

Revista de **FOLKLORE**

N.º 206



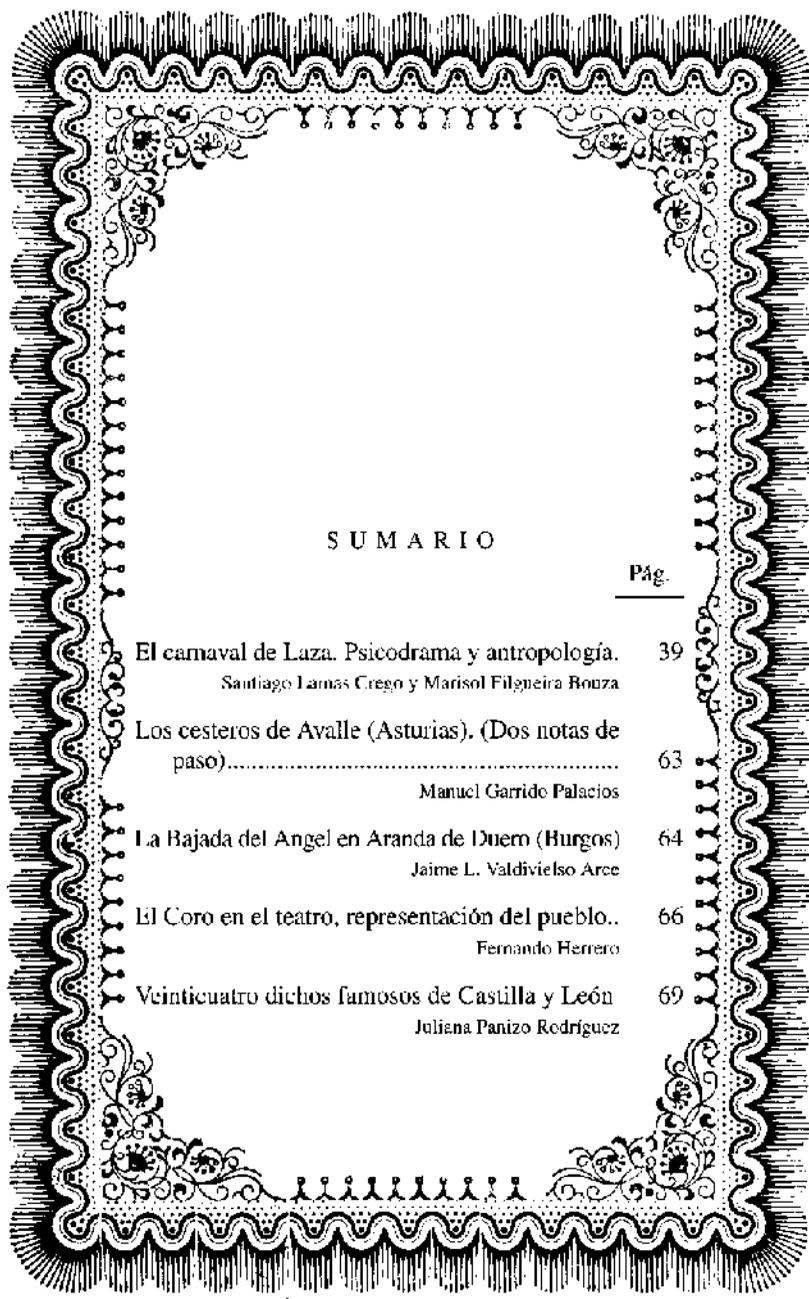
Mujer de Albacete

Marisol Filgueira Bouza ■ Manuel Garrido Palacios
Fernando Herrero ■ Santiago Lamas Crego
Juliana Panizo Rodríguez ■ Jaime L. Valdivielso Arce

Editorial

Algunas formas del culto a la diosa griega Deméter y algunas otras de la liturgia debida a la diosa romana Ceres, ambas protectoras de la agricultura realizada sobre tierra cultivada por el hombre, se han mantenido milagrosamente —arraigadas y cristianizadas— hasta nuestros días. Llama la atención el hecho de que en muchos pueblos españoles se sigan encendiendo hogueras en el campo en los días anteriores a la navidad —habitualmente entre Santa Lucía y Santo Tomás, 13 y 20 de diciembre, respectivamente—, costumbre que ha sobrevivido el paso de los siglos unida al acto colectivo y reconfortante de una merienda al aire libre. No es ajeno, sin embargo, a esta supervivencia, el hecho de que la antigua fiesta de la expectación o anunciación se celebrara en los primeros siglos —así lo sabemos por el concilio de Toledo del año 656 y por otros textos, no todos ellos “canónicos”— el día 18 de diciembre, y que seguramente había sido situada precisamente en esa época para asimilar de forma inteligente y no traumática algunas tradiciones paganas entre las que sin duda se encontrarían las hogueras votivas a la Madre Tierra. Desde el momento en que la anunciación a María (Dei Mater) pasó definitivamente a celebrarse el 25 de marzo, la costumbre se acomodó en otra fecha del santoral cercana a la octava de navidad, según las devociones o la oportunidad de cada lugar.





S U M A R I O

	<u>Pág.</u>
El carnaval de Laza. Psicodrama y antropología. Santiago Lamas Crego y Marisol Filgueira Bouza	39
Los cesteros de Avelle (Asturias). (Dos notas de paso).....	63
Manuel Garrido Palacios	
La Bajada del Angel en Aranda de Duero (Hurgos) Jaime L. Valdivieiso Arce	64
El Coro en el teatro, representación del pueblo.. Fernando Herrero	66
Veinticuatro dichos famosos de Castilla y León Juliana Panizo Rodríguez	69

EDITA: Obra Social y Cultural de Caja España.

Plaza España, 13 - Valladolid, 1998.

DIRIGE la revista de Folklore: Joaquín Díaz.

DEPOSITO LEGAL: VA. 338 - 1980 - ISSN 0211-1810.

IMPRESION: Gráficas Turquesa. - C/ Turquesa, Paro. 254-B, Pol. I. S. Cristóbal VA 1098

El carnaval de Laza. Psicodrama y antropología

Santiago Lamas Crego y Marisol Filgueira Bouza

1. TEORÍA DEL ESPECTÁCULO

1.1. La interpretación

En el curso de la VI Reunión Nacional de la Asociación Española de Psicodrama (1990), VAZQUEZ PEREIRA y FILGUEIRA BOUZA presentábamos un trabajo sobre la "Psicología del actor y del arte dramático", donde apuntábamos algunas ideas que en esta ocasión nos sirven para introducir el tema que aquí se va a desarrollar:

Las formas interpretativas son *formas colectivas de creatividad y participación destinadas a un público* con el que deben conectar. Los sujetos de participación son, como mínimo, tres: uno que habla/actúa, otro que responde a su intervención, y un tercero que escucha y observa. Lo que diferencia la "interpretación" de la mera "imitación" es la *aportación de elementos personales* (emociones) del intérprete al personaje interpretado. La base creadora de la interpretación reside en el hecho de que el actor presta su cuerpo al personaje y añade su emotividad: *el actor se expresa a través del personaje*; manifiesta lo que se produce en las capas más profundas de su personalidad por medio de formas inarticuladas de la realidad (el gesto, el tono...) percibida de modo intuitivo a esos niveles profundos.

Si el actor pone en juego su emoción al interpretar el papel, *el público sincroniza* sus emociones con las del actor, poniéndose en *resonancia afectiva* (¿transferencia?) con lo que se interpreta. Su participación es también real y creadora.

VILLIERS explicaba la participación del espectador por un mecanismo de *contagio emotivo* que empieza por la resonancia en el estado físico (risas, cuchicheos, aplausos, lágrimas, silencios elocuentes...) para pasar a un contagio de los contenidos mentales. De la misma manera que la interpretación influye sobre el público, el público influye y condiciona en todo momento la interpretación del actor con sus reacciones (*resonancia actor-espectador*): se trata de una verdadera comunicación palpable.

El público llega así a su vez a la expresión de las capas más profundas de su personalidad, *liberando sus propios conflictos* a través del acto dramático: el teatro supone una *catarsis*, como es sabido ya desde ARISTÓTELES:

"La tragedia es la imitación de una acción (...), imitación hecha mediante personajes en ac-

ción y no por medio de un relato, y que al suscitar compasión y temor opera la purgación propia de semejantes emociones" (Poética, Cap. VI).

Las exigencias inconscientes del auditorio quedan satisfechas con las reacciones activas frente a la dramatización vehiculizadas a través de lo que KRIS denominaba *participación por delegación*: el sujeto se distancia de las instancias instintivas y las delega en otras personas que las van a llevar a la realidad de un modo socialmente valioso, porque disponen de la habilidad para ello. Después del acto liberador, el sujeto puede establecer la *diferencia entre el mundo de la ficción y el mundo de la realidad*, es decir no incurriría en la "ilusión estética" –incapacidad para hacer semejante discriminación que lleva a la búsqueda de la satisfacción automática de las demandas inconscientes, por la *participación activa y directa* en el acto dramático (¿acting-out?), lo cual lleva a que se resienta el prestigio social y la autoestima, suscitándose sentimientos de culpa por haber liberado las demandas directa e impulsivamente, esto es, fuera de control.

El arte es catártico y purificador porque la participación pasiva por delegación permite al sujeto establecer el control del Yo sobre las demandas instintivas reprobadas: efectivamente, la catarsis no consiste en la mera liberación de las emociones, sino en el dominio de las mismas por vías socialmente aceptables (¿sublimación?).

Esta separación entre participación activa (permitida al actor, pero no al público) y participación pasiva o por delegación (la que compete al auditorio), lleva a BAUDOUIN a hablar del "complejo espectacular": el actor es un sujeto dominado por el placer de exhibirse; aunque renuncie a su propia exhibición directa para hacer llegar al público el personaje que interpreta, expresa sus conflictos y complejos por medio de los conflictos y complejos del personaje. Y, *si el actor es un exhibicionista, el público es "voyeurista"*, pues encuentra placer en ser observador de la exhibición de otro.

La frontera que se delimita entre quienes participan físicamente en el acto y quienes participan receptivamente por la observación de los primeros, esto es, la diferenciación entre *actores y observadores*, confiere a la interpretación la característica de "ESPECTÁCULO".

1.2. La relación espectacular: dinámica de la Exhibición-Observación. Identificación y Transferecia.

GONZALEZ REQUENA (1988) dice que “el espectáculo consiste en la puesta en relación de dos factores: una determinada actividad que se ofrece y un determinado sujeto que la contempla”. El espectáculo nace “de la dialéctica de estos dos elementos que se materializa en la forma de una *relación espectacular*”. La relación espectacular es “la interacción que surge de la puesta en relación de un *espectador* y de una *exhibición* que se le ofrece” (p. 55).

Para definir las *fronteras del espectáculo*, no hay que tener en cuenta cuáles son los *sentidos* del sujeto por aquél interpelados. Quedan descartados el *gusto*, el *olfato* y el *tacto*, que intervienen cuando no existe *distancia* sino *proximidad* entre el cuerpo del sujeto que percibe y el objeto percibido, y son los que caracterizan esencialmente la *relación íntima*.

El *oído*, por su parte, interviene de manera prioritaria cuando el sonido/la voz del objeto percibido materializa una *relación en exceso distanciada* con respecto al cuerpo del sujeto que percibe: la emisión radiofónica o la audición de grabaciones no son espectáculos en sí, sino, en todo caso, *referencia a un espectáculo* (p. ej., la retransmisión por radio de eventos deportivos o la grabación en discos... etc. de un concierto en directo).

El sonido desempeña un papel importante en muchos espectáculos (conciertos...), pero en todos ellos la *vista* es la que confiere el carácter espectacular: *el espectáculo se constituye “allí donde los cuerpos se escrutan en la distancia”, a una distancia determinada “que excluye la intimidad en beneficio de un determinado extrañamiento”* (p. 56), y no excesiva hasta el punto de hacer imposible la mirada. *La vista es “el sentido rey (...) sobre el que el sujeto se constituye en espectador. (...) nada mejor que la mirada para sustentar una relación con otro cuerpo del que se carece”* (p. 57).

La pintura, la fotografía, la escultura... no son espectáculos porque carecen “de un cuerpo que actúe, que trabaje en el instante en que sobre él se dirija la mirada del espectador. Un cuerpo vital (...), pero no necesariamente humano —ahí está (la) espectacularidad de las peleas de gallos. (...) no será necesario siquiera que el cuerpo se vea, pero siempre que los resultados inmediatos de su actividad resulten lo suficientemente visibles (...guñol, marionetas)”.

“(...) es el cuerpo que trabaja y se exhibe lo que constituye, en presencia de la mirada del espectador, la relación espectacular. Pero el cuerpo

en la inmediatez —y en la eventualidad— de su actuación”.

El cine y la televisión gozan también de una gran fascinación espectacular: “poco importa que los cuerpos no estén presentes realmente si la mirada del espectador los acepta como tales”. No sucede lo mismo con la literatura: aunque el lector pueda fantasear los cuerpos de los personajes narrados, éstos “no son objeto de su mirada” (p. 57).

“*La relación espectacular comporta una mirada y un cuerpo, entre los que media una determinada distancia. La distancia, trazada por esa mirada proveniente de un cuerpo negado y que tiene por objeto otro cuerpo, éste plenamente afirmado*”. Efectivamente, *el cuerpo del espectador está excluido* porque “su emergencia aboliría la relación espectacular en aras de una relación de intimidad”. *La distancia se revela como la “huella de una carencia, la de ese cuerpo negado del espectador que, reducido a la mirada, se entrega a la contemplación de otro cuerpo (...) afirmado —en su exhibición— y que por ello se manifiesta como necesariamente fascinante”* (p. 58).

La mirada, la distancia y el cuerpo que se exhibe afirmado como imagen que fascina constituyen “los elementos necesarios para una *situación de seducción*”. Pues lo que pretende el cuerpo que se exhibe es seducir, es decir, atraer —apropiarse— de la mirada deseante del otro. (...) *El ojo desea y se apropia de la imagen de su deseo, el cuerpo se apropia del deseo del que mira... (...) El espectáculo se nos descubre como la realización de la operación de seducción. Pero la seducción es, a su vez, el ejercicio de un determinado poder: el poder sobre el deseo del otro”* (pp. 59-60).

