pensar así no es cotidiano para nosotros, ¿pero al respirar, pensamos siempre en que "respiro"? Pero pensar así para nosotros que no estamos acostumbrados, ¿no le da a la cualidad de movimiento una forma o un sentido de ambivalencia? De aquello que decimos ¿ni lo uno ni lo otro? Sí, pero pensar así no se refiere a una forma o resultado del movimiento, sino que es una guía para que, por ejemplo, el mantener erguida la cabeza no sea postura por postura sino algo vivo. Ejercicio con la cabeza abajo, caer ¿qué pasa? y luego con la cabeza "hacia arriba" ("no sabemos a dónde pero hacia arriba") caer. ¿Cuál es la diferencia? Es más difícil caer con la cabeza erguida ¡Un centro vivo!

24 – V – 2000
Postulados de Alexander para la respiración.

- Si la postura no posibilita la respiración, no es correcta de entrada. La medida de una postura correcta es la respiración.
- Si existe movimiento en la parte baja de la pelvis, existe respiración centrada. No pensar directamente en la respiración, pensar desde el centro.
- Uno, actuando, lo que más hace es control, pero no solamente eso. Es más, mucho más lo que se logra, como por ejemplo: no hacer cosas que bloqueen, que imposibiliten. Y eso es todo un trabajo que no se vé.
- Si únicamente viene a hacer solo wu-chi en la clase, y por fuera no se perfecciona más allá de lo que es la clase, se están programando para un fracaso asegurado. Es decir, pretender hacer wu-chi perfecto únicamente en la clase es engañarse. Es prepararse para el fracaso. Es mentir. Es facilismo. Tienen que ir más allá, así como ustedes no solamente actúan, el día que presentan, o sí?
- Wu-chi es la quietud del tai-chi, su centro.
- Wu-Ji no es en traducción lo mismo que Wu-Qui. Energía Chi no es aquí en ambos igual. La primera se refiere a la energía de los extremos opuestos, de la oposición. La segunda se refiere a la energía como fuerza quieta.
- El wu-chi no es una postura, es más una actitud, un canal que convoca energía, un momento, un lugar y un estado para la energía. Es no oponernos a que suceda lo que el cuerpo ya tiene y sabe en el cuerpo.

Bobby Rosemberg dice que es particular que siempre que trabaja estas técnicas con colombianos, todos, invariablemente en un momento del entrenamiento hacen el ejercicio con sonidos vocálicos, a lo Jacky Chan o algo así. Se extraña demasiado de esto.

ANEXO 5
PROCESO DE EJERCICIOS

"Los siete cuadernos" por Walter Suaza

Entrenamiento diario. En 1981 esta etapa se inicio el 20 de enero con el criterio que se debía desarrollar en proceso de calentamiento principalmente aeróbico. El proceso va hasta III – 12 del mismo año.
Siempre se hará un trote de 10 minutos en la cancha de la U de A y tomamos pulso.

20 I - 30 por 10 secs y 25/21 – 33 x 10 secs
22 I – 22 por 10 secs /23 I – 30 con mareo en 10 secs
24 I – 28 por 10 secs
26I – 27 por 10 secs
27 I – 27 x 10 secs
13 II – (2.200 mts) 28 x 10 secs
17 II – (6 vueltas) 32 x 10 secs/27 x 10 secs en reposo.

Estudio de la evolución de la preparación corporal, sus criterios y etapas en la formación, para una sistematización de una experiencia personal [con el fin de establecer hipótesis de trabajo a futuro].
Cuando ví a CHZISLACK en el vídeo comprendí que entrenando, este actor casi de dos metros se movía como un felino: los ejercicios no los hacía él, algo en él hacía los ejercicios, o sea, había una fuerza y a la vez una imagen. No era que quisiera decirnos algo, no, sino que estaba el actor integro, conectado a una cosa que no sabemos que era, pero era ESO lo que respondía por él. Tanto que uno se olvidaba de ver el ejercicio.
Comparando luego con los actores masculinos del ODIN, no se veía esto, se veía la dificultad, el esfuerzo, algo tortuoso y mecánico, la lucha del actor por hacer bien el ejercicio: con cuidado, limpieza y criterio pero sin fluidez, sin imagen. Era aún, en ese video de El Odin, sin ser peyorativo, y con todo respeto, GIMNASIA SUECA. Cosa que no se veía, por ejemplo IBEN NAGEL, la mujer "rara".
El planteamiento conceptual del orientador al comienzo de la 1ª fase estaba ya implícita en la descripción del ejercicio:

- Cada uno luego del trote, hace individualmente su calentamiento y en el momento que considere oportuno hace una serie de movimientos, que recorra, que cubra, cada uno de los sectores más diferentes del cuerpo. Puede hacer series, cortas (en duración) o largas y/o combinar. Luego seleccionar cada uno tres posturas estáticas por las cuales pasó en la ruta de movimiento, en el barrido que cada uno hizo, las cuales en ese momento no eran estáticas pero que aquí se extraen como de una foto. Y por último mostrar al orientador y demás compañeros, uno por uno, el camino que une a una postura con la siguiente y devolverse: de la primera a la segunda de esta a la tercera y regresar ¿la motivación? El movimiento mismo, o la imagen preexistente o no que éste produjera al hacerse. Se usan series de ejercicios ya conocidas por el "bagage" o "toilette"de cada uno y estar abiertos a crear otros por el camino y no necesariamente tener que recurrir a los «ejercicios complementarios». No recuerdo de esa época nosotros a qué llamábamos ejercicios complementarios, tal vez esquemas de ejercicios individuales demasiado convencionales como podía ser en esa época mover-rotar la muñeca, o mover rotar la pelvis. Creo que hubo compañeros que empezaron por ahí, no sin cierto remilgo.

En la evolución de la primera sesión que hicimos con este planteamiento después de cada uno terminar su encadenamiento y según mis notas de la época, hay una queja porque ya de entrada el ORIENTADOR EXIGE IMÁGENES QUE MOTIVEN, ¿Qué motiven que?. El ver como pago del tiempo, tal vez, de quien se quedaba sentado viendo, Se veía esto como contraprestación de no estar ahí sentado perdiendo el tiempo y por eso la protesta de los actores, incluido yo en la nota.
Pasado ya el tiempo después, y luego de ser participe por seis meses de las clases de F. Montes, veo con mucha sencillez este esquema básico inicial planteado por A. Oviedo era la sustancia del esquema, mucho más complejo de rodar por el piso y combinar asanas y los nueve ejercicios y las cualidades de movimiento

de M. Chejov. En este esquema montesco el camino para llegar de un asana a otro no tenía que ser igual en una misma sesión ni se tenía que mostrar a nadie. Es decir sólo era repetible a nivel muy general y nunca en detalle. En el caso nuestro tenía que repetirse igual del primero al tercero y en el regreso del tercero al primero. Creo que éste último detalle tiene aún un valor incalculable para mí puesto que en la evaluación que se hacía con Montesco ésta no era tan contundente comparado con lo realizado, tanto que uno se preguntaba si lo sistemático estaba, en la habilidad verbal de expresar lo que sintió, vio, encontró haciendo el ejercicio cuando como a mí la función de pensar se me pasaba por decirlo así de la lengua a la mano y no en ritmo inmediato sino muy lento y a posteriori. Mientras me vestía y me secaba el sudor, venía el impulso de decirme cosas a mí de mí, como si fuera yo, que era en lo que se convertía aquella evaluación post-experiencia. Yo terminaba con dolor de cabeza, tal vez con agua en el cerebro y por supuesto con ruido ahí dentro o tal vez recalentado y con el cerebro hinchado, mejor, las dos cosas. Era pues hablar de una hazaña, un momento antes y uno después en que ya no teníamos prueba visual del objeto que se hablaba. El Montesco procuraba que no se divagara al hablar de parte de nadie ni criticar sin fundamento ni dialogar en discusión pero esto se hacía y sucedía de manera sutil y cifrada. Es decir, se evadía el tener que hablar casi exclusivamente de uno. Yo veía que si se firmaba la clase, la siguiente podía ser la observación más distanciada y calculada por parte de cada uno de su práctica y sin evolución en ella. Vi alumnos que nunca hablaron y sé de alumnas que tenían un diario de training en que anotaban uno a uno los momentos, las caídas de la vara, el golpearse inadecuadamente, y escribían con total claridad y finura de lo más mínimo detalle ocurrido en clase. Algunas de esas observaciones las puede confrontar con las mías, principalmente las de Melibea Garavito, que me parecieron las más desapasionadas y precisas. En las otras había mucha vaguedad e imprecisión y antologías y excusas y excesiva autocrítica. Nuestro proceso era muy pequeño, a cuenta-gotas, muy lento además pero se hablaba sobre una muestra de eventos fácilmente abarcable que incluso se podían volver a repetir, puesto que era una serie mínima, una píldora de movimientos, más adecuadamente digeribles.

Nos preocupábamos bastante por entender de dónde provenía el movimiento mecánico. La discusión siempre se centraba en si la motivación del movimiento era interna, entonces el movimiento salía no-mecánico, y si la motivación era externa, entonces el movimiento de seguro era mecánico. Era pues una visión totalmente maniquea. Pero era sincera. Y se aclaró. La pregunta de un actor fue: ¿Pero cómo y cuándo puede uno saber y programar o preveer de dónde, de qué lugar, y por qué razón el estímulo era del interior o del exterior? ¿Y del interior de qué o del exterior de qué? ¿Del cerebro, del corazón? Se puede responder a esto fácilmente: se sabe es en el momento mismo en que se siente y se hace, ahí, *in situ*. Nunca se habló de ser más orgánicos, íntegros en el desempeño, ni de ser más centrados corporalmente, extrañamente puesto que ya habíamos realizado procesos de acrobacia y yudo. El tai-chi vendría después con Ponciano Torales.

Y así, poco a poco, el proceso se fue pareciendo más a la forma como se evaluaba que a su propia dinámica interna, y colapsó porque se volvió excesivamente sistemático y la crítica era agobiadora, es decir, no recursiva, poco iluminadora y ni siquiera conceptual, aunque en la forma pretendía serlo.

No faltaban, sin embargo, las notas esclarecedoras. Por ejemplo: alguien dijo de lo importante que era diferenciar trabajar con base a "la imagen imaginada" a trabajar con base en las coordenadas del cuerpo de cada uno, dejando implícito que trabajar con puntos externos de atención al movimiento corporal le ayudaba más al actor cuando de comunicar se trataba, pero era básico primero potenciarlo, nutrir esta capacidad no tanto de hacer el ejercicio, sino trabajar con un sistema, una actitud. El camino, como se ve, era el correcto. Nos ubicamos compulsivamente a "entrenarnos para darnos cuenta consciente de cómo trabajaba el cuerpo en el ejercicio en vez de cómo el ejercicio influía en el cuerpo".

Sin embargo, lo mecánico se seguía presentando aún a pesar de nuestra voluntad por evitarlo. Y fue por una razón: la evaluación minuciosa, casi de diván, se fue apoderando del ritual de ensayos. El orientador no evolucionaba, no se movía hacia otros temas, no se movía a la par del movimiento que planteara alguno de los actores que sirviera como modelo concreto y preciso para los otros actores, como activador-émulo de

ellos, asistente práctico del proceso, no ocurrió nunca eso, sino que simplemente se polarizó el proceso en observador inflexible que mantenía conceptos por encima de ... siempre y actores con limitaciones que chocaban con esta pared además de tener bastante con no saber si se avanzaba hacia algo, puesto que el observador tenía atado el proceso a su corpus-conceptual.

Una sola cosa se comprobó en un mes de intensa confrontación: una motivación externa, sea cual sea, por sí misma no genera movimientos mecánicos y rutinarios del cuerpo. No teníamos un modelo ideal de entrenamiento a seguir y superar, y de ahí que se insistiera categóricamente en la necesidad urgente, agónica, de descubrir un camino propio de entrenamiento corporal individual. Pero si no lo teníamos a nivel de grupo, o si lo teníamos en ese momento, no nos dábamos cuenta, y si lo buscábamos con tanto ahínco y no se daba, por qué nunca se hizo la pregunta clave: ¿Si estábamos de acuerdo en seguir ese camino propio y definimos alrededor de las nuevas necesidades descubiertas, por qué dedicar un solo mes a ese proceso, tal como si ese fuera el tiempo previsto para lograrlo? Es que en esa época éramos jóvenes y cada uno estaba haciendo dos y tres carreras universitarias al mismo tiempo. Y ahí estaba la clave de por qué no íbamos a ahondar en el proceso práctico, y sí, un poco, en lo conceptual, en las preguntas. Hubo mucha claridad mental, sí, pero ella no se tradujo a nivel inmediato, por ejemplo, en que un solo actor, ni siquiera uno solo, descollara y cambiara radicalmente su postura, su modo de ser corporalmente frente a sí y frente a sus demás compañeros.

El día 23, más o menos el orientador varía la propuesta inicial en un solo punto: los tres ejercicios irían integrados pero no detallar demasiado el camino que los une. Es decir, cada actor hace un ejercicio integrado compuesto de tres partes. El día 21 se estaba ensayando no con ésta propuesta sino uno de esos casetes de gimnasia mecánica, de las llamadas "para gordas".

El orientador en este día comete el error de sobrecargar de objetivos la realización del ejercicio. En vez de ser al contrario: los objetivos siempre son los mismos y lo que se debe ampliar y flexibilizar es el camino de realización, las formas, las mezclas. Pero al mismo tiempo de descubrir en el entrenamiento previo de los actores se está montando una obra que ya va imponiendo su prelación de tiempo en la puesta en escena. Es en extremo equivocado que el entrenamiento actoral, ya en esa etapa de las necesidades escénicas, vaya por un lado y el montaje por otro. En vez de hablar y describir por ejemplo cómo era el movimiento corporal básico del actor, el orientador continuaba hablando en términos genérico, gruesos, de lo mismo: pensar en imágenes, pensar en la motivación, crear ejercicios "nuevos", "propios" y así "el estímulo mayor es descubrir el cuerpo y a su vez ese estímulo posibilita otras motivaciones y estímulos nuevos". Hablábamos todos en términos vagos y cada uno suponía entender a su modo los términos en los cuales el orientador se expresaba a veces volviendo sinónimos las palabras ejercicio y posición, a la vez que empleaba indistintamente movimiento como ejercicio. El día 24 se hace el juego del pirata.

El día 26 I yo realizo un ejercicio 3 en 1 pero manteniendo tres componentes básicos, posturales, que se refieran a imágenes aunque el camino no sea lleno de imágenes. Hago como siempre el esquema en el cuaderno bitácora. Lo titulé

0 – La simple espera
1-2 El reloj de lujo
3 – Muñequito

Escribí lo que dijo el orientador:

> «Si se piensa en una imagen global, la realización se hace más estructurada, es decir, menos fragmentada porque los momentos quedan unidos desde la concepción misma, en cambio, si esos momentos se unen aisladamente, uno después de otro, la unidad se ve forzada y se ve la estructura y no el ejercicio limpio, entero».

En febrero 6 del 81 y desde el 26 I 81 ya no se vuelve a hablar jamás del anterior entrenamiento ni de su entronque con el montaje y nadie se pregunta por qué esa dicotomía. Entonces el 6 de febrero se discute acaloradamente sobre la función del director, que si es de simple espectador y que eso cualquiera lo podría hacer y si eso es o no es ser un director tradicional. Esta discusión centrará la actividad mental de este grupo

hasta terminar la obra, cuyo tema precisamente es el cuento político para niños acerca de un dictador. Yo represento al personaje que descubre el color prohibido pero lo hace por descuido, por accidente, casi por olvido, por seguir con la vista el vuelo de una paloma.

El 27 I se entrena con música. Se busca –en esta sesión– hacer un ejercicio complementario, es decir, de refuerzo, para nutrir el proceso anterior. El planteamiento es «que la música no llegue como sonido sino traducirla a imagen corporal». Desarrollé un espacio de ingravidez fuera de las coordenadas de la tierra pero el tema de mi imagen interno era la vida al interior del mar.

Se evalúa como experiencia integral por ser esencialmente creativa, en el sentido de abierta, sin presupuestos, uno y la música y sin predeterminar nada.

El 13 de II el ejercicio de "reconocimiento corporal" se hace con este planteamiento:

> «Hacer una danza de los elementos de la naturaleza, su mezcla, aire-fuego-agua, integrados a una música interna del cuerpo. El reconocimiento corporal se hace a través de la danza y como resultado de ella. Y en el movimiento que se oye, seleccionar imágenes que se logran. Sacarlas aparte y unirlas no importa que sean 3-4-5».

La evaluación muestra que no se habla de lo que sucede sino de lo que perturbó: que si el coordinador habló mucho o poco, que si son muchos objetivos a la vez, que si el monitor está o se desaparece.

El descontento es que se ató al actor desde el planeamiento pero en la realización había mucho más imaginación física no expresada, es decir, no concretada, que imaginación vuelta cuerpo. Y de esto nada se tocó.

ANEXO 6

«¿A qué territorio, a qué campo pertenece la avispa que transporta el polen de la orquídea? O ¿a qué territorio pertenece la orquídea que da su polen a la avispa que lo toma? ¿Quién se adentra en el campo de quién? ¿Es un solo dominio, un único territorio?»

(DELEUZE – GUATTARI)

ESPACIO DE REPRESENTACIÓN Y TERRITORIO ESCÉNICO

Estableceremos un paisaje de conceptos y discursos sobre el cuerpo y/o los cuerpos y verificaremos la parentalidad y/o vecindad de esos conceptos con cuatro técnicas fundamentales que conocemos y estableceremos por medio de la práctica directa unas y otras por medio de la visualización en video. Son éstas cuatro las siguientes:

- ***Entrenamiento de una actriz***. Video de Roberta Carrieri. Traducción y comentarios. Los sentidos: los grandes tentáculos del poder expresivo-comunicativo.
- **Patricia Stokoe – A. Schacther:**
  - Autocontacto corporal – conexión interna.
  - Percepción externa - contacto con objetos
  - Comunicación – contactos con el otro.
- ***Tai-chi-chuan*** (expresión de neuma en movimiento. Video y práctica (profesor invitado)
- ***Acrobacia*** (retos al miedo atávico: a caer al abismo, al piso)

  Desde lo lúdico grupal al desempeño individual: demostración de un gimnasta.

El viaje (itinerario) del entrenamiento inicia en el punto cero: una reflexión guía de la exploración y/o constatación de ¿cómo construyo mi realidad desde los diálogos, discursos, silencios, negociaciones e interlocuciones (acuerdos-desacuerdos) que mantengo (sostengo) con el mundo?

Así, la exploración del método de P. Stokoe nos llevará al mundo interior del cuerpo: formar esa imagen propia del cuerpo-vivo es esencial para el trayecto final (nuevo punto de arranque) que es el cuerpo en diálogo con otro (otros) que es el tema de ¿qué comunica un cuerpo? ¿un solo mensaje? ¿muchos mensajes?

La reflexión será la pregunta que en el hacer de determinados ejercicios será encuentro de posibilidades, no sobre una respuesta únicamente, sino sobre un universo definitorio de muchos saberes, pero un abanico de

pregunta no aisladas de un hacer, sino conectados estrechamente a la actividad esencial que atraviesa al cuerpo: la vida.

Las técnicas milenarias nos guiarán a revelar un estado del mapa del cuerpo y lo que quiere y hace aquí y ahora. Si del *cuerpo que tengo puedo hacer-buscar el cuerpo que quiero*, cómo rastreo sus necesidades ligadas a mi entorno. Mediante pequeños segmentos de discurso, poético y musical de fondo, se induce a una práctica (un hacer) de búsqueda de esa información de lo que cada actor es desde su cuerpo y cómo lee él ante los otros sus signos biológicos y referentes culturales.

Confrontar la propaganda dominante sobre el cuerpo comercial absoluto vs. La necesidad y decisión de ejercicio libre, autónomo e integrado de soberanía y la transformación digna hacia estados de bienestar esenciales y no superficiales e ilusorios (placebos).

Lo que propongo es un camino (¡y un viaje¡) que permita una reflexión desde el hacer y un hacer desde la reflexión partiendo del universo personal y concreto del actor, de sus deseos, propósitos y temores, desde su cuerpo y sus palabras.

A continuación hago un listado de subtemas conexos que estarán presentes en momentos claves de la actividad.

OBJETIVO ESPECÍFICO.

- Propiciar un camino de reflexión por medio de un hacer corporal partiendo del universo de propósitos y deseos del estudiante desde su cuerpo y sus palabras.
- Propiciar una práctica (directa e indirecta) sobre el ver el desempeño corporal por medio de proyección de videos sobre la acción: artística y deportiva: danza-música-deporte-teatro y establecer paralelos, complementos, posiciones y diferencias.

Técnicas del cuerpo:

Definición. Instrumento y acción a realizar.

Training: ¿Qué entrena un cuerpo?

Prácticas corporales:

Laborales	cotidianas
Deportivas	sacras
Artísticas	
Religiosas	
No cotidianas	
Mágicas seculares	
Educativas	

No homologar. Lo lingüístico y lo corporal (Jakobson), sino valorarlos en lo específico de cada uno.

Los discursos sobre el cuerpo y el cuerpo del discurso:

Lacan: El lenguaje;

Freud: El cuerpo y la represión.... Lugar del cuerpo. Yo.

Foucault: Historia del cuerpo.

Los lenguajes del cuerpo. Signos corporales. El lenguaje no verbal.

El cuerpo del lenguaje: Artificio y naturaleza.

Fuentes de lo orgánico: El cuerpo vivo: tradición y naturaleza

Automatización y desarraigo: Pensar es hacer. (principios) Hacer es pensar

Fragmentación: El sicólogo: especialista de la psique.

Deportología: comercio del cuerpo.

Cuerpo no integrado no centrado, desconectado hundido y evadido: un uso erróneo.

Signos corporales: Aspecto personal

- Pre imagen

- imagen
- autoimagen
- biotipo
- porte

EL APRENDIZAJE MOTOR :

Ejecución real del movimiento

- por imitación (sin entrenamiento) solo por (hindú) transmisión maestro-alumno
- por motivación (o entrenamiento niveles A-B-C):

estímulos tipo: táctiles
cinestésicos
acústicos
vestibulares
ópticos

ETAPAS DE EJERCICIO

Entrenamiento y automatización

SISTEMA PERIFÉRICO. El aparato motor que mueve (hace movimientos) de los músculos, del esqueleto, los tendones, los nervios, hacerlo funcionar a voluntad.

En la actuación y en la actividad deportiva se funden en unidad:

Percepción
Pensamiento
Acción

Lo prueba:

- la teoría de reflejos condicionados.
- El primero y segundo sistemas de señalización
- La teoría de la automatización

Cualidades motoras:

- Agilidad
- Habilidad
- Fuerza
- Rapidez – velocidad
- Resistencia

CARÁCTER COMPLEJO DEL APRENDIZAJE MOTOR: corteza del cerebro mayor

Sique: percepciones – sensaciones – ideas - memoria – voluntad

PARÁMETROS DE ACTITUD CORPORAL:

Giros: caminar – correr
Impulsos: lanzar – saltar – golpear
Lateralidad: dextrismo – zurdismo: inteligencia, cinestésica, incompleta...

- SIGNOS CORPORALES DE HISTORIA PERSONAL: las manos – la cara.
- SIGNOS CORPORALES DE ESTADOS EMOCIONALES: son conductas, mensajes de:
  - indiferencia
  - alegría
  - depresión
  - entusiasmo
  - tristeza: comisuras, labios abajo
  - preocupación: ceño cerrado

  - ansiedad: manos restregadas
  - agresividad: manos puños
  - aburrimiento: bostezo

- SIGNOS CORPORALES INTER RELACIONALES:
  - súbito sobresalto
  - ruborizarse´
  - palidecer
  - la mano a la boca: acallarse (algo)
  - verbalizar o corporalizar la emoción que esconde (facilitar aclarar la subyacente)

- SIGNOS CORPORALES VINCULADOS AL USO QUE EL INDIVIDUO DA A SU CUERPO:
  - relacionarse con el cuerpo como algo ajeno, distante
  - relacionarse como unidad de sujeto- integrado (estímulo- Rpta).
  - relacionarse con el cuerpo como si fuera algo peligroso- vigilado: un campo minado
  - temor a tocar y ser tocado.

- SIGNOS CORPORALES QUE COMPONEN SÍMBOLOS:
  - tapar órganos
  - parálisis (rigidez del brazo)
- CONCORDANCIA – DISCORDANCIA. Entre signos que emiten diferentes partes del cuerpo: cara tranquila, mano fría y dedos temblorosos y húmedos. Abrazar con manos como garras.
- SIGNOS INDICATIVOS DE BLOQUEOS CORPORALES: rigidez y/o torpeza cargados de afecto negativo (agacharse para ocultar trasero). Que alguien imite al otro (¿y lo descubra?)
- SIGNOS QUE HABLAN DE "ASÍ SOY YO". Lo que cada uno es y lo que parece ser. Pienso así pero la vida (igual el sometimiento a las normas de vida social a la programación de la fábrica familiar) lo que nos volvió así.
- SIGNOS CORPORALES. Que son "el repertorio corporal": Esencia de la imagen corporal individual habitual. Un cambio de conducta se compone de un cambio del repertorio corporal (es un indicador de).
- SIGNOS CORPORALES UNIDOS A LA VESTIMENTA. Vestir simbólico, vestir como parte del repertorio, vestir para anular identidad y esquema corporal real: tomar identidad prestada.
- CLARIDAD EXPRESIVA DE LOS SIGNOS CORPORALES. Comunica o distancia.
- RESTRICCIÓN O EXPANSIVIDAD DE LOS SIGNOS. (Un indicador de transformación) es la variación de signos corporales: concordancia ente lo verbal y los ademanes.

INDICADORES ESPACIALES.

- UBICACIÓN ESPACIAL. Relativa al ámbito (o la actividad), excluirse o incluirse cerca de la puerta – cerca al profesor.
- UBICACIÓN RELATIVA A LOS DEMÁS MIEMBROS. Subgrupo, rechazo. Atracción, de enfrenamiento.
- USO DEL ESPACIO en función de su "recorrido": recto, lineal o en variaciones (no obsesivas, rígidas).
- USO DE ESPACIO EN FUNCIÓN DE LO "OCUPADO". Restrictivo, expansivo.
- USO DE UBICACIÓN "SOMETIDO". Elige lugar como el que queda luego de que todos ya eligieron.
- USO Y UBICACIÓN INDIFERENTE. Como si el espacio no existiera.
- USO SOCIAL DEL CUERPO.
- USO FAMILIAR DEL CUERPO.
- USO RELIGIOSO DEL CUERPO.
- USO SECRETO (ÍNTIMO) DEL CUERPO.
- USO PARADÓJICO DEL CUERPO.
- LIBERTAD VERBAL VS. ENCIERRO CORPORAL. (indescifrabilidad).

- PROBLEMAS MENTE-CUERPO. ¿un contrato secreto? ¿indecible?
- EL CUERPO – INSTITUCIÓN

Siete principios: curiosidad – demostración – sensación – "esfumato" – unión arte-ciencia – corporalizar (fisicalizar) – conectar.

La mirada, el cuerpo y el espejo
El cierre del universo del discurso (Marcuse)
El cuerpo: microcosmos del conflicto social.
El cuerpo: quietud y movimiento.
Visualización – acción
¿Qué enseña el cuerpo? ¿Qué tejen los cuerpos?
Itinerario del cuerpo en las pinturas de Miguel Angel y Leonardo Da Vinci:

"Ni quiso Dios mostrarse en otra parte tan claramente como en la sublime forma humana, la cual, pues que es su imagen, es lo única que amo".

(Sonet. de Miguel Angel. *Lo era del renacimiento*. Varios autores. 343 páginas. Editorial Labor, España, pág. 99).

- DOS ESTILOS DOS MÉTODO:

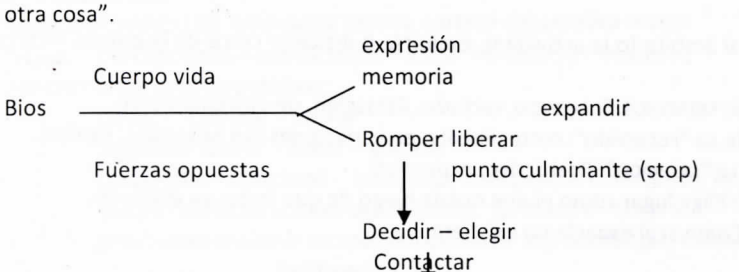
El formal (formas codificadas pre existentes): sicología vs.
El vivencial: fisiología
"Es el querer hacer lo que decide qué se expresa":

Expresión de la paradoja:
querer expresar
Acciones de vs. E. BARBA *Diccionario de antropología*
querer hacer

De la anatomía a la construcción – De construcción de un cuerpo – base de la identidad expresiva (fuente de comunicación)
Principio Bios = oposiciones fundamentales
El principio de presencia: TAMÉ (ABSORBER) acumular.
El principio de omisión: por la acción indirecta la vida se vive con el máximo de intensidad por un mínimo de actividad (síntesis)

$$\text{Ley} = \frac{\text{7/10 de energía}}{\text{tiempo}} \quad \frac{\text{3/10 energía}}{\text{espacio}}$$

Principio: que el cuerpo no represente (imite) otro cuerpo, son que la idea de la cosa esté representada por otra cosa".



Los ojos: espina dorsal del movimiento
Poblar el espacio vacío de líneas
Cuerpo cotidiano: energía en reposo
Cuerpo extracotidiano: energía potencial
Espíritu ⇨ pneuma: spritus ⇨ respiración

Poéticas del: Realismo
Simbolismo
Futurismo
} vías y medidas del trabajo creativo

Si *el alma* (según Platón) es:	*el cuerpo* es:
Lo inteligible	la corrupción
Digno	la degeneración
Noble	el cambio
Incorruptible	la verdad relativa
Inmutable	lo sensorial efímero
Infinita	el fenómeno
Eterna	el acaecer
La verdad absoluta:	El fin
[signo humano de verdadera realidad]	Cárcel del alma
Permite conocimiento del	El devenir
mundo por *conceptos*	Signo humano de verdadera

∴ el hombre es una dualidad → macrocosmos / microcosmos

Recopilación – resumen
Walter Suaza C.

ANEXO 7
TEMAS DE LA TÉCNICA A TENER EN CUENTA EN UNA FASE TOTAL DE ENTRENAMIENTO

A. TÉCNICAS PERSONALES O DEL VER

1. TÉCNICAS DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA (con carácter global)
   - meditación (monje)
   - entrenamiento (atleta)

2. TÉCNICAS RELIGIOSAS (místicas)
   - ejercicio de un músico
   - la preparación de las artes marciales
   - la práctica del arte
   - los hobbies (que contrarrestan otras actividades)
   - el yoga

3. TÉCNICAS DE LA CREATIVIDAD
   - ejercicios sexuales (tantra)
   - el ayuno
   - el desciframiento – visualización de los sueños (el sicoanálisis)
   - técnicas de terapia (corporal y/o síquica)
   - ejercicios de respiración
   - ejercicios espirituales: retiros – plegarias

- ejercicios de percepción
- métodos de relajación (pasiva- activa)
- entrenamiento sobre la introversión – extroversión
- el entrenamiento (training) de un actor

B. TÉCNICAS PÚBLICAS O DEL SER VISTOS: porque implican proyección de la presencia mediante un hacer con presencia de testigos (de utilidad social – forzosa (indirecta): orador – sacerdote – periodista – político

- Técnicas que buscan un fin directo
- Técnicas que buscan un fin indirecto
- Técnicas en que el cuerpo es objeto: cuidados, la higiene, la infancia
- Técnicas en que el cuerpo es sujeto
- Técnicas de la inmovilidad: respiratorias – mentales, meditación y visualización
- Técnicas de la movilidad: (todos los deportes con o sin objetos)
- Técnicas de la representación: todas las públicas (la artesanía)
- Técnicas de la presencia: el baile
- Conceptos, unas técnicas son vecinas de otras y a menudo se funden unas y otras.
- Técnicas de ampliación de la presencia a partir de romper los automatismos (crear una segunda cultura física: la propia (E. BARBA)
- Cada sociedad aporta los:
- Contenidos transmisibles
- Los códigos formales
- Las normas éticas
- Los tipos
- Los criterios de eficacia
- Los paradigmas estilísticos: la forma de cada técnica.