Para GONZALEZ REQUENA, lo que sustenta la relación espectacular es lo que LACAN denominó “*IDENTIFICACION IMAGINARIA*”. El *descubrimiento del otro*, en la fase del espejo, equivale al descubrimiento de la experiencia nuclear de la carencia: “el otro es, antes que nada, *aquello de lo que se carece*. Y, por ello mismo, *objeto de deseo* (...). *El sujeto construye (...) su imagen de sí (...) sobre el modelo del otro* (...). El yo del sujeto nace sobre el modelo de esta imagen del otro que es, a la vez, *aquello que desea*. (...) La identificación imaginaria (es) *identificación con la imagen especular del otro*. (...) La imagen del otro actúa (...) como un espejo. (...) El yo del sujeto se construye (...) a partir de la experiencia de su carencia, de lo que le falta, y (...) sobre la imagen misteriosa del otro con el que se identifica. (...) Lo que desea, después de todo, es ser deseado por otro. *El deseo del sujeto es, pues, el deseo del otro*. (...) En este proceso hay un *órgano* que desempeña un papel capital: el ojo. *El ojo es el testigo del límite, del afuera, de la distancia en la que se ma-*

terializa la carencia. Es (...) el órgano a través del cual el sujeto busca aquello de lo que carece, manifestándose (...) como un *órgano deseante* (...) (que) *sustenta un vínculo visual* (...) *intensamente satisfactorio con el otro*. (...) *La mirada aparece así como algo directamente relacionado con la vivencia del deseo: el deseo se sustenta en la carencia, en la distancia con respecto al objeto del deseo* (...). *La mirada traza esa distancia en el espacio, adquiriendo "un carácter a la vez erótico y destructivo, es decir, devorador: el individuo busca apropiarse totalmente del otro, devorarlo, negarle como diferente"* (pp. 60-64).

"Todo espectáculo se articula (...) sobre una relación dual, imaginaria, especular. Lo imaginario es convocado en (...) (la) relación que vincula a un sujeto que mira y a un cuerpo que actúa para él, que se ofrece a su mirada" (p. 66).

La relación imaginaria dual se resuelve con la *reestructuración introducida por un tercero* que desbloquee la relación de fascinación-destrucción y apunte una *salida exterior* al deseo del sujeto. Esta *mediación* —para LACAN introducida por la palabra desde la ley del padre— permite el *acceso al orden de lo simbólico*. *El universo del lenguaje permite al sujeto "reconocerse como otra cosa, como algo más que imagen especular"* (p. 65).

El espectáculo no se agota en el registro de lo imaginario —no responde exclusivamente a la dinámica narcisista del espejo— porque *"puede ser estructurado en un dispositivo de simbolización"*. A tal fin, *"es necesario que el símbolo recubra al cuerpo para que así éste, además de exhibirse —ofrecerse—, se manifieste portador de un determinado sentido* (...). El gesto deja (...) de agotarse en exhibición, en oferta especular para el que lo mira, *para introducir una cierta opacidad simbólica, una cierta resistencia: es algo más que oferta, señala hacia otra dirección* (...). *El cuerpo (...) se convierte en mediador entre el espectador —(...) concelebrante— y aquello hacia lo que el sentido apunta —una cierta transcendencia. (...) Este proceso de simbolización (de sacralización) del espectáculo conduce hacia el rito* (...)" (p. 66), entendido en el sentido del análisis antropológico de LEVI-STRAUSS.

Los ritos y ceremonias religiosas no constituyen espectáculo en tanto *"el sacerdote no es el objeto fascinante de una mirada, sino el mediador de una relación entre el fiel y la divinidad (que como tal) debe anularse en aras de una intimidad sagrada en la que el creyente y la divinidad se funden en la experiencia de lo sagrado"*. En este caso, sólo *"la emergencia de una mirada profana (...) genera el extrañamiento necesario que hace posible la espectacularización de la ceremonia ritual, a costa (...) de violentar la intimidad en lo*

sagrado que le caracteriza más esencialmente". Es lo que ocurre en el caso de los turistas que van a presenciar las "Macumbas" brasileñas en visitas organizadas por agencias de viajes, en las retransmisiones televisivas proselitistas de ceremonias religiosas tan frecuentes en los Estados Unidos, o —para los espectadores descritos— en las procesiones de Semana Santa: muy oportunamente cayó en nuestras manos, el pasado Domingo de Ramos, una reseña publicada en el periódico La Región (Orense, 12 de abril de 1992, p. 55) con el siguiente titular: **"EL ESPECTACULO PREDOMINA SOBRE LA FE EN LA SEMANA SANTA ESPAÑOLA"**, de donde merecen destacarse frases como las siguientes:

"La Semana Santa en España, tiempo de recogimiento y fe en un principio, ha ido dejando paso a las manifestaciones artísticas, los espectáculos y el turismo, manteniendo unas manifestaciones de religiosidad muy características".

"Tiene (...) diferencias en las formas de expresión, desde las más graves y severas en el norte de España, la algarabía y el bullicio del sur y el espectáculo teatral que predomina en el Mediterráneo".

"... la calle se convierte en un espléndido museo (...), donde se exhiben las mejores tallas de nuestro Siglo de Oro (...)".

"En Cataluña y Valencia se presenta la Semana Santa con apariencia de espectáculo. (...) son famosas por sus representaciones de autos sacramentales sobre la Pasión".

Pero no vamos a ignorar la posibilidad de que ocurra el fenómeno contrario, esto es, que el ojo curioso, profano e intruso, en busca del espectáculo fascinante, quede atrapado y —¿por qué no?— convicto. ¿Quién no se ha sentido conmovido en alguna ocasión frente al misterio de la fe, incluso tentado a dejarse llevar por semejantes manifestaciones sagradas? ¿Puede algún ateo asegurar que nunca se sintió secretamente envidioso de la esperanza en la resurrección enfrentado con la propia muerte inminente o la de algún ser querido?

El arte (teatro, ballet, ópera, cante jondo, cine...), esto es, *"la relación estética, constituye una manifestación moderna de lo sagrado"* que aun pudiendo *"ser objeto de un consumo espectacularizado (...) invita (...) a su aproximación en términos de ritual*. Así es como se comportan las élites refinadas capaces de trascender lo espectacular en aras de una relación estética en la que *el actuante se convierte en el mediador —en el sacerdote— de una determinada relación con lo sagrado"* (pp. 58-59).

De hecho, el teatro nace como una ceremonia religiosa. En el teatro griego, el lugar de la representación es un lugar sagrado a donde van a bajar los dioses. Durante mucho tiempo el teatro va a tener contenidos predominantemente religiosos (Autos Sacramentales, Danzas de la Muerte...). Por otra parte, al arte se le atribuye un poder mágico por su carácter novedoso. Sólo unos pocos elegidos (artistas, genios...) poseen la capacidad para superar la angustia ante lo nuevo y encontrar solución a los nuevos problemas. Son elegidos, no sólo por su habilidad, sino también porque se les atribuye la condición de estar íntimamente unidos a la divinidad.

La creencia en el poder mágico de estos elegidos y de su arte está muy arraigada en el espíritu humano, en estrecha vinculación con la historia ancestral del hombre (v. LEVI-STRAUSS, "El pensamiento salvaje").

El artista, al re-crear la naturaleza, la despoja de su esencia —la domina. Las reacciones de participación activa frente al arte calman la angustia frente a lo nuevo: el observador cree participar en el dominio mágico de la naturaleza (pensamiento mágico), que es lo que cree que ha hecho el artista.

"(...) Las nociones de espectáculo y rito se nos presentan como dos categorías abstractas y extremas de un continuo en el que muchas soluciones intermedias encuentran su lugar. Es lógico que así suceda, pues lo imaginario y lo simbólico son dos registros de la experiencia humana a la vez discordantes y necesariamente entrelazados" (p. 66).

La narratividad es "el más poderoso instrumento humano de simbolización" (apropiación simbólica de lo real), desgraciadamente en crisis por la lógica espectacular y la progresiva desimbolización del discurso televisivo dominante. Para LEVI-STRAUSS (citado por GONZALEZ REQUENA) "No existe cultura (...) sin relato. El mito (...) es un instrumento capital para la construcción del sistema de significaciones que organiza, y a la vez constituye, una cultura". Genera "la red de sentidos que permite a una colectividad reconocerse, formular y asumir sus propias reglas de juego (...). Pues es tarea del mito (...) construir el relato de los orígenes, de ese tiempo iniciático en el que ciertos gestos heroicos irrumpen en un determinado caos (...), (permitiendo que) el tiempo concreto (...) (pueda) ser reconocido como ámbito donde los acontecimientos encuentren su (...) sentido. La tarea del mito (...) estriba (...) en proyectar a un pasado originario el caos que amenaza a nuestro presente cotidiano para, allí, exorcizarlo a través de la instauración de una constelación de (...) actos fundadores a partir de los cuales el presente pueda resultar humanamente asumible". Articula-

lar el relato fundador a partir del cual "los sucesos singulares que viven los individuos de una cultura pueden (...) narrativizarse, ser reconocidos como portadores de sentido" (pp. 114-115).

Por su parte, el psicoanálisis explica el relato como "un universo de ficción animado por una serie de deseos en conflicto en las que nuestro inconsciente puede reconocerse —reconociendo, en ellos, la expresión metafórica de sus propios conflictos—, accediendo así a una determinada elaboración de los mismos" (p. 115). Esta es la función de los cuentos infantiles que ofrecen al niño un escenario fantástico lo bastante distante de lo real como para poder hacer frente a conflictos que en la realidad resultan demasiado dramáticos. *Todo relato se revela "como un escenario dotado de un plano simbólico en el que el sujeto, a través de una determinada metáfora espacial —el desplazamiento, el viaje— y de una determinada metáfora dramática —el conflicto, la lucha—, elabora sus conflictos interiores y, si las condiciones resultan idóneas, accede a determinadas iluminaciones: (...) aprende a madurar, a través del viaje dramático del héroe por un universo más o menos fantástico (...) (o) verosímil, pero en cualquier caso distinto del cotidiano". La identificación imaginaria encuentra salida, a través del símbolo, y se convierte en "identificación narrativa".*

Un relato (literario, teatral, cinematográfico...) es una "historia narrada de una serie de acontecimientos que afectan a un grupo de personajes (...), una trama (...) en que esos acontecimientos y esos personajes se ligan en términos de conflicto(s). (...), (dirigida a) un lector —un espectador— que se reconoce en ese conflicto (...), alguien que intuye que todo lo narrado le toca, le afecta, le pertenece (...), (pues) media (...) nuestro inconsciente (que) lo reconoce como propio, porque ve en él la metáfora de (sus) conflictos" (p. 116).

Lo propio de la narratividad es que relaja las exigencias sociales inmediatas y el sujeto, a través de la metáfora, puede ponerse en contacto con su inconsciente y elaborar sus conflictos. La ignorancia del inconsciente sobre la diferencia entre realidad y ficción ("ilusión estética") lo hace posible y explica la movilización emocional. Sus contenidos reprobables y reprimidos acceden a la conciencia transformados por el mecanismo de la proyección, de manera que el sujeto no tiene que reconocerlos como propios. A nivel consciente, el sujeto se introduce en el relato por medio de la empatía: es una emotividad solidaria por la que el espectador comprende y comparte los sentimientos de ciertos personajes, reconociendo sus padecimientos. La empatía es la parte de la identificación narrativa que el sujeto está en condiciones de reconocer como propia, mientras que la proyección es aquella otra parte del mismo fenó-

meno que la conciencia no puede / se niega a reconocer: los deseos antisociales.

Así pues, la dimensión simbólica de la narrativa radica en "la construcción (...) de un sistema de significaciones a partir de las cuales el sujeto puede reconocer el sentido de su experiencia cotidiana (...), (y en la) trama de deseos en conflicto en la que el inconsciente del sujeto puede reconocer (...) la metáfora de los conflictos que lo escinden". La experiencia cotidiana y los conflictos se articulan así y se elaboran en lo simbólico. Lo cognitivo (red de significaciones) y lo emotivo (trama de deseos), estrechamente vinculados, atraviesan al sujeto y le permiten reconocerse en lo simbólico. Para que el deseo pueda inscribirse en la red de significaciones, el relato debe adquirir una dimensión temporal: debe tener un desenlace sometido a una cierta demora que permita la escenificación del deseo. El desenlace, además, hace que cristalicen los actos y les dota de sentido (pp. 116-119).

Estas dos condiciones de la simbolización (clausura del relato y demora del desenlace) están cada vez más ausentes del discurso televisivo, "por su constante tensión espectacular (que) no tolera ninguna demora y exige un constante e inmediato bombardeo de estímulos (...) visuales; un discurso que (...) se afirma en la promesa de un contacto ininterrumpido que rechaza toda clausura; y (...) tienden a supeditar (...) toda dimensión semántica a un dispositivo de oferta espectacular y seductora". No importa el sentido, sino de nuevo el gesto: el actor se somete al deseo del espectador. "De nuevo, pues, el espejo, ahuecando toda dimensión simbólica del relato" (pp. 119-120). El ejemplo prototípico es el "culebrón" con su promesa de "reproducirse indefinidamente y (...) mantener el deseo del espectador constantemente atrapado, (para lo cual) (...) recurre a todas las técnicas del impacto espectacular" (p. 121). Interpela al "yo imaginario" del sujeto ("identificación imaginaria"), no a su "ser inconsciente" ("identificación narrativa" -o simbólica) (p. 126).

1.3. Topología del espectáculo y dinámica relacional en los escenarios

GONZALEZ REQUENA (pp. 66-74) propone una clasificación de los espectáculos atendiendo a las características espaciales de los escenarios y, en consecuencia, al tipo de escenas y relaciones que éstas permiten. La esencia de esta clasificación reside en el lugar que ocupa la mirada y el espectador que la sustenta con respecto al objeto de exhibición; más concretamente:

- desde dónde mira el espectador,
- cuál es su posición con respecto al espectáculo que se le ofrece, y

- cuáles son las limitaciones que dicha posición impone a su visión y a su participación.

Su propuesta nos servirá a nosotros para elaborar un esquema de paralelismos y vínculos circulares entre las diferentes relaciones que se examinan en este trabajo: la relación espectacular, la relación íntima, la relación estética (sagrada o ritual) y la relación terapéutica. (Dicho esquema se presenta en el Apéndice).

Pero veamos dicha clasificación:

a) El Modelo Carnavalesco

Características:

- el escenario es de FORMA INDEFINIDA: en cada momento puede adoptar una forma diferente.

- es ABIERTO, sin límites que lo demarquen.

- es MOVIL, ya que puede extenderse por toda la ciudad. La calle es el lugar de la interacción.

- es ACCESIBLE, pues el público puede en todo momento incorporarse libremente al escenario y, de hecho, participa en la escena de manera activa y sistemática.

- CONFIGURACION ESPACIAL EXCENTRICA: el dominio visual del espectáculo es siempre parcial. La mirada no tiene posiciones privilegiadas. El espectador debe desplazarse continuamente para seguir la escena, pero tiene libertad para elegir el trayecto.