C. TÉCNICAS EXTRA COTIDIANAS: comportamiento físico de los artistas -danzantes (el morir (¿en el límite?)
(No es: cuestión de representación o códigos – ficción)
Aunque sí esté en condiciones de representación (y ésta siempre es poder)

1. TÉCNICAS COTIDIANAS. Comportamiento físico de la gente común LOKDHAR....
   - La marcha
   - El comer
   - Relaciones sexuales
   - Cuidados del cuerpo (frotamiento – lavado – necesidades biológicas – enjabonamiento – la boca – el pelo – la curación – las anormalidades)
   - El llevar pesos
   - El dormir (sus formas)
   - El parir (y sus formas)

2. TÉCNICAS BIOGRÁFICAS:
   - las del nacimiento (en clínica – en casa): cómo nace cada uno.
   - Las de la infancia: los juegos de exploración y autodescubrimiento corporal
   - Las de la adolescencia: los primeros rituales de interacción social.
   - Las de la edad adulta (las más numerosas): la decisión por un oficio, el logro de un trabajo.

3. TÉCNICAS POR GÉNEROS DE ACTIVIDADES
   - el sueño
   - el reposo
   - la vigilia
   - la actividad deportiva:
   - el movimiento: arrodillarse – marchar – carreras – danza – salto escalada – descenso – natación

   Los de fuerza: pesas - lucha – la bala.

FRENTE AL USO DE LA POSTURA-ENERGÍA:

Economizar: con poco lograr mucho sin cansarse y mas cómdo
El deporte: Agon (competición)
El rock: vértigo y abandono (ilynx)

FRENTE AL USO DE LA POSTURA – ENERGÍA:

Equilibrio precario o de lujo sobre la superficie de apoyo.
Cansarse, gastar energía para dar peso a la presencia
Derrochar y disipar energía
Para Producir (en el intercambi)

ATENCION:

TENSIONES- OPOSICIONES PARA UNA DRATICIDAD FISICA
PRINCIPIOS DE OMISIÓN (ocultación del contexto)

CONCLUSION: TODAS LAS ANTERIORES SON TÉCNICAS CULTURALMENTE REGULADAS ¡

Existen leyes biológicas que determinan funcionalmente las necesidades: para qué tal tarea (función)
Y en la inscripción genética del cuerpo: sus pautas naturales que influyen en el comportamiento.

simbólicos

ACTOS:

realistas

Categorías de derroche – ahorro (de energías en cada cultura.
La "objetivación" del cuerpo: depende de cada contexto social.

Sociedad:

Historicista vs. Sociedad tradicional (milenaria)
Laica
Tecnológica

Un sentido contagioso de <u>cinestesia:</u>
"sentir en el propio cuerpo" lo que le ocurre a otros en el campo de juego.

(cinestesis: percepción precisa y analítica de la posición del cuerpo y su <u>imagen</u> en el cerebro articulada (al alma)

–facultad ideoplástica y/o <u>*Fantasmática*</u> de ver/oir; peso/cualidad

(de la <u>*imaginación*</u> de los objetos

–*especular*: como veo, como me ven, como veo lo que ven, como veo la autoimagen

1. TÉCNICAS QUE DEPENDEN DE SU FINALIDAD
   - de poder
   - de competición
   - de narración
   - de placer estético
2. TÉCNICAS DE CLASIFICACIÓN POR RITMO
   - danza
   - Teatro
   - música

joggin
deportes

Compilación y Resumen: Walter Suaza C.

ANEXO 8

RELATO DE EDUARDO CÁRDENAS. Testimonio de un actor veterano: "El entrenamiento".

G. En esa época se apoderó de los manuales de ejercicios de Grotowski y quien mejor le dio la medida de resultado del proceso fue el actor C.M. Nosotros no, porque no todos tenemos las mismas virtudes corporales. Entonces un día en un examen de la Escuela Municipal de Teatro, creada por G.M. nos fueron a evaluar una (interpretación) improvisación. En esa época todavía no se hablaba de leer una improvisación. Los profesores eran G.M. y J.A. Niño.

La improvisación era un domador y dos fieras en una jaula. Yo (E.C.) hacía de fiera. En menos de 10 segundos ya nos habíamos comido al domador. La evaluación del resultado duró cinco horas y se armó la gorda. J. A. Niño le dio palo a la técnica de preparar del actor C.M., cuyo maestro era G.M.. Este maestro salió en defensa de su pupilo. J.A. Niño resumió su postura en estos términos: "Toda la habilidad corporal de L.C.M: no le sirve de nada en las improvisaciones y en la actuación".

G.M. salido de casillas dijo: "Quienes no crean en la forma de trabajo de esta Escuela se van, los que sí, se quedan". Tres levantamos la mano y nos fuimos. Hasta allí llegamos con Grotowski. Luego ellos sacaron un montaje que era: un texto de Brecht actuado con la técnica de Grotowski. De ahí me di cuenta que de nada sirve entrenar el cuerpo para pretender aplicar eso que no se entrena en el personaje y la obra. Ese montaje fue desastroso. Es que no se puede realizar un entrenamiento actoral según una concepción diferente a una puesta en escena de concepción totalmente opuesta. Porque si es así, los ejercicios comienzan a volverse tema de la actuación y del montaje, y reemplazan y oscurecen el tema de la obra.

BIBLIOGRAFIA

- Notas de entrenamiento con los maestros: R. Camacho; B. Rosemberg y L. E. Jiménez. Bogotá, 2000.
- GROTOWSKY, J. *Hacia un teatro pobre*. Editorial Siglo XXI Editores, México, 1983.
- MAUSS, MARCEL. *Sociología y antropología del cuerpo*. Colección Corpo Editorial . Madrid, 1994.
- BARBA, EUGENIO. SAVERESSE, NICOLA. *Anatomía del actor*. Colección Escenología – Unam, México, 1989.
- DIDEROT, DENIS, *La paradoja del comediante*, Editorial Sur, Argentina, 1988.
- MAGARIÑOS, GERMÁN. *El topo: violencia lisérgica*. En: http: www.labase.com.ar/~zonafreak/foso/eltopo.htm

EL PEDIR

Conciente de las varias formas del estirar la mano en el gesto de pedir y de las varias formas de pedir sin estirar la mano.

El verbo pedir: tiene variantes, no solo las de todos los verbos, sino también las del camino.

También se estira la mano para saludar y para matar, que es agresión, y despedida externa.

Quien es mal pago recibe con l mano y el que es bien pago recibe y guarda, y calla. El otro maldice y trabaja.

Estirar la pata es pedir pista para el descanso eterno. Eso es pedir, de la familia, del verbo estirar. Lo que cambia es de extremidad. Alargar la extremidad para alcanzar algo que está más allá. No aquí, en el bolsillo. Ese pedir nos acerca al que nos va a dar. El que tiene no siempre carga monedas. Si nos da, es porque sencillamente no tiene (sencillo).

Los tiempos no están para el inmovilismo del tipo, ni dar in pedir.

En derechos, se pide y se pide, hasta que se cansa y se arrebata. Así dice el enmascarado de plata. Que era enmascarado y nunca vimos su plata. Únicamente que cuando tenía afán iba en un caballo.

ORAR ES EL GRAN ESCENARIO DEL PEDIR. El pedir se va en promesas y las promesas son la gran bolsa que se llena con palabras. Orar se va en decir y decir plegarias, que a su vez son ruegos y gracias. Se agradece si el decir llega constante a las manos. El decir florece en las manos.

La postura en el pedir es importante; se pide de pie, sentado y arrodillado.

El arrodillarse hasta el piso o manteniendo erguido el tronco, en la vertical. Los que van hasta el piso con su cabeza, cantan. Los que no humillan su cabeza sino sus rodillas, juzgan y luego de condenar, solo después, cantan.

Pero los que piden de rodillas, humillen o no, nos ahorran al resto de humanos el dolor de rodillas. El que pide, pide por todos.

Hay genes, los que aparecen siempre erguidos y triunfantes en nombre de todos y solo gracias a sí mismos, que en su forma de pensar se ponen por debajo del que se arrodilla. Patean su cabeza y las palabras que dicen, tapan sus bajezas.

Orar es decir y decir es pedir.

Si el fanatismo de los mercados lo permite, tal vez lleguemos a orar juntos. Y evitar que los que tienen hoy la voz la tengo solo para ellos.

El que une sus manos para orar une dos lados del cuerpo en el espíritu, indivisible.

Si nos arrebatan el caldo recupéralo en gotas!!! Poco a poco.

Orar es pedir y el pedir se va en decir!!!! ¡¡¡¡A las manos, a las manos!!!!

(Ver: Columna de opinión de Catalina Sanín, El Espectador . Limosna I –II, oct. 09, sept. 25).

DE LA ORDEN DE PENSAMIENTO PALABRA Y OBRA

Dice la mesa redonda de los libros que la jerarquía que había en los restos de sociedad pasados, también era pasada por encima (asaltada, saltiada, exenta) por los que la padecían.

Que eran siempre los humildes y pedigüeños, quienes al verse postergados y relegados buscaban atajos, callejones y cruces, tuerces para doblegar la norma, siempre en contra, y esas mañas eran las del pedir.

El pedir que era también lleno de normas y jerarquías. Un ritual tan antiguo como el género humano.

Iban avanzando los postergados por esos caminos, aunque iban más de retro, pues no sabían a dónde llegarían.

Harto han padecido, del moler el barro en los pies, queda el camino. Sigue cada uno al que sin saber a dónde va, va hacia el camino. Y si va solo el marginado, este sigue al camino.

Llagado, enfermo y hambriento, escancia el vino que reemplaza al agua, en sus heridas.

Si no sabes dar, el pedigüeño que te sale al camino te hará recordar que pedir es no tener y el que tiene puede dar. Al recibir el que recibe inmediatamente deja de pedir porque ya tiene, y el que a su vez dio, ya no tiene. El dar se vuelve no tener y el pedir se trastoca en tener la moneda que antes no se tenía. El pedir repetido es acumular. El mendigo gasta y gasta para no dejar de pedir!!!

El que se esconde para no dar, tiene que cambiar de estrategia más de mil veces.

De ahí que para defenderse y sorprender al prevenido que tiene y se niega a dar, el pedigüeño use sus disfraces, caretas y máscaras.

Estas sirven también como lazarillos del cuerpo o de sus caras, berruguientas o no; de sus manos, callosas por pedir.

De los árabes a 500 años de su alejamiento, lo que más se nos pegó al alma y a las manos, es el pedir.

Y al traje se pegó la costumbre de los mercados, el mercadear, o para ser precisos: el fundamentalismo del mercado.

Este mismo que en épocas más cerradas era trastocador del orden que se le oponía, ese jerarquismo ocioso defendido por todos porque todos de él vivían, y hablaba el mercado por sus bocas, incluso cuando juraban lealtad al Rey, a quien todos debían lealtad per sé, mas del que nadie podía ni debía hablar mal.

Así que *pedir* con la lengua, tenía su peligro de perderla o de ser nombrado servidor de la Corte, por gracia de Dios.

Hoy, llamar es clamar, y un amonestar sin llegar a sentenciar. Llamar y clamar es un pedir y los que piden sin que los vean lo hacen por teléfono. Virtuoso aparato. El que pide no se expone al mal esto del rechazo y al gesto del mal, que es siempre un gesto de no dar, y así no se contamina del rechazo que siempre permanece.

El que da, recibe a su vez del que pide: bendición, gracia, o culpa. Por eso, ¡Daca la culpa, toma la culpa!!. Lema del que sabe que dando merma su culpa acumulada en la caridad cuando llegue al más allá. Y así se cierra el círculo.

(Ver. Artículo de Carolina Sanín *Limosna. I – II.* El Espectador, octubre 09, septiembre 25 de 2011).

LOS REFRANES EN EL LAZARILLO

En "El Lazarillo" hay un quién oralmente expresivo, no solamente uno literario. Esto se ve perfectamente en la forma escrita de las frases. Son frases arcaicas, que se deben hacer sonar, que si no se encabalgan, bien no suenan, son oralmente perfectas aunque literariamente difíciles. Esto se logra entender es con la lectura mil veces repetida en voz alta con los actores, aún así hay frases que no se dejan decir sino como fueron escritas. E incluso bien dichas, no se entienden. Son frases engastadas en refranes y dichos de la época, con palabras huérfanas, que no tienen ya raíz en este contexto (a las que les falta el contexto).

Los refranes en "El Lazarillo", aunque son muchos, no son tantos como en El Quijote. En general son equivalentes y se refieren y usan en el contexto local pero sobre todo para dar PUNCH a las ideas y frases.

(Refranero colombiano. Mil y un refranes, por Luis Alberto Acuña -1903-1993. Editorial Panamericana, 1999, Bogotá, 184 páginas: "Los Wellerismos" son los refranes asociados y dichos bajo la sombra de una autoridad que los vuelve más serios y profundos que lo que son y a la inversa, refranes muy profundos dichos por alguien ingenuo, que lo dice de oídas, o que ni lo entiende, cosa que le da un sentido centrífugo y ridículo (caprichoso) y bautizados así por el personaje Sam Weller de la obra Pickwick paper's de Charles Dickens).

Muchas acciones, sucesos y acontecimientos del Lazarillo salen del refranero popular y son tan bien usados que parecen casi exclusivamente hechos para la novela siendo más antiguos que la misma. Desde el prólogo, el autor empieza usando de las frases de los filósofos griegos aquellas que suenan más a refranes: "La honra cría las artes" (p. 93) y "mas lo que uno no come, otro se pierde por ello" (p. 92) y también la construcción de muchas frases como si al estilo de refranes: "holgábame a mí de quebrar un ojo por quebrar dos al que ninguno tenía" (p. 119); o el de los tacaños de Toledo: "Mas dá el duro que el desnudo" (p. 120) y en general la voz del ciego literariamente como diciendo profecías, proverbios y refranes.

"Escapé del trueno y dí en el relámpago" (p. 143) "mas cuando la desdicha ha de venir por demás es diligencia" (p. 145).

La estructura arcaica sobre la que se basa la novela, es revelador que no lo digan los especialistas, se me parece a un soneto en prosa. No soy capaz de hacer esta demostración pero sí se ve el desarrollo de una idea repetida, desarrollada con variaciones y síntesis en cada tratado y con una conclusión de ideas y acontecimientos precisos.

En conclusión, el uso del refrán aquí va asociado tanto al carácter del personaje como a la situación de las escenas y apunta a la construcción del sentido general del relato: que tiene mucho de confesión y de alegato, pues se mezclan los dichos bíblicos de autoría teologal, con las frases de ilustres humanistas que saben relativizar las verdades absolutas de la filosofía determinista de la época, a punto de describir los hechos de la vida de un personaje que las ha vivido, a la vez que es único testigo de ellas.

En relación a la estructura soneto que tiene esta historia, véase el estudio que hace F. Lázaro - Carreter sobre simetrías y contrastes entre los tres amos: ciego – clérigo y escudero (en construcción y sentido del Lazarillo de Tormes, Ábaco, I (1969), p. 45-134).

UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSE DE CALDAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS

PROCESO DE TRABAJO CON LOS ACTORES

Luego de reunido el grupo de actores, realizó con ellos muchas charlas de motivación, conversatorios alrededor del tema del siglo de oro, sobre España y su cultura.
La tarea que logro aglutinar a todos fue el remontaje del retablillo "de Don Cristóbal" F.G. Lorca. Con esta segunda versión, pues yo ya había hecho una primera versión en unos talleres para actores, se formo el núcleo del proyecto "Lazarillo de Tormes" en solidaridad con mi trabajo de grado. Les anuncie que no les podía pagar y eso no los desmotivo, pero les adverti que más adelante si, con el pago de las funciones que se hicieran. Les estaba insinuando acerca de conformar un grupo de teatro.
Leímos la adaptación de la novela realizada por H. Pico a la vez que vamos leyendo la novela en sus diferentes versiones. Al mismo tiempo vamos ensañando el retablillo Don Cristóbal. El tipo de entrenamiento es muy general e inespecífico, pero los voy llevando así el tema que me interesa, tanto para el entrenamiento como para el retrablillo y el lazarillo: desarrollar los personajes desde el Arquetipo. Pero primero tenemos que hablar de los temas arquetípicos, desde los Griegos, y del uso que hacen los grandes dramaturgos de esos temas, temas que no son más de ocho, hasta llegar a la Comedia de Arte. Estas figuras nos ponen en la línea del enfoque del Lazarillo. Empezamos a decifrar que existen escenas arquetípicas, frases arquetípicas en forma de dichos populares, refranes, imágenes, y también libros arquetípicos: la muerte, el amor, el incesto, la locura, el asesinato, la riqueza, la pobreza, los dioses, y todo organizado alrededor del ser humano, que como concepto es una invención reciente.

Despeje dudas sobre mí y sobre mi trayectoria. Hable bastante de lo que yo estaba leyendo de los generos dramáticos, y todo emparentado con experiencias propias y cotidianas. Quería que vieran como pensaba yo del teatro a partir de lo que yo mismo había aprendido y vivido de otros actores, de otros maestros, descubrí que yo soy un sobreviviente de muchos procesos creativos para los cuales no estábamos preparados. Les hablaba que los ejercicios de trabajo son milenarios y que vueltos a enseñar y vueltos a hacer, parecieran como inventados ayer: en ese sentido, el entrenamiento actoral se emparenta con lo arquetípico con el entrenamiento de los guerreros antiguos.

La idea del coro como personaje surge precisamente un día que les hablo de los griegos. Les digo que se deben leer varios libros: el Quijote, el retablo de las maravillas, que deben ver el cine de Buñuel, la película Lutero, el Perro de Hortelano, la Marrana. Esas películas eran esenciales desde el principio.
La única condición inicial era garantizar existencia y que tuvieran tiempo real para invertir en esto.
La principal condición del entrenamiento eran que duraran 40 minutos seguidos sin cortar.
Definimos el tema de la obra y si ese tema si estaba en la adaptación inicial. Me expresan reservas mucha distancia y silencio sobre esa adaptación. Leemos otra vez las preguntas que sobre esa adaptación hace el tutor C. Ramírez.
Se leen los sonetos de Quevedo, y cada uno se aprende el que le guste y tenga relación o con un personaje o con el tema. En el escenario cada uno hace una acción sobre el hambre.
"El pobre cuando da, da más de lo que pide" Quevedo "Admirable enseñanza del pedir" (Quevedo). Nos aprendemos la oración de los Moriscos de Quevedo.
La siguiente fase fue retarlos primero con el entrenamiento, después les dije que la obra era un pretexto pero que el verdadero reto era conformar un grupo. A ese punto el interés por la obra y sus autores ya había cuajado en ellos. Tenía ganados su energía y desvelos.
Luego de hacer una critica profunda a la versión de H. Pico, di la indicación de que cada uno siguiera su intuición creativa y propusiera desde la novela lo que esta le produjera. Si había resistencias con la adaptación inicial con la novela si que más. Hubo una persona muy valiosa que se salió porque no pudo leer la novela. De la versión inicial concluimos lo más grave: no se entendía. Todo estaba muy suelto, descocido y

sin fluidez. Se veía que la adaptación no era para esos actores y a la inversa: ese numero de actores no eran para esa adaptación. No había correspondencias ni equivalencias de ésta con la novela, había baches de contenido, de edición y de ritmo. Se hacia demasiado acento en el extenso de lo literario no en su calidad y cantidad.

Se empiezan a presentar problemas de puntualidad. El entrenamiento comienza a resentirse. Debiamos lograr no solo un buen proceso, sino también un buen resultado. Esta obra se iba a convertir en una especie de iniciación, un bautizo de juego.

El primero, el segundo y tercer reparto se me esbarata. El actor veterano de la primera versión abandona por problemas económicos. Trato de evitar el síndrome del abandono. Se integra al grupo un niño de once años. Empieza a crecer el coro como personaje y como realización. La idea era mostrar a Lázaro niño y Lázaro adulto, y quebrar así la linealidad de la narración desde la imagen y la frase misma.

ANTOLOGA DE PIEZAS CORTAS DE TEATRO

NICOLÁS G. RUIZ. – T. I. Ed. Labor, 1965.

Antólogo - recopilador .

Moralejas – sátiras de costumbre

"La pieza en un acto, no solo figura históricamente, como fórmula única en los orígenes del Teatro Moderno, sino que es la expresión, en todo tiempo, del teatro más genuinamente popular y también el más cabal logro en la escena de cualquier asunto dramático. Ese valor, indefinido, e indefinible, que se llama "lo teatral", aparece de la manera más viva y perfecta cuando se plasma en una representación sin interrupciones".

Prolegómenos.

El teatro y lo teatral. El teatro es un arte impuro, porque el teatro es como la vida y la vida es impura (por ejemplo, el compuesto de espíritu y carne que somos). Ha de reflejar siempre la vida del hombre pues "la vitalidad y la vitalidad inextinguibles del teatro se deben a la necesidad que el hombre siente de contemplarse a sí mismo". Otra impureza es la relación con el público. La influencia de este sobre él. Pero es una impureza elevada a la categoría de NECESIDAD. Centrar la atención del espectador, he ahí un problema. No basta meramente con el conflicto. "nada retiene la atención de una persona más vivamente que lo que le interesa de un modo directo". De ahí la ruptura de las unidades clásicas, por Lope y Shakespeare. "Lo teatral es un factor aparte, no confundible ni en lo literario, ni con lo argumental, ni con factores escénicos interpretativos o directivos (Evreinoff). Es una combinación de todo ello en dosis para cada obra.

QUÉ ES UN "ACTO"? La obra en un acto concentra en sí todas las dificultades de lo teatral, porque ha de producir su efecto completo en un espacio mucho más breve. ¿Podríamos fijar los límites de ese espacio de tiempo?

Pero la obra en un acto requise una mayor duración que el acto de una obra.

La pieza en un acto es la que en el término aproximado de una desarrolla una acción completa, guardando la unidad de lugar. Aunque esto último se ha vulnerado miles de veces, mediante numerosos subterfugios, entendemos que las piezas en un acto de más calidad y trascendencia en la literatura. Se han logrado así, si bien es preciso deslizar esta afirmación con muchas precauciones ya que el auto –o acto- sacramental, de tanto peso y volumen en la producción española, admite dos, tres y en ocasiones cuatro y hasta cinco cambios de lugar.

El acto se divide en cuadros o escenas (del inglés). El cuadro viene a ser la máxima expresión de la unidad de lugar.

PRECEPTIVA TÉCNICA DE LA PIEZA EN UN ACTO.

La pieza de teatro en un acto toma el hilo de la acción en momentos culminantes en los que el desenlace se aproxima: hace dar, implícitamente en el diálogo los antecedentes necesarios para la comprensión del asunto y ha de desenlazar éste. Quedan así enumeradas las principales dificultades que, una vez vencidas, nos dan una más elevada y concentrada calidad teatral (o sea el derecho a ser incluida una pieza dramática dentro de la categoría de la literatura).

La obra de teatro en tres actos puede permitirse dos licencias un tanto torpes y anti-teatrales que la obra en un acto no tolera. Una de ellas es la que suele llamarse el... posición comúnmente se considera que el primer acto entero puede ser de exposición. Lope, con otras palabras, venía a aconsejarlo así. Tipo de

exposiciones cada vez peor toleradas por el público y menos admisibles en buena técnica de teatro, son los primeros diálogos entre servidoras de una mansión que, con sus murmuraciones y comentarios, nos ponen al corriente de lo que pasa, o de un inesperado visitante con la doncella para llegar al mismo fin. Este ingenio y gastado procedimiento empieza a ser substituido por una entrada más directa en la acción, exigiendo del espectador que deduzca los hechos por lo que oye. Pero en obras de éxito arrollador, y muy reciente, se empieza todavía por conducirnos hacia la situación mediante el diálogo del visitante que llega ignorando lo ocurrido y el criado que lo sabe y se lo cuenta no para que se entere él, sino para que nos enteremos nosotros.

La obra en tres actos puede admitir esto, y nosotros lo estimaremos mejor o peor, pero la pieza en un solo acto no lo admite en modo alguno. Y otro mito sucede con ese fácil recurso, de naturaleza antiteatral, que es el que determina que ocurren sucesos en los entreactos: la ruptura con la unidad de tiempo y de lugar, que tan fecundas consecuencias produjo, por otra parte, determinó la existencia de entreactos en los que los personajes habían seguido viviendo a espaldas del espectador. La importancia de ese error teatral del escamoteo de una parte de vida de los personajes se halla en razón directa de los hechos que ocurran a telón corrido concernientes a la acción planteada no es, de suyo, tan grave como imaginaba Cervantes, el simple hecho de que el protagonista sea mozo en el acto 1º, varón maduro en el segundo y anciano en el 3º, ni lo es tampoco que el lugar de la acción sea Europa, primer acto, África o América. Si, a pesar de todo, la acción que se planteó sigue conservando una ilación completa y el paso del tiempo y los cambios de lugar vienen exigidos por los sucesos más importantes de ella, nada hemos perdido.

La obra cabal en un solo acto es "una acción dramática, planteada, desarrollada y desenlazada de un modo completo, sin interrupciones y guardando la unidad de lugar. Definimos esto en base a lo que ellas han sido, y son actualmente. Además nuestra experiencia de siglos de teatro, "nos permite extractar la norma en virtud de criterios sociales, estéticos y morales. (claro que nunca ha habido ley en la historia que determine lo que han de ser esas piezas). Si empezamos, en cierto modo, a fijar esa norma es porque no creemos que una .... Compleja y variada experiencia histórica la venga a desmentir en definitiva.

Orígenes. No se ha hecho de una manera sistemática el estudio de lo que influyen en el teatro los agentes exteriores. Dejamos de pensar ahora en lo que influye en mayor o menor grado en todas las artes en general: las costumbres, la sicología popular, lo que se llama en conjunto, el medio ambiente. Pensamos en mínimas circunstancias materiales. En razón, de ellas por ejemplo, la tragedia griega es, en sus comienzos una representación en un acto o "episodio". Los episodios están separados entre sí, por las intervenciones del coro. Pero por circunstancias puramente materiales la representación es seguida y, si nos atuviéramos a este hecho, podríamos referirnos a estas prestigiosas tragedias, que a veces duraban horas, como obras en un acto.

En los orígenes de nuestro teatro y según la literatura europea de mediados del Siglo XIII. La pieza en un acto es la única que existe con diversas denominaciones. El teatro en sus rudimentos, vive al calor de las iglesias, a cuyo atrio acaba de salir, y sus obras son interpretadas .... y apostillas populares de los misterios de nuestra religión, improvisadas unas veces y escritas otras por poetas anónimos, más adelante, y, por fin, por las figuras literarias que encabezan la lista de los autores dramáticos. Señalamos tan solo el origen litúrgico, muy particularmente. En España, pues las..... que se dice pudo haber, como degeneración del teatro latino, no se han encontrado y en cambio poseemos abundante prueba del teatro sacro popular.

La fiesta de navidad y pascua de resurrección agrupan dos ciclos de obras de las cuales la muestra más antigua es el auto de los reyes magos, (147 versos del Siglo XIII).

"Lo que se sabe de un teatro profano, degeneración del latino, que coexistía con el de voto son referencias a los llamados "juegos de escarnios" y otras formas groseramente populares que motivaron la prohibición de Alfonso X a los sacerdotes de intervenir en estas representaciones".

En estos albores la forma teatral es, con poca diferencia la misma en todas partes, y sólo en el Siglo XV se individualiza y separa, en realidad, el teatro formado por piezas en un acto y muestra su adecuación a unos temas que son los que lo enriquecen y le otorgan su carácter. Por lo pronto, como decíamos, el teatro primitivo es siempre en un acto en todos los países, pero, a la manera que la estatura de los niños no pa.....una medida corta en su primera edad. En Italia ciertos cantos de origen eclesiástico llamados LAUDA, son a mediados del Siglo XIII, en su forma dialogada y representada, las primeras manifestaciones del teatro. La peculiaridad nacional del teatro italiano consiste en que las intervenciones líricas en las representantes teatrales menudean muy pronto hasta el extremo de que muchas de estas las piezas en un acto vienen a resultar cantadas íntegramente. El melodrama y la ópera apuntan ya, más de dos siglos antes de que, como tales, empiecen a existir. Los temas puramente bíblicos y hagiográficos se van combinando con elementos cómicos y de un singular romanticismo, o sentimentalismo, sería mejor decir, también típico del gusto italiano. Una creación peculiar en Italia; entre las primitivas formas del teatro, es la comedia del arte que surge en el Siglo XVI. En el guion, o escenario, de estas representaciones está apuntado el desarrollo de la acción y los momentos culminantes de ella, pero todo el resto era improvisado por los actores. Los personajes de la comedia del arte, son famosos en el mundo entero: pantalón, polichinela, arlequín, son nombres de resonancia.

Los hechos diferenciales de nacionalidad, como el de la tendencia italiana hacia la ópera, se advierten en el teatro francés con la existencia del jev, pieza cómica del siglo XII! cuyo espíritu desenfadado y silencioso, sátira jocunda y alegría paganizante son productos típicamente galos. El paralelo con nuestras primitivas piezas dramáticas lo establecen las *mystéres* y las *moralités*, correlativas a nuestros autos del cielo del nacimiento o de la pasión y a nuestras farsas sacramentales. Lo que documentalmente se conoce de aquellas piezas francesas nos dan una cifra de 42, dedicadas principalmente a milagros de la virgen y de los santos. El *Miracle* de Theophilé es la más famosa de las piezas. En aquel peculiar teatro cómico al que nos hemos referido destacan, con 20 años de diferencia, dentro del siglo XIII, el jev de la fevillé y el jev de Robin et Marion. Son piezas de argumento mínimo apenas una leve anécdota, pero en torno de ella se hacía un gran despliegue de pintoresquismo costumbrista y verdadero torbellino de alegría, danza y no escasa licencia. Como una constante del teatro francés, señálese en estas piezas remotas el antecedente claro de la ópera comique, como en los laudes dialogados y enteramente contados la primera muestra de la ópera italiana.

Pero teatro francés y teatro italiano están llamados a una decadencia rápida y a levantarse después sobre la armazón indestructible de la tragedia de la antigüedad sin adquirir, sino tardíamente, ese carácter nacional tan vivo y patente que tuvieron el teatro español y el teatro inglés. En este el hecho diferencial que se acusa desde el primer momento es con milagros tomados de la vida de los santos según la versión popular. El elemento profano que se va introduciendo en estos actos primitivos, mezclándose con el religioso. Tiene ese mismo sabor inglés, perpetuado hasta el día y que nos es familiar por la literatura. Entre los misterios de Townbay, muestra muy antigua del teatro británico, el cual también pertenece en su origen de ese fecundo siglo XIII, tenemos la famosa escenificación del episodio bíblico de Noé con el aditamento humorístico de que, una vez dispuesta el arca y llegado el momento de entrar en ella, la mujer de Noé, con obstinada tozudes, se resiste a entrar. Los elementos extraños de tema religioso van creando la comedia popular, dándose humorismo ocasión de expansionarse y convirtiendo en figura central de las representaciones primitivas al clown, que por lo común improvisa su papel y causa con sus comentarios el más ingenio, aunque a veces también burdo, regocijo del espectador.

Otros teatros, nacionales europeos son mucho más tardíos en su aparición. Los autos primitivos (utilizando nuestra denominación para entendernos) no dejan de existir por la misma época en alemán, y en los demás países; pero son en latín. En los primitivos "juegos", tales como el famoso de Tergernsee, el hecho curioso y notable que se advierte es la idea alemana de imperio la que pudiéramos llamar vocación alemana hacia el imperio universal. Por lo demás, ni estos "juegos" ni los primeros dramas religiosos de pascua y de

navidad, pegados a la liturgia y desprendiéndose de ella con gran lentitud, usan el alemán, que no empieza a ser lengua literaria, y con grandes imperfecciones, hasta el siglo XV. Omitimos, pues, tomar en cuenta el auto de navidad llamado de freisino, que se considera del siglo XI, pero que está todo en latín. Del siglo XIII hay un auto de la pasión, (seguimos utilizando nuestra denominación) donde se intercalan unas canciones en alemán que canta María Magdalena antes de convertirse pero todo el texto de la pieza es latino. Sólo en el siglo XV como decíamos, se encuentran piezas en las cuales el alemán predomina notoriamente.

En algunos países europeos no existe ni el teatro de un teatro medieval. Algunos, como Suecia, no empiezan a tener teatro nacional hasta el siglo XVIII, en que allí lo estableció y lo prosperó la voluntad de Gustavo III. El caso de Rusia también es tardío, por mucho que se esfuerce Evreinoff en encontrar rastros de representaciones teatrales populares nada memos que en siglo XV de nuestra era. La realidad es que el teatro en Rusia tiene una fecha de nacimiento tan fácil de concretar como pueda serlo la fundación de San Petersburgo, porque obedece, lo mismo que ella, a una decisión del autócrata. Es alejo al silencioso, en el siglo XVII, quien decid que en Rusia halla teatro y manda reunir los elementos necesarios para ello.

Basta esta situación general para decir que la obra en un acto ha nacido determinada por la fuerza de las circunstancias, en el siglo XIII luego adquirirá su vitalidad y su fisonomía propias, convirtiéndose en el vehículo de un género de teatro que la nutrirá largamente y le otorgará su puesto en el cuadro general de la literatura.

PASOS Y ENTREMESES. La existencia de géneros que reclaman la obra en un acto como expresión propia, da las condiciones de su surgimiento. En esos generosos pero diferenciados entre sí en la primera hora hay que distinguir los grupos de obras que no nacen destinadas a tener existencia propia independiente, sino carácter complementario que obliga a colocarlas en su representación junto a piezas de mayor desarrollo, y aquellas otras que ostentan una más marcada individualidad que las convierte en parte integrante no complementaria de un espectáculo teatral, o un espectáculo teatral completo por sí mismas. Las primeras obras a las que nos referimos se denominan en español (y su denominación es la misma) los entremeses, jácaras, mojigangas y de un modo general pasos, y en el grupo de mayor categoría literaria distinguimos los autos sacramentales españoles, los sainetes y las piezas dramáticas en general.

Si la primitiva obra teatral en tres o más actos exige las naturales interrupciones de su desarrollo, en cambio, la primitiva función del teatro, o espectáculo completo, no admite interrupción. Esto quiere decir que en los entreactos del drama deben representarse unas piezas cortas, siempre de carácter cómico, a veces un sencillo baile con argumento, o sin él. Por otra parte, hay una piececilla introductoria y un fin de fiesta. Todas estas ocasiones de representación otorgan a las piezas distinto carácter. Algunas lo tienen tan efímero, de suyo, que las que han llegado hasta nosotros se nos ofrecen como curiosidades arqueológicas en las que, cierto es, se encuentran materiales en abundancia para la reconstrucción histórica de costumbres populares o para el estudio del léxico. Otras de esas piezas han adquirido una personalidad literaria, merced al cultivo de ellas por grandes autores: son las piezas intermedias que podían adquirir mayor desarrollo que las introductorias y finales.

El tipo de la pieza introductoria es la LOA. Breve exposición dialogada y con argumento aparte que, como su nombre indican, se hace en alabanza de algo, es uno de los índices más curiosos de la impureza teatral de la que tan reiteradamente venimos hablando. Durante algún tiempo las compañías de representantes que van de un lugar en otro llevan preparadas sus loas "de ciudad", de modo que la función empieza por una pieza breve en la ..... compañía trata de congraciarse con el público contando la belleza o la hidalguía o el prestigio histórico de la ciudad en la que actúa. Ese tipo de estimar lo que sabe es alabanza tópica que en los mismos términos se va a decir, a los pocos días, en otra parte. Más vida tienen las loas "de compañía" en las que el breve argumento inicial es una especie de elogiosa presentación de los representantes, creando esa intimidad de los actores con el público que tanto favorece, en muchas ocasiones, el éxito en el teatro y la verdadera loa es la que presenta y alaba la obra que va a representarse. Los autos sacramentales

calderonianos los poseemos hoy con su correspondiente loa, en las cuales tenemos la más accesible y clara idea de este tipo de alabanza previa. Tenían todas muy escaso valor.

El ENTREMÉS, palabra de etimología complicada, se identifica con el paso, o episodio jocoso, y es, ya caracterizado el género por su historia mucho más que por la significación que la palabra entremés tenga de suyo, una pieza burlesca escrita y representada con el propósito de divertir al auditorio del drama. Ha tenido la fortuna de individualizarse y adquirir categoría en la literatura española por los autores que lo cultivaron: Lope de Rueda, y Timoneda, entre los primeros y después, muy singularmente, Miguel de Cervantes, cuyos entremeses son pequeñas joyas literarias –en frase de Cotarelo– de lo que significa el entremés. El retablo de las maravillas, el juez de los divorcios, el rufián viudo, la cueva de Salamanca... y todo el conjunto de entremeses de Cervantes bastan para conceder un rango en la literatura de nuestro país a este género de piezas. A ejemplo de Cervantes, otros escritores españoles cultivan el entremés: son de notar los de Salas Barbadillo, los de Castillo Solórzano, y Don Antonio H. de Mendoza. Con su lenguaje inimitable y su vena satírica profunda, figura entre los autores de entremeses produce al autor que es, ante todo, "entremesista", lo cual nos revela la categoría indudable de un género: Luis Quiñones de Benavente, de quien alababa Montalbán la "gracia natural, ingenio florido, donaire brioso y agudeza contínua con que le dotó el cielo".

El gran número de piezas breves que Quiñones acaba de situar en España a gran altura la pieza en un acto, de carácter cómico. Ya que hemos mencionado la jácara de mucha menos categoría que el entremés en la literatura, digamos que es pieza sumamente breve y generalmente cantada. Parece que la voz procede de jaque de ajedrez, extendida después al hampa que da "jaque" a la autoridad. De las jácaras que se conservan, muchas son burdas y abundan en gracia gorda y en alusiones a la vida y andanzas de los maleantes.

La mojiganga tiene carácter de piececilla final, como la loa de pieza de introducción del espectáculo, y es una especie de farsa burlesca brurísima, caracterizada por el disfraz ridículo de los personajes. Carece también de valor literario. El habla ha conservado el auténtico sentido de la palabra mojiganga con la que calificamos lo que pretendiendo otra finalidad consigue tan sólo el fruto de lo ridículo o grotesco.

AUTO SACRAMENTAL. Siglo XVII con Calderón de La Barca. Los valores de la literatura española se puede considerar a éstos y al Quijote. Cada pieza breve de carácter alegórico escrita en alabanza al sacramento de la eucaristía surge en los tiempos anteriores a la reforma luterana y adquiere en España su significación cuando la escisión espiritual de Europa y como una manifestación más de nuestra irreductible posición en la contienda. Ello nos dota de un teatro religioso floreciente en los momentos en que el género es casi barrido del teatro de otras naciones. No puede haber representaciones eucarísticas allí donde el protestantismo ha triunfado en sus diversas sectas y formas. En España se desarrolla este género porque significa la exaltación de lo que nosotros defendemos enfrente de la Europa que moralmente se desquicia. Esto da lugar a todo un teatro fabulosamente rico y al que aportan lo mejor de su musa los grandes poetas dramáticos del momento. Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón, Moreto, Rojas, Mira de An... cua, Valdivieso, contribuyen a enriquecer nuestro teatro en un acto con centenares de piezas de extraordinaria calidad teatral y poética. Dicho teatro, si tiene desde el punto de vista puramente teatral el inconveniente de su tema único y de su carácter alegórico, se manifiesta, por otra parte, con tal variedad de matices y exige tanto de la maestría de los autores, que en algunas de las obras alcanza la cima de la más elevada significación.

El teatro combativo, o, si se quiere, de afirmación rotunda de estas piezas no disminuye, pues, su importancia histórica dentro del teatro moderno. El auto sacramental está hecho para defender a la herejía, la presencia real de Jesucristo en frente al sacramento mayor de la eucaristía. Para esto se acude a acciones bíblicas, a temas históricos, a temas mitológicos o a simples tesis teológicas elementales, sustentadas dramáticamente por medio de personajes alegóricos. La hondura con la que por esta vía, se penetra en la

misma entraña del teatro nos la revela Calderón, cuando más de una vez desarrolla la misma tesis, a lo divino y a los humano, en un auto sacramental y en una comedia. El teatro, hemos dicho ya, plantea siempre, y de una vez, el que solemos llamar problema del hombre.

Precursores los autos sacramentales de muchos aspectos del moderno teatro que incorporaron, asimilando tendencias y gustos populares, son un antecedente de gran importancia del valor de la escenografía como elemento, más que auxiliar integrante del espectáculo teatral y del valor de la música para dar intensidad y ambiente a determinadas escenas o momentos de la acción. El escenario construido que los autores comenzaron a reclamar y los que pudiéramos llamar fondos musicales, o ilustraciones líricas, que ellos usaron forman hoy parte de las representaciones modernas de tal modo que se acude a esos elementos de la manera más natural. Como el aparato, o la "apariencia", que al auto sacramental se aplicaba no se daba de igual modo en la comedia, que por la misma época, era mucho menos espectacular y más rudimentaria en su representación, es importante consignar lo que en este orden, se debe al teatro en un acto y más interesante aún darse cuenta de cómo se acude a la escenografía, en busca del efecto, de ahondar en la intensión de la obra y de hacer llegar esta intención claramente al público, distrayendo su vista al mismo tiempo que se le dicen los conceptos al oído. El auto reclama los grandes decorados corpóreos, los juegos de luces más efectistas y termina siempre con una apoteosis acompañada de música y canto.

En Pirandello se advierten rastros muy vivos de lecturas españolas. Al considerarle, con justicia (...) como el padre del teatro moderno, se piensa en su obra seis personajes en busca del autor. Nosotros vemos esta obra como un sencillo proceso de enfocar desde la otra orilla, el mismo problema del que trata Calderón en el gran teatro del mundo. Esta genial pieza en un acto entraña la síntesis maravillosa de una idea que ya se había manifestado antes en la literatura, el mundo es un teatro en el cual cada uno representa un papel durante la vida terrena. Este papel es lo de menos pues lo mismo que en el teatro, no importa hacer de rey o de mendigo, sino que lo que importa es hacerlo bien. El mendigo puede ser el primer papel de la obra en la que salga un rey, porque existe mayor la fuerza para la representación. Y aunque no sea así, el papel de rey, mal interpretado, puede quedar oscurecido por la magnífica interpretación que del papel de mendigo haga otro actor. Es representar bien lo que importa y una vez la representación acabada, dejan...., el rey la corona y el mendigo su traje harapiento. Los dos son iguales entonces y no queda de ellos más memoria que los distinga que la del acierto de su interpretación. ¿No es así la vida? ¿no quedamos luego todos iguales en la muerte y el supremo juez nos juzga no por la calidad del papel, sino por la perfección al representarlo?

"El teatro español tan justamente considerado como realista, ofrece en el auto sacramental la fecunda simiente de otro teatro que busca y presenta una realidad más profunda, no perceptible por vista de .... , hasta que se desarrolla sobre la escena.

"La llegada al pueblo por medio del teatro ha de ser una aspiración continua de este (el teatro), sin perder elevación de vuelo, pero sin perder contacto. En cuanto el vuelo se remonte sin llevar remolcada la atención de un vasto auditorio, el teatro va perdiendo sus más eficaces virtudes".

Lo que es no es lo que comemos, no es lo inmasticable. Es, lo que vamos a defecar, no lo de hoy pues dejó de ser digerible, y siempre defecamos lo de ayer.

Lo que creemos no es lo que está.

Lo que dejamos de hacer ya lo están haciendo. Por eso, no será imposible ser.

Prescindiendo ahora de sus recursos reiteradamente tildados por nosotros de impureza, hay una labor honda que consiste en buscar en el corazón y en el alma de la multitud la dimensión trascendental que ella no percibe y mostrársela de modo que la pueda reconocer como suya. Comprendemos que esto se dice con facilidad y es muy difícil de hacer, pero lo hizo en una esfera Shakespeare y lo hicieron en otra los autos

sacramentales y el Calderón de *La vida es sueño*, que no en vano fue en la mente del autor, auto sacramental y drama, de modo que pudo conservar así sus tres dimensiones.

Se ha pretendido con esa fantasía que nos hace apreciar el pasado como una congregación de titanes, de héroes o de teólogos, que el público del XVI y del XVII poseía una preparación especial. Nada más falso. Era tan público como el de hoy, y cuando se reunía se manifestaba aún más bullicioso y menos educado que el actual, porque algo hemos de concederle al progreso de las costumbres. Tenía, sí, en la.... , de la sangre un conjunto de ideas o de nociones que hoy no se poseen en tal grado porque se les han superpuesto otras y las preocupaciones son distintas.

Se podría considerar al auto sacramental como la cumbre universal del teatro en un acto, ese teatro que es síntesis más que germen...

SAINETE. Otra universal aplicación de la pieza en un acto, se expresa por medio de un acto los argumentos teatrales que se basan en el reflejo lo más directo posible de tipos y sentimientos populares. La intención satírica, que en estas piezas se advierte en ocasiones, más que sátira profunda de vicios humanos es una especie de sátira clasista, esto es, una suerte de identificación el autor de teatro con la posición popular que satiriza a la clase media o alta. La suave sátira del pueblo, que a veces va implícita para el espectador de otra categoría social en los tipos del sainete, no es intencional siempre, de parte del autor que solamente refleja lo que ve con fidelidad entrañable. Esta actitud se modifica rápidamente en la historia del sainete. Al pueblo reflejado sucede, en cierta manera, lo que llamaríamos el pueblo inventado, y de este ya el autor se burla un poco, aunque siempre buscando una amorosa comprensión y pretendiendo realzar ciertas virtudes elementales que, a juzgar por los saineteros, se dan en la gente del pueblo con mayor intensidad y pureza.

Sainete: comprende todo lo que, sin constituir comida, de suyo sirve para hacer la comida sabrosa y excitar el apetito.

Entremés: comida de menor cantidad consumida entre los platos más importantes. El primero existe en todo el teatro y la literatura de Europa.

Los tipos en el sainete no llegan a ser grandes tipos genéricos, pero si imagen de un grupo, clase o profesión cuyas características generales, por todos conocidas y admitidas, encarnan en el personaje que sale a escena, importando en menor grado el análisis del carácter individual, propio de la comedia.

En el siglo XVIII se concreta en forma decisiva. Se desarrolla. El sainete lírico pertenece al siglo XIX época en donde se diversifica la pieza en un acto, llevando a ella, por una parte, el mencionado sainete musical, el drama, la comedia cómica, vivificando momentáneamente el entremés y creando con caracteres de moda pasajera el intenso teatro de horror, denominado "grangvignol". Al mismo tiempo el verso, que venía siendo casi lenguaje único del teatro, deja de serlo en gran parte y, si bien subsiste en formas degeneradas y tópicas, deja su lugar a la prosa corriente en busca de la naturalidad teatral.

SAINETELIRICOS siglo XIX. El arbitrario género denominado en España. ZARZUELA, distinto de la época cómica de los franceses, de la ópera italiana, de lo que los ingleses llaman "óperas" de Gilbert y Sullivan y de la comedia musical, si por una parte implica una degeneración de la ópera de los italianos, importada muy pronto por los españoles, en la forma popular que aquí nos interesa es una suerte de ascenso a pieza dramática de "la tonadilla" con argumentos", cultivada en los fines del siglo XVIII.

De esa complicación de la tonadilla nacen zarzuelas breves, algunas de las cuales consiguieron el éxito casi inolvidable del género bufo. Es un género en plena decadencia por: naturaleza híbrida y caprichosa que lo hace indefinible, y por el influjo de formas exteriores de género parecido. El cambio experimentado en las costumbres ciudadanas y, como reflejo de ellas, en las teatrales, ha traído una grave crisis de al pieza en un acto.

La zarzuela en un acto acude con frecuencia a la división estereotipada en cuadros. Un primer cuadro expositivo, un segundo, especie de intermedio a telón corto, muchas veces enteramente musical, que prepara el paso al tercero en el que se desenlaza la intriga.

DRAMA. Siglo XIX. Aquí la pieza en un acto tiene posibilidades de desarrollar un drama completo, también, no pueden formarse por sí un espectáculo de duración conveniente. Por eso, se producen como piezas complementarias. Varias de estas juntas, sí llenarían todo un espectáculo.

Con los entremés y aún con los sainetes líricos esto no podía suceder, por la escasa cantidad de las piezas en contenido y desarrollo. El drama es una obra en un acto, como si dijéramos bastándose a sí misma, sin "preocupación por la función completa", si no por desarrollar el argumento en el número de escenas necesarias sin apelmazarlo ni diluirlo. La impureza de este consistiría en que se construye teniendo en cuenta primero las cualidades o deficiencias de un determinado actor. El hecho de que en la obra en un acto –en el drama– hay que tomar la situación en un momento culminante próximo al desenlace para ir a éste sin más que la mínima y muchas veces implícita exposición de antecedentes, hizo pasar sobre el teatro, hace algunos años, una serie de piezas que llamaríamos de "situación improlongable".

Siglo XIX *reflorecen el entremés y el paso*. La pieza en un acto es, pues, el verso de arte menor, y así como éste no es forma habitual propia de los grandes poemas, el teatro en un acto es el terreno propio del género cómico. En España mismo se puede apreciar esto pese a la singular presencia de los autos sacramentales en el resto del teatro europeo la afirmación tiene carácter casi absoluto. Y el siglo XIX considerados los primeros días del 20, creó una pieza cómica en un acto, un juguete o paso de comedia de notable perfección y asistió a un nuevo florecer del entremés ya no ceñido a la meramente popular, sino considerado como breve apunte costumbrista.

"Las impurezas del teatro invalidan con gran rapidez lo cómico que tantas veces se funda en la resonancia de hechos actuales en escena. Como sucede por ejemplo a las oportunas caricaturas o chistes de los periódicos son irreproducibles al poco tiempo porque su gracia descansa por entero en su vinculación a sucesos actuales, así la pieza cómica engarza con la realidad más vivamente que ninguna otra pieza y hay frases sobre el público en pocos años. De aquí que perdure mucho más lo cómico que se basa en la situación que lo que se apoya en lo ocurrente al diálogo.

Esta se halla en un período de languidez que no significa su muerte porque el teatro es inseparable de la vida del hombre y da muchas vueltas sobre sí mismo volviendo al cabo de los años, al punto que pareció abandonar.

Cervantes: Hospital de los podridos.

¡Que haya mujer de tan mal gusto! Por esta se debió de decir que de lagañas se enamoran.

No se pudra nadie /de lo que los otros hacen /pues que toda vuestra vida/es como juego de naipes/ donde todas son figuras, / y el mejor, mejor lo hace / dejemos a cada uno /viva en la ley que gustare, /aunque su vida juzguemos a Ginebra semejante/ Presuma de que a las musas / ya vació los orinales / quien pueda ser compañero / de los que alcaceres pacen / que es valiente el que enseñado/ a más robustos manjares, / no se halla sin gallina, /porque consigo la trae / y que a poder de arrebol, / de Solimán y Albayarde, / la que es demonio en figura / quiera parecer un ángel. / Que vea del modo que van / los que reciben pesares / y les enfada y da pena / las ajenas necedades /. No se pudra nadie, no, / de lo que los otros hacen. / tomen ejemplo en mí mismo, / que cuando encuentro en la calle / acuchillándose / hecho a mi espada una llave / y los miró con antojos / Si el astrólogo arrogante / en su repertorio miente, /nunca procuro enfadarme / Salga el sol a medio día /y cuando nuevos me cabe los zapatos, llueva luego, / que es desgracia bien notable / y después de haberme hurtado / la mitad del pomo del sastre, / no salga bueno el vestido, / viniéndome estrecho o grande. / Parezca bien la comedia, / o digan que es disparate /, venga o no venga la gente /. Oigan con silencio o parlen, / yo no me pienso pudrir, / y que el contento me acabe, / aunque abadejo me digan / y aunque bacallado me llamen.

Pudrirse: quejarse, volverse loco; sufrir.

EL CULTO AL AVISPADO

Por: Juan Luis Mejía A.

En 1914, Don Jesús del Corral publicó su famoso cuento Que Pase el Aserrador, el cual, desde entonces, figura en todas las antologías de la literatura colombiana, dado que reúne las calidades literarias del cuento bien escrito: historia atrayente, narración concisa y eficaz, humor dosificado, final inesperado.

La pequeña obra de Don Jesús narra las aventuras de Simón Pérez, desertor de uno de los ejércitos en contienda en la guerra civil de 1885 y quien, en compañía de un soldado boyacense, se internó en las selvas del bajo Cauca en busca de una mina de oro que estaba montando el Conde de Nadal a orillas del río Nus. A pesar de su total ignorancia en el oficio, Simón se hizo pasar por experto aserrador y a punto de trovas, cuentos, embustes y brebajes, obnubiló a la familia del Conde y pasó dos años a cuerpo de rey en la mina, mientras por ingenuo y crédulo "aquel pobre indio de Boyacá se murió de hambre sin llegar a ser aserrador".

Fuera de sus valores literarios, en el imaginario colectivo, el cuento representa el arquetipo del antioqueño: recursivo, atrevido, chacharachero, audaz. Hay una palabra que agrupa con precisión todas estas características: el avispado.

El pueblo antioqueño creó el culto al avispado. El avispado tiene profunda confianza en sí mismo, por tanto no requiere de preparación, dado que su astucia natural le permite salir triunfante en todas las situaciones. El avispado no prevé las situaciones, las resuelve en cada momento gracias a su viveza. El avispado no hace empresas, hace negocios. Para el avispado la mejor universidad es la calle y la vida. El avispado no cree en el esfuerzo pues sabe cómo se la gana de ojo. El avispado no conversa sino que se come de cuento a la gente. El avispado es cañero, fafarachero, lanza, espuelón, fregao y ventajoso, tiene agallas y se lleva a todo el mundo por delante.

El avispado se ufana: "Yo no lo tumbé, el se cayó sólo". Para el avispado no hay mayor triunfo que sacar ventaja en cada negocio.

Es muy simbólico el léxico utilizado por el habla popular para exaltar la figura del avispado, por lo general asociado con la fauna predadora. Para destacar a alguien nos referimos a él como una fiera, un tigre, un águila, una culebra. Por el contrario, la víctima del avispado se asocia con la flora: una papa, un aguacate, un arracacho, una torta. Claro que no faltan los elementos faunísticos como el marrano y el burro o cierto órgano masculino.

En fin, es el imaginario popular de una sociedad que le confirió más valor a la intuición que al conocimiento, a la improvisación que a la planeación. Ya desde la escuela se desprestigia el saber. No hay mayor ofensa para un escolar que se le tilde de nerd. En reciente estudio sobre el parlache, el lenguaje de las tribus urbanas de Medellín, los nerds son definidos como "Los inteligentes del salón, usan gafas y visten raro" - vestir raro es usar ropa común y corriente-. Es el término que reemplaza al sapo, al mamasanto, al lambón de otras épocas.

El avispado tiene profunda confianza en sí mismo, no tiene dudas. Tiene respuestas para todo pero hace muy pocas preguntas. Ya Estanislao Zuleta nos había revelado que la ignorancia no es un estado de vacío sino de llenura.

Por el contrario, el conocimiento es un salto al vacío. El científico tiene más preguntas que respuestas. Cada logro de la ciencia no es un punto de llegada sino el lugar donde surgen los nuevos interrogantes. "Sólo sé que nada sé" decía Sócrates con humildad. "Yo me las sé todas" farfulla con arrogancia el avispado.

El avispado está conforme con el mundo mientras no le afecte su estatus. Por el contrario, el arte y la ciencia nacen de la inconformidad. Aquel que está insatisfecho con el mundo decide reinterpretarlo o recrearlo. El espíritu crítico permite que la humanidad avance. Por eso la Universidad no puede perder jamás el espíritu de indagación. La Universidad, en síntesis, es la ventana por la cual nos asomamos a indagar el Universo, a extraerle con cuentagotas sus arcanos secretos, sus leyes más profundas.

Una política educativa centrada en la calidad y la cobertura es una política trunca. Ya sabemos que la educación no es sólo responsabilidad del sistema educativo sino que es un proceso complejo en el cual convergen todos los estamentos sociales. Para tener una sociedad educada se requiere primero una sociedad educadora. Y el primer papel de esa sociedad es crear el ambiente propicio para que florezca el conocimiento. Una sociedad que valore al científico, al intelectual, al artista, por encima del avispado.

Una sociedad donde el saber y el conocimiento sean un deleite, una aventura apasionante y no una fuente de tortura y padecimiento como ocurre hoy en nuestra educación básica.

Nos sentimos orgullosos de vivir en un país con la mayor biodiversidad del planeta tierra, es decir el mayor banco genético de la humanidad. Pero hoy no importa tanto la biodiversidad, que es un fenómeno natural, sino el saber sobre esa biodiversidad que es un hecho cultural. Ese saber se encuentra en otras latitudes. Es como si poseyéramos una gran riqueza depositada en el banco, pero la clave para extraer el dinero la tiene otro.

Hace ya varios años el economista brasileño Celso Hurtado preveía que en el siglo XXI existirían dos tipos de países: Unos que enriquecerían al patrimonio común de la humanidad a través de su creación e innovación y otros que se deberían resignar al papel de simples receptores de bienes y conocimientos emanados en otras esferas. Según las decisiones que hoy tomemos, las próximas generaciones estarán ubicadas en una de las dos orillas: en la de la creación o en la del simple consumo.

El actual modelo de desarrollo tiene como principales indicadores las variables positivas o negativas del PIB. A pesar de que estos indicadores tienden a ser optimistas, en materia de conocimiento los datos son desalentadores. América Latina aporta el 1% del total de científicos del mundo y Colombia contribuye con el 1% del total de América Latina. Es decir, en materia de conocimiento aportamos a la humanidad el 1% del 1%.

Un verdadero y real Producto Interno Bruto. Y eso que somos tan avispados. Otro dato que nos retrata: en los productos que conforman la canasta familiar no figuran los libros pero si las fotocopias.

Pero es que también terminamos de estudiar. Al finalizar la llamada moratoria social, en la cual al joven se le excusa de trabajar para que dedique ese tiempo a su formación, se considera que termina de estudiar al culminar sus ciclos académicos. Puede que ese concepto hubiera tenido validez hace unas décadas cuando los cambios tecnológicos eran lentos, las transformaciones del entorno pausadas y los conocimientos y las destrezas adquiridas en el período universitario tenían vigencia por el resto de la vida. Pero hoy, con el vértigo del mundo conectado en línea en tiempo real, con asombrosos avances que a duras penas nos permiten asimilarlos, terminar de estudiar constituye un suicidio intelectual y social. Por ello, el sistema educativo, fuera de la transmisión de conocimientos básicos y de formar en las destrezas propias para

ingresar al mundo laboral, debe sembrar el ansia de saber y la curiosidad permanente, acompañadas de las herramientas metodológicas que permitan que la indagación tenga un sentido y sea eficaz y pertinente.

En la última edición del diccionario portugués encontré la poética y muy brasileña definición de la palabra saudade: "Sentimiento más o menos melancólico de incompletud". Retomo ese concepto de incompletud para aplicarlo al hombre y la mujer contemporáneos: qué incompleto es aquel que se da por satisfecho con lo aprendido, qué incompleto el que ha perdido la capacidad de asombro ante las propuestas del arte y la poesía; qué incompleto aquel que no se interroga ante los asombrosos descubrimientos de la ciencia. Vano fue su paso por la vida.

Una última recomendación: Desconfiad del avispado.

1
GACETA HISPÁNICA DE MADRID ISSN 1886-1741

UNA CRÍTICA BAJTIANA DE *EL LAZARILLO DE TORMES*, LA PRIMERA NOVELA MODERNA.

Carmen Granda

Teoría literaria avanzada: Profesor Eduardo Camacho
VII edición de la GHM; otoño de 2008. Fecha de redacción: otoño de 2008.

En comparación con otros géneros literarios tradicionales como la epopeya, la novela española es un fenómeno bastante nuevo, creado en el siglo XVI. Según Mijaíl Bajtín, la novela es el desarrollo literario de elementos populares en determinadas situaciones sociales, cotidianas, incluso, a veces, cómicas. Es más, este género tiene una relación estrecha con el lenguaje, como afirma Bajtín: "La novela es la diversidad social, organizada artísticamente de lenguajes y, a veces, de lenguas y voces" (81).[1] Wolfgang Kayser la define como "la epopeya de la burguesía"; la novela representa una degeneración de la epopeya, en otras palabras, representa una ruptura con la tradición antigua y la emergencia de una nueva clase: la burguesía.

En efecto, la novela surge de un mundo social en descomposición, es decir, de una crítica a la sociedad. Este género histórico por excelencia, según Bajtín, consta de varias características interesantes a la hora de analizar, por ejemplo, *Lazarillo de Tormes*, la primera novela "moderna". Resulta importante notar que esta obra anónima del Siglo de Oro, como otras grandes obras, nace de la negación de una ficción. Dicho de otro modo, *Lazarillo de Tormes* es, de hecho, una carta escrita a Vuestra Merced. Sin embargo, según las teorías de Bajtín, se puede definir asimismo como una novela gracias a varios elementos populares, entre ellos: el pícaro, la polifonía, la risa y el Carnaval.