- ESCENA NO CLAUSURADA, pues está abierta a la participación, es constantemente móvil y los roles actor-espectador son intercambiables.

- Se trata además de lo que nosotros llamaríamos una ESCENA REAL (escena "en sí" o escenificación en el nivel de lo real), pues el deseo circula gratuito y se satisface de forma inmediata, sin cortapisas y promiscuamente por la participación activa y directa en el objeto. Esto impide la apropiación -de la mirada, del deseo, del cuerpo, de la palabra o del espacio- y, por tanto, la fetichización -donde el deseo no se satisface metonímicamente mediatizado por un sucedáneo, una parte, un sustituto o un símbolo del objeto deseado. No hay límites, carencias ni prohibiciones; si acaso, la única ley es la de: "¡Prohibido prohibir!". Se trata de una comunión ("común-unió") directa, que recuerda a la "unicidad en el acto" entre madre e hijo y a la exigencia de satisfacción constante e inmediata del "síndrome del hambre de actos" en la Matriz de Identidad indiferenciada de la teoría morcniana del desarrollo. No hay separación posible, sino fusión: todos deben -o al menos pueden- hacer lo mismo.

Ejemplos:

El CARNAVAL es el ejemplo más representativo. Pero también comparten estas características algunas Fiestas Populares: los Sanfermines, la fiesta de Moros y Cristianos, las Fallas de Valencia, la noche de San Juan...

La feria y la verbena popular, el festival de rock y ciertos meetings políticos constituyen una variante de este modelo, en la medida en que la escena es parcialmente abierta y los roles son hasta cierto punto intercambiables, aunque acogen algunos espectáculos de escena cerrada con límites establecidos.

b) El Modelo Circense

Características:

– el escenario es CIRCULAR o ELIPTICO.

– es CERRADO: el espectáculo ocupa un centro, con límites precisos, en torno al cual se disponen los espectadores.

– es SEMIMOVIL: el escenario no se desplaza, pero sus cimientos y estructura se pueden modificar, sustituir o trasladar en el espacio para ajustarse a las distintas escenas. Sin embargo, éstas no pueden exceder los límites del escenario más que excepcionalmente (un animal que se escapa de la jaula, los payasos que se acercan a bromear con el público...).

– es INACCESIBLE: los espectadores no pueden incorporarse al escenario ni participar activamente en la escena.

– CONFIGURACION ESPACIAL EXCENTRICA: el espectador está situado en una posición excéntrica con respecto al espectáculo, el cual irradia en todas direcciones y prima sobre la mirada, limitada ésta por la angulación de la posición sobre el espectáculo. Las diferentes posiciones tienen distintos ángulos de visión.

– ESCENA CLAUSURADA: transcurre en un centro nuclear delimitado por fronteras infranqueables para los espectadores. Los roles no son intercambiables.

– ESCENA REAL (“en sí”) para el actor que se recrea en la práctica, despliegue y exhibición de su propia pericia (pues, salvo excepciones inusuales, desempeña su propio rol, no representa a otro); ESCENA IMAGINARIA para el espectador, que sufre el efecto de la fascinación (imagina, desea o teme ser “igual a” ese modelo –imagen– que se le ofrece y le atrapa).

Ejemplos:

El CIRCO es el más representativo; pero también, el hipódromo, las diferentes pruebas deportivas, los misterios medievales, el teatro popular,

los ajusticiamientos públicos, los torneos, los partidos de fútbol (baloncesto... etc.), el boxeo, las carreras, las corridas de toros...

Se pueden incluir aquí los ESPECTACULOS ITINERANTES o DESFILES (Desfiles militares, Cabalgata de los Reyes Magos, Procesiones de Semana Santa, Desfile de las Escuelas de Samba...): el escenario es RECTILINEO –en lugar de circular o elíptico– y MOVIL, pero es igualmente CERRADO e INACCESIBLE, la ESCENA también es CLAUSURADA (los roles no son intercambiables) y el espectador está en posición EXCENTRICA con respecto al espectáculo. Se aplican las mismas argumentaciones en cuanto a la ESCENA REAL e IMAGINARIA.

c) El Modelo de la Escena a la Italiana

Características:

– el escenario es en PERSPECTIVA: el conjunto escenográfico irrumpe en el lugar que ocupa el espectador. El escenario está dispuesto en términos perspectivistas en función de un centro óptico exterior.

– es CERRADO: a pesar de estar dispuesto hacia el espectador, el espacio escénico tiene unos límites precisos infranqueables.

– es SEMIMOVIL: no se desplaza en el espacio, pero puede sufrir transformaciones en su estructura para las diferentes escenas.

– es INACCESIBLE, pues los espectadores –salvo excepciones muy inusuales– no pueden acceder al escenario.

– CONFIGURACION ESPACIAL CONCEN-TRICA: el espacio está dispuesto de manera que el espectador, desde cualquier posición, goza de pleno dominio visual del espectáculo.

– ESCENA CLAUSURADA: los roles actor/espectador no son intercambiables.

– ESCENA IMAGINARIA (“igual a”): el cuerpo-fetiché del artista persigue atrapar e inmovilizar el deseo espectacular a través del gesto plenamente significativo y el adorno con todos los signos de la riqueza material. Secundariamente, puede darse la ESCENA SIMBOLICA (“como si fuera él o me pasara a mí), cuando la trama despierta la identificación y fomenta la catarsis.

Ejemplos:

El teatro, la ópera, la danza, los conciertos, las conferencias, la misa...

d) El Modelo de la Escena Fantasma

Características:

– el escenario es en PERSPECTIVA: la ordenación perspectivista del espacio está inscrita en

el procedimiento de producción de imágenes que van a proyectarse sobre una pantalla.

– es CERRADO, pues tiene límites precisos.

– es INMOVIL: no puede desplazarse ni se modifica su estructura, aunque produzca la falsa ilusión de que así ocurre.

– es el más INACCESIBLE de todos los escenarios.

– CONFIGURACION ESPACIAL CONCENTRICA: las diferentes posiciones de cámara e imágenes rodadas convergen en el lugar ocupado por el espectador, que tiene acceso potencial a todos los ángulos de visión.

– ESCENA CLAUSURADA: los roles no son intercambiables –sólo en la medida y en el nivel de lo imaginario.

– ESCENA IMAGINARIA (“igual a”): el espectáculo de pantalla es el más fascinante y seductor de los tiempos modernos, aunque –para nuestra tranquilidad– no excluye la ESCENA SIMBOLICA (“como si”), en la medida en que da cabida a la identificación y la catarsis.

Ejemplos:

El Cine, la Televisión y el Vídeo.

Conviene recordar en este punto que *todo espectáculo es susceptible de ritualización (= sacralización) en la medida en que se pueda evitar la trampa de la fascinación. Si se trasciende la mera RELACION ESPECTACULAR (identificación imaginaria) para ser partícipe –aunque sea por delegación– del acto, estamos trasladando la RELACION INTIMA del ESCENARIO PRIVADO al ESCENARIO PUBLICO (identificación simbólica: la oferta espectacular cobra sentido). Esto equivale a convertir la relación espectacular en RELACION ESTETICA (= SAGRADA o RITUAL), y es esta relación estética la que abre una vía terapéutica. Cabe pues, una RELACION TERAPEUTICA en el contexto del espectáculo –de los múltiples espectáculos– siempre y cuando se trascienda lo espectacular por la implicación íntima y compartida. Esta argumentación nos sirve para defender el ESCENARIO PSICODRAMATICO como espacio privilegiado para obtener el máximo rendimiento terapéutico de la observación de modelos e imágenes.*

La RELACION INTIMA de la vida privada, por la proximidad que la caracteriza, excluye la discriminación entre actor/observador: consiste en una interacción, más o menos igualitaria, donde se juegan, no sólo la empatía, identificación y transferencia, sino además todas las fuerzas de atracción-rechazo-indiferencia (*Factor Tele*) que movilizan las relaciones interpersonales y de

donde surgen potencialmente los *conflictos* (conscientes e inconscientes). Esta relación transcurre en *escenarios privados* (el hogar, el despacho...). Si hemos de clasificar estos escenarios con las categorías utilizadas por GONZALEZ REQUENA, habría que decir que su FORMA es INDEFINIDA (pueden adoptar cualquier configuración); pueden ser ABIERTOS o CERRADOS (ya que una escena íntima puede tener lugar en un espacio con o sin límites precisos); son escenarios MOVILES (pueden trasladarse en el espacio); más que inaccesibles, son EXCLUYENTES (pues la relación íntima no cuenta con el público), y por tanto *no procede hablar de configuración espacial concéntrica o excéntrica* (o bien no hay público o no importa desde dónde pueda estar observando un eventual espectador); la ESCENA es CLAUSURADA (sólo existen actores) y REAL (“en sí”), aunque toda escena momentánea entre dos o más individuos remite a otras escenas pasadas de relación y, en esa medida, se puede decir que es también SIMBOLICA (“como si”).

La RELACION TERAPEUTICA, como decíamos, surge de la posibilidad de elaborar la relación íntima en la relación espectacular ritualizada en relación estética, es decir, de la movilización de todos los vehículos de relación (identificación, empatía, transferencia y tele) en un contexto que ofrezca la oportunidad de ventilar los conflictos y asimilar nuevos modelos para enfrentarlos. En el ESCENARIO PSICODRAMATICO confluirán los elementos de todos los escenarios descritos, configurándose una situación que ofrece la metodología para el desencadenamiento sistematizado y controlado de los efectos terapéuticos del espectáculo. Nos ocuparemos de este escenario más adelante.

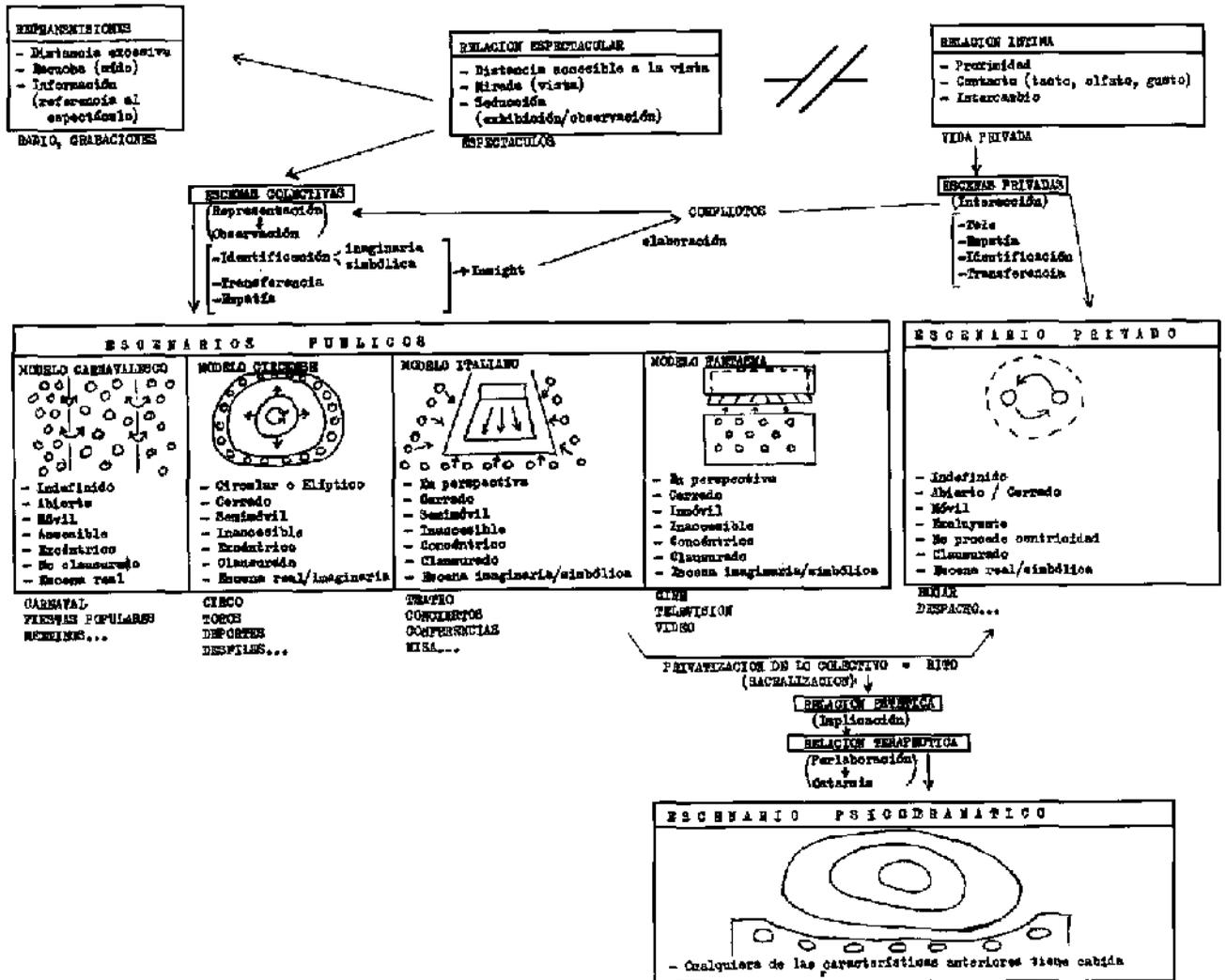
(Ver Apéndice: Esquema de vínculos entre relaciones y escenarios).

1.4 Escenarios, Juegos y Dinámica social

Es posible intentar un análisis social desde el tipo de escenarios predominantes en cada momento.

GONZALEZ REQUENA defiende que *la aparición del modelo espacial de la escena italiana impone un divorcio neto entre el espectáculo y la calle, consonante “con la ordenación burguesa de la ciudad: negación de todo desorden carnavalesco, apresamiento del espectáculo en espacios cerrados y fácilmente controlables, y conversión de la calle en mero espacio de tránsito y no en lugar de interacción”.*

“Una posible historia social del espectáculo debería hacerse cargo de un fenómeno hasta aho-



APENDICE: Esquema de vínculos entre relaciones y escenarios

ra no estudiado: desde que se instaura el modelo concéntrico (y hasta (...) la hegemonía del espectáculo televisivo), éste convive con el excéntrico en una (...) división de competencias: mientras (...) la configuración concéntrica de la relación espectacular se impone en los espectáculos cultos de las clases dominantes, la excéntrica pervive esencialmente en el ámbito de la cultura popular. Es igualmente significativo (...) que el melodrama teatral, una vez convertido en el espectáculo preferido de las clases populares, evolucione hacia una modalidad circense expresivamente excéntrica" (p. 71).