Lazarillo de Tormes (1553) es el arquetipo de la novela picaresca. Al estar al margen de la sociedad, el pícaro se enfrenta con un camino lleno de obstáculos. De tal modo que el protagonista Lazarillo se ve obligado a moverse continuamente por una especie de "camino de la vida", como señala Bajtín: "La característica primera de la novela es la confluencia del curso de la vida del hombre [...] con su camino espacial real,

[1] Todas las citas de Bajtín proceden de *Teoría y estética de la novela* excepto las que están señaladas explícitamente.

es decir, con "las peregrinaciones" (273). En efecto, el cronotopo de esta primera novela
"moderna" alterna entre el campo y la ciudad. Una gran característica de la novela picaresca es, efectivamente, el movimiento constante de un sitio a otro. Por tanto, además
de su clasificación "picaresca", *Lazarillo de Tormes* también se puede definir como una
"novela de caminos", como Lazarillo mismo anuncia después de conocer al ciego: "Comenzamos nuestro camino..." (23).[2] El *peregrinus*, es decir, el peregrino, se define como el que anda por tierras extrañas. Peregrinar, en el sentido espiritual del término, significa caminar con la esperanza de alcanzar una perfección cristiana a través de Dios.
Eliminando el significado religioso del concepto, las peregrinaciones estrictamente espaciales y morales en la vida de Lazarillo están relacionadas con su conversión picaresca. Esta primera novela picaresca, "moderna" y autobiográfica, de hecho no se concentra únicamente en Lazarillo; son los encuentros con el mundo que lo rodea los que

[2] *Lazarillo de Tormes*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Catédra, 2000. (citado en todo el trabajo salvo una vez, que está marcada con la edición de Ricapito).

fomentan su carácter y le permiten conocer el mundo, como afirma Morson y Emerson:
"The author uses the adventures to describe the social diversity of the world" (406). Como pícaro, Lazarillo tiene una gran libertad para hacer frente a la vida que lo lleva a visitar nuevos espacios, conocer a diversos amos, aprender varias lecciones morales y,
sobre todo, llevar numerosas máscaras.
Dada la libertad picaresca, Lazarillo construye su vida a través de sus encuentros en espacios concretos, como subraya Bajtín: "...la elección del camino significa la elección del camino de la vida..." (273). Por ejemplo, en el tercer tratado, Lazarillo se encuentra con un escudero que se convierte en su tercer amo; una vez dentro de la casa
del amo, Lazarillo se da cuenta de que aunque el escudero parezca rico, la apariencia engaña. En suma, el escudero viene de una familia arruinada; además de la falta de muebles en la casa, tampoco hay comida. Por lo tanto, Lazarillo tiene que aprender cómo
mendigar y, además, dar una parte de sus ganancias al escudero. Es decir, el escudero
depende de Lazarillo para sobrevivir; por ende, a pesar de la vida bastante dura con el tercer amo, Lazarillo se convierte en un "héroe ante la vida cotidiana" (Bajtín 274). Dicho
de otro modo, su libertad tiene una relación muy estrecha con la ascensión: el camino empieza por abajo y sube poco a poco.
A través de estas aventuras y encuentros con distintos amos, Lazarillo aprende lecciones morales como las del tercer tratado: las apariencias físicas de una persona,

efectivamente, pueden ser meras fachadas. Estos ejemplos morales influyen en la conducta de Lazarillo, especialmente a causa de su juventud e inexperiencia. Además, al tener que mendigar y ayudar al escudero en el tercer tratado, se ve que Lazarillo se hace responsable de alguien por primera vez en su vida. Muestra "un carácter humano" que a su vez fomenta la idea de un "self-made man", un concepto fundamental en la novela picaresca y en la sociedad de esa época burguesa (Bajtín 272). Como destaca el prólogo de la novela, hay una valorización de la habilidad del propio hombre para triunfar: "...consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando salieron a buen puerto" (11). De modo semejante, a través de sus lecciones, Lazarillo, de una clase social en declive, logra seguir adelante, emergiendo como un ejemplo de una nueva clase social. Con la excepción del clérigo y el escudero, Lazarillo abandona a los demás amos; emprende su propio camino, convirtiéndose en "peregrino" de la vida.

Además de los numerosos encuentros en lugares distintos, también resulta importante destacar la comunicación entre el protagonista y sus amos. Distinto a la epopeya y otros géneros tradicionales, cuyas estructuras se basan en la narración de las acciones, la novela depende de los encuentros y las reuniones entre personajes. Dicho de otro modo, la acción de la novela surge a través de su dinamismo social, dialógico. Por eso, Bajtín insiste tanto en los cronotopos porque es a través del camino y el encuentro con nuevos espacios que Lazarillo finalmente aprende y se encuentra a sí mismo. De hecho, en *Estética de la creación verbal* Bajtín expone que: "El cuerpo no tiene nada de autosuficiente: tiene necesidad del otro, de su reconocimiento y de su actividad formadora [...]. Ser [...] significa comunicar" (Calvo 148). En efecto, para Bajtín, el propósito del lenguaje es comunicar. Por ejemplo, al fijar la estructura del texto –la carta– ya hay una comunicación principal entre el escritor y el narratario, Vuestra Merced. De hecho, la "estilización de las diferentes formas de narración semiliteraria (escrita) costumbrista

El cuerpo

(cartas, diarios, etc.)" es una de las características fundamentales de la novela (Bajtín 80).
Es más, las cartas, según Bajtín, representan "dos conciencias lingüísticas individualizadas: la que representa [...] y la representada..." (178). Sin embargo, esta interacción comunicativa se extiende a todos los personajes, convirtiéndose todos en tema
literario de la novela.
A través del diálogo surge la polifonía, la diversidad de voces dentro de la misma obra, que, para Bajtín, es esencial en este género: "En la novela deben estar representadas
todas las voces socioideológicas de la época; dicho de otra forma, todos los lenguajes incluso los menos importantes; la novela debe ser un microcosmos del plurilingüismo" (Calvo 157). Es decir, todas las clases sociales pueden representarse en la novela: desde
el ciego avaro, un personaje folclórico, hasta el cura paradójico.
Por ejemplo, el ciego enseña Lazarillo la jerigonza, que según *El diccionario de Covarrubias* es "el lenguaje que usan los ciegos con que entenderse entre sí" (Rico 23).
En consecuencia, la jerigonza es un lenguaje minoritario, marginado del resto de la sociedad. Es evidente que la "langue" identifica a una persona, como efectivamente la jerigonza define al ciego según la teoría bajtiniana en "Discourse in the Novel": "...particular language in a novel is always a particular way of viewing the world...it is precisely as ideologemes [the system of ideas which harbors a world view] that discourse
becomes the object of representation in the novel" (Patterson 132). Sin embargo, la jerigonza también se refiere al lenguaje de los criminales, la germanía o la jerga, como destaca la *Gramática castellana* (1558) de Villalón: "...no usando de germanías ni jerigonzas, lo cual es una impropiedad de vocablos de que se usan los bellacos viciosos
vagabundos para se entender en el ejercicio de sus vicios y mala vida" (Rico 23). Por
6
consiguiente, hay una dualidad del lenguaje que sirve para enriquecer la obra y, a la vez,
la vida de Lazarillo, porque logra percibir varias perspectivas nuevas a través de sus amos.
Dada la insistencia en la polifonía, se establece claramente que hay un énfasis en el estilo comunicativo entre los personajes en *Lazarillo de Tormes*. Al hablar otro idioma
que Lazarillo nunca había escuchado, el ciego muestra la extensa pluralidad del mundo,
fenómeno que dificulta la coexistencia por falta de comprensión de valores que son diferentes. La polifonía fomenta un dinamismo dialógico no solamente de palabras sino
también de ideas y actitudes entre diversos personajes. La variedad de voces contribuye a

la totalidad del texto. Vista la diversidad de "caminos", cada amo termina aportando una
voz distinta y añadiendo otra experiencia a la vida de Lazarillo.
La novela polifónica no se limita, sin embargo, a voces concretas, como Bajtín subraya: "El plurilingüismo introducido en la novela [...] es el *discurso ajeno en lengua ajena* y sirve de expresión refractada de las intenciones del autor. La palabra de tal discurso es, en especial, *bifocal* [...] y expresa a un tiempo dos intenciones diferentes...
(141-142). De ahí surge la idea de un doble lenguaje –de dos sentidos– o incluso un multilingüismo o "heteroglosia" dentro de la misma obra. De hecho, en *Lazarillo de Tormes* hay varios ejemplos en los cuales el lenguaje común tiene una conexión con la
Biblia. Por ejemplo, cuando el ciego declara: "Yo oro ni plata no te lo puedo dar; mas avisos para vivir muchos te mostraré", hace referencia a los *Hechos de los Apóstoles III*,
6, que cuentan: "No tengo plata ni oro; pero te doy lo que tengo: en nombre de Jesucristo
Nazareno, echa a andar" (23; 1565). Es decir, el fenómeno multilingüe incluye casos de
intertextualidad, el uso de referencias de textos dentro de otros textos. Resulta interesante
7
señalar que ningún lenguaje sobresale en la novela; el propósito de este recurso es solamente presentar un dinamismo de voces. Otro ejemplo intertextual del primer tratado
ocurre cuando Lazarillo relata la historia de su padre, que fue acusado de robo y, como
castigo, tuvo que luchar como caballero contra los moros:

> Pues siendo yo niño de ocho años, achacaron a mi padre ciertas sangrías mal hechas en los costales de los que allí a moler venían, por lo cual fue preso, y confesó y no negó, y padesció persecución por justicia. Espero en Dios que está en la gloria, pues el Evangelio los llama bienaventurados (14).

Al examinar los términos elegidos, a saber, "confesó y no negó" y "persecución" para describir el destino del padre, existe un lenguaje paródico de la Biblia dentro del texto picaresco como destaca Rico: "'Confesó y no negó' es una traducción exacta del "'confessus est en non negavit'", escrito por San Juan, I., 20 (Rico 14). De hecho, al utilizar estas palabras específicas cuyas referencias son bíblicas, Lazarillo crea no solamente un diálogo entre el protagonista, el autor, el lector y la Biblia sino que también
añade un dualismo de tono a la obra: la seriedad frente a la ironía.
Conviene subrayar que la diversidad de los lenguajes no literarios contribuye, asimismo, a la estructura polifónica y multilingüe de la novela. La risa, vinculada muy estrechamente con la ironía, es un elemento esencial que según Bajtín caracteriza la novela: "El juego humorístico de los lenguajes, la narración 'no del autor'[...], los

discursos y las zonas de los héroes, y, finalmente, los géneros intercalados o encuadrados,
son las principales formas de introducción y organización del plurilingüismo en la novela" (141). En suma, la risa es otro fenómeno del lenguaje literario que se añade a la
polifonía de una obra porque exige otra interpretación menos tradicional. Dicho de otro modo, la risa crea una ruptura en la estructura tradicional de un texto a diferencia de la
8
epopeya, que generalmente se representa en un estilo más serio y monotemático. Es importante enfatizar que *Lazarillo de Tormes* es una novela picaresca, y el pícaro, junto
con el bufón y el tonto, son tres personajes que han contribuido a la evolución de la novela, sobre todo por sus funciones más bien cómicas a pesar de las duras realidades que
los rodean. En efecto, conviene notar que la risa es mayormente vulgar como describe el
primer engaño de Lazarillo. En el primer tratado, el ciego le dice a Lazarillo que ponga su
cabeza cerca de un toro hecho de piedra porque "oirá [...] gran ruido" (23). Demasiado
inocente, Lazarillo obedece a su primer amo, que a su vez se aprovecha de la necedad del
joven y empuja su cabeza con tanta fuerza que Lazarillo se golpea contra la estatua. Sin
darse cuenta, Lazarillo aprende su primera lección moral, es decir, ver el mundo real y no
a través de unos ojos infantiles. De hecho, a causa de este primer rito de pasaje, Lazarillo
se transforma de niño en hombre, más consciente de la cruel realidad del mundo. Como
explica Ricapito: "[Este momento es] lo que los sociólogos de la cultura de la pobreza llamarán un 'man-child,' un 'niño-hombre,' niño sólo en edad cronológica, pero hombre en cuanto a su experiencia" (67). Es más, al margen de ser novela picaresca, *Lazarillo de*
Tormes también es un buen ejemplo del *Bildungsroman*, que caracteriza la literatura que
señala la transformación de un niño en un adulto. Es de esta manera que la sociedad revela un enfrentamiento entre varios mundos diferentes.
Conviene enfatizar que esta lección nace de unas manos brutales porque, después de pegarle al niño, el ciego reacciona cruelmente: "Y ríe mucho la burla" (23). Aunque Lazarillo evoluciona a causa de este primer engaño, no sería el último. De hecho, el ciego
es burlador experto como manifiesta el episodio del jarro de vino en el segundo tratado:

9
...y con toda su fuerza, alzando con dos manos aquel dulce y amargo jarro, le dejó caer sobre mi boca...Fue tal el golpecillo, que me desatinó y sacó de sentido, y el jarrazo tan grande, que los pedazos dél se me metieron por la cara, rompiéndomela por muchas partes, y me quebró los dientes... (33).

Estas dos escenas muestran la vulgaridad de la risa: hay figuras que se ríen de otras y, a la vez, hay otras que se burlan de los demás. Por lo tanto, el uso de la risa tiene una relación muy estrecha con el carácter humano de un personaje y las varias fachadas que componen a ese individuo. Las fachadas físicas de un personaje también exponen la realidad en que está envuelto ese personaje. De tal modo que resulta importante destacar la descripción física de Lazarillo, sin dientes y con cicatrices, después de este incidente porque esta escena refleja, más que la risa, un realismo negro, o sea, un humor cruel y casi repugnante. En síntesis, la risa y la relación entre el ciego y Lazarillo resulta ser irónica.

En efecto, para vengarse de la primera burla hecha por el ciego al final del segundo tratado Lazarillo decide engañar a su primer amo, llevándolo para que se golpee contra un poste:

—¡Sus! Saltá todo lo que podáis, porque deis deste cabo del agua.

Aun apenas lo había acabado de decir, cuando se abalanza el pobre ciego como cabrón, y de toda su fuerza arremete [...] y da con la cabeza en el poste, que sonó tan recio como si diera con una gran calabaza, y cayó luego para atrás medio muerto...(45).

Es evidente que la compañía del ciego le ha permitido a Lazarillo aprender a ser cruel y vengativo. Esta última escena refleja, una vez más, la risa vulgar. Todo esto hace que Lazarillo abandone a su primer amo. Como señala Bajtín: "La risa es, precisamente,
10
la que destruye la distancia épica y, en general, todo tipo de distancia: jerárquica (valorativa) [...] La risa destruye el miedo y el respeto al objeto, al mundo, lo transforma en un objeto de contacto familiar..." ("Juego y novela: Bajtín"). La risa, por ende, es un mecanismo "moderno" que rompe con el lenguaje literario ordinario y ofrece otra interpretación, como explica Bajtín en *Estetika slovesnogo tvorchestva (Aesthetics of Verbal Art)*: "Laughter [...] lifts the barriers and opens the way to freedom" (Patterson 133). Al final, la risa acorta la distancia entre Lazarillo y el ciego porque el pícaro demuestra su propia capacidad de engañar, una técnica aprendida de su amo. Gracias al

9
...y con toda su fuerza, alzando con dos manos aquel dulce y amargo jarro, le dejó caer sobre mi boca...Fue tal el golpecillo, que me desatinó y sacó de sentido, y el jarrazo tan grande, que los pedazos dél se me metieron por la cara, rompiéndomela por muchas partes, y me quebró los dientes... (33).

Estas dos escenas muestran la vulgaridad de la risa: hay figuras que se ríen de otras y, a la vez, hay otras que se burlan de los demás. Por lo tanto, el uso de la risa tiene una relación muy estrecha con el carácter humano de un personaje y las varias fachadas que componen a ese individuo. Las fachadas físicas de un personaje también exponen la realidad en que está envuelto ese personaje. De tal modo que resulta importante destacar la descripción física de Lazarillo, sin dientes y con cicatrices, después de este incidente porque esta escena refleja, más que la risa, un realismo negro, o sea, un humor cruel y casi repugnante. En síntesis, la risa y la relación entre el ciego y Lazarillo resulta ser irónica.

En efecto, para vengarse de la primera burla hecha por el ciego al final del segundo tratado Lazarillo decide engañar a su primer amo, llevándolo para que se golpee contra un poste:

—¡Sus! Saltá todo lo que podáis, porque deis deste cabo del agua.

Aun apenas lo había acabado de decir, cuando se abalanza el pobre ciego como cabrón, y de toda su fuerza arremete [...] y da con la cabeza en el poste, que sonó tan recio como si diera con una gran calabaza, y cayó luego para atrás medio muerto...(45).

Es evidente que la compañía del ciego le ha permitido a Lazarillo aprender a ser cruel y vengativo. Esta última escena refleja, una vez más, la risa vulgar. Todo esto hace que Lazarillo abandone a su primer amo. Como señala Bajtín: "La risa es, precisamente,
10
la que destruye la distancia épica y, en general, todo tipo de distancia: jerárquica (valorativa) [...] La risa destruye el miedo y el respeto al objeto, al mundo, lo transforma en un objeto de contacto familiar..." ("Juego y novela: Bajtín"). La risa, por ende, es un mecanismo "moderno" que rompe con el lenguaje literario ordinario y ofrece otra interpretación, como explica Bajtín en *Estetika slovesnogo tvorchestva (Aesthetics of Verbal Art)*: "Laughter [...] lifts the barriers and opens the way to freedom" (Patterson 133). Al final, la risa acorta la distancia entre Lazarillo y el ciego porque el pícaro demuestra su propia capacidad de engañar, una técnica aprendida de su amo. Gracias al

cuarenta días después del Carnaval.
La obsesión de Lazarillo por sobrevivir le lleva a pedir, robar y engañar para cumplir con sus deseos hambrientos. Es decir, realiza acciones puramente engañosas,
incultas, de pura naturaleza carnavalesca. Por ejemplo, al pasar tanta hambre en la casa
del clérigo, Lazarillo roba el pan sagrado de la misa de un baúl cerrado con llave: "Y otro
día, en saliendo de casa, abro mi paraíso panal y tomo entre las manos y dientes un bodigo, y en dos credos le hice invisible, no se me olvidando el arca abierta [...] Mas como la hambre creciese, mayormente que tenía el estómago hecho a más pan aquellos
dos o tres días..." (56-59). Queda claro entonces que el Carnaval no se relaciona con lo
espiritual sino con lo material.

12

Además de una obsesión materialista, el Carnaval acepta todo lo grotesco especialmente en relación con el cuerpo humano. Según Bajtín en *Rabelais and His World* : "Debasement and mockery are idealized in a special carnivalistic image, the grotesque body. In this image, the body´s protuberances and apertures are primary: they
help the body outgrow itself because they are the passageways that ingest and communicated with the world" (Emerson y Morson, 444). Puesto que se asocia el Carnaval generalmente a la alegría, no hay límite; es un mundo sin reglas, libre de códigos. Por ejemplo, cuando el ciego se da cuenta de que Lazarillo se ha comido la longaniza, se la hace vomitar:

...la negra longaniza aún no había hecho asiento en el estómago [...] todas estas cosas se juntaron y fueron causa que el hecho y golosina se manifestase y lo suyo fuese vuelto a su dueño. De manera que, antes que el mal ciego sacase de mi boca su trompa, tal alteración sintió mi estómago, que le dio con el hurto en ella, de suerte que su nariz y la negra mal maxcada longaniza a un tiempo salieron de mi boca (40).

Resulta interesante destacar la comicidad folclórica pero grotesca de esta escena y su relación con el Carnaval. Mientras que la Cuaresma es una celebración religiosa, solemne, el Carnaval es una fiesta de pecado y obscenidades donde no existe ninguna ley
u orden para controlar el ambiente y, en este caso, el desarrollo del texto. Diferente de los
escritos más tradicionales, serios, la novela "moderna" hace muchas referencias al vómito, el excremento, la gula, la soberbia y la lujuria. Estas actividades, como la risa, contribuyen al ambiente y el lenguaje festivo del Carnaval que, de hecho, añade otra "voz" a la polifonía de la novela "moderna". El ambiente carnavalesco fomenta un espacio libre que reemplaza las normas tradicionales. Al destacar lo grotesco, el autor moderno logra destruir el sistema tradicional, combinando elementos que típicamente no

13
se habían asociado: "...uno de los objetivos más importantes de la novela [es] el desenmascaramiento de toda convencionalidad, de la convencionalidad viciada y falsa
existente en el marco de todas las relaciones humanas" (Bajtín 313). *Lazarillo de Tormes*
es una obra que revela una nueva imagen de los hombres. Es más, estos cambios crean
una sociedad cuyas representaciones del hombre pueden convertirse en alegóricas. La imagen del hombre, en particular su metamorfosis. es, efectivamente, un tema fundamental del Carnaval. Cada amo contribuye a una nueva imagen de Lazarillo. Es más, a través de estos encuentros, el lector examina la evolución del protagonista: "...la
novela presenta dos o tres imágenes diferentes de la misma persona, imágenes separadas
y reunidas por las crisis de dicha persona por sus renacimientos" (Bajtín 268). En efecto,
en el primer tratado, Lazarillo está descrito como un niño que poco a poco va madurando
gracias a todas sus experiencias. Por ejemplo, ya en el tercer tratado, aprende cómo mendigar para sobrevivir y sostener al escudero. Lleva otra máscara: la del "self-made man", una característica valorada por la sociedad de esa época. En el sexto tratado, a través del capellán, Lazarillo trabaja y utiliza el dinero que gana para comprarse otra máscara. Se convierte en "hombre de bien" que "[se] v[iste] muy honradamente de la ropa vieja [...] un jubón de fustán viejo y un sayo raído de manga tranzada y puerta, y una
capa [...] y una espada de las viejas primeras de Cuéllar" (127). Lazarillo compra ropa nueva y se transforma en otra persona con la idea de que la honra es sencillamente lo que
las personas ven, pero, al fin y al cabo, también, con honra, la apariencia es engañosa. En
efecto, en el séptimo y último tratado, Lazarillo por fin tiene un "oficio real", se casa con
una mujer que le resulta ser infiel (128). Lazarillo cambia varios papeles desde el inicio
hasta la final. Estas nuevas máscaras producen una crisis de identidad, una "muerte" del
14
protagonista pobre, ilegítimo, para dar lugar a un "renacimiento", a un hombre con oficio
y, sobre todo, sin la influencia de los amos. A pesar de que Lazarillo acepta el adulterio
de la mujer, otro engaño, su conversión es innegable: "...se produce una transformación

[...], su reacentuación radical" (Bajtín 223). Al final, ha ascendido socialmente de manera
impresionante, muy evidente cuando termina la carta hablando de la llegada de los Emperadores a Toledo, una de las ciudades españolas más ricas del siglo XVI.
A diferencia de otros textos más antiguos y tradicionales cuyos héroes suelen ser pasivos, *Lazarillo de Tormes* por primera vez representa a un héroe novelesco que tiene
un papel más activo a causa de la insistencia en la comunicación y la representación de
varios espacios nuevos. A través de los ambientes diferentes y encuentros con diversos
amos, *Lazarillo de Tormes* presenta una polifonía, una diversidad de voces que refleja la
realidad social de la época. La novela, de hecho, resulta ser una manifestación de la situación sociocultural del país en la que se representan distintas esferas. Es a través de
estos encuentros que el protagonista evoluciona, encontrándose en un proceso continuo
de formación. Es más, los encuentros con varios amos permiten que Lazarillo cambie de
papeles, encarnando el ambiente carnavalesco de engaño que se manifiesta durante la
mayor parte de la novela. En este ambiente, el amo de Lazarillo en muchos casos le enseña una lección moral a través de un vulgarismo, expresado por la risa. No obstante,
esta misma risa crea un realismo, un elemento esencial para la novela. Como primera novela "moderna", *Lazarillo de Tormes* no solamente es un análisis del pícaro, un protagonista activo, sino la representación de todos los personajes, que lo ridiculizan pero
que, a la vez, contribuyen a su evolución. Estos elementos crean un camino bastante
15
abierto para el protagonista "moderno" y también generan una gran libertad para las novelas posteriores.
16

Bibliografía

Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela.* Madrid: Taurus Humanidades, 1991.

La Biblia: Edición popular. Madrid: La Casa de la Biblia, 1993.

Emerson, Caryl and Saul Morson, Gary. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics.* Stanford: Stanford University Press, 1990.

Huerta Calvo, Javier. "La teoría literaria de Mijail Bajtín (Apuntes y textos para su introducción en España)." *Universidad Complutense de Madrid: Cuadernos de filología hispánica 1* (1982): 143-158.

"Juego y novela: Bajtín." 20 de abril 2008. <http://www.javeriana.edu.co>

Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria.* Madrid: Editorial Gredos, 1954.

Lazarillo de Tormes. Ed. Joseph V. Ricapito. Madrid: Cátedra, 1977.
Lazarillo de Tormes. Ed. Francisco Rico. Madrid: Cátedra, 2000.
Patterson, David. "Mikhail Bakhtin and the Dialogical Dimensions of the Novel." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism 44.2* (1985): 131-139.

3

LA MUJER EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL

Luis M. GONZÁLEZ GONZÁLEZ

0. Introducción

Hacer una caracterización completa de los personajes femeninos del teatro del Siglo de Oro Español, es una de las muchas tareas que quedan por hacer, cuando hablamos de esta parte de la literatura, tan amplia, tan rica, y, a veces, tan poco estudiada.

Conscientes de la magnitud de ese trabajo, aquí, sólo pretendemos, a partir de la lectura y análisis de alguna de las obras más representativas de esa época, y, centrándonos, en tres autores, Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca hacer un esbozo de los temas fundamentales en torno a este personaje,.

Una de las líneas de trabajo nos conducirá una total diferenciación en el tratamiento de este personaje, dependiendo del tipo de obra que se trate. Por un lado, lo estudiaremos en las obras que hemos denominado "obras serias", más adelante distinguiremos entre "obras de amor conyugal", y, "obras de comendadores", y por otro lado, veremos alguna comedia.

En el primer grupo de obras, denominadas obras serias, el papel de la mujer se reduce, en la mayoría de las ocasiones, a ser la depositaria del honor, y, prácticamente, todo el desarrollo de la obra gira alrededor de este tema y a la manera en que la mujer lucha por mantener el honor de su marido.

El tema del honor es fundamental en todo el teatro del Siglo de Oro, e, indudablemente, la actitud que la mujer toma ante este problema es muy importante.

Por otro lado, vamos a analizar el papel de la mujer en las comedias. Como más adelante podremos comprobar, el tratamiento es radicalmente distinto. Si en

las obras serias la actitud y el cometido de la mujer se reduce a ser la depositaria del honor familiar, y en muchos casos a ser la víctima de ese particular "status quo", en la comedia española del Siglo de Oro, la mujer va a adquirir un protagonismo diferente, va ser la que controla la escena, la verdadera protagonista, la transgresora de un orden social inventado por los hombres y en el que no se siente libre.

Por último quiero dedicar un apartado especial al tema de la "mujer vestida de hombre". Este recurso aparece en infinidad de obras dramáticas del Siglo de Oro. Destacaré algunos de sus rasgos más característicos, así como los diferentes tipos, actitudes, motivos etc., a través del comentario de algunas obras de la época.

1. La mujer en los dramas de honor conyugal

En los dramas de honor conyugal la acción viene determinada por los celos del marido, la mayoría de las veces infundados, y que suelen terminar con la muerte, al menos, de la esposa.

Tres van a ser las obras que vamos a analizar dentro de este apartado, *El Castigo sin Venganza* de Lope de Vega, y, *El Médico de su Honra* y *El Pintor de su deshonra* de Calderón de la Barca.[1]

En *El Médico de su Honra*, como en el resto de dramas de honor, la protagonista, Doña Mencía, es la víctima de una sociedad regida por el honor.

Desde los primeros versos del drama, Doña Mencía muestra su preocupación por la llegada de Don Enrique, intuyendo que esto puede ser motivo de conflicto dentro de su matrimonio, por haber sido éste su antiguo pretendiente:

> Y ojalá que fuera sueño! 100

Inmediatamente, toma conciencia de lo peligroso de la situación y explica:

> Va mi honor en ello 108

El primer soliloquio de Doña Mencía es muy interesante, hay un deseo de la protagonista de romper las cadenas, de poder mostrar sus sentimientos, de poder hablar:

> ¡O quien pudiera dar voces, 124

---

[1] Las ediciones que van a seguir son: Calderón de la Barca, *El Médico de su Honra*, Castalia, Madrid, 1989; Calderón de la Barca, *El Pintor de su deshonra*, Obras completas, Tomo II, Aguilar, Madrid, 1969; Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, Castalia, Madrid, 1970.

y romper con el silencio
cárceles de nieve, donde
está aprisionado el fuego

Este soliloquio termina con el propósito firme de vencer, concluyendo que incluso es positivo poner a prueba su honor, aunque esto, como ya sabemos, puede traer fatales consecuencias:

y así mi honor en sí mismo 149
se acrisola, cuando llego
a vencerme, pues no fuera
sin experiencias perfecto

Doña Mencía, como el resto de los personajes está obsesionada con el honor, y en el parlamento que se produce con su criada Jacinta, explica perfectamente la situación:

tuve amor, y tengo honor 573

Ya en el segundo acto, Jacinta, criada de Doña Mencía, introduce a Don Enrique en su casa, rechazado, tiene que esconderse. Cuando regresa Don Gutierre encuentra su daga, posteriormente, en la oscuridad, se presenta para poner a prueba a su esposa, quien le confunde con Don Enrique. Este acto termina con dos versos de Doña Mencía que son premonición de lo que va a ocurrir en el tercer acto:

Miedo, espanto, temor, y horror tan fuerte, 2045
parasismos han sido de mi muerte.

En el último acto, Doña Mencía sospecha del engaño de su marido y dice acerca de Don Enrique:

que su nombre, no más, me causa espanto, 2365
tanto le temo, o le aborrezco tanto.

Unos versos más adelante, al enterarse de que Don Enrique se marcha fuera, Doña Mencía es aconsejada por Jacinta para que ruegue a este que se quede, y no levantar sospechas entre los demás, la carta es descubierta por Don Gutierre quien, tras desmayarse su esposa, escribe:

salva el alma, que la vida es imposible

Doña Mencía no vuelve a intervenir en la obra, sabemos de las últimas palabras de ella por Ludovico, sus asesino:

"Inocente muero; 2688
el cielo no te demande
mi muerte"

Como se ha podido comprobar Doña Mencía es una víctima desde el primer momento del sistema de honor y de la obsesión de su marido por mantener limpio este, e inocente muere a manos de su esposo.

Ella también participa del código de honor de su marido y dice:

Tuve amor y tengo honor 573

La mujer se sabe depositaria del honor de su familia y de ahí su lucha por mantenerlo.

Leonor otro de los personajes femeninos de la obra considera mas importante el amor que el honor:

pues es mejor que sin vida,1737
sin opinión, sin honor
viva, que no sin amor,
de un marido aborrecida

Esta anteposición del amor frente al honor es una de las constantes principales en los personajes femeninos de las comedias.

Por último, la criada Jacinta, obedece a otro arquetipo muy utilizado en el teatro de la época. Se trata de la amiga o criada que ayuda al hombre a introducirse en casa de la mujer y del que veremos otros ejemplos más adelante.

Calderón de la Barca vuelve a analizar este tema del honor, los celos y el adulterio en *El Pintor de su deshonra*.

El argumento de esta obra es muy similar al de *El Médico de su Honra*. Serafina, esposa de D. Juan Roca, estuvo enamorada, antes decasarse, de Don Alvaro, a quien todos creen muerto en un naufragio. Algún tiempo después este regresa y a partir de aquí la protagonista se debate entre el amor que siente por Don Alvaro y la obligación para con su esposo.

Desde el primer momento, igual que Doña Mencía, Serafina es consciente del peligro que entraña para su honor y el de su marido el regreso de Don Alvaro y dice en un momento del primer acto:

SER.- Porcia, ¿no me ayudas
a defender de un peligro

en que ves que se aventura
honor, ser y vida?

Algo más adelante Serafina, lo mismo que hiciera Doña Mencía en el otro drama, exclama:

ahora soy quien soy.

en un intento de autoafirmación del nuevo estado en que se encuentra, y la necesidad, por encima de todo, de defender el honor de su familia. No importa lo que hubiese ocurrido anteriormente, ni los amores del pasado, lo que importa es la realidad actual, que pasa por ser esposa y por la obligación que le tiene a su marido.

Este primer acto se cierra con un magistral intercambio de frases entre Serafina y Don Alvaro, en el que él intenta volver a la situación del pasado y ella se resiste firmemente.

La ironía de la vida hace que al final del acto II el propio D. Juan ponga, inconscientemente, a Serafina en brazos de su amante, que sin ningún reparo huye con ella, mientras Don Juan se queda clamando venganza.

El inicio del Acto III nos muestra a Don Alvaro en la casa de campo donde tiene secuestrada a Serafina, que continúa resistiéndose a los ataques de su antiguo amante:

¿Pensaste, ¡ay de mí!, que fuera
mi decoro tan liviano
tan fácil mi estimación,
mi sentimiento tan vano,
mi vanidad tan humilde,
mi tormento tan villano
y mi proceder tan otro,
que me hubiera consolado
de haber en un día perdido
esposo, casa y estado,
honor y reputación,
con sólo hallarme en tus brazos,
vencida de tus traiciones,
forzada de tus agravios?

Consciente de lo complicado de la situación, por la imposibilidad de amar a Don Alvaro dada la obligación que tiene a su marido, y de, por otro lado, la imposibilidad de volver con su marido, que ha perdido, por su causa, aunque

5
Actividades finales

* Buscar información sobre cómo eran las representaciones teatrales en los corrales de comedias del Siglo de Oro, los autores y los actores y actrices más famosos de aquella época.

* Después de ver la película *Alatriste*, de Agustín Díaz Yanes, buscar en la novela alguno de los episodios presentados en esa versión cinematográfica y compárese con la novela de Pérez-Reverte. Organizar un debate sobre los aciertos y fallos encontrados en esa traslación del episodio novelesco a la secuencia cinematográfica.

* Elegir algún episodio no versionado en la película y elaborar, en grupo, el posible guión para esa secuencia cinematográfica.

* De la misma forma, puede proponerse una dramatización escénica o teatral de algún pasaje de la novela, inventando el diálogo correspondiente, con el fin de dar mayor vitalidad a la acción así representada.

* Visitar algún museo nacional y provincial y buscar cuadros o esculturas, bien de autores citados en *El capitán Alatriste*, bien de la misma época.

* Contemplar el cuadro de Velázquez, *La rendición de Breda* o *Las lanzas*, y tratar de identificar en algunas de las figuras presentes en esa pintura a un posible Alatriste. Redactar un monólogo donde este personaje exponga sus ideas o impresiones sobre el momento que está viviendo y que recogió así Velázquez.

* Recorrer a pie alguna de las calles y plazas de Madrid por las que discurre la novela y apreciar y comentar los cambios más importantes registrados desde entonces hasta la época actual.

involuntariamente, su honor, propone a Don Alvaro como única solución posible su inclusión dentro de un convento:

> Sea mi sepulcro el claustro
> de un convento, en que ignorada
> mi vida....

Como ocurría en *El Médico de su Honra*, aparece otro personaje femenino, Porcia, que tiene menos reparos a la hora de encontrarse con su amante. Parece ser que estos dos personajes, Leonor y Porcia, aparecen como contrapunto de Doña Mencía y Serafina respectivamente, aunque de una manera mas "ligera" y sin estar tan obsesionadas con el tema del honor, ambas anteponen el amor al honor.

De nuevo, Serafina ve en sueños su muerte y aunque implora clemencia, muere junto a Don Alvaro a manos de su esposo.

Lope de Vega también trata estos temas de honor y celos conyugales en *El castigo sin Venganza*.

Aquí el papel de los personajes femeninos es mucho más activo y tanto Casandra como Aurora son las verdaderas protagonistas de este drama.

En esta obra la actitud de las mujeres es completamente distinta de la que habíamos visto antes, si en el caso de *El Médico de su Honra* y *El Pintor de su deshonra* las mujeres apenas si tenían protagonismo y libertad de acción, ahora si que son determinantes para el desarrollo del drama, son ellas las que toman la iniciativa y plantean los conflictos.

Tanto Casandra como Aurora van a luchar por conseguir lo que quieren, en el primer caso, desde el inicio, Casandra, después de haber sido salvada por Federico, toma la iniciativa y le invita a viajar en su coche:

> Vuestra Excelencia 619
> irá mejor en mi coche

De la misma manera Aurora plantea al Duque su boda con Federico indicándole que es la mejor solución:

> Si le casa conmigo, estás seguro 730
> de que no se entristezca
> de que Casandra sucesión te ofrezca

El soliloquio con que Casandra inicia el acto II es muy interesante, no sólo porque en él no se resigna a su situación, quejándose, con razón, del olvido en el que la tiene su marido, sino también, porque al final del mismo, en unos versos

* ¿Comprendes el comportamiento del protagonista, el capitán Alatriste? Explica por qué estás de acuerdo con él, o, al contrario, por qué crees que actúa de forma inadecuada o equivocada.

4.3. Realidad y ficción en *El capitán Alatriste*

* Organizar grupos de dos o tres participantes, según el número total, y proponerles que, del listado de personajes reales o históricos mencionados en las cuestiones anteriores, elijan uno. Una vez realizado este reparto, pedirles que busquen informaciones biográficas sobre ellos y sobre sus obras más importantes, o sobre los acontecimientos históricos en los que intervinieron.

* Con el fin de evitar las copias mecánicas de informaciones encontradas en enciclopedias o en medios como Internet, es conveniente proponerles un guión para la elaboración de un informe sobre cada personaje, siguiendo este esquema:

  * Señala la fecha y lugar de nacimiento
  * Cita tres acontecimientos importantes en la vida de ese personaje.
  * Cita tres obras o sucesos por los que ha pasado a la Historia de España.
  * Cita tres valores que hayas encontrado en la obra de ese personaje.
  * Cita tres errores o defectos que, a tu juicio, tuvo ese personaje.



bastante oscuros, termina justificando su posible adulterio, argumentando la actitud de su marido:

> La mujer de honesto trato 1064
> viene para ser mujer
> a su casa, que no a ser
> silla, escritorio o retrato,
> sin que sea descortés,
> y es mejor, si causa es
> de algún pensamiento extraño,
> no dar ocasión al daño,
> que remediarle después

La posibilidad de adulterio vuelve a aparecer después y siempre en boca de Casandra:

> Vamos Lucrecia, que si no me engaño, 1136
> deste desdén le pesará algún día

El final del acto II supone la declaración de amor de la madrastra con su hijastro, aunque, como en todo el desarrollo de la obra, siempre es Casandra la que toma la iniciativa. Ambos son conscientes de que esto supone una transgresión brutal de las normas de la época, para Federico porque es traicionar a su padre y para Casandra porque es destruir el honor de su marido. No obstante, de alguna manera, Casandra se había justificado esta posibilidad, a causa del nulo interés que le presta su marido.

El tercer acto, una vez consumado el adulterio, se cierra con la muerte de los amantes tras un engaño urdido por el Duque y que permite que no se manche las manos de sangre.

En esta obra es interesante analizar también el papel de Aurora. Como decíamos antes, las dos son las verdaderas protagonistas, y, con sus actos van a determinar la acción. Aurora al ser despreciada por Federico desencadenará el drama contándole al Duque los pormenores de la relación entre su mujer y su hijo. Como en el caso de Casandra, Aurora toma sus propias iniciativas y no duda en llevar la contraria al Duque en cuanto a su casamiento con Federico, llegando a decir:

> El casarse ha de ser a gusto; 2687
> yo no lo tengo del conde

Como hemos podido comprobar hay notables diferencia entre las obras de Calderón y las de Lope de Vega. En el caso de Calderón, el papel de las mujeres

* ¿Cambiarías el final de alguno de los episodios leídos? ¿Por qué?
Realiza, por escrito, ese nuevo final para el episodio elegido.

* Trata de imaginar la acción de la novela diez años después de finalizar la misma, y escribe un breve pasaje imitando el estilo de Pérez-Reverte.

* A partir de la pista ofrecida por el autor en el primer libro sobre la muerte del capitán Alatriste, cuando dice cuándo y dónde muere don Diego, proponer que cada participante escriba cómo pudo ser ese final del personaje, imitando también aquí, al igual que se propone en la actividad anterior, que se ajusten al estilo mostrado por Pérez-Reverte.

* Realícese una supuesta entrevista al autor de la novela, Arturo Pérez-Reverte.

c) Léxico y Sintaxis

* Realizar un listado de palabras o términos no conocidos por cada lector y que correspondan al propósito del autor por recrear el habla española de aquella época.

* Agrupar en los correspondientes listados los nombres de utensilios, muebles, ropas, bebidas o comidas propios de la época, encontrados en los textos leídos.

* Seleccionar alguna frase o construcción sintáctica que aparezca en algunos de los diálogos de este capítulo, o de la novela, que haya llamado la atención a cada lector. Pedirles que la escriban y que la formulen, después, tal como ellos lo harían ahora mismo en una situación parecida.

* Realizar una actividad similar con algunos refranes y expresiones puestos por el autor en boca del personaje del capitán Alatriste.

d) Análisis del estilo

* Se les planteará que comenten la figura del narrador de *El capitán Alatriste* y que definan los rasgos, positivos y negativos, que hayan apreciado en este personaje.

* La novela de folletín está caracterizada por rasgos formales como la oposición entre el bien y el mal, la tensión emocional, los duelos, los enredos, las fugas, un amor idealista y un final feliz. De tales rasgos, ¿cuáles son, en tu opinión, los que utiliza Pérez-Reverte en su obra? Explica y razona por escrito los episodios o momentos más significativos de cada uno de ellos.

* En la novela aparecen diversos poemas de autores presentes en el relato o de aquella época. Busca el poema original o completa y analiza sus elementos formales y temáticos más destacados.

* Se realizará un pequeño inventario o listado de las alusiones en la novela a determinadas fechas o hechos que ocurrieron en esa época.

4.2: La posición de España en el mundo. Del Siglo de Oro a la España actual

* Enumérense los principales grupos o estamentos sociales que aparecen en la novela. ¿Llega a existir alguna relación entre ellos?

* A partir de la figura de Emilio Bocanegra, presidente del Santo Tribunal de la Inquisición, realizar un informe escrito sobre esta institución, proponiendo para ello un esquema similar al apuntado en ejercicios anteriores.

* ¿Qué aspectos históricos y sociales de los que aparecen en la novela consideras que aún tienen vigencia, que siguen siendo actualidad en España?

es escaso, su capacidad de actuación mínima, todo viene determinado desde fuera y ellas nada pueden hacer. Son víctimas de una situación en la que sin tener culpa son castigadas. Aun habiendo defendido las dos el honor de su marido, al final son consideradas culpables y lo pagan con sus vidas.

Lope avanza en el tratamiento del problema, aquí las mujeres aparecen como elementos determinantes, que toman iniciativas, que impulsan a los hombres a tomar decisiones.

El final es siempre el mismo, pero hay una diferencia, Doña Mencía y Serafina no son culpables, no han cometido adulterio, Casandra sí, con la libertad que tiene decide continuar con el amor de Federico, incluso encuentra una justificación en la actitud de su marido.

No cabe duda de que el tratamiento de la mujer es mucho más favorable en el caso de Lope, sus mujeres piensan, toman decisiones y actúan, las de Calderón son conscientes de la situación, reflexionan, pero no pueden actuar, hay una fuerza exterior que las controla y que a la postre determina su fin.

2. La mujer en los dramas de comendadores

El Drama de Comendador es uno de los géneros más famosos del teatro del Siglo de Oro. En todos ellos los temas centrales son el honor y las relaciones sociales entre los diferentes estamentos, en una sociedad en que estos estaban perfectamente delimitados y jerarquizados con un código y una organización social muy estricta.

En cualquier caso analizaremos estos aspectos desde el punto de vista de la problemática de la mujer y su papel en una sociedad organizada de esta manera.

Fuente Ovejuna y *Peribañez y el Comendador de Ocaña* de Lope de Vega y *El Alcalde de Zalamea* de Calderón van a ser las obras que comentaré y sobre las que estudiemos este tema.

Comenzando por la emblemática Fuente Ovejuna, sólo dos líneas para esbozar un argumento de sobra conocido; Laurencia, hija de un villano de Fuente Ovejuna es raptada junto con su novio el día de su boda por el comendador de la villa y sus secuaces para ser violada. Después ella misma encabeza una rebelión que termina con la muerte del Comendador. Al final los Reyes Católicos perdonan a todo el pueblo.

Durante toda la obra predomina una visión de la mujer como puro objeto sexual, y Laurencia se rebela contra esta situación.

La relación entre Laurencia Y Frondoso se establece dentro del marco del amor platónico.

Uno de los momentos más tensos de la obra es el rapto de Jacinta, a quien en una escena conmovedora por su crueldad, el Comendador la convierte en bagaje del ejército:

Las fiestas palaciegas y populares en el S. de Oro
x Daniela
Sechtig - 2005

4
Después de la lectura

Con el fin de comprobar el grado de comprensión tras la lectura realizada por cada participante, es conveniente plantear una charla o coloquio orientada a los siguientes objetivos generales y que servirán para orientar las siguientes actividades:

* Determinar el momento histórico donde sucede la acción de este capítulo o novela.
* Realizar un guión de los acontecimientos o sucesos desarrollados en este capítulo o novela.
* Comentar los comportamientos apreciados por los participantes en los principales personajes que aparecen en esta obra o en los capítulos seleccionados.

4.1. Lengua y Literatura de *El capitán Alatriste*

a) Expresión oral

* Se planteará un breve coloquio sobre si los participantes, después de leer los textos propuestos, creen que existe alguna relación entre Diego Alatriste y el autor de la novela, Arturo Pérez-Reverte. Pedirles, además, que razonen sus respuestas, tanto en caso afirmativo como en el caso de no encontrar ninguna relación entre ellos. En este último caso, el animador deberá orientar estas respuestas hacia la visión personal del autor y sus intenciones a la hora de plantear la saga de Alatriste.

También se les puede recomendar la lectura de algunos de los artículos y críticas ofrecidos en la página web oficial de Alatriste.

b) Expresión escrita

* Se les pedirá una descripción escrita del personaje que más le haya gustado de esta lectura y otra, del que menos les haya gustado. Proponerles un breve guión para que se ajusten a sus rasgos físicos —rostro, cuerpo, manos, vestido o ropas utilizadas...—, carácter y comportamiento...
* ¿Qué otro título pondrías a la obra leída?

Después, entre todos los participantes, se elegirá el más acertado para el carácter de la obra.

Ya no mía, del bagaje 1269
del ejército has de ser

Esto nos da una idea de lo que para el Comendador y su gente representaba la mujer.

El tercer acto nos trae uno de los monólogos mas impresionantes del teatro del Siglo de Oro. Laurencia después de ser violada por el Comendador y tras recriminar la actitud de los hombres de la villa, a quienes les corresponde velar por el honor de las mujeres, encabeza la rebelión:

¡Vive Dios, que he de trazar 1774
que solas mujeres cobren
la honra destos tiranos
la sangre de estos traidores!
¡Y que os han de tirar piedras,
hilanderas, maricones,
amujerados, cobardes!

La actitud es impresionante y muy importante, pues es la primera vez, que tengamos constancia, que la mujer ultrajada sale ella misma a defender y a vengar su ultrajado honor.

Esto no lo habíamos visto antes y es muy difícil, por no decir imposible, encontrar algún ejemplo en la literatura europea de la época. En este sentido me parece totalmente innovadora la actitud de Lope de Vega.

Como en la obra anterior, en *Peribañez y el Comendador de Ocaña*, el Comendador se enamora de una villana que acaba de contraer matrimonio, y a partir de estos momentos todos los intentos del Comendador se dirigen a vencer la resistencia de Casilda, y los de esta a defender con uñas y dientes el honor de su marido.

A diferencia de *Fuente Ovejuna*, aquí el ultraje no llega a producirse al ser impedido por el marido.

Lope en este drama introduce un personaje femenino, Inés, que realiza las funciones de alcahueta y que intenta convencer a Casilda de que escuche al Comendador. Esto se produce al final del acto tercero:

Hablar bien no quita honor; 929
que yo no digo que salgas
a recibirle a la puerta,
ni a verle por la ventana.

En el acto tercero el Comendador, ayudado por Inés, se introduce en las habitaciones de Casilda creyendo que su marido se encuentra ausente.

Ya no mía, del bagaje 1269
del ejército has de ser

Esto nos da una idea de lo que para el Comendador y su gente representaba la mujer.

El tercer acto nos trae uno de los monólogos mas impresionantes del teatro del Siglo de Oro. Laurencia después de ser violada por el Comendador y tras recriminar la actitud de los hombres de la villa, a quienes les corresponde velar por el honor de las mujeres, encabeza la rebelión:

¡Vive Dios, que he de trazar 1774
que solas mujeres cobren
la honra destos tiranos
la sangre de estos traidores!
¡Y que os han de tirar piedras,
hilanderas, maricones,
amujerados, cobardes!

La actitud es impresionante y muy importante, pues es la primera vez, que tengamos constancia, que la mujer ultrajada sale ella misma a defender y a vengar su ultrajado honor.

Esto no lo habíamos visto antes y es muy difícil, por no decir imposible, encontrar algún ejemplo en la literatura europea de la época. En este sentido me parece totalmente innovadora la actitud de Lope de Vega.

Como en la obra anterior, en *Peribañez y el Comendador de Ocaña*, el Comendador se enamora de una villana que acaba de contraer matrimonio, y a partir de estos momentos todos los intentos del Comendador se dirigen a vencer la resistencia de Casilda, y los de esta a defender con uñas y dientes el honor de su marido.

A diferencia de *Fuente Ovejuna*, aquí el ultraje no llega a producirse al ser impedido por el marido.

Lope en este drama introduce un personaje femenino, Inés, que realiza las funciones de alcahueta y que intenta convencer a Casilda de que escuche al Comendador. Esto se produce al final del acto tercero:

Hablar bien no quita honor; 929
que yo no digo que salgas
a recibirle a la puerta,
ni a verle por la ventana.

En el acto tercero el Comendador, ayudado por Inés, se introduce en las habitaciones de Casilda creyendo que su marido se encuentra ausente.

Proverbialmente Peribáñez regresa y mata al Comendador cuando este está a punto de ultrajar a su esposa. Como en los demás dramas al final el Rey perdona y justifica la muerte del Comendador.

Por último, vamos a repasar *El Alcalde de Zalamea*: El argumento es similar al de las otras obras: A Zalamea llega un regimiento de soldados y un capitán se encapricha de la hija de un villano llamado Pedro Crespo. Al no poder conseguirla, decide raptarla y tras violarla es abandonada junto a su padre, que convertido en alcalde, hace justicia ejecutando al capitán. Como es habitual, al final el rey aprueba la actitud de Pedro Crespo.

Aunque por su desarrollo esta obra es similar a las que hemos visto de Lope de Vega, y, sobre todo, a *Fuente Ovejuna*, hay dos aspectos que, a mi juicio, las separa: por un lado la reacción de Isabel una vez que es violada y por otro el desenlace final, pasemos a ver estos aspectos con más detenimiento.

Tanto Laurencia como Isabel son violadas por los soldados y en el inicio de los respectivos terceros actos, aparecen con dos magistrales monólogos, pero que están, en cuanto a contenido, muy alejados uno del otro.

En el caso de la heroína de Fuente Ovejuna, el sentimiento que predomina es el de rabia, de recriminación, sobre todo a su padre por haber consentido lo ocurrido:

> porque dexas que me roben 1725
> tiranos son que me vengues,
> traidores sin que me cobres

pero también hacia el resto de la comunidad que no han hecho nada por impedirlo:

> ¿Vosotros sois hombres nobles? 1753
> ¿Vosotros, padres y deudos?
> ¿Vosotros que no se os rompen
> las entrañas de dolor,
> de verme en tantos dolores?

Rápidamente decide que va ser ella misma la que tome venganza de la afrenta, ya que no considera a los hombres capaces de realizarla:

> ¡Dadme unas armas a mí 1760
> pues sois piedras, pues sois bronzes,
> pues sois jaspes, pues sois tigres...!

Los insultos continúan y su intención de que sean las mujeres las que venguen su honor ya que los hombres han sido incapaces:

> ¡Vive Dios, que he de trazar 1774

3

Lectura de *El capitán Alatriste*

Para adentrar a los posibles lectores por una saga ya tan extensa como la protagonizada por el capitán Alatriste, y, sobre todo, para que conozcan a los personajes principales, su ambiente y época histórica en una primera aproximación, debe recomendarse la lectura completa del primer volumen, *El capitán Alatriste*, del que existen varias ediciones en el mercado actual. Es especialmente recomendable la edición escolar, publicada también por la editorial Alfaguara, por contar con un esclarecedor prólogo de José Perona, especialista en la obra de Pérez Reverte.

De los restantes títulos de la serie, además, como es lógico, de proponer su lectura completa para el conocimiento de la evolución de los personajes y de los acontecimientos históricos donde intervienen y que recrea e interpreta el autor, desde su personal punto de vista, es conveniente insistir o comentar especialmente los siguientes capítulos de cada volumen:

De *Limpieza de sangre* (1997), centrada en una enigmática aventura iniciada con el estrangulamiento de una mujer frente a la iglesia de San Ginés y donde tiene especial papel el Tribunal de la Santa Inquisición, son interesantes por las actividades posibles tras la lectura los capítulos III, "El acero de Madrid" y el IX, "El auto de fe".

Para el tercer volumen, *El sol de Breda* (1998), donde el autor escenifica las batallas y el asedio de la ciudad de Breda en 1625 por los Tercios españoles en Flandes, son recomendables los capítulos III, "El sol de Breda" y el VII, "El asalto", como reflejo bien completo de las circunstancias que rodearon aquel episodio histórico.

En cuanto al cuarto, *El oro del rey* (2000), y para centrar las actividades posibles en el marco social e histórico del tráfico comercial con las Indias y con la ciudad de Sevilla, como su centro neurálgico, deben proponerse los capítulos titulados "El desafío" (IV) y "La cárcel real" (cap. VI).

Con el fondo de lo que hoy conocemos como teatro clásico español o teatro del Siglo de Oro, resultan reveladores los capítulos IV, "La calle de los peligros", y VIII, "Sobre asesinos y libros", del quinto volumen, *El caballero del jubón amarillo* (2003). Y ese conocimiento más profundo de la serie, cerrada por ahora con *Corsarios de Levante* (2006), puede completarse con el comentario de "El mogataz" y "La isla de los caballeros", capítulos IV y VI, respectivamente, de esta sexta entrega.

que solas mujeres cobren
la honra destos tiranos,
la sangre destos traidores!
¡Y que os han de tirar piedras,
hilanderas, maricones,
amujerados, cobardes!

Inmediatamente se dirige a las mujeres para que venguen su ultraje:

Caminad, que el cielo os oye,1815
¡Acudid, porque se cobre
vuestro honor! ¡Acudid todas!
¡Ah... mujeres de la villa!

Como vemos la importancia del soliloquio es notable. Lope ha dado la vuelta al sistema social en el que el hombre es el defensor y vengador de la mujer, que se supone es la más débil. Aquí todo ocurre al revés, los débiles son los hombres, son ellos los que a juicio de Laurencia han de realizar el papel de la mujer:

¡Y que mañana os adornen1781
nuestras tocas y basquiñas,
solimanes y colores!

De nuevo aparece funcionando el tópico del Siglo de Oro de "El mundo al revés"

Muy distinta es la actitud de Isabel en *El Alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca.

Si Laurencia sentía vergüenza de su padre y los demás vecinos que no han sabido defenderla, Isabel, siente vergüenza de sí misma:

Nunca amanezca a mis ojos 1788
la luz del hermoso día,
porque a su sombra no tenga
vergüenza yo de mí misma

La duda aparece inmediatamente entre regresar y deshonrar a su padre o esconderse y poner en duda su culpabilidad.

El miedo y la obsesión del honor que habíamos visto en otras obras de Calderón aparece nuevamente, en la conversación que tiene con su padre:

porque, sí una vez te miras 1885
con manos y sin honor,
me darán muerte tus iras,

llegando al extremo de, al finalizar su intervención, solicitar la muerte a manos de su padre:

> Tu hija soy, sin honra estoy, 1062
> y tú libre; solicita
> con mi muerte tu alabanza,
> para que de ti se diga,
> que, por dar vida a tu honor,
> diste la muerte a tu hija.

Laurencia tiene muy claro que ella no es culpable de nada y no se avergüenza, Isabel si se considera culpable, por lo menos de haber quitado el honor a su padre. Los personajes de Calderón están obsesionados con el honor, mucho más que los de Lope. Los de Calderón se conforman con su destino, se resignan a el, los de Lope luchan, esa es la gran diferencia entre ambos autores.

De nuevo nos encontramos un Lope de Vega más abierto, más innovador para su época, reservando para Calderón un planteamiento más tradicional para estos temas de celos, honor, adulterios etc.

A modo de breve resumen, se puede decir, que esta obras vienen marcadas por las diferencias sociales y la cuestión del honor, no exclusivo de una determinada clase social. Pedro Crespo en El Alcalde de Zalamea dice:

> Al Rey la hacienda y la vida 873
> se ha de dar; pero el honor
> es patrimonio del alma,
> y el alma sólo es de Dios.

En cuanto ala mujer ya hemos visto su papel de guardiana del honor y su dificultad para mantenerlo, aun así, hay diferencias en el tratamiento entre Calderón y Lope de Vega, más generoso en el tratamiento de la mujer este último.

3. La mujer en las comedias

Hablar de los personajes femeninos en la comedia del teatro español del Siglo de Oro es sinónimo de hablar de transgresión.

El comportamiento de las damas en estas obras es completamente opuesto al que habíamos visto cuando analizábamos los dramas de honor conyugal y los dramas de comendadores.

La mujer representa el desorden dentro de la escena cómica, su comportamiento es amoral, es mentirosa, enredadora, egoísta, y tiene un único objetivo: casarse, y además, con el joven del que está enamorada, y no duda en tomar la iniciativa cuando es necesario. Hay una constante búsqueda de libertad.



2.4. El Madrid y la España de Alatriste

* Se propondrá a los grupos participantes que busquen copias del plano de Madrid antiguo, atribuido a Teixeira (disponible en la página web oficial), y que lo comparen con uno del Madrid actual. Sobre este, pedirles que coloreen con un color suave, que no borre o cubra el fondo, lo que abarcaba aquel Madrid de la época de Alatriste.

* Ahora, con un mapamundi, se les pedirá un ejercicio similar de colorear, con un tono suave, la extensión del imperio español en la época de Alatriste.

Por lo general son mujeres que no tienen padre, o un hermano que controle sus actividades y esto, sin duda, beneficia a la libertad de actuación de que hacen gala.

Estos aspectos han sido estudiados por Bruce W. Wardropper, quien sostiene que este tipo de comedia representa el triunfo de las mujeres sobre los hombres, argumentando que en el escenario estas se comportan de forma contraria a las convenciones y a la moral.

En estas obras no hay diferenciación entre ambos sexos, la mujer es tan capaz o más que el hombre al idear estratagemas para conseguir lo que quiere. La mujer es más ingeniosa y atrevida, quizá como contraste con la vida real donde parece ser había una total sumisión de la mujer al hombre.

No cabe duda de que esto era lo que producía la hilaridad entre el público, porque no era habitual en la vida real. Este efecto se aumentaba con el hecho de que en numerosas ocasiones además salía vestida de hombre, motivo que, como veremos en el siguiente apartado constituía el gozo de los espectadores asistentes a estas obras.

Se produce una total inversión de los papeles y la mujer pasa de ser un objeto pasivo, sujeta a las decisiones del hombre, bien su marido, bien su padre, a ser la que controla la situación, con sus artimañas y sus engaños, que en la mayoría de las ocasiones suponen un atentado al esquema social de la época.

Esto, sin duda, está en la línea del Barroco, de poner el mundo "patas arriba", "del mundo al revés", tópico característico de esta etapa literaria.

Para ilustrar este tema vamos a analizar detenidamente cuatro comedias de las más características de la época; tres de las que se han denominado también "comedias de capa y espada": *Las Bizarrías de Belisa*, y, *La Dama Boba* de Lope de Vega, y *La Dama Duende* de Calderón de la Barca, además, veremos detenidamente *El Perro del Hortelano* de Lope de Vega, comedia encuadrada dentro del tipo de las de "fantasía".

Lope escribe *Las Bizarrías de Belisa* un año antes de morir, contemplando el mundo con experiencia y sabiduría que a la vez le hace más tolerante y comprensivo.

Belisa es una encantadora joven madrileña que no va a dudar un momento en hacer todo lo posible por conseguir lo que quiere. Para ella el honor no supone un obstáculo, sólo tiene un dueño, el Amor:

> Que lo sea 4
> me manda amor

Importante para esa libertad de la que goza, es el hecho de no tener a nadie que la recrimine, ni padre, ni hermano, ningún familiar, nadie, y esto hace que sea más fácil hacer lo que quiere, sólo le guía su intuición y el deseo de amar y ser amada.

2.2. Alatriste en el cine y en las nuevas tecnologías

* Si a propósito de la primera pregunta planteada, los participantes han relacionado el nombre de Alatriste con la película *El capitán Alatriste* (2006), de Agustín Díaz Yanes, puede orientarse la charla-coloquio hacia aspectos relacionados con esta versión cinematográfica, siguiendo el siguiente esquema:

  * ¿Habéis visto la película? ¿Qué os ha parecido?
  * ¿Qué es lo que más os ha gustado? ¿Y lo que menos?
  * ¿Recuerdas el nombre de personajes que aparecen en esta película?
  * Clasifica los anteriores personajes en reales o históricos y en ficticios o novelescos.
  * ¿Cuál es la secuencia o episodio de la película que más te impresionó? Explica por qué.

* Después de indicarles la página web oficial de *El capitán Alatriste,* sugerirles que visiten y conozcan algunos de los artículos incluidos con críticas o referencias sobre las novelas de este ciclo.



2.3. Pérez-Reverte, cronista histórico.

* Se centrará la charla-coloquio en la figura del autor, el novelista y periodista Arturo Pérez-Reverte. Para ello, se puede plantear las siguientes cuestiones:

– ¿Habéis leído en la prensa diaria algún artículo firmado por Pérez-Reverte? En caso de respuesta afirmativa, ¿qué os ha perecido? ¿Cuál era el tema planteado?

– ¿Sabéis cuál es la misión del corresponsal de guerra? ¿Qué os parece este trabajo? ¿Por qué es importante?

– ¿Os gustaría actuar como corresponsales de guerra en algún conflicto bélico? ¿Por qué? ¿Cuál eligirías ahora mismo? ¿De qué te gustaría informar a los lectores de cualquier periódico sobre ese acontecimiento?

* Para resaltar la labor de Pérez-Reverte como periodista, puede proponerse que los participantes jueguen a desempeñar esa tarea realizando un breve artículo, a modo de columna periodística, expresando su opinión personal sobre un determinado tema de actualidad, como puede ser la televisión, la enseñanza, el deporte, algún acontecimiento histórico o social...

Las alusiones a la libertad de Belisa son numerosas:

> FINEA No sé si diga,
> que justamente castiga,
> señora, tu libertad.

El acontecimiento que da lugar al enamoramiento de Belisa también resulta un tanto increíble para la época. Ella es testigo de una riña y viendo a uno de los contrincantes en clara desventaja no duda en coger el arma del cochero y ayudarle a batirse, ante la imposibilidad de vencer, huyen en su carruaje, donde Don Juan, le cuenta sus no correspondidos amores con una dama y ella se queda prendida de él automáticamente.