La tendencia del cine, y sobre todo, de la televisión a fagocitar todos los demás espectáculos constituye el fenómeno moderno más relevante de la sociología del espectáculo. "El modelo concéntrico (...) amenaza con imponerse de (...) ma-

nera definitiva: desde la procesión religiosa al strip-tease, desde el desfile de Reyes Magos a la ópera, pasando por el fútbol, la vuelta ciclista, el teatro de cámara o el carnaval, todo tiene cabida en televisión, si bien a costa de someterse a una férrea configuración de la relación espectacular (...) (lo que) supone indefectiblemente su perversión y, por lo general, su banalización". El desfile de Reyes exige una visión distante para que el niño pueda elaborar las figuras míticas de manera especial, pero TVE utiliza constantes primeros planos y hasta facilita una moderna grúa a la locutora que se desplaza en paralelo y entrevista a los Reyes en pleno desfile. Las vueltas ciclistas, caracterizadas por la absoluta fragmentación y brevedad de su visión por parte del espectador, haciendo que los momentos de heroísmo alcancen la resonancia épica de lo invisible, se vuelven ab-

solamente visibles y destripadas en la retransmisión. Pero la *corrupción televisiva del espectáculo alcanza su nivel máximo en el documental del Carnaval*: "La plena excentricidad se convierte aquí en *concentricidad absoluta* y el carácter azaroso, libre y siempre singular de la mirada del sujeto se convierte ahora en un discurso ejemplar, cerrado y ordenador. Ya no hay gratuidad de la mirada instantánea, sino lógica aplastante impuesta por el montaje y, además, *toda promiscuidad se vuelve imposible una vez que los cuerpos de los concelebrantes se convierten en fantasmas visuales*" (pp. 73-74).

La calle favorece el descontrol y el caos de las masas. Los escenarios cerrados proporcionan la oportunidad de permitir oficialmente las celebraciones populares y la descarga pulsional en un contexto controlado. De ahí que el poder político y económico haya intentado progresivamente neutralizar la amenaza que intuye en las prácticas rituales del universo simbólico popular —tal y como denuncia DELGADO RUIZ (1986)— en la medida en que son consideradas como un discurso de poder irracional, indiferente al de la ideología oficial, que propugna un orden distinto al impuesto desde el campo socio-político dominante y ajeno a sus intereses de dominio; esto es, *como un factor de inestabilidad en tanto que parecen actuar como una especie de autoridad natural indiscutida, con un prestigio entre las clases populares muy superior al que emana de los aparatos estatales. Y lo hace olvidando —y a pesar de que— constituyen eficaces modalidades de acción social y complejos comunicacionales perfectos en los que queda representada y defendida la ideología cultural.*

Un ejemplo de ello es la progresiva comercialización de las corridas de toros —que originariamente tenían un significado ritual y religioso—, actualmente convertidas en un espectáculo y una farsa. La taurofilia experimentó diferentes grados de reconocimiento político a lo largo de la historia de España, desde la legislación antitaurina de Isabel la Católica o de Carlos III y Carlos IV, hasta su descarada instrumentalización estatal a partir de José Bonaparte y de Fernando VII. Fueron las campañas para la protección y defensa de los animales propugnadas por el espíritu de la época de la ilustración las que condujeron a las legislaciones más represivas. Los repetidos fracasos en el intento de aniquilar el ritual taurino popular obligaron al Estado a adoptar la estrategia de domesticarlo y controlarlo, trasladándolo de las calles y plazas públicas a locales cerrados especializados y sometiendo a una rígida normativa. José Bonaparte fue el primer rey de España que, revocando la legislación prohibitiva, autoriza la realización de las fiestas de toros públicas e involucra al Estado en su sostenimiento económi-

co. Con esta formalización, aparece la figura del presidente de la corrida, antes inexistente.

La sustitución de la "brutalidad", la "crueldad" y la "tumultuosidad" por la "lidia ordenada" y la "belleza plástica", el paso de la "tosquedad del populacho ignorante" al "refinamiento del esteta", incorpora el toreo al concepto burgués del arte (pp. 9-38).

El análisis de la dinámica social a partir de la configuración de los escenarios no podría prescindir, para ser completo, de una *clasificación* paralela de los juegos —escenas— que en ellos transcurren.

Roger CAILLOIS (1958) define el *juego como una actividad libre* (voluntaria), *separada* (circunscrita en límites espacio-temporales), *incierta* (de resultado imprevisible), *improductiva* (no genera bienes), *reglamentada* (sujeta a leyes) y *ficción* (realizada con conciencia de realidad secundaria o franca irrealidad) (pp. 21-22).

Establece una *tipología de los juegos* en 4 grupos (pp. 23-60):

1. *Juegos de competición* (agón= lucha, combate)
2. *Juegos de azar* (alea= suerte)
3. *Juegos de simulacro* (mimicry= mimetismo)
4. *Juegos de vértigo* (ilinx= torbellino)

Los *juegos de competición* están basados en la igualdad de oportunidades —al empezar— y en el triunfo del mejor. El mérito personal, la propia valía, es aquí lo que se recompensa con el triunfo. Sirven para demostrar la superioridad. Exigen disciplina y perseverancia.

Los *juegos de azar* se basan en una decisión que no depende del jugador, no exigen la pericia ni el entrenamiento. No triunfan los más inteligentes o preparados, sino la suerte. No se trata de ganar sobre un adversario, sino sobre el destino, único artesano de la victoria. Aparecen "como una insolente y soberana burla del mérito" y la dimisión de la voluntad.

Los *juegos de simulacro* agrupan todas aquellas actividades que tienen que ver con el disfraz, la representación, el "como si" o la máscara. Se trata de transformarse en un personaje ilusorio y comportarse en consecuencia, jugando a creer, hacerse creer o hacer creer a los demás que se es distinto de uno mismo. Persiguen provocar miedo —o risa—, fascinar al espectador y prestarse a la ilusión.

Los *juegos de vértigo* buscan una alteración de la percepción —destruir por un instante su estabilidad. Lo que hacen es infligir a la conciencia una especie de pánico voluptuoso para alcanzar como

un espasmo, trance, estupor o aturdimiento, que aniquila la realidad bruscamente, recurriendo a lo rítmico y a lo repetitivo (dar vueltas frenéticamente sobre sí mismo, columpiarse, hacer acrobacias, montarse en los aparatos de feria o en los de los parques de atracciones...). Tienen que ver con el gusto por el desorden y la destrucción.

Todos estos juegos se pueden ordenar entre dos polos antagónicos: en un extremo estaría la PAIDIA, donde rige el principio de la libre improvisación y despreocupada alegría, que responde a la necesidad de relajamiento y distracción. En el extremo opuesto está el LUDUS o gusto por la dificultad gratuita, que implica el sometimiento de la "paidia" a convenciones arbitrarias, imperativas y de dificultad creciente deliberada.

Para CAILLOIS, hay una solidaridad entre los tipos de sociedades y los juegos practicados en ellas, de tal modo que llega a afirmar que el proceso de civilización implica la progresiva sustitución de los juegos de simulacro y vértigo por los de competición y azar, que pasan a ser los dominantes. El destino de las culturas depende de la preferencia que se dé a uno u otro, pues la inversión de la "paidia" en una dirección u otra (tensueño/invencción) constituye una elección de alcance incalculable.

WITTGENSTEIN (1988) desarrolla su concepción de los "Juegos Lingüísticos" desde la cual podría analizarse una sociedad cualquiera estableciendo el catálogo de sus juegos de lenguaje: por ejemplo, una sociedad donde no existiera el juego de "preguntar" y fuera dominante el de "ordenar" estaría muy próxima a una organización militar. Hay aquí una concepción implícita de lo que constituye el cambio social —o terapéutico: una sociedad, o un paciente, o una familia, o un grupo, "cambian" aprendiendo y olvidando juegos lingüísticos.

Los anteriores razonamientos pueden ser ampliados sin demasiadas perturbaciones. Existe, podríamos afirmar, un evidente isomorfismo entre los juegos —lingüísticos y no lingüísticos— y los escenarios dominantes en una determinada sociedad en un momento dado:

Los juegos lingüísticos de "ordenar-obedecer" están relacionados con los de competición y con escenarios como el púlpito, el desfile militar, la procesión religiosa o incluso —como decía MURFORD— con el "boulevard", que rompe el urbanismo de la ciudad medieval y permite el paso hacia la formación de las masas militares. Las escenas abiertas son prohibidas casi siempre de manera explícita (p. ej., el Carnaval durante el franquismo, las fiestas de toros abiertas durante el dominio napoleónico...), mientras que se potencian las cerradas.

En una sociedad democrática predominan los juegos lingüísticos de "conversar", "preguntar", "polemizar" o "enseñar", mientras que pasan a segundo término procesiones y desfiles, vértigos y simulacros, que no están prohibidos explícitamente, pero sí desalentados o simplemente tolerados.

Es evidente, por ejemplo, el interés mostrado por las autoridades en convertir el "antroido" (carnaval) gallego, plural, abierto, sin centro, en un desfile ordenado tipo Río de Janeiro.

El vértigo no se constituye como juego hasta la edad industrial —aunque ya existiese desde mucho tiempo atrás de manera no controlada— pero se ve cada vez más desplazado por los juegos de competición y de azar (como ya habíamos comentado).

La civilización industrial ha originado una forma particular de "ludus" sumamente favorecida por su carácter ordenador/apaciguador: el "Hobby" o entretenimiento del ocio en actividades gratuitas que se practican o mantienen sólo por gusto. De no ser por su existencia, la sobrecarga acumulada por el ritmo de vida de la moderna sociedad seguramente se canalizaría por vías más intolerables.

La sociedad contemporánea tiene un escenario dominante muy evidente: el televisivo, y dos juegos también dominantes: los de azar y el humor —por cierto cada vez más fundado en las imágenes que en los contenidos.

Los juegos de competición se convierten en espectáculo para los asistentes, que se identifican y se reconocen en el héroe y, desde que adquieren esta característica, se hacen cada vez más dependientes de la moda.

Y así podríamos continuar indefinidamente...

Pero cerremos esta sección con un breve añadido. Es evidente que ciertos juegos exigen determinados escenarios:

Los juegos de vértigo y los juegos de simulacro se practican de manera natural en escenarios abiertos-excéntricos, mientras que los juegos de competición y los juegos de azar requieren escenarios cerrados-concéntricos.

Las ideologías oficiales predominantes fomentarán, por tanto, aquellos juegos y escenarios que más se ajusten a sus intereses particulares.

2. EL FENOMENO PSICODRAMATICO

Antes de entrar en detalles, retomemos la idea que planteábamos a propósito de la dinámica de las relaciones en los escenarios.

Parece claro que el objetivo primero de todo espectáculo es fascinar y seducir —atrapar una mirada deseante. Hasta aquí, nos estamos moviendo en el nivel de lo real (“en sí”= yo soy así, me exhibo tal como soy, hago lo que quiero...) —desde el lado del actor—, y en el nivel de lo imaginario (“igual a”= yo quiero/temo ser así, hacer lo mismo que vco) —desde el lado del espectador. Pero las cosas no suelen quedar así: la imagen que se ofrece no es congelada —ni congelante— sino, más bien, móvil y, por lo tanto, movilizadora. Los contenidos individuales del observador son evocados por los contenidos que revela el modelo, lo que equivale a decir que éstos adquieren un sentido (o un significado). Entramos en este punto en el nivel de lo simbólico (“como si”= parece que me está sucediendo a mí, como si me enfrentase yo mismo a esos mismos hechos, es como lo que a mí me pasa...).

Tal y como lo reflejamos en el esquema gráfico de Relaciones y Escenarios (Apéndice), en un principio, *podiera parecer que la relación espectacular y la relación íntima estén divorciadas. En realidad, sin embargo, los conflictos que surgen de la interacción en las escenas de la vida privada son trasladados a las escenas colectivas de los espectáculos y, sometidos a la dinámica de la representación-observación, pueden ser clarificados y elaborados por la vía de la identificación, la transferencia y la empatía. Esto es, lo inicialmente íntimo y privado se hace público y colectivo en el espejo de la exhibición pero, en la medida en que el observador participa de la imagen espe(cta)cular, lo público vuelve a privatizarse, cerrándose un bucle que abre paso a una nueva relación, distinta y superior a la meramente imaginativa: la relación estética, que también denominamos sagrada o ritual, porque el actor deja de ser un mero objeto de consumo visual para convertirse en el mediador —como el sacerdote— entre sus fieles —el público ingenuo que no sabe lo que va a ocurrir— y la divinidad de sus intimidades sagradas fundiéndose en una experiencia a la vez privada y colectiva.*

La relación estética, por tanto, aporta los elementos necesarios para que puedan elaborarse (=simbolizarse) los contenidos individuales, esto es, abre la puerta a la relación terapéutica: el espectador puede acceder a “insights” significativos y hacer abreacción de sus emociones; también puede aprender vicariamente del modelo nuevas formas de abordar sus conflictos. Lo que falta en el espectáculo es un terapeuta que controle de manera sistematizada estos procesos y maneje la tecnología pertinente para sacar de ellos el máximo rendimiento. La terapia en el espectáculo está fuera de control y puede desbocarse. De ahí el sentido de un escenario que, aglutinando los elementos y características del espectáculo, facilite

también la técnica y el control necesarios para que la terapia resulte máximamente productiva. Ya es conocida —y no vamos a detenernos en ella— la evolución del teatro clásico al teatro de la espontaneidad y al PSICODRAMA —o terapia por la dramatización.

Por su origen teatral, el psicodrama también tiene una dimensión espectacular. Así, practicado de manera incontrolada o técnicamente inadecuada, puede quedarse en la mera exhibición sin efectos terapéuticos sino, más bien, patógenos. De sus riesgos y ventajas, después de describir sus características topológicas y dinámica relacional, nos ocupamos a continuación.

2.1. Topología: el escenario psicodramático

Sabemos cómo se distribuye el espacio de un teatro psicodramático clásico (véase el Teatro de Beacon en el Apéndice): el lugar del público en semicírculo separado del lugar de la escenificación; éste es circular con tres niveles —tres círculos concéntricos— y un balcón que se eleva por encima. Los tres niveles sirven para los tres momentos de aproximación progresiva a la escena: 1.º narración; 2.º elección de egoauxiliares para la distribución de roles, y 3.º entrada en situación y escenificación. El balcón está destinado a la representación de roles y escenas que tengan que ver con lo trascendente, la ética y lo sagrado.

El espacio psicodramático es un espacio visual, tabicado por la acción fundamental de la mirada. Las coordenadas espaciales de la imagen corporal del participante tienen implicaciones visuales: *lo exterior-anterior—vista.*

— exterior: lo que existe fuera (relaciones).