A lo largo de toda la obra, Lope se nos muestra como un gran maestro en cuestiones de amor y mujeres, y son numerosos los consejos, las reflexiones, las ideas que sobre el amor se vierten. Pero sobre todo, es en la relación de tipos de mujeres que hace Tello donde se encuentra más hábil:

> habiendo treinta mundos de mujeres: 392
> morenas, pelirrubias, gordas, flacas,
> unas mudas de lengua, otras urracas,
> discretas, mentecatas, bachilleras,
> airosas en las burlas y en las veras;
> hay enanas, hay largas como trampa,
> unas con pie de apóstol, consoladas
> del ponleví que imprime poca estampa,
> y otras, que vez pudieran de arrancadas
> traer las zapatillas,
> hay lázara mujeres de amarillas,
> que salen del sepulcro de las camas,
> y otras, que de clavel parecen ramas;
> hay romas, hay pioquintas,
> unas que se contentan con dos cintas,
> y otras como tarascas de dineros,
> que engullen mayorazgos por sombreros;
> unas piadosas, y otras socarronas,
> tales severas, tales juguetonas;
> unas mudables por andar más frescas,
> y otras firmes de amor como tudescas
> pero en siendo mujeres, sean morenas,
> sean blancas o no, todas son buenas.

Como apuntábamos antes, en estas comedias las costumbres se relajan, no importa tanto el honor, y Lucinda, no duda en meter en su casa a Octavio. Este

2
Antes de la lectura

2.1. Charlemos sobre Alatriste

Antes de proponer la lectura de unos determinados capítulos de las novelas que componen la saga de Alatriste, es conveniente iniciar una charla informal con los participantes con el fin de conocer sus experiencias lectoras previas sobre estas obras o sobre otras similares, en especial las relacionadas con temáticas históricas. También es interesante valorar y apreciar sus conocimientos históricos, culturales, sociales sobre la España de aquella época y si tienen ya imágenes o estereotipos relacionados con tales temas.

Para llevar a cabo esta charla-sondeo proponemos el siguiente cuestionario a modo de guión para su desarrollo:

1. ¿Has oído hablar de Alatriste? ¿Quién crees que es este personaje?

2. ¿Has leído alguna de las novelas protagonizadas por este personaje? ¿Has leído alguna otra novela de Pérez-Reverte?

3. ¿Te gusta la novela histórica? ¿Recuerdas el título de alguna novela histórica que hayas leído?

4. ¿Recuerdas el nombre de personajes famosos de la literatura? ¿Puedes relacionarlos con el título de la obra donde aparecen y el nombre de su autor?

5. Aunque el capitán Alatriste es un personaje novelesco, creado por Arturo Pérez-Reverte, interviene en sucesos reales de nuestra historia. ¿Te gustaría haber vivido algún acontecimiento histórico importante de la Historia de España? ¿Cuál? Razona por qué.

* ¿Y de la Historia Universal? ¿Cuál es el acontecimiento histórico que más te ha impresionado? ¿Por qué? ¿Hay alguno que te hubiese gustado que se hubiese desarrollado de otra forma? Explica algunas razones.

hecho que hubiese sido intolerable en los dramas de honor, aquí no tiene mayor relevancia. Para Lucinda sirve para dar celos a D. Juan.

Tampoco dudan en ser ellas las que cortejen al hombre, actividad que en principio, estaba reservada exclusivamente para los caballeros, y de esta manera, Belisa no duda en abandonar al Conde para ir a ver a D. Juan, diciéndole que este último ha venido a casarse con ella:

> No es galán, aunque lo es,755
> y así no hay de que ofenderos,
> pues el nombre de marido
> siempre mereció respeto;

El primer acto termina con un gran enredo en el que Belisa acaba dando celos a Lucinda y consumida en ellos.

Comienza el segundo acto con un monólogo en el que medita sobre su estado y disculpa a D. Juan al no saber lo que ella siente por él:

> Vencedor de estos despojos 1023
> me mata sin ser culpado,
> que no sabe mi cuidado,
> aunque le dicen los ojos
> con amorosos enojos;

Una vez más Belisa toma la iniciativa, y, tras, haberle confesado D. Juan que ya no siente lo mismo por Lucinda, se declara abiertamente ofreciéndose ella misma como dama de D. Juan, aunque necesita un periodo de prueba.

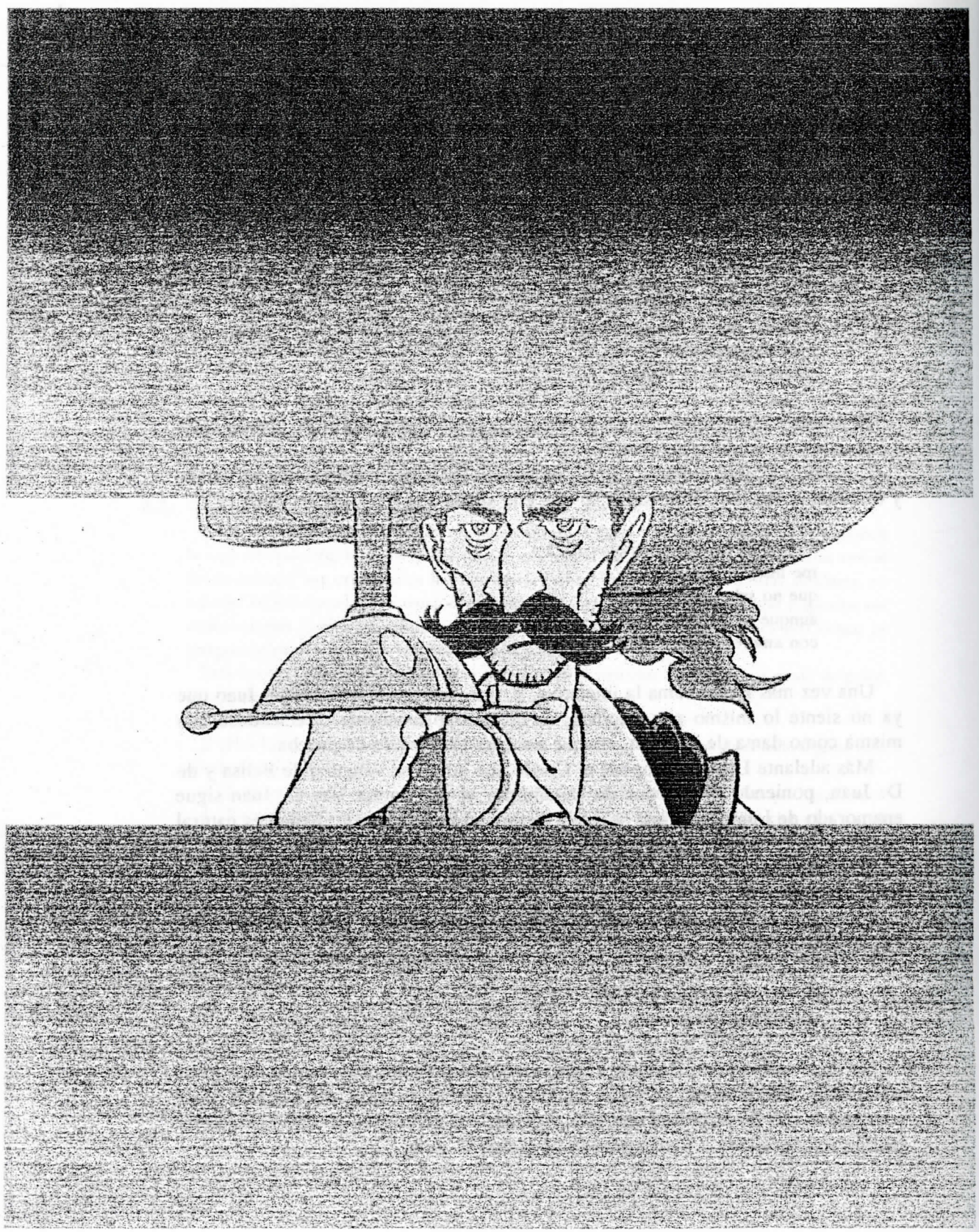
Más adelante Lucinda propone al Conde que juntos se venguen de Belisa y de D. Juan, poniendo en práctica un engaño por el que parece que D. Juan sigue enamorado de Lucinda, y esta se queja de que no la deja en paz. Como es natural ella se queda consumida por los celos.

Una vez más volvemos a ver como nadie se resigna con su suerte, todos luchan por lo que quieren.

En cuanto a lo relajado de las costumbres, otro ejemplo está en lo que dice Fernando refiriéndose a D. Juan:

> El entra en su casa ya 1346
> con libertad de marido

Ya en el tercer acto, Belisa y Finea, disfrazadas de hombre, (sobre este tema trataremos ampliamente en otro capítulo), rondan la casa de Lucinda para comprobar que D. Juan está con ella. Además nos enteramos de que Lucinda ha pedido ropa prestada a Belisa para su boda con D. Juan.





De este volumen, veánse los artículos de José Luis Correa Santana, "Arturo Pérez-Reverte y la literatura juvenil", pp. 27-43; Rafael de Cózar. "El héroe y sus atributos en la narrativa de Pérez-Reverte", pp. 45-59; Brian J. Dendle, "Pérez-Reverte y la novela histórica", pp. 61-74; Alberto Montaner Frutos, "Iñigo de Balboa o la voz del narrador (con algunas consideraciones metacríticas), pp. 287-315, y Santos Sanz Villanueva, "El revertismo y sus alrededores", pp. 401-423.

* Belmonte Serrano, José. "Un paseo didáctico por la historia y la literatura española del Siglo de Oro: el ciclo del Capitán Alatriste, de Arturo Pérez-Reverte. *Didáctica da Lengua e da Literatura.* Coimbra: Instituto de Lengua e Literatura Portuguesa, 2000, pp. 763-773.

* De este mismo autor, *La sonrisa del cazador* (Murcia: Nausica, 2002) reúne distintos artículos aparecidos en diversas publicaciones, acerca de la obra de Arturo Pérez-Reverte.

* Belmonte Serrano, José: *Arturo Pérez-Reverte: Los héroes cansados.* Pról. de Santos Sanz Villanueva. Madrid: Espasa Calpe, 1995.

En este libro, el autor selecciona textos de Arturo Pérez-Reverte para desvelar y comentar sus asuntos y obsesiones cuando aborda el género de aventuras, la narración de intriga y el relato histórico.

Una vez más tiene que salir en defensa de su amado que es atacado por Octavio y los suyos.

Con la ayuda de Celia, Octavio se introduce en casa de Belisa. Este motivo es muy frecuente en el teatro de la época, aunque como vemos aquí no tiene el dramatismo que en otras obras. Aquí se descubre todo el engaño y Belisa decide vengarse de Lucinda. Al final todo se arregla con una ocurrencia de Belisa que se casa con D. Juan, Lucinda con el Conde y Tello con Fínea.

El desenlace es el esperado, aquí lo interesante es el desarrollo, ver con que fuerza luchan todas las mujeres por lo que quieren, como anteponen el amor al honor, al que no hacen ningún caso, son libres y como tal actúan.

La Dama Boba de Lope de Vega tiene como tema central la doctrina neoplatónica del amor y concretamente el poder educativo de este.

Lope nos presenta a dos jóvenes Nise y Finea, la primera es inteligente e ilustrada, y la segunda tiene merecida fama de necia e ignorante.

Liseo, que va a casarse con Finea, al enterarse de estas cuestiones en una venta de Illescas se lamenta de su suerte y empieza a enamorarse de Nise.

La escena III del primer acto nos muestra a Octavio, padre de las damas, haciendo una caracterización de lo que a su juicio a de ser la perfecta casada, argumentando que él mismo preferiría a la boba antes que a la inteligente:

> Está la discreción de una casada
> en amar y servir a su marido
> en vivir recogida y recatada,
> honesta en el hablar y en el vestido;
> en ser de familia respetada,
> en retirar la vista y el oído
> en enseñar los hijos, cuidadosa,
> preciada más de limpia que de hermosa.

Esto puede darnos una aproximación de cuales eran las ideas tradicionales acerca de la mujer perfecta. En estos versos vemos que se prefieren valores como la sumisión al marido y el recato por encima de la inteligencia. El propio desarrollo de la comedia nos mostrará que Lope no está de acuerdo con esto, sino más bien todo lo contrario.

Las escenas siguientes nos muestran lo contrarias que son las dos hermanas, Nise hablando con la criada sobre temas literarios y a continuación aparece Finea peleando con el maestro e incapaz de aprender una letra.

En esta tertulia literaria, Nise recrimina a Laurencio el que haya traído a los otros, y tomando la iniciativa le entrega un papel.

De nuevo, Lope vuelve a atacar a los hombres que buscan una mujer con dinero, prefiriendo esto a otras virtudes como la inteligencia, y hace decir a Laurencio:

Poco después, en 2002, el autor traslada la mayor parte de la acción de su obra, *La Reina del Sur*, a tierras americanas, a Méjico, de donde es natural Teresa Mendoza, quien pasa por ser su más genial heroína. Se trata de una apuesta difícil, reconocido por la crítica y los lectores, al haber un amplio y variado vocabulario propio de esas tierras hispanoamericanas.

En 2004 aparece *Cabo Trafalgar*, justo en vísperas del bicentenario de la batalla de Trafalgar. Es, en primer lugar, un claro homenaje a Galdós, y, al mismo tiempo, la visión personal, a través de la ficción, de uno de los pasajes más sombríos de la historia de España. En 2006 se publica la que es, hasta ahora, su última novela, al margen de la saga del capitán Alatriste, *El pintor de batallas*. En la obra se recogen muchos de los pasajes vividos por el propio autor durante su etapa de reportero. Novela de menor acción que muchas de las anteriores, pero en la que se aprecia la gran madurez de Pérez-Reverte, quien elabora una teoría de la existencia humana, con el empleo de una prosa que puede calificarse de impecable.

De 1993 y 1995 son, respectivamente, sus dos novelas cortas *La sombra del águila*, donde ridiculiza y parodia la figura de Napoleón, y *Un asunto de honor*. El primero de estos libros, que, según su autor, ""se trata de un relato ligero e informal", se publicó como folletín por entregas en el suplemento de *El País* durante el verano de 1993. Por su parte, *Un asunto de honor*, que pasó a convertirse en *Cachito* a raíz de la versión cinematográfica de Enrique Urbizu, puede ser considerada como una versión moderna del mito de la Cenicienta. También ha recogido buena parte de sus artículos publicados en prensa en tres volúmenes titulados *Patente de corso* (1998), *Con ánimo de ofender* (2001) y *No me cogeréis vivo* (2005).

1.4. Para saber más sobre Pérez-Reverte y *El capitán Alatriste* (Una selección bibliográfica)

Se puede encontrar más información, así como otras opiniones sobre la saga del capitán Alatriste, en la web oficial de Arturo Pérez-Reverte, **www.capitanalatriste.com**

Además de esas informaciones, el interesado en un acercamiento más sistemático puede recurrir a algunas monografías y estudios sobre su obra narrativa y periodística, como los indicados a continuación:

* López de Abiada José Manuel y Augusta López Bernasocchi (edits.): *Territorio Reverte*. Madrid: Verbum, 2000.

De este volumen colectivo, son de interés los capítulos titulados: "Los saltos temporales en El capitán Alatriste: la función de la anticipación", de Mariela Agostinho de la Torre (pp. 28-38); "Del 'Honor' y 'España' en los mundos del capitán Alatriste. Aspectos léxicos semánticos", de Francisco Báez de Aguilar González (pp. 39-58); "La saga del capitán Alatriste", de Luis Alberto de Cuenca (pp. 114-115); "Grandeza literaria y miseria moral en la España de Alatriste (un análisis interdisciplinar e intertextual)", de Pedro Guerrero Ruiz (pp. 160-168); "Narrador y temporalización en las tres primeras entregas del Capitán Alatriste", de Alicia López Guntín (pp. 187-201); "*El sol de Breda*: situaciones épicas y contenido moral de la novela histórica", de Jaime Siles (pp. 436-446).

* Belmonte, José y José Manuel López de Abiada (edits.): *Sobre héroes y libros*. Murcia: Nausícaä, 2003.

Nise, con un divino entendimiento, 639
os enriquece de un amor dichoso;
mas sois de sueño pobre, y es forzoso
que en la necesidad falte el contento.

A continuación le dice a su criado que tiene intención de enamorar a Finea, este intenta convencerle de lo contrario. De nuevo, como tantas veces los criados demuestran mas juicio que los amos.

La escena X es de gran comicidad, Laurencio lanza requiebros de amor, en el más puro estilo cortesano, a Finea, que son contestados con toda clase de simplezas:

LAU Agora 746
conozco, hermosa señora,
que no solamente viene
el sol de las orientales
partes, pues de vuestros ojos 750
sale con rayos mas rojos
y luces pirámides;
pero si, cuando salís
tan gran fuerza traéis
el mediodía, ¿qué haréis? 755
FIN Comer, como vos decís,
no pirámides Ni peros,
sino cosas provechosas

Las simplezas de Finea continúan hasta el punto de creer que su prometido no tiene piernas ya que así lo ha visto en un retrato.

El *primer acto termina con Liseo renunciando a Finea al comprobar por si* mismo sus estupideces.

Al inicio del segundo acto nos cuentan que Finea va aclarando su entendimiento, hecho que los amigos literatos de Nise atribuyen al poder educativo del amor.

Nise reprocha a Laurencio que haya cambiado su amor por el de su hermana y le recrimina, achacándole adjetivos que habitualmente han sido para las mujeres:

Desvía, fingido, fácil 1234
lisonjero, engañador,
loco, inconstante, mudable

Aparece Liseo y desafía a duelo a Laurencio, pero ambos se ponen de acuerdo para conseguir sus objetivos.

Nise siente celos de Finea que ve como el amor la está cambiando, y vuelve a tener una escena de gran comicidad con Laurencio que termina con el "desabrazo":

FIN ¿No sabes desabrazar?
LAU El brazo derecho alcé
-tienes razón, ya me acuerdo-
y agora alzaré el izquierdo,
y el abrazo desharé.
FIN¿Estoy ya desabrazada?
LAU¿No lo ves?

Más adelante Finea da palabra de esposa a Laurencio, aunque Nise dice a su padre que todo es un engaño para enseñarla.

Liseo sigue pretendiendo a Nise, quien le rechaza, por seguir enamorada de Laurencio.

El tercer acto se abre con un monólogo de Finea, que ya parece totalmente curada, con el tema del amor como educador de fondo, y termina diciendo:

Ya puede el grado honrarme 2069
dándome a Laurencio, amor,
con quien pudiste mejor,
enamorada enseñarme.

A partir de aquí Finea tendrá que utilizar todo el ingenio que ha aprendido para conseguir a Laurencio, llegando, incluso, a hacerse pasar por boba para ahuyentar a Liseo, y escondiendo a Laurencio en el desván. Al final todo termina como suele suceder: Finea consigue a Laurencio y Nise se casa con Liseo.

Calderón de la Barca nos ofrece con *La Dama Duende* una de sus mejores comedias.

El personaje que nos presenta aquí Calderón es Angela, una joven viuda que aunque vive custodiada por sus hermanos no pierde la esperanza de vivir alguna aventura amorosa.

Hay que tener en cuenta que si rígidas eran las normas sociales en general para cualquier mujer, más rígidas eran para las viudas sujetas a un luto riguroso impuesto por la familia.

En estas condiciones aparece Angela que, escondida, ha logrado escapar de casa y huir de su hermano D. Luis. se encuentra con D. Manuel al que solicita le libre del perseguidor y que resultará ser amigo de D. Juan, hermano de D. Luis, quedándose en casa de estos como huésped.

1.3. Obras de Pérez-Reverte

Publicó su primera novela en 1986. Se trata de un relato histórico, titulado *El húsar*, de breve extensión, ambientado en la España de la guerra de la Independencia. La obra, aunque posee una incuestionable calidad y atesora el estilo propio de su autor, no gozó de gran éxito como se desprende del hecho de que los críticos apenas se ocuparan de ella.

Dos años después, en 1988, aparece en la editorial Mondadori *El maestro de esgrima*, donde el protagonista, Jaime Astarloa, es uno de los personajes a los que más cariño tiene su autor. La obra, cuya acción transcurre en Madrid, se remonta a los tiempos de Isabel II, hacia 1868. Además de la fuerza del personaje principal, Astarloa, ha sido muy elogiada la trama de la obra, muy cercana a la novela policíaca, así como la ambientación de la misma, sin olvidar a su protagonista femenina, una misteriosa y bella muchacha llamada Adela de Otero. La novela fue llevada al cine por Pedro Olea.

Su primer gran éxito viene de la mano de *La tabla de Flandes*, novela que publica en Alfaguara, editorial en la que sigue hasta el momento, en 1990. Pérez-Reverte, con gran habilidad, logra mezclar dos épocas, la actual y la de finales del siglo XV, momento en el que un viejo maestro flamenco introduce en una de sus tablas, donde se reproduce una curiosa partida de ajedrez, la clave de un secreto que pudo haber cambiado la historia de Europa.

Tres años después, en 1993, sale al mercado *El club Dumas*, que los críticos y lectores no dudan en calificar como la mejor obra publicada hasta entonces por su autor. Es una novela muy ambiciosa y de compleja lectura, en la que se pone en pie toda una trama sobre el mundo de los libros, donde no faltan escenas de misterio. Nace otro de los grandes personajes inventados por Pérez-Reverte, Lucas Corso, un cazador de libros por cuenta ajena. Con el título de *La novena puerta*, Roman Polanski llevó a cabo una versión fílmica de dicha novela.

En 1994 aparece en la editorial Ollero y Ramos *Territorio Comanche*, un relato de ficción con abundantes notas autobiográficas. Pérez-Reverte comparte muchas de sus experiencias personales con el personaje de la novela llamado Barlés, reportero de guerra que se ocupa de enviar información sobre lo que sucede en la antigua Yugoslavia. La obra puede ser interpretada como un duro alegato contra quienes, desde sus despachos, manipulan el destino del resto de los seres humanos, inventando razones para poner en pie una guerra.

En una Sevilla con olor a azahar se desarrolla la mayor parte de la trama de su siguiente novela, *La piel del tambor*, publicada en 1995. La obra, como suele ser habitual en Pérez-Reverte, parte de un enigma que es preciso resolver, y que mantiene en vilo al lector hasta la última página: un pirata informático logra infiltrarse en el sistema central del Vaticano. Vuelven los personajes femeninos de gran fuerza, como Macarena Bruner, cuya belleza es capaz de hacer añicos la voluntad y la fe del apuesto padre Quart, un detective al servicio del mismísimo Papa que trata de desentrañar los misterios de una iglesia sevillana que mata para defenderse y donde suceden cada día las cosas más extrañas.

En el año 2000 Pérez-Reverte ofrece a su público una nueva novela de aventuras y misterio ambientada en el Mar Mediterráneo, que él, nacido en Cartagena, conoce a la perfección. Se trata de *La carta esférica*, obra en la que se habla de tesoros y de barcos hundidos, como si se tratara de un verdadero homenaje a sus autores predilectos dentro de este género, como Melville, Conrad y Stevenson.

Doña Angela vive escondida por sus hermanos en su casa pero ella no se conforma con esta situación, no se resigna a vivir de esta manera y no tiene ningún recato en expresarlo:

> ¡Válgame el cielo! Que yo 379
> entre dos paredes me vea
> donde apenas el sol sabe
> quien soy, pues la pena mía
> en el término del día
> ni se contiene ni cabe

Doña Angela aprovecha una alacena para poder entrar en la habitación de D. Manuel dejándole notas, hasta hacerles sospechar de la presencia de un duende.

Angela que está enamorada de D. Manuel, organiza una intriga para poder comunicarse con él sin decirle quien es.

Allí les sorprende D. Luis y se baten en duelo, inmediatamente sale Angela por la alacena y todo queda al descubierto. Como es costumbre la dama se casa con el caballero del que está enamorada.

Por último vamos a repasar El Perro del Hortelano, comedia " a fantasía" de Lope de Vega y en la que Diana, la protagonista se debate entre el amor y la obligación social.

Diana, joven condesa napolitana, se enamora de su secretario Teodoro cuando descubre que anda destrás de una des sus criadas, Marcela.

Ha partir de este momento se va a desarrollar una batalla dentro de Diana entre el amor que tiene a su secretario y el impedimento que supone el hecho de ser de condición social inferior. Esto queda perfectamente recogido en un soneto de Diana al comienzo de la obra:

> Mil veces he advertido en la belleza 325
> gracia y entendimiento de Teodoro;
> que ha no ser desigual a mi decoro,
> estimara su ingenio y gentileza

Enseguida habla del honor:

> Es el amor común naturaleza, 329
> más yo tengo mi honor por más tesoro;
> que los respetos de quien soy adoro
> y aun de pensarlo tengo por bajeza.

y de nuevo el problema de las diferencias sociales:

1.2.5. Lo que se ha dicho y escrito sobre *El capitán Alatriste*

* "El capitán Alatriste ha sido escrito por alguien que conserva intacto el tesoro de las primeras lecturas, con su carga de insomnios y escalofríos, y se propone contagiar a quienes lo rodean." (Juan Manuel de Prada, *ABC*)

* "El escritor con agallas ha conseguido un doble milagro. Que los personajes hablen como nosotros y nosotros leamos como ellos hablaban. Larga vida al capitán Alatriste." (Manuel Rivas, *La Vanguardia*)

* "Es el denso conocimiento de las fuentes literarias, de los mapas históricos, de las formas de vida de las Españas de los Austrias el que contagia de veracidad narrativa la invención imaginaria de las obras de Pérez-Reverte." (José Perona, *El País*)

* "Una novela fascinante, que agarra nada más empezar y sujeta hasta su última página. La novela me ha subyugado con tanta fuerza que la vista se adelanta al texto porque el corazón estaba en suspenso o se aceleraba a causa de los azarosos sucesos que pasaban en el papel." (Santos Sanz Villanueva, *El Mundo*).

* "Se precisa ser muy maestro y haber trabajado mucho cada página para dar vida a los viejos aires de la picaresca y poderlo hacer sin que la narración de aventura se incomode o resienta." (J. M. Pozuelo Yvancos, *ABC Cultural*).

* "Arturo Pérez-Reverte logra el tono justo para su narración, la dosis de intriga necesaria, el lenguaje acorde con el tiempo que se desarrolla la acción, que nos hace vivir esta historia como si fuéramos testigos de la misma." (José Belmonte Serrano, *La Verdad*).

* "El capitán Alatriste está escrito con brillantez y un contagioso entusiasmo hacia el género que intenta revivir. Con la ayuda de un héroe astuto y carismático al que poder provocar y aguijonear, Pérez-Reverte tiene todos los ingredientes para crear una serie brillantemente entretenida." (Janet Maslin, *The New York Times*).

* "En España, Alatriste es un fenómeno sólo comparable con el de Harry Potter aquí. Alatriste se ha convertido en una figura de culto. Los amantes de la gran aventura en cualquier parte sólo pueden esperar sus nuevas entregas." (Guy Florita, *The Times*).

La envidia bien sé yo que ha de quedarme,
que si la suelen dar bienes ajenos,
bien tengo de que pueda lamentarme
porque quisiera yo que por lo menos
Teodoro fuera más, para igualarme,
o yo para igualarle fuera menos.

El amor que tiene Diana le ha venido como consecuencia de los celos, de ver a Teodoro en brazos de Marcela, y sobre esto reflexiona en otro hermoso soneto que vale la pena reproducir:

Amar por ver amar, envidia ha sido,
y primero que amar estar celosa
es invención de amor maravillosa
y que por imposible se ha tenido.
De los celos mi amor ha procedido
por pesarme que, siendo más hermosa,
no fuese en ser amada tan dichosa
que hubiese lo que envidio merecido.
Estoy sin ocasión desconfiada
celosa sin amor, aunque sintiendo
debo de amar, pues quiero se amada.
Ni me dejo forzar ni me defiendo;
darme quiero a entender sin decir nada;
entiéndame quien puede, yo me entiendo.

Toda la obra va a girar sobre estos temas: los celos, el amor y el honor que impiden que puedan casarse dos personas de distinto rango.

Teodoro aparece en la obra como habíamos visto en otros personajes masculinos de las comedias, encarnando defectos que han sido habitualmente propios de las mujeres: la inconstancia, la volubilidad etc.

En medio de todo esto Diana se muestra siempre muy ingeniosa, controlando en cada momento la situación.

Al final hace que un engaño convierta a Teodoro en noble, y de esta manera se puede consumar el matrimonio sin peligro de las convenciones morales.

Como vemos al final Lope no se moja, y termina la obra de la manera más conformista para la época, plantea perfectamente el dilema entre amor y honor, y si en otras ocasiones, como hemos visto en Las Bizarrías de Belisa no duda en anteponer el amor sobre el honor, aquí es más cauto y al final lo soluciona todo de tal manera que no hay que decidir por una de las dos cosas.

De lo que hemos visto a través de la lectura de estas comedias podemos deducir, que todas estas obras tienen varios elementos en común:

- Hay transgresión en las costumbres morales de la época.

su totalidad, es un instrumento rudimentario. La mayoría de las obras que se editan son de tema religioso. Aunque también suelen imprimirse obras de poesía y novelas de caballería.

El teatro es el cine o la televisión de entonces. Los espectadores demandan nuevos títulos, nuevas representaciones, lo que obliga a autores como Lope a escribir obras en muy poco tiempo, repitiendo los esquemas una y otra vez, con ligeras variaciones argumentales. El teatro se representa en corrales de comedias, originalmente patios o corrales interiores de casas alquilados por sus propietarios para las representaciones. Las obras son muy largas, de ahí que den comienzo a primeras horas de la tarde, para aprovechar la luz del día. Era costumbre que después entre cada uno de los actos de una comedia se representaran algunos entremeses o hubiera determinados bailes.

El oficio de escritor raramente daba para vivir. Eso explica que gente como Góngora o Lope optara por hacerse cura o fraile, a fin de asegurarse una fuente de ingresos. Lo que reporta más dinero es el teatro. Las obras que tenían éxito daban muy buenos beneficios. Lope de Vega se hará rico con sus comedias.

1.2.4. *El capitán Alatriste* y su versión cinematográfica

Tal como se detalla en el apartado siguiente, dedicado a la obra de Pérez-Reverte, son varias las novelas del autor que han pasado al cine. Entre ellas, sin duda, la que ha gozado de mayor popularidad y aceptación entre los espectadores ha sido la dedicada a una difícil síntesis de esta saga narrativa.

Su preestreno, en León, supuso todo un acontecimiento social en esta ciudad, repetido después, el 31 de agoto de 2006, en Madrid, con la asistencia de personalidades políticas y culturales. Era una clara confirmación de ese ambicioso proyecto cinematográfico, traducido en una de las producciones más costosas del cine español, cuyo rodaje se inició el 7 de marzo de 2005 para finalizar el 17 de junio de ese mismo año.

FICHA TÉCNICA DE LA PELÍCULA
Director de producción: Cristina Zumárraga
Argumento: Arturo Perez-Reverte
Guión: Agustín Díaz Yanes
Música: Roque Baños
Dirección artística: Benjamín Fernández
Vestuario: Francesca Sartori
Formato: 35 mm.
Color Kodak Vision
Duración original: 147 minutos

Para más datos sobre esta versión cinematográfica, puede consultarse la página web de la película, http://www.alatristelapelicula.com/, donde, además de la sinopsis argumental, se ofrece información sobre los personajes, sobre los actores y su filmografía y se incluyen juegos interactivos. También es recomendable la información incluida en el Anuario del Cine Español 2006, disponible en: http://www.mcu.es/comun/bases/cine/Anuarios/2006/P135404.pdf.

- Hay una importante búsqueda de libertad por parte de los personajes femeninos y por eso aparecen como intrigantes, ingeniosos, con más habilidad que los hombres para poder conseguir sus propósitos, que se resume en la necesidad de casarse.

- El objetivo final siempre es el matrimonio, y siempre con la persona que ellas han elegido no con la que les han preparado para ella.

- Los personajes masculinos aparecen como más planos, sin iniciativa, son más simples y a veces poseen los defectos que habitualmente se han atribuido a las mujeres, volubilidad etc.

- Las costumbres morales se relajan bastante en todas estas obras. La cuestión del honor no es tan determinante y prevalece el amor sobre el honor. El amor es el verdadero protagonista y está por encima de cualquier convención moral.

4. El tópico del disfraz varonil

La mujer disfrazada de hombre es un motivo que se repite con mucha frecuencia en el teatro español del Siglo de Oro.

Aunque no es un invento español, existen numerosos antecedentes de este tema en la literatura anterior, sobre todo en el renacimiento italiano, es en la comedia española donde adquiere su forma definitiva.

Este aspecto ha sido anteriormente estudiado, por ello aquí veremos algunas de las obras en las que este tema aparece como motivo principal dentro del drama, y de esta manera iremos viendo alguna de sus características.

Muy brevemente, decir que, tradicionalmente la crítica viene distinguiendo entre dos tipos fundamentales de mujeres disfrazadas.

Por un lado estarían aquellas mujeres que se disfrazan con el único objetivo de conseguir un propósito, que generalmente es perseguir a un amante que la ha engañado para poder casarse con él. Estas mujeres son muy femeninas y dan lugar a escenas cómicas por el recelo de algunos personajes que no terminan de creerse que son hombres. Veremos algunos ejemplos.

Por otro lado tendríamos, lo que vamos a llamar mujer varonil, que se comporta como un hombre por deseo propio, estaríamos ante lo que se ha venido en llamar mujer hombruna y que se caracteriza por tener muchas de las características propias de un hombre, fuerza, valor etc.

Las obras que vamos a repasar serán, *El Valiente Céspedes*, de Lope de de Vega, *Don Gil de las Calzas Verdes* y *El Vergonzoso en Palacio*, de Tirso de Molina, y, *La Vida es sueño*, *La Devoción del Cruz*, y *Las Manos blancas no ofenden*, de Calderón de la Barca.

Comencemos pues, por Lope de Vega, autor que da forma definitiva a este tópico literario, que, como ya hemos señalado tienen raíces en la literatura renacentista.

valido más famoso fue el cardenal Richelieu. En España, don Gaspar de Guzmán, conocido como el conde-duque de Olivares, ejerció esta función desde comienzos del reinado de Felipe IV (1621) hasta que cayó en desgracia en 1643. Su gran proyecto político fue acrecentar el prestigio de la monarquía en el extranjero, de ahí que llegara a intervenir en numerosos conflictos.

El español de esta época es un hombre crédulo y muy supersticioso. Son muchos los que, a un mismo tiempo, rezan y practican los rituales de la magia. Hay un gran miedo a la Inquisición. Existe una estrecha relación entre la Iglesia y el Estado. Los herejes –cristianos que se apartan de las enseñanzas de la Iglesia– son delincuentes perseguidos por la Justicia. Para juzgarlos está la Inquisición, que es una mezcla de policía teológica y tribunal. En tiempos de Alatriste, todos los países europeos, tanto católicos como protestantes, tienen su propia Inquisición. La española, sin embargo, perdurará más que ninguna otra, hasta el siglo XIX, y será considerada como la más cruenta de todas.

En la España del Siglo de Oro no hay ciudades populosas. Sólo Madrid y Sevilla pasan de los cien mil habitantes. Cada ciudad suele tener una plaza mayor, donde está el ayuntamiento, la iglesia y los palacios o casonas de las personas pudientes. Cada calle está ocupada por uno de los gremios: esparteros, curtidores, pañeros, etc. En las ciudades como Madrid hay posadas donde se hospedan los forasteros de paso. También cuenta con gran número de tabernas donde el vino es la bebida más apreciada, a pesar de que no siempre sea de buena calidad.

Durante el día, las calles y plazas principales, como la Puerta del Sol o la Plaza Mayor, están llenas de gente: hidalgos a caballo, pajes, criados, ganapanes, curiosos y mendigos. Parte de esa animación se traslada, al caer la tarde, al paseo del Prado, donde los madrileños acuden a lucir sus carruajes, a ver y a ser vistos. Después de anochecer los que se atreven a salir a la calle van armados. No en vano, el Madrid del siglo XVII es la auténtica capital europea del delito. A diario se cometen atentados, asesinatos, suicidios, estafas y robos. En el medio rural, los bandidos actúan a sus anchas. Las cárceles están llenas a rebosar. Muchos de los que las ocupan son personas que ni siquiera han sido sometidas a juicio, que sufren prisión sólo por ser sospechosos. La pena de muerte se aplica con bastante frecuencia, de ahí que haya en cada ciudad un verdugo municipal. La forma más habitual de ejecución es el ahorcamiento, pero si el condenado es noble se le degüella.

1.2.3. Arte y literatura en *El capitán Alatriste*

En las páginas de *El capitán Alatriste* aparecen como personajes o simplemente aludidos los autores más importantes de la época, como los dramaturgos Lope de Vega, Alarcón y Calderón; poetas como Quevedo y Góngora, y pintores como Diego Velázquez y Tiziano.

A los contemporáneos de Alatriste les encantan las imágenes talladas o pintadas. Los reyes utilizan el poder de la imagen para educar. Al comenzar el siglo XVII, muchos pintores españoles y europeos se establecen en Madrid, donde hay más oportunidades para realizar su trabajo. La nobleza y los propios reyes hacen frecuentes encargos. Mediada la década de 1620, con el conde-duque de Olivares al frente del gobierno, aparecen los mejores artistas, procedentes del sur: Velázquez, Zurbarán y Cano. Según algunos historiadores, tanto Felipe IV como su hijo Carlos II sentían gran admiración por el cuadro de *Las meninas*.

En tiempos de Alatriste, la mayoría de los españoles es analfabeta. Además, los libros resultan muy caros y sólo están al alcance de unos pocos. La imprenta, que aún no se ha desarrollado en

El propio Lope de Vega en su Arte Nuevo de hacer comedias hablaba de este modo sobre el tópico de la mujer disfrazada;

> Las damas no desdigan de su nombre,
> y, si mudaren traje, sea de modo
> que pueda perdonarse, porque suele
> el disfraz varonil agradar mucho.

Otra referencia a este tema es la que nos proporciona Agustín de Rojas en su Loa de la Comedia;

> eran las mujeres bellas
> vestíanse en hábito de hombre

Esto viene a constatar que la enorme utilización que se hace de este motivo viene dada, fundamentalmente, por el gusto del espectador, que, sin duda, disfrutaba sobremanera, viendo desenvolverse al personaje femenino en ropas de hombre.

En *El Valiente Céspedes*, Lope nos presenta una mujer Doña María Céspedes, que se corresponde con lo que ha venido en llamarse mujer hombruna, y que se comporta como un verdadero hombre.

Desde el principio de la comedia Doña María de Céspedes se muestra apostando con labradores, en juegos más propios de hombres que de damas.

No obstante, a pesar de la apariencia hombruna se enamora de Don Diego.

Delante del Duque de Alba, María de Céspedes, tras acabar con la vida de dos soldados, oculta su identidad haciéndose pasar por Don Sancho de Acevedo. A continuación es prendida, pero logra escapar a la fuerza. De ella dice un soldado:

> Yo os confieso
> que su valor y fortaleza espanta.

Intentando defender a su hermano de don Diego, que intenta vengar la muerte de su tío, se tropieza con Teodora que también va disfrazada de hombre. Juntas participan en una batalla al lado del Emperador Carlos, como dos hombres más.

Teodora sospecha que María es hombre y hace este cómico comentario:

> El *corazón nunca miente:*
> ¡Vive Dios que presumiera
> que era mujer, si no viera
> que es tan bizarro y valiente!
> Pero ¿Cómo puede ser
> valiente? Mas ¿por qué no?

La narración es contada, en primera persona, por el guipuzcoano Íñigo de Balboa, que tiene trece años en esa época. Íñigo es hijo de Lópe de Balboa, soldado caído en Jülich cuando prestaba servicio a España. Su madre lo envía a la capital para vivir, como paje o criado, bajo la protección de un veterano soldado, amigo de su padre, llamado Diego Alatriste y Tenorio, que cuando no está sirviendo al rey en el campo de batalla, se gana la vida como espadachín por cuenta ajena. Lo de *capitán* no era un grado efectivo, sino un apodo que se había ganado con mérito y agallas a lo largo de su ya dilatada trayectoria de soldado. Alatriste y su fiel Íñigo, que aprende a pasos agigantados de su amo, viven en unas habitaciones alquiladas a la amante del capitán, Caridad la Lebrijana, quien había dejado su oficio de prostituta para regentar la bulliciosa Taberna del Turco, que hace de sala de estar al propio Alatriste y a sus amigos, como don Francisco de Quevedo, Juan Vicuña, el Licenciado Calzas, el Dómine Pérez y el Tuerto Fadrique, quienes utilizan el local como lugar de encuentro y tertulia.

Una de esas tardes, mientras todos conversan animadamente, acude Martín Saldaña, el teniente de alguaciles, en busca de Diego Alatriste para hacerle saber que tiene un "encargo" para él. Se trata de un asunto en el que va a ser preciso echar mano de la espada. Pero nadie puede imaginarse de qué se trata. Alatriste acude a una reunión donde se encuentra con dos extraños enmascarados, un fraile y un sicario italiano. El primero de los enmascarados pide a Alatriste y al italiano que lleven a cabo una emboscada sobre dos ingleses que entrarían en Madrid durante una de las siguientes noches. Han de herir de gravedad al más joven y rubio de la pareja. Un poco de sangre, y basta. Pero poco después, cuando ya se ha retirado quien acaba de dar las órdenes, el enmascarado que permanece revoca la orden: es preciso acabar con la vida de esos dos herejes. Quien le hace la nueva propuesta se presenta como el padre Emilio Bocanegra, presidente del Santo Tribunal de la Inquisición. El italiano, que parece ser un profesional en estas lides, acepta de muy buena gana. Alatriste, aunque en principio está conforme, muestra sus reticencias. Su instinto y su fino olfato le hacen vislumbrar hago sucio en este asunto. No obedecer las órdenes, claras y tajantes, podría hacer caer sobre su persona la mayor de las desgracias.

1.2.2. España en la época de Alatriste: marco histórico y social

Los hechos que se relatan en *El capitán Alatriste* tienen lugar durante la época del rey Felipe IV. Estamos ante una etapa en la que se observa un proceso de progresiva decadencia que se manifiesta en los ámbitos de la economía, la convivencia social y las relaciones internacionales, aunque, a causa del esplendor cultural, se pueda seguir hablando de un Siglo de Oro.

La convivencia interior se verá perturbada por la persistencia de viejos problemas políticos sin resolver, como la expulsión de los judíos y la contestación popular con el bandolerismo y los motines. La política imperial, por la falta de recursos económicos, sufrirá un grave retroceso que se traslucirá en la derrota militar, el desmembramiento territorial y la pérdida de peso en el escenario internacional. El reinado de Felipe IV, presidido en buena parte por la figura del conde-duque de Olivares, asistirá al desencadenamiento sin paliativos de la crisis presentida y a la reapertura de todos los frentes militares, dentro y fuera de Europa.

A Felipe IV no le gusta su papel de rey al estar sometido a una estricta normativa que no encajaba con su carácter apasionado y bullicioso. Era normal en esa época que el monarca dejara el gobierno de la nación en manos de los validos o favoritos, que gozaban de su total confianza. El Francia, el

Pues también lo soy yo,
y pienso que soy mujer

Teodora entraría dentro de esa categoría de mujeres que se disfrazan para conseguir a su amor. El motivo del disfraz de Doña María no está tan claro, quizá, se trate, únicamente de agradar al espectador.

Si Lope nacionalidad el tema de la mujer disfraza, no cabe duda, de que es con Tirso de Molina, con quien este tema adquiere su plenitud, para comprobarlo analizaremos dos de sus obras más conocidas, *Don Gil de las Calzas Verdes* y *El Vergonzoso en Palacio*.

En *El Vergonzoso en Palacio*, Serafina se viste de hombre para ensayar una comedia que luego representará a su hermana Magdalena y a otras damas.

Esta escena tienen importancia, no sólo por la aparición del tópico de la mujer disfrazada de varón, sino porque Tirso pone en boca de Serafina una defensa a ultranza de la comedia nueva.

Pero, centrándonos en lo que nos ocupa, lo primero que hay que decir es que Serafina hace una justificación de los motivos de su disfraz en los siguientes términos;

Deséome entretener
deste modo; no te asombre
que apetezca el traje de hombre,
ya que no lo puedo ser.

¿Qué quiere decir exactamente Serafina con estos dos últimos versos?

¿Está expresando realmente el deseo de ser hombre? ¿Por qué quiere ser hombre?

Para Carmen Bravo Villasante hay un deseo por parte de la mujer de superación, de ser libre. En esta época llamar a una dama "mujer varonil" era el mayor elogio que se le podía hacer. La mujer debía intentar superar su estado de mujer.

El adjetivo varonil se utiliza para ensalzar la osadía, el valor, la inteligencia femenina, la bondad, la constancia en el amor etc.

Todo esto lo que parece esconder es un misoginia terrible, a la mujer no se podían atribuir esas características, eran exclusivamente para el hombre, la mujer representaba todo lo malo, desde la tradición bíblica la mujer es sinónimo de pecado, ella es la que ocasiona todos los males de la tierra y por tanto esas acciones nobles sólo las puede realizar bajo el disfraz del hombre, sólo cuando tornaba a su condición es capaz de hacerlo. Sólo una mujer más cerca de un hombre puede realizar esas hazañas. Esta idea, aparece ya en la Poética de Aristóteles:

Al terminar sus estudios de Bachillerato en Cartagena se traslada a Madrid donde se matricula en las carreras de Periodismo y Ciencias Políticas. Desde muy joven se convierte en profesional de la información. Trabaja en todos los medios: prensa, radio y televisión. Fue reportero de guerra en el diario *Pueblo* entre los años 1973 y 1985, fecha en la que empieza a trabajar en Televisión Española donde colabora asiduamente en programas de enorme prestigio y gran audiencia como *Informe Semanal* y *En Portada*. Se jubila del periodismo a los cuarenta y dos años para dedicarse por completo a la literatura, "tras pasar la mitad exacta de su vida en un territorio comanche que ama y detesta a la vez". Y concluye: "Envejecerá tranquilo tal vez, imaginando historias que aún no ha vivido, y quizá logre engañar la nostalgia navegando allí por donde no se ve la línea de la costa, el único lugar del mundo donde no es fácil tropezar, cada cinco minutos, con un demagogo o un cantamañanas".

1.2. La saga del capitán Alatriste

El capitán Alatriste, que lleva la firma de Arturo y su hija Carlota Pérez-Reverte, fue publicada en 1996. Es la novela que inaugura esta larga serie. Le sigue *Limpieza de sangre* (1997), obra en la que Diego Alatriste es contratado esta vez para rescatar a una joven novicia. En *El sol de Breda* (1998), Íñigo, convertido aquí en mochilero del tercio viejo de Cartagena, ya empuña por primera vez las armas en combate. En *El oro del rey* (2000) la acción tiene lugar en la ciudad de Sevilla, en 1626. Alatriste ha regresado de Flandes, donde ha participado en el asedio y rendición de Breda. Se le ha encargado reunir a un pintoresco y animoso grupo de bravos espadachines para intentar llevar a cabo una comprometedora misión relacionada con el contrabando de oro que los galeones españoles traen de las Indias. En *El caballero del jubón amarillo* (2003), Alatriste compromete su vida por la bella actriz María de Castro. *Corsarios de Levante* (2006), obra que, por ahora, cierra la serie, transcurre en aguas del Mediterráneo. Las naves españolas navegan por un espacio ambiguo y peligroso donde no pueden evitar el encuentro, siempre conflictivo y poco cordial, con hombres igual de valientes de otras razas y otras religiones. El autor ha anunciado los títulos de sus dos próximas aventuras: *La venganza de Alquézar* y *Misión en París*.

1.2.1. El capitán Alatriste: Notas argumentales

El capitán Alatriste es el título de la primera entrega de la serie dedicada a este personaje. La acción transcurre en el Madrid del primer cuarto del siglo XVI, hacia mil seiscientos veintitantos. En la obra se nos cuenta la aventura de unos enmascarados y dos ingleses. Reina por entonces el joven Felipe IV, que es apuesto y mujeriego, incapaz para los negocios del gobierno. De ello se ocupa su valido, el hombre más poderoso de Europa, don Gaspar de Guzmán, más conocido como Conde-Duque de Olivares. Un hombre listo, hábil y peligroso.

En la novela se retrata el Madrid de los mentideros, como las Gradas de San Felipe, el sitio más bullicioso y popular de la capital, donde se dan cita a diario los ociosos, los viejos soldados, que malvivían en calles y plazas, los ricos y los pobres. Es la época en la que rivalizan con su pluma Quevedo y Góngora, cuyo retrato ha sido pintado por un joven artista, recién llegado, que firma con el apellido de su madre, Velázquez. Lope de Vega, el Fénix de los Ingenios, ya sexagenario, representa, con gran éxito, una de sus comedias, *El arenal de Sevilla*, en el Corral de la Pacheca en donde se dan cita todas las clases sociales. Es el siglo de la locura por el teatro.

" Y esto es posible en cada género de personas; pues también puede haber una mujer buena, y un esclavo, aunque quizá la mujer es un ser inferior, y el esclavo, del todo vil. Lo segundo que sea apropiado, pues es posible que el carácter sea varonil, pero no es apropiado a una mujer ser varonil o temible".

Por un lado, Aristóteles considera que la mujer es un personaje inferior y por lo tanto no es digno de merecer primeros papeles, no puede ser la protagonista tiene que aparecer en un segundo plano.

Por otro lado, la comedia española desoye la idea de Aristóteles de no presentar mujeres varoniles, y crea un motivo bastante general en la literatura dramática de la época.

Volviendo a la obra que nos interesa, mas adelante, hablando con Juan acerca dèl amor se produce el siguiente dialogo:

SER¿Qué crueldad
has visto en mí?
JUA No tener
amor a nadie
SER ¿puede ser
el no tener voluntad
a ninguno, crueldad? Dí
JUA ¿Pues no?
SER ¿Y sería justa cosa,
por se para otros piadosa,
ser yo cruel para mi?

Como sabemos, mas adelante Serafina se enamora de su propio retrato que ha sido hecho mientras ella representaba disfrazada de hombre y como Juana lo había vaticinado:

JUA Si te miras
en él, ten, señora, aviso,
no te enamores de tí.

Son pocas pistas, pocos datos los que Tirso nos proporciona acerca de la naturaleza de Serafina, una joven que desdeña el amor, que gusta de disfrazarse con ropas masculinas, que se enamora de su propio retrato, y que al final es obligada a casarse con el hombre al que aborrece.

Todo esto puede llevarnos a considerar, que Serafina tiene rasgos de lesbianismo al igual que otros casos de mujeres disfrazadas.

1

Arturo Pérez-Reverte y *El capitán Alatriste*

1.1. Arturo Pérez Reverte: algunos datos biográficos

Pocos son los datos biográficos que conocemos de Arturo Pérez-Reverte. Se trata de un autor que, en sus intervenciones en radio y televisión o en sus entrevistas en periódicos y suplementos culturales, rara vez habla de su propia vida. Se limita a contar sus experiencias como escritor y lector y a exponer sus ideas sobre la literatura y la creación literaria.

En un artículo publicado en el diario *ABC* en 1994, Pérez-Reverte se ve a sí mismo como un hombre flaco: "Flaco y unas gafas y una nariz y una mandíbula teutona que le dejó como herencia una bisabuela testaruda, centenaria y alsaciana cuyo abuelo, a su vez, luchó en Waterloo".

Sabemos que Arturo Pérez-Reverte nació en la trimilenaria ciudad de Cartagena en 1951. Ya en sus primeros años tuvo ocasión de convertirse en un asiduo lector gracias a la gran biblioteca que tenía uno de sus abuelos. Desde bien temprano, pudo leer *La vida de las hormigas*, de Maeterlinck, *La leyenda del Cid*, de José de Zorrilla y *Los tres mosqueteros*, de Alejandro Dumas, obra que será decisiva en su posterior trayectoria como escritor. "Había cosas de Galdós –confiesa Pérez-Reverte– dedicadas a una de mis bisabuelas, que era amiga de la Pardo Bazán y estuvieron juntas en la Exposición de París. El libro era un objeto con el que crecí".

Entre los nueve y los dieciocho años leyó a Dickens, Conan Doyle, Sabatini, Stendhal, Conrad, Mark Twain, Stevenson, Thomas Mann y Galdós. Y a los clásicos grecolatinos: Virgilio y Homero, fundamentalmente. Afirma haber leído en seis ocasiones *La montaña mágica*, y en ocho *La cartuja de Parma*. Está convencido de que *Los tres mosqueteros* es la mejor novela que jamás se haya escrito:

> Los personajes de *Los tres mosqueteros* de mi infancia eran como mis hermanos, como mis amigos, gente que conocía desde siempre. Conozco a un D'Artagnan joven y lo veo crecer, curtirse en las intrigas y en los peligros, veo cómo llega nostálgico a la vejez, cómo los enemigos terminan por ser amigos, a fuerza de ser enemigos, esa retorcida solidaridad que existe entre los viejos adversarios.

Acerca de este controvertido tema, Mckendric considera que es bastante improbable la idea de lesbianismo en las mujeres varoniles del teatro del Siglo de Oro.

No existe ninguna prueba concluyente sobre este tema, y, para ella, las declaraciones de amor entre mujeres disfrazadas estarían más en función de un juego teatral, sin contener ninguna insinuación lésbica.

Sin duda, una de las obras más importantes de Tirso de Molina y, donde mejor dibujó el tema de la mujer disfrazada de varón es en *Don Gil de las Calzas Verdes*.

En resumen su argumento es este: Doña Juana llega de Valladolid a Madrid vestida de hombre buscando a su amante Don Martín que la ha engañado. Disfrazado de Don Gil, conoce en Madrid, a la novia de su amante, Doña Inés, la cual se enamora perdidamente de él/ella, y también se enamora de una prima suya, Doña Clara. A partir de aquí las situaciones cómicas se suceden hasta el final de la obra en la que gracias a su audacia y talento Doña Juana logrará casarse con su amante.

El argumento no es nuevo y se ajusta plenamente al tipo de obra en la que la mujer se disfraza de hombre para conseguir a su amante. Más adelante veremos más ejemplos.

El hecho de que la mujer apareciera disfrazada de hombre creaba bastantes susceptibilidades entre el resto de personajes.

En esta ocasión es su criado Caramanchel quien desde el primer momento nota algo extraño:

> *Capón sois hasta en el nombre;*
> que si en ello se repara,
> las barbas son en la cara
> lo mismo que el sobrenombre.

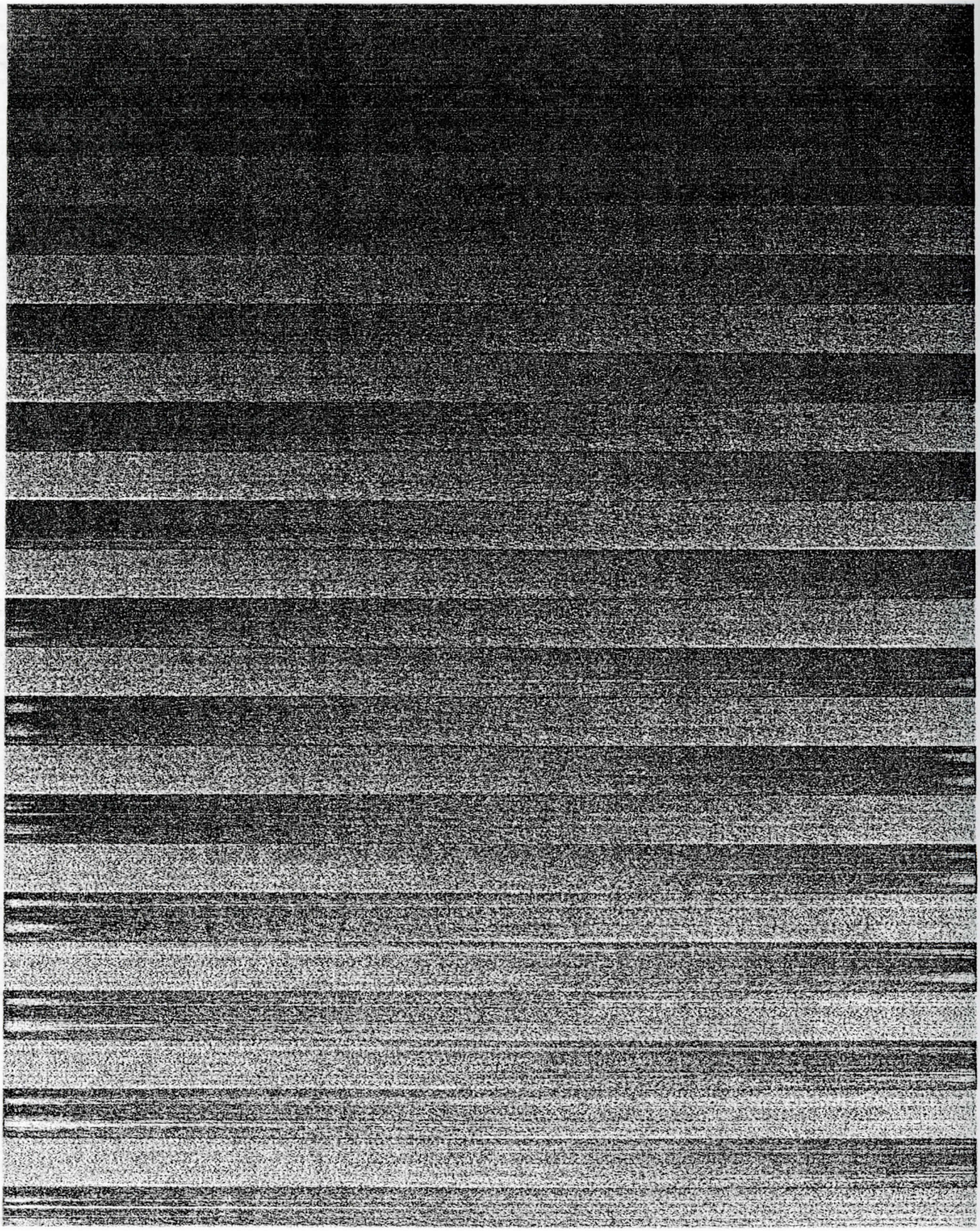
Hay que tener en cuenta que en esta época el hecho de no tener barba era considerado poco varonil.

Caramanchel hace numerosas alusiones a la falta de virilidad de su amo.

En la escena VII del primer acto comenta:

> Aquí dijo mi amo hermafrodita
> que me esperaba; y vive Dios que pienso
> que es algún familiar, que en traje de hombre
> ha venido a sacarme de juicio,
> y en siéndolo doy cuenta al Santo Oficio

Unos versos más adelante comenta con mucha ironía, cuando le confiesa que viene a ver una dama:



No os haréis, a lo menos, mucho daño;
que en el juego del amor, aunque os deis priesa,
si de la barba llego a colegillo
nunca haréis chilindrón, mas capadillo

Las sospechas del criado llegan a su extremo en la escena IX del acto III, cuando encuentra a Doña Juana de mujer haciendo de Doña Elvira, la situación y el diálogo es bastante cómico:

CAR ¿Sois vos Doña Elvira?
JUA Si
CAR ¡Jesús! ¿Qué es lo que estoy viendo?
Don Gil, con basquiña y toca!
No os llevo más la mochila...
¿De día Gil de noche Gila?

Al final se descubre el enredo y Doña Juana recupera a Don Martín.

A continuación veremos algunos ejemplos de este tópico en varias obras de Calderón.

Empezando por la más emblemática de todas sus obras, *La Vida es Sueño*, el motivo de la mujer disfrazada de varón aparece desde la primera escena, con la aparición de Rosaura, en ropas de Hombre.

Este personaje estaría en la misma línea que *Don Gil de las Calzas Verdes*, ambas se disfrazan de hombre para seguir a su amante del que se sienten engañadas. Rosaura sigue a Astolfo hasta la corte de Polonia, posteriormente entra a formar parte del séquito de Estrella y al final consigue que Segismundo obligue a Astolfo a casarse con ella.

Por supuesto, este tema aparece como secundario dentro de la acción de la obra, lo que nos hace suponer que estaría más en función de los gustos de los espectadores del momento que del propio desarrollo de la obra. Calderón no necesitaba de esta historia para contarnos lo que nos quiere contar, es un añadido que está muy en la línea con lo que el público pedía y que quizá servía para hacer más digerible el resto de la obra.

En *La Devoción de la Cruz*, Calderón vuelve a recurrir al tema de la mujer disfrazada de varón en el acto tercero de la obra.

Eusebio mata en un duelo a Lisardo, hermano de su enamorada, ante la imposibilidad de consumar su amor, Julia ingresa por orden de su padre en un convento y Eusebio forma una partida de bandoleros.

Enterado de que su amada se encuentra en un convento decide ir a raptarla, pero en el último momento descubre que, como él, Julia tiene una cruz marcada en el pecho y horrorizado huye. Julia tras una larga reflexión decide regresar al convento, pero no puede. Al no poder regresar Calderón pone en boca de estos

Índice

1. Arturo Pérez-Reverte y *El capitán Alatriste*

1.1. Arturo Pérez-Reverte: algunos datos biográficos 7
1.2. La saga del capitán Alatriste 2
1.2.1. *El capitán Alatriste*: notas argumentales
1.2.2. España en la época de Alatriste: marco histórico y social
1.2.3. Arte y Literatura en *El capitán Alatriste*
1.2.4. *El capitán Alatriste* y su versión cinematográfica
1.2.5. Lo que se ha dicho y escrito sobre *El capitán Alatriste*
1.3. Obras de Arturo Pérez-Reverte 2
1.4. Para saber más sobre Pérez-Reverte y *El capitán Alatriste*
(Una selección bibliográfica) 2

2. Antes de la lectura

2. 1. Charlemos sobre Alatriste 2
2. 2. Alatriste en el cine y en las nuevas tecnologías 2
2. 3. Pérez-Reverte, cronista histórico 2
2. 4. El Madrid y la España de Alatriste 2

3. Lectura de *El capitán Alatriste*

4. Después de la lectura

4.1. Lengua y Literatura de *El capitán Alatriste* 2
4.2. La posición de España en el mundo. Del Siglo de Oro a la España actual 2
4.3. Realidad y ficción en *El capitán Alatriste* 2

5. Actividades finales

5. Actividades finales 2

personajes uno versos terribles que son premonición de los acontecimientos que van a ocurrir en el siguiente acto:

> Pues si me habéis negado
> vuestra clemencia, mis hechos
> de mujer desesperada
> darán asombros al cielo,
> admiración a los tiempos,
> horror al mismo pecado
> y terror al mismo infierno

Ya en el siguiente acto, Julio aparece en el campamento de Eusebio disfrazada de hombre, y descubriendo su verdadera identidad relata a su amante las acciones que ha realizado y que coinciden en lo terrible con su propia amenaza. Durante este tiempo se han cometido los más horrorosos crímenes que se puedan imaginar.