— anterior: lo que está delante de uno (el terapeuta, los compañeros de escena y el auditorio).

— vista: lo que se ve y el hecho de ser observado.

Contrasta con el espacio de la terapia individual de diván que conforma un espacio auditivo: *lo interior-posterior—oído.*

— interior: lo que existe dentro (contenidos).

— posterior: lo que está detrás de uno (el analista).

— oído: lo que se oye y el hecho de ser escuchado.

Los que intervienen en una escena psicodramática deslindan un territorio propio —espacio personal— que resulta de las relaciones mantenidas entre los personajes dentro de los límites de aquella. Quienes observan la escena desde fuera la condicionan en todo momento con su implicación y reacciones, y pueden incluso, llegado el caso, incorporarse a ella (*participación del auditorio*).

El control de la visión modifica la producción verbal, activando niveles fantasmáticos y organizando el clima y los contenidos escénicos en direcciones peculiares. El espacio visual marcado por la mirada contiene, además de la relación física entre los personajes en la escena, un *espacio psíquico*: el deseo nos precipita hacia el otro; ante su mirada, no hay tiempo para reflexionar: ella nos conduce a la apropiación-usurpación del *espacio ajeno* y, en alguna medida, también de su cuerpo. *El espacio escénico implica el espacio personal y el espacio del otro al que se tiene acceso*. Esto permite la ampliación del esquema corporal propio (LOPEZ SANCHEZ, 1982).

Aquí vemos el *efecto de la fascinación* en psicodrama, tal y como ocurriría en el espectáculo. Nosotros defendemos la tesis de que, en el escenario psicodramático, tiene cabida cualquiera de las características descritas para el resto de los escenarios:

— aunque su forma idónea es la CIRCULAR del modelo de Beacon, puede adoptar CUALQUIER FORMA (rectangular, elíptica, en perspectiva...) o NO TENER FORMA CONCRETA alguna. Lo importante es que el espacio escénico esté delimitado y separado del espacio del auditorio para diferenciar las distintas actividades y fases de la sesión.

— se puede considerar, por tanto, que se trata de un escenario CERRADO (con límites precisos), pero en ocasiones llega a ser ABIERTO, cuando todo el espacio disponible en la sala es ocupado por la escena y en ella intervienen todos los asistentes (sociodrama); el público desaparece.

— el escenario propiamente dicho (el espacio escénico físico) es INMOVIL pero, como es legítimo que en ocasiones la escena se desplace por todo el espacio disponible, puede considerarse también MOVIL.

— a veces, es INACCESIBLE al público: en escenas muy íntimas con pocos personajes donde la incorporación de miembros del auditorio resultaría innecesaria y además perturbadora; otras veces es ACCESIBLE: en escenas más abarcadoras que van incorporando personajes nuevos a cada momento —tomados, por supuesto, del auditorio.

— esencialmente, la CONFIGURACION ESPACIAL es CONCENTRICA: todo está dispuesto para facilitar al máximo el contacto visual desde cualquier posición. Sin embargo, puede hacerse EXCENTRICA cuando el escenario se abre sociodramáticamente a todos los asistentes y, entonces, lo que importa no es el dominio visual sino la participación inmediata y el intercambio: es la máxima expresión de la relación íntima llevada a un escenario público.

— ESCENA NO CLAUSURADA, pues, a lo largo del proceso, son intercambiables los roles actor-espectador. Esto es muy patente durante las escenificaciones en las técnicas del cambio de roles, el espejo y —algo menos pero también— en el doblaje. El público puede incorporarse a la escena —si lo permite el director. El protagonista puede abandonarla —si así lo desea. El que un día interviene en la escena, otro día forma parte del auditorio... Pero también pueden darse ESCENAS CLAUSURADAS que exigen el respeto de los límites escénicos por el auditorio: se trata de escenas que requieren la máxima implicación o un alto grado de intimidad por parte del protagonista (p. ej., si lo que el director pretende es que el protagonista necesita aislarse de grupo para trabajar su escena conflictiva... etc.). Cuando el trabajo terapéutico está mucho más focalizado hacia lo individual que hacia lo grupal, aparecen ocasionalmente escenas en las que no es deseable la participación directa del auditorio: el público no puede incorporarse al escenario.

— pueden aparecer los tres tipos de ESCENA: REAL, SIMBOLICA e IMAGINARIA.

2.2. *Dinámica: la escenificación y sus niveles (real, simbólico e imaginario). Identificación, Transferencia, Empatía y Tele*

MORENO describía el psicodrama como la terapia que explora la verdad de los seres humanos o la realidad de las situaciones por métodos dramáticos. Es la dramatización de la realidad psíquica, experiencial e íntima de un sujeto, por la representación improvisada, a instancias de la inspiración del momento, de la propia vida y experiencias para la liberación de los sentimientos reprimidos, el aprendizaje de roles y la integración social.

El trabajo psicodramático, incidiendo siempre sobre la clarificación de la latencia (lo inconsciente) grupal, no se limita al manejo del individuo-protagonista de cada sesión, sino de todo el grupo: persigue la implicación y participación —activa o por delegación— de todos los asistentes. Todos ellos, por la vía de su intervención inmediata en la escena o mediatizada en la observación de quienes escenifican, van a obtener, en condiciones idóneas, un beneficio terapéutico. El efecto terapéutico pasa, por tanto, por el propio trabajo personal y por la identificación con el protagonista que trabaja.

Una identificación meramente imaginaria (relativa a los rasgos y gestos de los personajes y a la configuración formal de la escena) deja la escenificación en el nivel superficial de la exhibición-observación del cuerpo actuante, sin alcanzar ni

veles más profundos. La *escena imaginaria* "per se" puede resultar *gratificante pero no terapéutica*: no moviliza contenidos individuales, no hay implicación en los miembros del auditorio y, por tanto, no hay posibilidad de insight, ni de elaboración ni de proceso terapéutico alguno. Y esto porque no tiene en cuenta ni maneja la latencia grupal. En psicodrama, la escena imaginaria no adquiere ni tiene sentido más que excepcionalmente, por ejemplo, como instrumento didáctico en una sesión demostrativa de técnicas.

Pero el nivel imaginario es susceptible de constituir el punto de partida para el proceso terapéutico: si la identificación pone en marcha la *Transferencia, la Empatía y/o el Tele*, el trabajo escénico remite a los participantes a sus propios contenidos individuales —concientes e inconcientes; presentes, pasados y futuros. La escena adquiere sentido, tiene un significado; es decir, se simboliza. La *escena simbólica* es la única verdaderamente terapéutica, la que hay que perseguir: abre la puerta a la toma de conciencia (*insight*), a la descarga emocional (*abreacción*), a la elaboración de los conflictos y al aprendizaje de nuevos roles (*perlaboración*). Es terapéutica, no sólo para el protagonista que trabaja su conflicto personal, sino para todo el grupo (*catarsis integral*) si el buen manejo de la latencia y la dinámica grupal en las etapas de caldeoamiento ha logrado la ruptura de las resistencias y una implicación masiva en el proceso, lo cual se puede comprobar en los comentarios del eco grupal. Hablamos de escena simbólica en su triple dimensión. A saber, *la escena manifiesta que transcurre sobre el escenario*:

1. remite al público a sus propios conflictos
2. remite al protagonista a otras escenas de su biografía personal
3. remite a todo el grupo a escenas de la historia evolutiva grupal y del contexto en el que trabaja.

Es decir, remite a todas las escenas latentes que condicionan la producción dramática actual y, por el «efecto dominó» —pues todas las escenas de nuestras vidas están encadenadas consecutivamente—, permite su elaboración sucesiva.

El nivel simbólico de la escenificación es el deseable. Alcanzarlo exige adicionalmente otra tarea: la discriminación entre el mundo de la ficción y el mundo de la realidad, esto es, trabajar en el "como si": aquéllo que hacemos evoca lo que realmente ocurre en nuestras vidas, pero no es exactamente lo mismo; los personajes de la escena representan a otros personajes, no son estos mismos personajes. Ignorar esta discriminación conduce al "paso al acto real" («acting-out»). Una cosa es "simular" una situación (= representarla) para adquirir las habilidades necesarias que la

vida real exige en su afrontamiento, y otra muy distinta "pretender" que nos hallamos realmente ante esa situación, dando rienda suelta a todos los impulsos del momento para satisfacer caprichosamente nuestros deseos. Lo primero es didáctico y terapéutico; lo segundo psicopático. La *escena real* en psicodrama no es legítima: es una escena exhibicionista, no reparadora, inmadura y potencialmente dañina para el individuo que la protagoniza —que permanece atrapado en la eterna repetición de una misma situación que en su vida real, y ahora en el escenario, retorna una y otra vez al mismo punto— y para los demás participantes que se constituyen en diana de su perversión. El escenario psicodramático no es un contexto para la mera satisfacción de deseos o exhibición de habilidades "en sí" (para eso están el carnaval y el circo...), sino para la búsqueda de recursos que pongan al individuo en condiciones de "permitirse ese lujo" después en la vida real, canalizado por vías socialmente aceptables.

2.3. La participación activa: escenificación espectacular (actuación o "acting-out") y escenificación terapéutica (el "como si" o dramatización)

Acabamos de sugerir que lo real tiene mucho que ver con lo imaginario: *las imágenes que se ofrecen espectacularmente evocan el deseo insatisfecho en la vida real y precipitan al intento de satisfacerlo. Este es el riesgo de la participación activa del espectador en la trama del escenario*, lo que explica la aparición de los mal llamados "espontáneos" en los escenarios públicos. Decimos "mal llamados" porque se trata de una espontaneidad mal encauzada, incontrolada e inadecuada (= impulsividad); lo que MORENO llamaba "espontaneidad patológica" (pues la verdadera espontaneidad exige la adecuación de la respuesta novedosa ajustada a la situación) o, en palabras de KRIS, la falta de "ilusión estética" (discriminación entre ficción y realidad). La identificación con el héroe lleva al espectador a intentar ser igual que él, hacer lo mismo, ignorando que aquél no es el lugar indicado ni él posee las mismas destrezas. (En todo caso, antes debería adiestrarse en ellas).

Los impulsos suscitados por la identificación, para llegar a resultados terapéuticos, deben mediatizarse en la representación de escenas simbólicas y en su aprendizaje vicario (= por observación, participación delegada). Cuando hablamos de *participación activa deseable* nos referimos a esta participación mediatizada y/o delegada, con altos grados de implicación —eso sí— y no a la *participación directa e inmediata en el acto*. Estos dos aspectos de la participación activa son los que en psicodrama se conocen con los dos térmi-

nos diferenciales que utilizan PAVLOVSKY, MARTINEZ BOUQUET y MOCCIO (1979): *dramatización y actuación*.

En líneas generales, la ACTUACION consiste en confundir el rol simbólico asumido por un ego-auxiliar con el objeto real primario al que representa, invistiéndole con la primitiva carga de afecto de este último. El rol que juega el ego-auxiliar, para el sujeto, no simboliza sino que es el objeto primario, y desencadena las mismas respuestas que éste originó en su momento. Se produce una total equiparación entre símbolo y objeto, por una "identificación proyectiva masiva", y la consecuente descarga motriz inmediata (paso al acto, "acting-out"). La DRAMATIZACION presupone la discriminación entre ambos: el rol simbólico no es el objeto primario —tan sólo lo evoca, sugiere o representa— y no es investido con su carga afectiva. No hay "identificación proyectiva" ni descarga motriz. Se puede pensar en el objeto primario ante el rol simbólico sin actuar pretendiendo que realmente está delante y entablando una relación diferente que conlleva la capacidad para responsabilizarse por el otro. Uno actúa "como si" estuviese delante de "x", pero sabiendo que aquél no es "x".

El psicodrama —lo sabemos— es *histriógeno* y *fomenta la espectacularidad* de la exhibición y del paso al acto, de ahí la especial necesidad de control y contención en este terreno. Su labor *terapéutica* puede encaminarse tanto al fomento como a la *restricción* de la expresión, según se persiga evitar la *inhibición y el bloqueo*, o bien la *actuación excesiva, incontrolada e irracional*.

3. EL CARNAVAL

3.1. Espacio sin límites

Cuando hablábamos de la *topología del espectáculo*, siguiendo a GONZALEZ REQUENA, definíamos el *Modelo Carnavalesco* de escenario como un espacio de forma indefinida, abierto, móvil, accesible, excéntrico y no clausurado.

Efectivamente, en su esencia, el carnaval es una celebración popular cuya *apertura ilimitada* por un espacio disperso admite las *escenas más móviles y caóticas* —sin orden establecido— que cabe imaginar, en el sentido de que se difunden por toda la ciudad o el campo, en una especie de "*guerrilla festiva popular*", *ilocalizable*, en consecuencia, *indomeñable*.

El tipo de *comportamiento* característico del carnaval se basa en la *ausencia absoluta de límites, leyes o prohibiciones* (sólo algunos ritos locales, como veremos más adelante, estipular cierta reglamentación para determinadas figuras): no

hay espacio que no pueda ser ocupado; la distancia interpersonal socialmente estipulada durante el resto del año, se viola de manera sistemática (nadie puede negarse a ser escrutado; nadie se libra de ser objeto potencial de las bromas típicas de la fecha...); se invita al *consumo desmesurado* y a la promiscuidad en todos los terrenos (comida, bebida, sexo..., incluso la agresividad es más tolerada).

Todos participan indiscriminada y comunitariamente de la "bacanal", pues *no hay censura ni ley que prohíba la fusión y los excesos —más bien está prescrito que así suceda*, hasta el punto de que, en determinadas localidades, está mal visto que la gente no se permita estas libertades, y quienes no lo hacen pueden ser objeto de diversas "vejaciones" (tirarle al agua, rociarle de harina, meterle hormigas en la ropa, golpearle con un látigo...), por lo que más vale no salir a la calle si, al menos, no se va disfrazado.

La *única prohibición* —ya lo hemos dicho— es la de "*PROHIBIDO PROHIBIR*": nadie debe resistirse a la satisfacción de los deseos, ni los propios ni los ajenos. La *única estipulación*: "*SER UNO MISMO*", más que nunca, bajo el pretexto del disfraz anónimo, el cual impide desvelar la identidad social convencional del sujeto, por lo que sus actos durante esos días no le ponen en evidencia ni le pueden ser atribuidos posteriormente. La máscara social cae y queda oculta tras la máscara de carnaval: la verdadera identidad no es una ni la otra, sino que comparte los rasgos de ambas (el Yo, para MORENO, es el conglomerado de roles que llevamos dentro, y nadie puede desempeñar un rol que no le pertenezca).