Estamos ante un caso curioso de mujer disfrazada de varón, porque el motivo de cambio de vestuario obedece a un deseo de esconder su identidad a la justicia:

> Mas considerando entonces
> que en este vestido mío
> mi pesquisidor llevaba,
> mudármelo determino.
> Al fin, pues por varios casos,
> con las armas y el vestido
> de un cazador, cuyo sueño,
> no imagen, trasunto vivo
> fue de la muerte, llegué
> aquí, venciendo peligros,

Además hay que resaltar que el comportamiento de Julia tras ser abandonada por Eusebio no corresponde con lo que cabría esperar de una joven, bien es verdad que tampoco de un hombre, pero siempre estos crímenes sanguinarios han sido realizados por hombres y no tanto por mujeres.

Por último vamos a analizar la comedia de Calderón, *Las manos blancas no ofenden.*

Como ya habíamos comentado Lope hacía bastante uso de este tema, Pero, Calderón no lo había utilizado con tanta frecuencia, y siempre que lo hacía obedecía más al intento de dar gusto al público que disfrutaba mucho con este personaje que a razones internas de la obra, como habíamos visto en *La Vida es Sueño.* No obstante como con otros temas, Calderón lleva al extremo las situaciones y planteamientos, y no solo disfraza a Lisarda y su criada Nise de

Con la colaboración de:





hombres, para que la primera consiga a su amante Federico, sino que, caso rarísimo, disfraza a un hombre de mujer con el mismo fin: enamorar a Serafina.

Como siempre Calderón da "una vuelta de tuerca más" sobre cualquier tema, siempre quiere ir un poco más lejos que los demás, explotando las situaciones al máximo.

Las manos blancas no ofenden llevan al extremo el mundo de los disfraces y los engaños, nadie es quien aparenta ser, lo que hace de la comedia una obra maestra del enredo.

Lisarda, desdeñada por Federico, que parte hacia la corte donde está Serafina, para intentar enamorarla, se dispone a hacer cualquier cosa para estorbar a su amante en la empresa. Tras una breve reflexión dicen que lo mejor es disfrazarse de hombre e ir también a pretender a Serafina:

> Segunda naturaleza
> la costumbre, ¿No me ha hecho
> tan varonil, que la espada
> rijo y el bridón manejo?
> .....
> Pués
> haz de todo esto un compuesto,
> y sígueme sin que pongas
> objeción a mis intentos;
> que si no hubiera extrañeza
> en los humanos afectos,
> la admiración se quedara
> inútil al mundo, puesto
> que no hubiera que admirar
> maravillas y portentos
> de un hombre con desengaños
> y de una mujer con celos

Lisarda con estas palabras está justificando y diciendo que en el amor todo vale, que nadie debe extrañarse si la actitud no es la habitual puesto que todo debería permitirse en este tema.

César también va a disfrazarse de mujer para conseguir el amor de Serafina. Encerrado por una madre superprotectora, César se ha criado rodeado de mujeres, aunque esto no le ha impedido ver a Serafina y enamorarse de ella. Anticipado por una canción que cantan dos de sus damas y en la que Aquiles de disfraza de mujer para conseguir los favores de Deidamia, deciden hacer lo mismo para burlar la vigilancia de la madre:

> CES Sí, y el disfraz ha de ser....
> TEO ¿Qué?

El capitán Alatriste: Una mirada crítica sobre el Siglo de Oro español

(Guía para mediadores)

Elaborada por:

José Belmonte Serrano y
Jaime García Padrino

Ilustraciones de Joan Mundet

Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

CES ..... que a la dama de guarda
que duerme allí, quitaré...

Ambos disfrazados consiguen sus propósitos Lisarda consigue quedarse con Federico y César con Serafina.

Como ya hemos comentado el tópico del disfraz varonil es ampliamente utilizado por los dramaturgos del s.XVII. Muchas son las versiones, hay disfrazadas para todos los gustos, y por todos los motivos que se nos puedan ocurrir. Lo importante es determinar cual es el motivo de que este tópico fuese tan manejado en esta época.

Sin lugar a duda el éxito que tenía ante los espectadores ayudó considerablemente a la proliferación del disfraz.

Por otro lado está en la línea del gusto en el Barroco por el tópico del "mundo al revés"

También se ha apuntado la idea de que para las mujeres ver ese papel en escena suponía una liberación, veían en la ficción del escenario lo que querían y no podían ser en la vida real.

Lo cierto es que durante el final del s. XVI y casi todo el XVII los escenarios españoles estuvieron llenos de mujeres, que disfrazadas de hombres, transgredían lo que era el orden normal de las cosas.

5. Conclusiones

Aunque ya comentábamos al principio lo limitado de este trabajo, vamos a intentar esbozar una serie de conclusiones de lo que a nuestro juicio es el tratamiento que la literatura dramática del s. XVII hace de la mujer.

Ha quedado claro que de una manera u otra los personajes femeninos tienen una fuerte presencia en toda la escena española del Siglo de Oro, e incomparable con cualquier otro teatro contemporáneo, inglés, francés, donde los personajes femeninos escasean y los que hay son bastante menos importantes que los españoles.

Esto supone un gran avance. No parece haber discriminación hombre - mujer, ambos sexos están representados de la misma manera.

Por otro lado, existe una total diferenciación en este tratamiento dependiendo del tipo de obra que estemos analizando.

Hemos visto como los dramas nos ofrecían personajes femeninos obsesionados por el honor y con una única visión: velar por la integridad de este. Todo está regido por el sistema del honor y salirse fuera conlleva fatales consecuencias. El papel de la mujer está sujeto a la voluntad del hombre.

Por otro lado veíamos las comedias en las que se produce un cambio de valores. Ahora lo más importante no es el honor, lo más importante es el amor.

© de los textos: José Belmonte Serrano
Jaime García Padrino

© de las ilustraciones: Joan Mundet

© de la edición: CEPLI y Servicio de Publicaciones de la UCLM

Imprime: AGSM

ISBN: 978-84-8427-569-5

Depósito Legal: CU-XXXXXXXX-2007

Aquí las protagonistas son las mujeres que lo revuelven todo, no dejan títere con cabeza, y anteponen sus intereses amorosos a un código de honor que no entienden y que consideran hipócrita. Las mujeres son libres.

La pregunta clave es. ¿Qué modelo de mujer se acerca más a la realidad femenina española del S. XVII?

Parece claro, que el s. XVII, como los demás, está gobernado por los hombres, y la mujer ve reducido sus derechos frente a una sociedad fuertemente machista. Desde este punto de vista el modelo visto en los dramas estaría más cerca de la realidad.

Si esto es así, y parece que es así, la comedia española, gracias al tópico del "mundo al revés", nos ofrece la posibilidad de ver otro mundo, sin lugar al duda el deseado, por lo menos por parte de las mujeres, donde las cuestiones de honor no son tan importantes y hay más libertad de acción y elección para todos.

¿A qué obedece esta transgresión?

¿Es solamente un motivo literario, o, esta visión encierra un deseo de cambio, de tener una sociedad más abierta, donde hombres y mujeres gocen de los mismos privilegios?

La comedia española se presentaría como válvula de escape. Los dramaturgos de la época, con un sentido bastante progresista, intentan desde la escena cambiar el panorama social de la época. El teatro se convierte en una tribuna donde las mujeres exigen sus derechos, reivindican otro papel en la sociedad, que no sea el de estar sujetos a la voluntad del hombre.

Desde este punto de vista, la literatura, como tantas veces se nos presenta como punta de lanza de la sociedad, siendo la primera en plantear los conflictos y no dudando en convertirse en el ala más liberal de la misma.

En este sentido, y por lo que hemos podido ver aquí, los tres grandes dramaturgos españoles del Siglo de Oro, se nos presentan como verdaderos defensores de la mujer llevándose la palma de todos ellos Tirso de Molina. Para concluir decir que si bien la literatura española del Siglo de Oro no puede considerarse feminista, si hay que decir en honor a la verdad, que es, de las de su época, la que más oportunidad da a la mujer, a la vez que se convierte en el eco de sus reivindicaciones sociales.

fin.

El capitán Alatriste: Una mirada crítica sobre el Siglo de Oro español

(Guía para mediadores)

ESCENAS DE LA COMEDIA DEL ARTE

Puerta de Entrada a LAZARILLO : concepto De lo ARQUETÍPICO - JUN - 2011 - MAS ACCIÓN = imág del HAMB

1. Habitación de dos puertas. Por una entra PANTALONE (habla delgadito; caminar "majo"). Mira donde está FRANCHESQUINA y dice "Ahhh!" Saca del bolsillo un poema y lo repasa para decirlo de memoria. Besa el papel. Mira otra vez, guardando el papel, va a empezar a decirlo y FRANCHESQUINA cierra violentamente la puerta de su ventana. Se va; "pero no", se detiene; piensa: "Tal vez Sani (voz grave, movtos ondulados) pueda ayudarme". Lo llama 3 veces. El Sani sale por la puerta de la cocina y dice: "No puedo venir porque estoy en la cocina" Se va. PANTALONE insiste: ¿ Qué estás haciendo en la cocina?. Vuelve Sani y dice: "Me estoy comiendo una cosa que hace quiquiriquí y cocorocó" se va. Pantalón va y coge un palo para pegarle escondiéndose en la puerta 2.
Pantalone lo espera. Sani lo sorprende entrando por la puerta 1. Dice duro: "Aquí estoy!" Pantalone se asusta.

2. Pantalón le confiesa a Sani que: "Estoy enamorado!"
"Ah!! (suspiro)" Sani responde: Sí? (distraído). Pantalón repite: "Estoy enamorado". Sani: ¿Sí? Pantalón: "¡¡Estoy enamorado!!" Sani: ¿y cómo lo sabe?
Pantalone: Porque cuando yo miro a Franchesquina (hace la acción de hacer la ventana con Franchesquina asomándose) ella se ríe ji ji jí y yo me río jo jo jó. Sani: ¿Sí?
Pantalone: "Sí porque (aparece en la ventana Franchesquina) ella esputa pin y yo esputo pon".

3. El Capit. Se le declara a Franchesq-colomb. (voz dulce aflautada). Le dice: Colombina, estoy enamorado de usted. "Ella: no le creo porque usted está enamorado de otra". El: No; yo por usted soy capaz de... etc....
Ella siempre responde a cada frase de "soy capaz de..."
No le creo/ no le creo. Hasta que se cansa enfurecido el capitán le dice: Se burla usted de mi/ Ella no dice nada, indiferente, movimiento de pestañas. Luego insiste, más coqueto y juguetón: "de quién es la cascada de pelo que brota de la fuente plateada". Ella: "Suya Capitán" siguiéndole el juego, siempre. De quién es ese melón, de quién es ese vachino, etc, etc.

El tipo se acerca para besarla pero lanza cabezazo de desprecio. Dá media vuelta. Se detiene. Intenta hacer una venia, pero se enreda en la espada y cae. Se para. Cae segunda vez. (Para improvisar se utilizan determinadas palabras como señal de cambio de acc y situación) (Hacerlo en lenguaje inventado).

- EJERCICIOS "CANOVACHE".

4. El doctor, 2 Sanis (luso vivo, otro bobo), un sanienfermo. Llegada. ¿Quién es el enfermo? Se equivocan. Se dan cuenta. Descubren al enfermo. Lo operan. Le sacan las tripas y el corazón y luego se lo vuelven a poner. "La ciencia ha evoluído" Colocación de anestesis: Un golpe en la cabeza. Se lo dan al que no es. Luego al doctor. "Mire para allá" Deben abrir nuevamente porque el doctor al empacar objetos no encuentra uno. Le suenan cosas al sanienfermo en el estómago. Etc.

OBSERVACIONES :

- Conservar la técnica del personaje en el esquema definido: en la voz y en el cuerpo.

- El ensayo es para aprender la técnica:
  Gesto
  caminando
  voz
  mirada

- El efecto es consecuencia de.



Comedia del Arte
Personajes y Arquetipos
Relac y usos!





Comedia del arte
Arquetipos personajes
su uso



Arlecchino

Comedic del arte
Arquetipos delos personajes



Comedia del arte

figuras Arquetípicas
para los personajes



Colombina

Comedia del arte

Arquetipos de los personajes

uso

LIMOSNA

CAROLINA SANÍN

I

La exposición cotidiana a la mendicidad, año tras año y durante toda la vida, tiene que haber condicionado, creo yo, el comportamiento de los bogotanos. Oír y ver la pregunta que el mendigo plantea –la pregunta que el pordiosero es, la falta que él señala en el mundo–, pretendiendo un día sí y otro también que se puede vivir con transparencia sin la respuesta, tiene que deformar a un nivel profundo nuestra sensibilidad, tiene que determinar los imaginarios de nuestra convivencia, moldear nuestra percepción del espacio. Habría que pensar en las ironías éticas del diálogo entre el que pide y el que da o no da. Yo no lo he pensado, y probablemente mañana tampoco lo haré aunque sospeche la magnitud de la deuda que acumulo. ¿Qué siento ante esta experiencia que me revela que en mi ciudad se vive una vida de escasez inimaginable para mí (y que me muestra, por tanto, que mi ciudad no es mía), ante esa oportunidad que se reitera todos los días y que cada vez queda en el olvido? ¿La siento como triste, incómoda, indignante, violenta, dulce, o tan insignificante como el monto de la limosna misma? La pregunta que la aparición del mendigo plantea no se responde con dar ni con retener. Se le repite a quien viene detrás de mí en la calle, y a mí misma la próxima vez que doblo aquella esquina. Es una inquietud interminable.

A veces la decisiva encrucijada de la limosna no parece más que una grieta en el pavimento, un diminuto obstáculo. Voy caminando y el otro me sale al paso. Su cara es una interferencia en mi velocidad, una interrupción de mi proyección en el paisaje. De hecho, a menudo es una cara sin rasgos ni edad, tiznada, sucia, enredada, tachada. Lo que esa cara que falta me enseña es que un hombre para otro hombre puede no ser nadie. Que puedo hacer como si un hombre vivo no existiera. El otro, la otra, me sale al paso –se mete en mi destino– y me pide. No me dice cuánto. Me pide infinitamente. Me informa que tengo algo. Y me propone que nuestro encuentro sea algo APRA él; que yo traduzca mi presencia a un acontecimiento. Me ofrece un desvío en la relación que tengo con la materialidad (en el círculo de dar mi tiempo, ganar dinero, consumir cosas y recorrer esa calle siempre igual) con el anuncio de la posibilidad –mágica, por así decirlo– de una circulación sin intercambio.

El primer gesto es de invasión, y a la invasión no sigue una conquista. Quizás siento que es mi debilidad contra la del mendigo. Entonces miento: digo que no tengo. O ignoro al interrogador simulando que lo ignoro, y con ello me digo algo así como "yo voy por mi camino, yo tengo un camino". O sea, que al mismo tiempo que digo que no tengo nada para otro, digo que tengo a donde llegar: me contradigo. A veces doy un poco. No es una espuesta, ni lo sería si diera mucho. No por el comodín de "mejor enséñale a pescar" con el que las señoras y los señores bogotanos suelen resolver el dilema (sin que enseñen a pescar tampoco, y además ¿a pescar qué? ¿a pescar transeúntes?), sino porque lo que me quedo sintiendo, cuando doy, es que me pedían otra cosa. Mejor dicho, nuevamente, que no me pedían sino que me preguntaban, que ponían en cuestión mi capacidad de responder, toda mi responsabilidad.

Pero yo quería era hablar de la especie de misa simulada que se celebra en las cajas de los supermercados bogotanos últimamente. Uno paga, y si el cambio que le deben dar es tan poco que con él no se puede adquirir nada, la cajera le pregunta si quiere donarlo. Hay una especie de ofertorio, comunión y colecta, todo en uno, cuando llega el turno en la fila. La próxima vez trataré de hablar de esa y otras escenas limosneas que nos hemos inventado.

II

Escribía la vez pasada que el pordiosero es, él mismo, una pregunta para aquel de quien pordiosea (¿El pordioseado? ¿El requerido? Es significativo que esa segunda persona de la relación no tenga nombre; que no tenga un *personaje*), y decía que la aparición del rostro ignorado del mendigo en el camino del otro conlleva un cuestionamiento interminable, no sólo por su reiteración (a cada peatón, en cada esquina) sino también por su indeterminación. Al final me proponía hablar la vez siguiente sobre algunas versiones de la limosna en Bogotá. De éstas, lo que más me intriga es la distancia que se establece, a través de una teatralidad rígida, entre el acto de caridad y la persona del necesitado.

Cada vez que me subo en un bus oigo un parlamento recitado idénticamente por personas que no se conocen entre sí. Primero viene la introducción: "Buenos días, señores y señoras. Permítanme que les interrumpa uno o dos minutos de su tiempo. El día de hoy les vengo ofreciendo...". Luego, el híbrido entre mendigo, publicista y vendedor regaña a aquellos espectadores que no participan en el performance: "Gracias a las personas con cultura que contestaron mis buenos días". De ahí pasa a la amenaza: dice que cuenta con la generosidad del público y que vende esos "deliciosos productos" pues no quiere robar. Pero lo más curioso es la cadencia del discurso: el pedidor habla en versos medidos y con acento de doblaje mexicano. Es una especie de mediatización del lenguaje de la mendicidad que separa a la persona que pide (un actor de quien no se sabe ni siquiera cómo habla) de su necesidad (representada como melodrama); una especie de mendicidad de propaganda.

Otra de estas encrucijadas entre comercio, representación y mendicidad es la colecta en los supermercados. Como en la colecta de la iglesia, en ella el mendigo está ausente. El consumidor ha pasado por las góndolas conociendo en persona los productos que antes ha visto actuar en comerciales: el jabón para lavar platos con extracto de avena (para realizar un ritual medio caníbal de limpiar comida con comida) y el yogur digestivo de la que dice en televisión: "La buena noticia es que ya no estoy inflada" (como si hubiera parido al mismo yogur). Tan personificados están los productos tras haber sido personajes de anuncios, que el consumidor al mismo tiempo los compra y los adopta.

Después de esa especie de ofertorio, el consumidor hace fila para pagar junto con los otros comulgantes. De lo que paga le sobran $40. La cajera le pregunta, siempre igual, si quiere donarlos. Hay un instante de confusión, casi de sueño, pues hace años que los colombianos no vemos $40: no hay en Colombia monedas de 20 ni de 10 ni de 5 ni de menos, de modo que el único lugar donde $40 existen, así solos, es en el enunciado de la cajera. Por otra parte, ésta no sólo representa al supermercado: representa también al necesitado. En la solidaridad y la culpabilidad del comprador de Carulla incide el saber que ella no podría comprar en ese mismo lugar. El supermercado pone a su empleada en el papel de pordiosera.

Y están los otros consumidores de la fila, y está el juicio social: ¿Quién será tan miserable como para no donar $40? Por lo general yo, pues no me gusta que me pidan por favor algo que me están reteniendo. A veces, tras mi negativa, me devuelven una moneda de $50, con lo cual quedo en el papel de quien recibe la dádiva. Pero una vez sucedió que me entregaron el cambio exacto. De modo que sí existen las monedas de 20. Se guardan en secreto en el fondo de las cajas del supermercado y, de lo escasas que son, estas limosnas hacen el papel de monedas de oro, (que ellos mismos aparecen o desaparecen según les convenga).

PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO

Programa Primera parte

1. La pintura española del Siglo de Oro. Conocimiento e historiografía: los estudios sobre la pintura española del Siglo de Oro. Sintonía y diferenciación con otras corrientes europeas. Las conexiones con Flandes e Italia. La introversión y los modos de la pintura española. Clasicismo y Barroco. Los centros de producción.

2. La profesión de pintor. La situación del pintor y su relación con otros artistas. Su status social. La consideración social. Las formas de aprendizaje. Los viajes de los artistas y pintores extranjeros en España. La pintura y las colecciones. El taller. Instrumentos de trabajo: la transmisión de imágenes y el grabado.

3. La pintura y el entorno social. El mercado artístico. Las formas de trabajo: el encargo. Mecenas y clientes. Los pintores, la escultura y la arquitectura. Ut pictura poesis: la supremacía de la pintura y las luchas por su liberalidad. Los pintores y la teoría de la pintura.

4. Pintura y sociedad. La clientela y el encargo. La pintura y la Corte. El patrocinio regio. Las colecciones reales. La Iglesia y la imagen religiosa. La clientela eclesiástica. El papel de la nobleza. Funciones de la pintura. La percepción y el público. Los géneros y los medios de expresión. El cuadro, el retablo y la pintura mural.

5. El realismo y lo simbólico. El tópico del realismo y la pintura española del siglo de Oro. Lo simbólico en la cultura española del siglo XVII. Las fuentes literarias y la pintura española.

6. La pintura y la imagen profana. La Mitología y el mito de la Antigüedad. El poder, el prestigio y la representación del individuo. El relato y la Historia. Fragmentos de realidad: el bodegón.

7. La pintura y la imagen religiosa. La representación de lo real y el sentido de lo trascendente. Alcance y sentido de la pintura religiosa. Las ideas en torno a la imagen. Los recursos y el desarrollo de la imagen religiosa. La eficacia de la imagen y la persuasión. Orientaciones y control de la iconografía. Iconografía y exégesis.

8. Pintura y teoría. La teoría y la imagen religiosa: la influencia de la Contrarreforma. La consideración de la pintura como arte liberal. La teoría y el gusto. Las referencias a los pintores españoles. La comparación entre pintura y escultura. Los Diálogos de Carducho. El Arte de la pintura de Pacheco. Los Discursos practicables de Jusepe Martínez. Antonio Palomino, el Museo Pictórico. Pintura y literatura.

9. La práctica y la idea de la pintura. La complejidad de tendencias. El problema del naturalismo y el Manierismo tardío. El arte de Corte. El tenebrismo. La pervivencia clasicista. Los grandes maestros. Borrón, manera abreviada y la liquidación del tenebrismo. El triunfo de la manera barroca.

10. Los inicios del naturalismo. Manierismo tardío, clasicismo y naturalismo. Sevilla: El Manierismo clasicista de Francisco Pacheco. La renovación de Juan de Roelas. La manera abreviada de Francisco de Herrera el viejo.

11. Madrid y el clasicismo tardío. Los italianos españoles y el arte de corte. Vicente Carducho, Eugenio Caxés y Angelo Nardi. Presencia inicial del caravaggismo en Madrid. Toledo: Sánchez Cotán y el bodegón. Tristán y Orrente.

12. El naturalismo valenciano. Francisco Ribalta y el tenebrismo. La producción del taller y su influencia. Juan de Ribalta. Diversidad del naturalismo.

Segunda Parte

1. José de Ribera. Ribera y la historiografía. El problema de su formación y el traslado a Italia. La influencia de Caravaggio. La técnica de la pintura. Ribera y el clasicismo. La monumentalidad compositiva. Mecenazgo y protección: los virreyes. El taller y la clientela. Ribera grabador. Las primeras obras religiosas. Los temas profanos: mitologías, filósofos y monstruos. La superación del tenebrismo. La pintura religiosa de la madurez: Los encargos del Duque de Monterrey y la serie de la Cartuja de San Martino. Las obras finales.

2. Zurbarán. La valoración contemporánea de Zurbarán. Zurbarán y el tenebrismo. El volumen, la luz y el color. La concepción de la imagen religiosa. La clientela eclesiástica. Las ordenes religiosas. Zurbarán y la

pintura de grandes series monásticas. La formación Sevillana. Las primeras obras. Zurbarán en la Corte: los cuadros del Salón de Reinos. El mercado americano. La magia del objeto: el bodegón. Representación y símbolo. Las obras finales. La impronta de Zurbarán.

3. Alonso Cano pintor. Una biografía polémica. Alonso cano, arquitecto, escultor y pintor. El proceso de trabajo, los dibujos y los grabados. La formación sevillana, el taller de Pacheco. Cano y el clasicismo. Sus obras iniciales. Cano en Madrid. Granada y sus obras finales. Las pinturas de la vida de la Virgen de la catedral.

4. El mundo de Velázquez. La estimación de la obra de Velázquez. Velázquez y la pintura de su tiempo. La forma de trabajo y la pintura. El entorno del objeto: la luz, el espacio y la atmósfera. La renovación del retrato. La concepción de la mitología y la pintura de historia. Velázquez cortesano: la liberalidad de la pintura.

5. Velázquez: la practica y la idea de la pintura. La formación. Velázquez y el tenebrismo. Las obras de su etapa sevillana. Velázquez en la corte. Los primeros retratos reales. Las primeras mitologías. El primer viaje a Italia. La superación del tenebrismo. Las pinturas del Salón de Reinos. El retrato ecuestre. Pinturas religiosas. Retratos reales y retratos nobiliarios. Los bufones. El segundo viaje a Italia. Las pinturas mitológicas de la madurez. Las Meninas y el triunfo de la pintura.

6. La pintura española en tiempos de Velázquez. Madrid: Los pintores contemporáneos de Velázquez. Antonio de Pereda y Fray Juan Rizi. Jusepe Leonardo. El paisaje y el bodegón. La pintura madrileña en tiempos de Carlos 11. Valencia. Jerónimo Jacinto Espinosa. La pintura andaluza en tiempos de Velázquez. Jusepe Martínez y la pintura aragonesa.

7. La disolución del naturalismo. La pintura madrileña. La pintura, la factura y la representación. El barroquismo. La pintura y la decoración arquitectónica. La pintura en la corte. Francisco Rizi y la pintura religiosa. Juan Carreño de Miranda: su pintura religiosa. Carreño de Miranda pintor de Carlos II: el retrato regio. Francisco Camilo. Francisco de Herrera el Mozo: su formación italiana y el barroquismo. Su estancia sevillana. La decoración arquitectónica. Mateo Cerezo. José Antolinez. Juan de Arellano y la pintura de flores. Claudio Coello: la formación. La influencia veneciana. La pintura religiosa. Claudio Coello, pintor de Carlos II. El fin de la manera española. La presencia de Lucas Jordan. Antonio Palomino, pintor y tratadista.

8. Murillo y Valdés Leal. Sevilla, la liquidación del tenebrismo y el triunfo del Barroco. Murillo y la renovación de la pintura. La manera abreviada y la gracia. El gusto por la pintura y la sensibilidad doméstica. Imágenes de devoción. Clientes y patronos. La Academia de Pintura. Funciones de la imagen religiosa. Formación y obras iniciales. La pintura religiosa y la iconografía. Los temas profanos. Valoración de la pintura de Murillo. Valdés Leal y la alternativa expresiva. El problema de la formación. Las primeras obras. La imagen religiosa y los recursos expresivos. Realidad y símbolo: las Postrimerías.

NOTAS DEL TUTOR SOBRE EL LIBRETO DEL LAZARILLO DE TORMES

De: walter suaza castrillon <waltersuaz1@hotmail.com>
Asunto: RE: Sobre el Libreto del Lazarillo Tormes
A: "CAMILO RAMÍREZ" <camiloramirezt@yahoo.com.mx>
Fecha: miércoles, 27 de julio de 2011, 16:46

Maestro Camilo: muy importantes y atinadas preguntas y comentarios. Me sirven mucho porque la guía de puesta en escena es un coro de pedigüeños que apareció como propuesta, en el sentido que, desde ahí responder algunas de las preguntas que me hice de los problemas de la adaptación de HP, sobre todo los literarios, QUE NO COMBINAN con el enfoque de la puesta en escena girando alrededor del coro de pedigueños.
Cuento con 5 actores y dos más que se integran al coro esta semana- yo actúo.
Cuando nos veamos- ¿talvez el lunes1º agost?3pm- le detallo los otros aspectos del montaje...Gracias.

Date: Wed, 27 Jul 2011 06:16:19 -0700
From: camiloramirezt@yahoo.com.mx
Subject: Re: FW: Sobre el Libreto del Lazarillo Tormes
To: waltersuaz1@hotmail.com

Walter: saludo cordial.

¿Cómo va con su proyecto? Espero que bien. No había podido comunicarme antes por motivos diversos. Ofrezco disculpas. Leí con atención la adaptación del Lazarillo y quiero hacer algunos comentarios a manera de preguntas que seguramente ya Walter ha resuelto.

La adaptación me parece dinámica, porque el cruce de narración y actuación es ágil y teatral. La estructura es clara y puede ser base de un buen espectáculo. Solo me pregunto si esta armazón episódica, hilvanada por el mismo Lázaro y en parte por su mujer en la situación de la audiencia, da suficiente continuidad a la expectativa del público o lo suelta para volver a tomarlo luego.

De cualquier forma es una estructura conocida. Lázaro narra su itinerancia, su camino con tres amos que representa; el ciego, el fraile y el escudero, con apariciones de Lorenza, hilvanado todo por la "audiencia" que es la relación de Lázaro con los jueces - público, a la que entra finalmente Lorenza para concluir con la situación del arcipreste, y el juicio de Lázaro.

Donde quiero recabar es en la razón del relato, que cambia un poco del texto narrativo a la adaptación teatral. ¿Lázaro cuenta para convencer a los jueces de su inocencia, de sus razones? ¿La intención con que se narra y representa para los jueces es conmoverlos, producirles lástima? Hay una relación compleja con el público juez. ¿Cómo avanza esa relación? ¿Cambia Lázaro en el transcurso? Al final se concreta en la acción de Lorenza, en la mentira para esconder la relación con el Arcipreste, que podría quedar desligada, casi borrar los otros episodios.

Entonces ¿cómo se relaciona el periplo por los distintos amos con la situación de Lorenza? ¿Miente como ella, simplemente? ¿Cómo evoluciona Lázaro hasta la situación con Lorenza y el Arcipreste? ¿Cómo interviene la relación que ha venido estableciendo con el juez público? Hay un momento en que se oye deliberar al juez, que en consecuencia le permite a Lázaro continuar con su relato; ¿se hace benévolo con Lázaro?

De otro lado quisiera saber ¿cómo está planteando Walter el espectáculo? La dinámica de espacio tiempo es clave y en el texto es fluida, pero en la escena se narra en pasado y se actúa en presente. ¿Cómo serán los cambios de espacio? ¿Con cuántos actores la va a montar? Es de una teatralidad característica el que Lázaro sea acompañado por solo dos actores que representan todos los demás personajes.

¿Qué importancia tiene para la adaptación la referencia al texto original, cuánto depende de la novela? El problema estaría en suponer que el público debe conocer el texto literario o en omitir aspectos importantes sin darse cuenta, con lo que lo teatral quedaría a medio camino.

Finalmente dos temas: ¿cómo plantea la relación con la actualidad, que es como preguntar por qué la picaresca hoy? Y el lenguaje de la adaptación que ya cambia en relación con el literario ¿va a mantenerlo?

Quedo, entonces, pendiente de que Walter me cuente cómo va su trabajo, su carpeta, sus parámetros y decisiones, el diseño de la puesta en escena y si ya está trabajando con actores.

Un abrazo.
Camilo.

BOGOTÁ, 09 de Noviembre de 2011

MAESTRO TUTOR
CAMILO ANDRES RAMÍREZ TRIANA
COORDINADOR DEL PROYECTO CURRICULAR DE ARTES ESCÉNICAS
UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTADD DE ARTES- ASAB

El presente documento tiene como objeto avalar el montaje de grado titulado: "EL LAZARILLO DE TORMES" y los soportes escritos relacionados con el mismo como : EL LIBRO DE DIRECCIÓN, elaborados por el estudiante WALTER JAVIER SUAZA CASTRILLÓN, cc#71603049 de Medellín y con código #20092097138, que luego de realizarse el seguimiento a dicho trabajo cumple con los criterios exigidos .

El Montaje de la obra se encuentra listo para ser socializado con los jurados y el público en la siguiente programación:

DÍA: 12 DE NOV. DE 2011

HORA: 5.00 PM Y 7.00PM

LUGAR: SALA "LUIS ENRIQUE OSORIO"

CAMILO ANDRES RAMÍREZ TRIANA

TUTOR