Durante esos días, *no hay tiempo para la culpa, la reflexión o el arrepentimiento, sólo para el acto*, pues los "pecados" cometidos, especialmente de gula y lujuria, tendrán su espacio para la expiación y el perdón con la abstinencia de la Cuaresma, que se inicia precisamente a continuación.

3.2. Espectáculo y Actuación

En la medida en que se respete la esencia anormativa del Carnaval, no procede hablar de Espectáculo sino de Actuación, ambos términos tomados en el sentido ya descrito.

Si no se establece la separación actor/espectador, pues todos son partícipes, no hay lugar para la relación espectacular. *Sólo cuando se permite ese distanciamiento que hace posible la mirada devoradora, el Carnaval se convierte en espectáculo*.

Como ya hemos mencionado, la escena carnavalesca es una ESCENA REAL ("en sí"), donde se fomenta la *satisfacción inmediata* de los deseos.

Sólo cabe hablar de una intermediación: el disfraz y la máscara, pero éstos no impiden que sea uno mismo el que se sumerja en el acto; todo lo contrario: permiten su realización no delegada. El "paso al acto" (la ACTUACION) tiene su lugar privilegiado en carnaval, ritualizado de manera que no pueda engendrar culpa ni efectos nocivos. Precisamente por ser ritualizada, la actuación adquiere aquí una connotación de legítima y deseable, pues está contextualizada: el contexto hace que la actuación sea apropiada (ajustada a la situación= espontánea), y no inapropiada (fuera de contexto, desajustada= impulsiva).

La relación establecida entre los participantes es sagrada: todos se funden en la intimidad colectivizada de sus deseos compartidos. El sacerdote-mediador no es una figura (persona) concreta: su función la ejerce el disfraz. La satisfacción de los deseos es tolerada, respetable, pero además deseable y fomentada con unas manifestaciones concretas (rituales), y se ejerce de manera inmediata: no es tabú (consumo prohibido) ni requiere tótem (el símbolo del tabú); no necesita disimularse en el consumo simbólico (como en la Comunión de la "Sagrada Forma"); no requiere "fetiche" (consumo metonímico). Esta relación apela a la promiscuidad y a la desmesura circulando libremente: el fuego consumido hasta las cenizas.

Las autoridades oficiales tienen dificultades para respetar la difusión espacial y la espontaneidad que caracteriza a las fiestas populares y procuran encerrarlas en "reservas acotadas". No parecen capaces de imaginar que puedan existir fiestas si no entran en las categorías de "inaugurables" o "presidibles" y, por lo tanto, controlables. Y esto exige un recinto cerrado o un lugar presidencial. Se procura así pasar del modelo abierto al modelo cerrado, lo que casi siempre amenaza la esencia de la fiesta que, de esta manera, se encierra y se disciplina.

FOUCAULT llamaba "Disciplinas" al conjunto de técnicas de control de los cuerpos que se realiza mediante la cuadrícula del espacio, del tiempo o de los movimientos corporales. Se fijan, con esta finalidad, lugares y espacios acotados, pero también horarios y recompensas. Es lo que ocurre actualmente con todo tipo de festividades populares que son sometidas al recinto, a la cuadrícula y al cronómetro.

El primer método de control civil del modelo abierto carnavalesco fue el modelo circense de celebración de fiestas en espacios cerrados, en "reservas": los toros pasan a las plazas, los deportes a los estadios... En los últimos tiempos, se insinúa una "tecnología militar" con intenciones equivalentes: se intenta transformar el carnaval en un "desfile" —en forma de parada militar— agotador,

pero disciplinado y domeñado, el estilo "janeirista": en Río de Janeiro, el "Morro" y la "Favela" ocupan el día de Carnaval de la zona rica, pero en un contexto controlado, en forma de desfile y, para mayor control, metido en un estadio cerrado, el "Sambódromo".

Esta clausura de lo espontáneo y lo masivamente participativo confiere al escenario los límites precisos para convertir en ESPECTACULO algo que esencialmente no podría serlo. Las fiestas populares, los deportes, los toros y el carnaval incurren en la separación actor/espectador y entran en la dinámica de la exhibición. Ya no está permitida la participación común y espontánea: el espacio escénico deja de ser accesible; los roles no son intercambiables. Como ocurre con las ceremonias religiosas, la emergencia de la mirada profana genera el extrañamiento y distanciamiento necesarios para espectacularizar lo sagrado-ritual. Recuérdese lo que comentábamos a propósito de la corrupción televisiva, al concentrar todo acontecimiento que, de por sí, es excéntrico.

3.3. *Manifestación de cultura popular: el Carnaval Orensano (Laza como prototipo). Su relación con el rito taurino: "la lucha del hombre contra la bestia"*

Toda fiesta popular constituye una manifestación de la cultura local de la comunidad que la celebra. Recordemos de nuevo la cita de DELGADO RUIZ: "las celebraciones populares constituyen eficaces modalidades de acción social y complejos comunicacionales perfectos en los que queda representada y defendida la ideología cultural".

FRAGUAS y FRAGUAS (1973) interpreta el significado del carnaval en Galicia, conocido con el nombre de "Antroido" o "Entroido", en el sentido de "hartazgo": el verbo "entroidar" se emplea para expresar una indigestión por haber comido demasiado (p. 214).

Es cierto que uno de los ritos del carnaval gallego es la buena mesa: "Una gastronomía especial que (...) tiene como punto de partida la idea de fertilidad y abundancia (...) se surte de determinados productos (...) por encontrarse (en esta época) en su punto" (la carne de cerdo, "cachucha", "orellas" y chorizos, así como postres caseros: "torradas", bica, "filloas", orejas, leche frita, arroz con leche..., acompañados con vino del país, aguardientes y licores caseros). "(...) El elemento principal de los ritos gastronómicos del carnaval es la carne (...). (...) la propia palabra «carnaval» (...) comenzó a utilizarse en el siglo XV y (...) procede de los vocablos «carne» y «levare»". (La Región. Orense, 1 de Marzo de 1992, p. XIV).

Existen otras hipótesis interpretativas sobre el origen etimológico de la palabra. Así, hay

quien la hace derivar de ciertas *festividades o batallas navales* ("Cursus navalis"), o del vocablo latino "introitum" (inicio, comienzo...) apostando por un significado de "entrada en la Cuaresma"...

Pero también, el "Antroido" en Galicia es el momento de poner las cosas al revés. Siguiendo a Vicente RISCO (1960): "días en los que está permitido lo que no lo está el resto del año, en que se pueden hacer cosas que en otro tiempo parecerían muy mal, serían faltas graves contra la buena crianza e incluso contra las mismas leyes... El "Entroido" presenta cierto aspecto de «el mundo al revés». Es el tiempo del caos que subvierte el orden social dominante el resto del año, como lo será de otro modo la noche de San Juan.

El "Antroido" gallego todavía se resiste a la transformación del carnaval en un desfile multitudinario —como en Río de Janciro— y también a la costumbre urbana que lo redujo a un "baile de sociedad". Se conserva la celebración en el espacio disperso, capilar, característica del carnaval medieval y popular. Para RISCO, el "Antroido" ha sido siempre entre nosotros el momento en que las gentes le daban la vuelta a las cosas y criticaban lo que el resto del año sufrían (esta visión no excluye la de FRAGUAS, ya que el hambre ha sido uno de los padecimientos ancestrales en Galicia) y así sigue siendo. Por definición, el carnaval no puede soportar "ortopedias", por muy bien intencionadas que sean. Sólo desfilan los soldados, y aquí se trata de no desfilan ante nadie y ante nada..., al menos por estos días... Y parece que, de momento, las gentes resisten, pues, con fiestas populares como ésta, no hay que hacer nada. Simplemente, declarar festivo el día y dejar que la gente haga lo que quiera donde quiera.

Federico COCHO (1990) nos explica la manra de fijar estas fechas: son fiestas móviles que dependen de los días en que caiga la Semana Santa. Carnaval y Semana Santa subsisten como fiestas lunares que dependen del primer plenilunio de primavera: el domingo siguiente a ese primer plenilunio es la Pascua de Resurrección y, en el domingo anterior, se fija el Domingo de Ramos. Cuarenta días antes del Domingo de Ramos se fecha el Miércoles de Ceniza, fiesta que delimita el inicio de la Cuaresma cristiana y el final del Carnaval, pues los tres días anteriores son Domingo, Lunes y Martes de Carnaval.

COCHO y FRAGUAS relacionan cronológicamente las diferentes celebraciones del carnaval en Galicia de manera similar:

La primera manifestación de la fiesta tiene lugar 15 días antes del domingo de Carnaval: es el "Domingo fareleiro", también llamado "Domingo borrallento", porque los muchachos llevan "fare-

los" (harina, salvado...) o "borralla" (cenizas) en bolsas y se lo echan a las chicas por la ropa y hasta en la boca. Se confecciona un muñeco que, según las zonas, se llamará "entroido" o "meco", una especie de espantapájaros que será colgado en cualquier parte, anunciando la llegada del carnaval y el cambio de estación (FERNANDEZ SAMPAIO, 1992).

Una semana después, se celebra el "Domingo de Sexagésima", que era el "Domingo de cichotes" (jeringazos) en Loureiro de Cotobad, también llamado "Domingo de Corredores" o "Domingo Corredeiro", porque es el día que empieza a correr el carnaval y el día de la corrida de gallos: la celebración consiste en soltar a un gallo e intentar cogerlo en la plaza mayor; el que lo consigue, se lo lleva a su casa (La Región. Orense, 2 de Marzo de 1992, p. 11).

El jueves anterior y el posterior al "Domingo Corredeiro" se celebran, respectivamente, el "Jueves de Compadres" y el "Jueves de Comadres", una fiesta que desapareció del calendario hace mucho tiempo y que fue recuperada recientemente. Simboliza la lucha entre los sexos y sirve de precalentamiento juvenil para las osadías de la fiesta carnavalesca. El "Jueves de Compadres", los mozos escogen a su "Roy de Gallos" y las mozas confeccionan un muñeco ("compadre") que llenan de paja y visten de hombre. Lo ponen en un balcón y los mozos intentan apoderarse de él. Ellas lo defienden y luchan cuerpo a cuerpo sin ningún miramiento. En el "Jueves de Comadres", se practica el mismo rito pero a la inversa: los mozos confeccionan una muñeca y tienen que guardarla de las mozas.

Las celebraciones durante los tres días de carnaval, propiamente dichos (domingo, lunes y martes), son muy variadas:

En Vimianzo, p. ej., salían con la "encarella", un artilugio con el que sirven el estiércol los labradores, y ponían encima un burro de paja cubierto de blanco, con un hombre y una mujer, de paja también, sobre su lomo. El "Martes de Carnaval", dos hombres vestidos de negro representan en la plaza una siembra, con el arado de un labrador. Ellos mismos hacen dos vacas, delante de las cuales va uno de ellos y detrás el otro, con unas barbas muy largas y un caldero de serrín amasado con agua sucia, que simula el trigo para la siembra. El "labrador" tira serrín a la gente que, para no ser alcanzada, corre de un lugar a otro. La carrera es el motivo principal de la fiesta, no sólo en esta localidad, sino en toda Galicia.

Otra farsa carnavalesca es la de la matanza del cerdo: un matrimonio lleva un cerdo, de cartón y paja, sobre ruedas, con un petardo en la

panza. El hombre va delante, con un gran cuchillo de madera, tirando de una cuerda y llamando al animal; la mujer le acaricia y le empuja, hasta que llegan al campo de la fiesta, donde se simula la matanza.

La farsa final la constituye el "Entierro de la Sardina", el "Miércoles de Ceniza": "Finalizado el bullicioso carnaval, la tradición impone su solemne entierro el miércoles de ceniza (...). Los solemnes actos fúnebres (son) en honor a los decaídos del Carnaval (...). (...), los restos mortales del carnaval (son) trasladados a su lugar de origen (suele tratarse de una playa fluvial en las zonas del interior) donde, de manera oficial, se les (da) eterno descanso". La sardina va dentro de una caja sobre un carro tirado por un caballo (o una carroza sobre ruedas, más recientemente). Las gentes hacen el "pranto" (lloran) por el dolor de la sardina muerta que van a enterrar. A veces, se disfrazan de clérigos y plañideras a tal fin. (...) Al finalizar la ceremonia fúnebre, y en el mismo lugar del entierro, (...) (puede tener) lugar una gran «sardiñada» popular (... donde) no faltará el exquisito pan de maíz y buen vino del país para ahogar las penas". El carnaval termina el miércoles de ceniza con el entierro de la sardina, la quema del «meco» («entorido» o «espantapájaros») —el cual desaparece con el fuego purificador, marcando la vuelta a la realidad cotidiana— y la imposición de la ceniza (inicio de la Cuaresma). Parece que lo propio del carnaval gallego es la quema e inhumación del «meco», rey del carnaval. El entierro de la sardina es más reciente y se importó del interior de la península, particularmente desde Madrid; cuando se celebra, no es infrecuente que la sardina sea incinerada antes de su inhumación en la arena o inmersión en el agua. En uno y otro caso, se practica el "pranto" expresando el dolor por la pérdida o haciendo burla de las oraciones religiosas.

En algunas zonas —urbanas— aún queda una celebración más: el "Domingo de Piñata" o "Desfeita" (= deshacer, destrozar...), el domingo inmediatamente posterior al miércoles de ceniza, ya en plena Cuaresma, clausurando definitivamente el carnaval (La Región. Orense, 1 de Marzo de 1992, p. III; 3 de Marzo de 1992, pp. II y XII; FERNANDEZ SAMPAIO, 1992). Se trata de un baile social, el último del carnaval, donde se practica el juego de intentar romper, con los ojos vendados, una olla (o similar) suspendida entre cuerdas ("piñata" en italiano significa "olla").

Las MASCARAS tienen una especial relevancia en el "Antroido" gallego: "madamitos y madamitas de Cotobad"; "comadres y compadres"; "vellos, vellas" y "maragatos"; todas las de los oficios populares (paraguero, afilador...); los "lanccros" a caballo del Ulla...

Pero las más curiosas —y las que nos interesan en esta oportunidad— son los "CIGARRONES" de Verín, que también reciben, según las zonas, los nombres de "Chocuciro", "Churrúa", "Murrieiro", "PELIQUEIRO" —en Laza—, "FELO" —en Viana do Bolo—, o su variante las "PANTALLAS" —en Xinzo da Limia (ver apéndice).



Dibujo de Jaime Quesada. Carnaval 87. En el centro, un "Felo"; a su izquierda, un "Cigarrón".

Son estos personajes enmascarados que, durante algunos días, dominan y corren las calles, los que hacen famoso el carnaval en la provincia de Orense. Su origen es todavía misterioso. Se les postulan orígenes diversos (asturiano, árabe, prehistórico...), se les relaciona con prácticas religiosas y ritos funerarios de culto a los muertos, se les atribuye un carácter mágico y totémico... (La Región. Orense, 1 de Marzo de 1992, p. IV), o se les hace descender de los recaudadores de tributos de los viejos condes de la comarca de Monterrei. Pero hay otra posibilidad interpretativa:

RISCO, cuando describe el traje del cigarrón, hace notar su semejanza con el de los toreros: "camisa blanca, corbata encarnada, chaquetilla de seda igual a la de los toreros con ribetes, galones y flecos dorados, llevando en las hombreras unas charreteras antiguas...". Las semejanzas van más allá de la chaquetilla: "calzón corto de seda cubierto, por la parte delantera, con perneras de trenzado de lana, blanco o de color, lleno de flecos y borlas, medias blancas y zapatos...". De modo sincrético, además de las referencias al

de meter miedo (La Región. Orense, 3 de Marzo de 1992, p. V). Estas máscaras recuerdan más a un gallo o a un macho cabrío; en cualquier caso, otro animal, también apropiado para soportar, por sus comportamientos, unos simbolismos similares para configurar el mismo ritual).

Tanto el traje como el reinado y el comportamiento de Cigarrones, Felos, Peliqueiros y Pantallas son muy similares a los que son también tradicionales por estas fechas en otros lugares españoles y que, igualmente, parecen relacionarse con ritos de Toros y Vacas, en los que *SE ESCENIFICA LA OPOSICION Y LUCHA DEL CAOS CONTRA EL ORDEN SOCIAL*, "la bestia contra la civilización" y también "el hombre contra la bestia", símbolo de sus instintos, en una postura ambivalente: dominarlos o darles rienda suelta.

La ritualística española enfatiza el argumento de la irrupción de las fuerzas caóticas en alusión, por lo general, a los impulsos naturales institivos (de tipo sexual y agresivo), pero también a los impulsos caóticos sociales en el marco de la comunidad festiva.

En San Juan, al menos en Galicia, se cambian los "lindes", se esconden los arados y, en general, se transgreden las leyes sociales que gobiernan normalmente la vida. Esa noche son las "Brujas" las que soportan metafóricamente lo malo de la comunidad.

En el "Antroido" se transgreden las normas sociales y las naturales. Aquí, en lugar de brujas, es un animal el que representa el caos, y resulta elegido aquél al que se atribuye una vitalidad sexual desmesurada (el toro, el macho cabrío, el gallo...).

El toro, según DELGADO RUIZ, posee un *status simbólico* en casi todas las culturas relacionadas con un polo fisiológico (hipermasculinidad) —de ahí que en Galicia se prohíba este disfraz a las mujeres— y con un polo ideológico (indisciplina social, desafío a la moral y a la vida colectiva...). Y no es infrecuente que aparezca muchas veces como una de las imágenes del "Maligno".

La comunidad española cuenta con diversas fiestas a lo largo del año en las que se escenifica, simbólicamente y ritualmente, la penetración de estas fuerzas caóticas en el universo social, representadas por un toro o un hombre disfrazado o revestido con los atributos del toro. DELGADO RUIZ se refiere a esta investidura con los signos de una res brava como una de las modalidades más frecuentes para destacar el paralelismo entre un toro y un mozo sexualmente alarmante: "este individuo corre precipitadamente por las calles provocando situaciones que se interpretan como arriesgadas para los miembros ordinarios de la colectividad... La condición desestabilizadora de

este representante del caos se expresa dirigiendo su agresión contra los exponentes señalados de la disciplina social (el alcalde, el párroco, las autoridades en general...) y contra las personas del sexo femenino... pellizcando, levantando las faldas... Este tipo de fiestas está extendidísimo por la península... Se les llama vaquillas, cucañas y toros de fuego... En casi todas, el joven se viste con pieles de bóvido se coloca cuernos en la cabeza..., la cara enmascarada por una careta demoníaca..., lleva en su mano una gran castañuela que hace sonar..., golpea con un palo cuyo extremo tiene asida una cola de buey...".

Estas fiestas suelen terminarse con la muerte real, si es un animal el que se suelta, o simbólica, si es un joven disfrazado. Lo más común es ejecutarlo en la plaza pública mediante una estrategia. La comunidad derrota así simbólicamente el caos que, durante los escasos días de su reinado, ejercía su poder absoluto y sagrado.

Parece bastante evidente la similitud entre los "jóvenes-toros" y los "cigarrones" (felos, peliqueiros...), o también con la "Morena". El Museo Taurino de Ronda exhibe algunas máscaras de sorprendente parecido con los cigarrones. Habría que admitir entonces que Galicia no es ajena a lo taurino. Al contrario, las "touradas", desde la ancestral "Festa do Boi" en Allariz —donde salían las "charrúas", un disfraz de muchos colores, con cencerros, una vara de mimbre o látigo de piel de buey o de cerdo, y una especie de montera, quizás también de piel (La Región. Orense, 2 de Marzo de 1992, p. 11)— hasta las modernas "Pantallas" límianas, pasando por "Peliqueiros", "Felos" y "Cigarrones", han tenido una gran difusión. Lo que es de importación reciente en Galicia son las "corridas de toros" en plaza, pero también lo es en el resto de España, donde suceden a las antiguas fiestas populares en las que los toros se corrían por las calles.

Galicia es resistente al cambio de las tradiciones. Desde 1936, con la dictadura franquista, quedaron suprimidas en España todas las manifestaciones del Carnaval. "Pero el arraigo que tenía el Carnaval entre las gentes (...) y la necesidad de evadirse de las penurias de la postguerra, llevaron, ya en el año 1941 (en Verín) a la celebración de fiestas en locales privados y pisos (...). En el año 1944, el (...) alcalde de Verín (...) consigue el permiso gubernativo para celebrar el Carnaval en la calle (...). Entre las condiciones exigidas (... figuraba el control) de las máscaras y el uso de petardos". De ahí en adelante, la fiesta fue creciendo, hasta que, en 1949, reaparecen los Cigarrones. Entretanto, en los pueblos vecinos (Pazos, Albarcellos, Castrelo, A Rasela, Tintores, Castro, LAZA...), por la carencia de autoridades, el

cigarrón y el festejo en la calle se había conservado... (Xerardo DASAIRAS, 1992).

Pero, aunque resistente, Galicia *no es impermeable a la influencia del exterior*. Así, en los últimos años, se aprecia la tendencia, en ciudades y villas grandes, al desfile carnavalesco, el baile y el concurso de disfraces, y la elección de Reina del Carnaval —en medio, afortunadamente, de una significativa oposición popular en las zonas rurales— y también, a concentrar en espacios reducidos fiestas populares abiertas como los “Mayos” o los “Magostos”.

Los “Mayos” (celebración de la primavera) consistían en cantar coplas todo el día por las calles, recaudando dinero con su venta, y portando plantas y flores. Ahora se encierran en un recinto a donde acuden grupos diversos con las plantas y las coplas que ellos mismos han confeccionado y adornado, y que entran en un concurso “artístico”.

Los “Magostos” (fiesta de las castañas por San Martín) se celebran en medio del campo; resulta del todo irracional, y además inconfortable, concentrar a cientos de personas en un reducido espacio urbano para asar castañas.

De los engendros “Kitch” del gusto degradado, la estética de cartón piedra, puede decirse lo mismo que alguien decía en alguna parte de ciertas disciplinas que se autoproclaman “científicas”: *todo aquella actividad a la que se le añade el adjetivo “científica”, probablemente no lo sea* —como la “Astrología Científica”, por ejemplo. De la misma manera, *todo aquel objeto al que se añade el adjetivo “artístico”, es casi seguro que no lo sea*.

4. CARNAVAL Y PSICODRAMA

Llegados a este punto, nos parece haber sentido los cimientos necesarios para hacer un legítimo argumento de que *el Carnaval representa un punto de confluencia o un período intermedio entre el Espectáculo y el Psicodrama*.

Ya hemos explicado las razones para descartar del carnaval la dinámica espectacular: básicamente consisten en la AUSENCIA DE ESPECTADORES en tanto se respeta el principio de la participación unánime y colectiva. No hay lugar para la mirada, sólo para el acto.

Por otra parte, no se puede decir que el carnaval sea propiamente un psicodrama desde el momento en que definimos su escena como una ACTUACION (ESCENA REAL) y no como una DRAMATIZACION (ESCENA SIMBOLICA), aún haciendo la salvedad de que, aquí, la actuación es legítima por estar contextualizada.

Situados en una óptica psicodramática, el carnaval estaría más cerca del SOCIODRAMA: lo que se escenifica es un *síndrome colectivo* (necesidad de ensalzamiento de la vida a través de lo instintivo); en la escena *intervienen todos los asistentes* (nadie queda al margen en calidad de observador); y *el objetivo es terapéutico* (la descarga de los impulsos sexuales y agresivos reprimidos durante todo el año —que ni siquiera la identificación proyectiva en la visualización de espectáculos permite satisfacer totalmente como propios—, favorecida en la ritualización del caos natural y social derivado del gusto por el desorden y la destrucción inherente al hombre. Algo similar ocurría en los Juegos de Vértigo que describe CAILLOIS). En la medida en que permite esta descarga, el carnaval es un fenómeno terapéutico, ya que abre el camino de la catarsis.

Cabría, pues, definirlo como un *Sociodrama Popular donde se vierte la actuación de los instintos*, cuya escenificación contextualizada previene contra el desbocamiento impulsivo del individuo en otros contextos donde no resultaría apropiado.

4.1. Negación ancestral de la muerte

Es bien conocido el temor que ancestralmente siente el hombre ante la muerte, por tratarse del *único estado natural absolutamente inefable en virtud de su condición de irreversible, una vez que se presenta, e incognoscible, en tanto no llega a experimentarse personalmente*. No hay recursos individuales para enfrentar la propia muerte. El *único tratamiento posible es la negación* (mientras no se nombre es casi como si no existiera) o el *enfrentamiento compartido de la muerte ajena*.

Todas las actividades vitales (y particularmente todo lo lúdico) *podrían referirse*, en una interpretación extremista, a un solo sentido: *el entretenimiento del individuo para hacer más soportable la fatal espera*, pues, si hay algo que esencialmente define al ser humano es su condición de mortal. (Jesucristo tuvo que pasar por la experiencia de la muerte para demostrar que verdaderamente fue humano; de no haber muerto, habría permanecido siempre en el nivel de lo divino).

En todos los ritos populares se puede vislumbrar un culto a las instancias instintivas que definen el estado vital; *toda ritualización está diseñada para la satisfacción de los impulsos vitales (eros) y el manejo de la destructividad y los temores mortales (tanatos)*.

Lo que ocurre en las *celebraciones del carnaval* es una prueba más de esta tesis: representan un *ensalzamiento de la vida instintiva* y permi-

ten olvidar, por unos días, las propias miserias; por otra parte, canalizan la destructividad por vías al menos temporalmente aceptables desde el punto de vista social.

Rápidamente podemos deducir su paralelismo con la actividad psicodramática, pensada para liberar al hombre creador (su espontaneidad) y para evitar una muerte en vida (la congelación de los roles), estado que Isabel ALLENDE poetiza en su novela "Eva Luna" con la brillante expresión: "como si viviera de muerte natural".

4.2. Re-creación de la vida: catarsis y perlaboración

En psicodrama, el espectador irrumpe en el escenario para ser actor y autor de su propia vida. En el escenario psicodramático se prepara para encarnar mejor su ser auténtico y recuperar la libertad sobre su destino. Allí, el drama de la vida, al representarse, gana en lucidez (Ramón SARRÓ).

El psicodrama cumple la misma función que el mito: se trata de proyectar a un pasado originario el caos que amenaza a nuestro presente, devolver el presente al pasado para darle sentido (LEVI-STRAUSS). No consiste en repetir el pasado, hay que volver a crearlo (RE-CREAR) bajo una nueva luz:

"La vida entera queda al descubierto (...). A una orden, el pasado entero sale de su tumba y se presenta. No emerge sólo para aliviarse, en busca de curación y de catarsis, sino que es también el amor por sus propios demonios lo que provoca el desencadenamiento del teatro. Para lograr escapar de sus jaulas, abren sus más profundas y más secretas heridas y las hacen sangrar ante la vista de todos (...). El teatro de la espontaneidad abrió las puertas a la ilusión (...) escenificada por las mismas personas que la vivieron en la realidad, es una puerta abierta a la vida (...). El teatro final no es el eterno retorno de las mismas cosas, por eterna necesidad (NIETZSCHE), sino precisamente lo opuesto. Es el retorno de sí mismo producido y creado por uno mismo (...)" (MORENO, 1977).

Recordemos que catarsis no es sinónimo de descarga emocional (abreacción). La verdadera catarsis psicodramática exige la creación de nuevos roles más vitales y adaptativos (perlaboración). Su alcance depende de la experiencia del terapeuta en el manejo dinámico de los grupos, pero también, del grado de apertura del contexto (es decir, de las posibilidades del escenario). De ahí que, en los escenarios clausurados, los cuales no admiten más que la identificación y la abrección vicaria, estén limitadas las posibilidades de

aprendizaje. La recreación de la vida, de los roles, requiere tanto de la catarsis apolínea (por introspección y reflexión) como de la dionisiaca (por exaltación). No estaría de más que los representantes del poder lo tuvieran presente cuando, empeñados en controlar las manifestaciones populares envasándolas en espacios manejables, ignoran que en la vida interior de los individuos queda un resto contenido susceptible de desbocarse de manera diferida.

4.3. El entierro simbólico: la sardina y los roles en conserva

El carnaval culmina en un entierro simbólico: el del "meco" (en Galicia), o el más extendido de la sardina. Se entierran los restos mortales del carnaval; los actos fúnebres son en honor a los decaídos concelebrantes del culto a la vida. El tiempo de la exaltación ha muerto.

Parece inevitable, a pesar de las piruetas maquinadas, que el hombre se enfrente una y otra vez a lo ineludible: la muerte.

Pero juguemos con las palabras y sus significados. En carnaval se entierra una sardina, un alimento que en nuestros días no siempre se consume en estado natural, sino enlatado, en conserva. De hecho, la sardina que se entierra puede ir dentro de una caja.

En psicodrama, enterramos los roles en conserva (muertos, estereotipados), supliéndolos con nuevos roles más fluidos y vitales, en un proceso espontáneo-creador que no debe interrumpirse si no queremos morir de nuevo.

La dialéctica vida-muerte no cesa: la vida remite a la muerte, la muerte a la vida, "ad infinitum"...

El carnaval ha muerto, pero la vida continúa, y entramos en la Cuaresma. Sigamos jugando con los símbolos:

La sardina es un alimento (es vida) que, en esta oportunidad, puede denotar el consumo -desmedido- de los días anteriores. Corriendo el riesgo de entrar en el dominio de lo delirante, se puede forzar el afán interpretativo abstrayendo de la sardina su especie: el pez, y ver en éste el símbolo de los cristianos. (La palabra PEZ, en griego, ἰχθύς, contiene las iniciales de Jesús Cristo Hijo de Dios y Salvador: Ἰησοῦς χριστός θεοῦ υἱός καὶ σωτήρ). Pronto conmemoraremos la muerte de Jesucristo. ¿Sería muy disparatado ver en este entierro la anticipación de la muerte que va a sobrevenir -la de Jesucristo, pero también la propia- y una invitación a la humildad, al reconocimiento de lo obvio? "Polvo eras y en polvo te

convertirás”, recuerda el sacerdote en la imposición de la ceniza, un rito que se celebra precisamente el mismo día que enterramos el carnaval.

En cualquier caso, entramos en periodo de luto y duelo.

4.4 La elaboración del duelo

a) *Los ritos y alianzas en la horda primitiva (homicidio cómplice y duelo compartido)*

En “Tótem y Tabú” (1912-13), FREUD sentaba las bases para la teoría sobre los vínculos que unen a los miembros de una colectividad y la dinámica de sus relaciones, con la hipótesis etnológica de la “horda primitiva”, acaudillada por un padre dotado de poderes extraordinarios, sobre todo en el orden sexual. Esto provoca la rebelión de los hijos varones, los cuales tienen que asociarse para eliminarle y poder repartirse sus privilegios, y, más adelante, para rendirle culto y compartir su culpabilidad. Para FREUD, *los lazos que unían a los hermanos parricidas serán los que en adelante aglutinarán a los miembros de toda masa* (“Psicología de las Masas y Análisis del Yo”, 1921), pues los grupos reproducirán aquella situación trágica, repitiendo la estructura afectiva de la horda.

Tal vez esta hipótesis no pueda extenderse para explicar satisfactoriamente la dinámica de los grupos en su integridad, pero hay que admitir que *ciertas manifestaciones colectivas parecen ajustarse, o al menos se aproximan mucho, al rito de la horda: los “prantos” públicos en Galicia para hacer el duelo por la desaparición de un ser querido, o la conmemoración de la muerte de Jesucristo en Semana Santa, representan sendos casos de solidaridad y alianza comunitaria para compartir y elaborar las consecuencias de una pérdida común.*

b) *La Cuaresma purificadora de los excesos del carnaval*

El Miércoles de Ceniza finaliza el carnaval con la *quemada del muñeco* —el fuego purificador lo reduce a cenizas— o bien, y además con el *entierro de la sardina* —que también puede ser incinerada.

La *imposición de la ceniza*, ese mismo día, es un rito cristiano en el que se formulan las siguientes palabras: “Memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem te reverteris” (“Recuerda, hombre, que polvo eres y en polvo te convertirás”).

Este día se impone la *separación y el tránsito de la desmesura/expansividad a la moderación/recogimiento*; hay que volver a enfrentar la *realidad de la vida cotidiana* —la identidad social,

el control de los impulsos...— pero también la *realidad trascendente* del hombre: la muerte.

Entramos en el periodo de *la medida y el dominio* de las tentaciones: los *cuarenta días* de la Cuaresma, equivalentes a los cuarenta días que resistió Jesucristo en el desierto tentado por el diablo, transcurridos los cuales celebramos su entrada triunfal en Jerusalem (Domingo de Ramos) y el rito de su Pasión, Muerte y Resurrección (Semana Santa).

Las cenizas aluden al fuego, que es purificador, y ahora es el momento de “purificarse de los pecados cometidos” —lean los profanos “desintoxicarse de los excesos”, pues la catarsis tiene el triple sentido de “purificación”, “purgación” y “alivio”.

Bien es sabido que la Iglesia no ve bien el carnaval: *la mascarada está indisolublemente unida al concepto de pecado*, y por eso estipula estos *cuarenta días de expiación*, en los que se fomentan la reflexión, la confesión, el arrepentimiento, la comunión, la penitencia y la práctica de las siete virtudes contra los siete pecados capitales, muy especialmente castidad y templanza contra lujuria y gula, pecados éstos especialmente frecuentes en época de carnaval. También se prescribe la abstinencia de la carne todos los viernes de Cuaresma y el ayuno el día de Viernes Santo, en base a que Jesucristo resistió las tentaciones y ayunó durante los cuarenta días.

El rito religioso invita al mundo espiritual, en contraposición al rito profano carnavalesco que invita al mundo corporal. Sus estipulaciones son terapéuticas no sólo para el alma, también para el cuerpo; incluso los incrédulos se benefician de esta purificación, aunque no la admitan más que en el aspecto orgánico de desintoxicación (purgación) del cuerpo, por cierto, “machacado y hecho polvo” (lo que equivale a decir, “reducido a cenizas”), después de los excesos.

c) *El enfrentamiento de la muerte y el duelo en Semana Santa (ritualización del duelo)*

Después de la Cuaresma, la Semana Santa. Entre dos celebraciones, *desde el Domingo de Ramos hasta el Domingo de Resurrección, conmemoramos los padecimientos de Jesucristo en el tránsito hacia una muerte predestinada y consciente:*

— El día de *Jueves Santo*, su despedida de los Apóstoles (Última Cena) y la invocación al Padre (Oración en el Huerto de Getsemaní). El protagonista de este día en las celebraciones de Semana Santa es el *silencio*.

— *El Viernes Santo*, su captura, juicio, condena, calvario y muerte en la cruz, así como el entierro en el sepulcro. Es el día del Vía Crucis y de las Procesiones. Los hábitos de los “encapucha-

dos" aluden al *deseo de vivir en sacrificio y penitencia, en el recogimiento y el anonimato.*

— El *Sábado de Gloria* es la Vigilia Pascual: el cristiano vela para experimentar el momento de la resurrección (se postula que Jesucristo resucitó en la madrugada del sábado al domingo). Hogueras, cirios, la bendición del fuego y el agua, flores, vestiduras blancas, himnos y repique de campanas sirven para expresar *la espera y el gozo por la resurrección.* Antiguamente, éste era el día oficial para el Bautismo.

— El *Domingo de Pascua* se celebra la aparición de Jesucristo resucitado y la salvación del mundo (la liberación de los hombres). En palabras de los cristianos, supone *“la muerte de la muerte”.*

(La Región. Orense, 19 de Abril de 1992, pp. 29-36).

La celebración de misas especiales y peregrinaciones y, de manera más patente, las procesiones (el Santo Entierro, el Nazareno...) y el porteo de las figuras sagradas (la Soledad, la Dolorosa, Santa María Madre, Cristo...) de unos templos a otros por rutas determinadas con paradas concretas, sirven para *ritualizar y elaborar colectivamente una herida que afecta a toda la especie humana: la muerte y el duelo.*

d) *Relación con el “Pranto” y el Psicodrama del duelo*

En el trabajo que nosotros mismos presentábamos en la VII Reunión Nacional de la A.E.P. el pasado año, explicábamos las *fases del duelo* y defendíamos la *necesidad de la descarga emocional para que aquéllas transcurran con normalidad sin alteraciones en el curso o en su duración.*

Ciertas frases de Jesucristo (1) en la Semana de la Pasión, enfrentado, como humano, con la *inminencia de su propia muerte*, encajan ejemplarmente en las *fases* que, según KÜBLER-ROSS, atraviesa todo paciente terminal:

IRA: “¿Por qué he de beber de este cáliz?”
“¿Por qué tengo que morir?” “¿Por qué me has abandonado?”

REGATEO: “Demuéstrame que mi muerte no será en vano” “Demuéstrame que hay una razón”
“¿Qué recompensa voy a obtener?”

ACEPTACION: “De acuerdo, beberé el cáliz de mi muerte”

RENUNCIA: “En tus manos encomiendo mi espíritu”

Decíamos entonces que *el “Pranto” (llanto) y la conmemoración de la muerte de los seres queridos permite la elaboración del duelo por la pérdi-*

da previniendo la aparición de cuadros patológicos y ayudando al enfrentamiento y preparación de la propia muerte, evocada, y del temor ancestral que está despierta.

Los ritos de *Semana Santa* también constituyen útiles herramientas en este terreno. No hay que hacer muchos rebusques para ver en la *“saeta” un “pranto” con los mismos efectos* que postulábamos para éste. (No es el único paralelismo: también puede verse en la *Comunión* que conmemora la Última Cena el *“banquete fúnebre”* que sucedía a los entierros antiguamente, o la *última comida de carnaval* tras el entierro de la sardina o del “me-co”). Junto con las demás manifestaciones de luto y duelo propias de la *Semana Santa*, tenemos toda una *escenografía terapéutica —pues es reparadora del pasado (de la pérdida) y preventiva —pues sirve de recordatorio y preparación del futuro* que a todos nos espera y que, así, puede no encontrarnos tan desprevenidos: *de nuevo, un psicodrama popular como el “pranto” y el carnaval*, que la visión antropológica permite desvelar.

NOTA

(1) No reproducimos las palabras literalmente, sino de modo aproximado. Lo que nos importa es su sentido esencial.

BIBLIOGRAFIA

- BANDE RODRIGUEZ, E.: “Reflexiones sobre la fiesta del entroido”. *La Región*. Orense, 3 de Marzo de 1992, p. XIV.
- BAJTIN, M.: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barral, Barcelona, 1974.
- CAILLOIS, R.: *Teoría de los Juegos*. Seix Barral, Barcelona, 1958.
- COCHO, E.: *O Carnaval en Galicia*. Xerais, Vigo, 1990.
- DASAIRAS, X.: “O Entroido da postguerra”. *La Región*. Orense, 1 de Marzo de 1992, pp. VI y XI.
- DELGADO RUIZ, M.: *De la Muerte de un Dios. La Fiesta de los Toros en el Universo Simbólico de la Cultura Popular*. Nexos, Barcelona, 1986.
- FERNANDEZ SAMPAIO, X.: “As bestas, o cerne do Entroido”. *La Región*. Orense, 1 de Marzo de 1992, p. X.
- FIGUEIRA BOUZA, M. S.: *Psicología Grupal y Psicodrama*. Obra inédita. Biblioteca del Hospital Psiquiátrico Dr. Cabaleiro Goás de Toén (Orense), 1992.
- FRAGUAS Y FRAGUAS, A.: *La Galicia insólita*. Librigal, La Coruña, 1973.
- GONZALEZ REQUENA, J.: *El Discurso Televisivo, espectáculo de la posmodernidad*. Cátedra, Madrid, 1988.

- LAMAS CREGO, S.: "El Toro y el Cigarrón". *La Región*, Orense. Febrero de 1989.
- LAMAS CREGO, S.: "Imaginaciones. Márgenes e Imágenes de la vida cotidiana". *La Región*, Orense, 1990.
- LAMAS CREGO, S. y FILGUEIRA BOLZA, M. S.: "Prantos: Psicodrama popular contra el duelo patológico" (VII Reunión Nacional de la A. E. P. Santillana del Mar, 1991). *Vínculos*, 1992 (Inv.), n.º 4, pp. 81-127.
- LA REGION: Orense, 1-2-3-4-8 y 15 de Marzo de 1992; 12 y 19 de Abril de 1992.
- LA VOZ DE GALICIA: La Coruña, 3 y 4 de Marzo de 1992.
- LOPEZ SANCHEZ, J. M.: *El psicodrama en psiquiatría clínica*. Anel, Granada, 1982.
- MORENO, J. L.: *El teatro de la espontaneidad*. Vancé, Buenos Aires, 1977.
- MORFNO, J. L.: *Psicodrama*. Hormé, Buenos Aires, 1978.
- PARRA, A.: "El Carnaval de ayer y de hoy". *La Región*, Orense, 3 de Marzo de 1992, p. X.
- PAVLOVSKY, E., MARTINEZ BOUQUET, C. y MOCCIO, F.: *Psicodrama Psicoanalítico en grupos*. Fundamentos, Madrid, 1979.
- RISCO, V.: "Etnografía: cultura espiritual", en *Historia de Galicia de Ramón OSERO PEDRAYO*, Tomo I. Nos, Buenos Aires, 1960.
- TABOADA CHIVITE, X.: *Etnografía galega*. Galaxia, Vigo, 1972.
- VAZQUEZ PFREIRA, M. y FILGUEIRA BOLZA, M. S.: *Psicología del actor y del arte dramático*. VI Reunión Nacional de la A.E.P. Santiago de Compostela, 1990. (Próxima publicación en Informaciones Psiquiátricas).
- WITTGENSTEIN, L.: *Investigaciones Filosóficas*. Crítica, México, 1988.



LOS CESTEROS DE AVALLE (ASTURIAS). (DOS NOTAS DE PASO)

Manuel Garrido Palacios

Verano de 1976.

Después de estar en el taller de madreñas en Pola de Siero busco la aldea de Avalor para ver a los artesanos cesteros. Usan «madera de avellano, castaño o sangrelo, que no valen más que para leña o para cestos», dice Vicente. El avellano, como da avellanas, sale más caro porque el fruto tiene ahora buen precio y antes apenas ninguno. De los treinta y tantos vecinos que pueblan Avalor, ocho son cesteros, que, como se suele decir, sacan el jornal para ir tirando, «pero hay que trabajar todo el día. No se vaya usted a creer nada del otro mundo, que de 400 ó 500 pesetas no salimos. Aparte de que hay quien no hace otra cosa porque estoy impedido. Cada fin de semana viene una furgoneta a por las canastas que hemos hecho. Las que más salida tienen valen 25 ó 30 duros. Las llevan a Posadas y a San Vicente de la Barquera; casi siempre para la parte de Santander, y las revenden a no sé cuántos duros más, posiblemente muchos, pero claro, ellos se quejan de tener que pagar la gasolina. Ya les tendrá cuenta, digo yo, si no, no venían hasta aquí, tan lejos de todos los caminos; lo hacen cada semana y cargan las piezas de cada uno, según». Así que humedecen la madera, la alisan, hienden los troncos para sacarles láminas y van formando el cesto. (Canta una gallina). «Antes había más de ocho cesteros, oiga, eran todos los del pueblo». Avalor pertenece a Arriendas, aunque está a dos kilómetros de Cangas. «Del río acá, es cosa de Arriendas. Cesteros nuevos no hay y vea que me da pena. Los que quedamos somos viejos; calcule lo que va durar esto». Vicente tiene cinco hijos en Alemania. El ruido de retorcer la madera en seco es como el paso apretado de los siglos. «Lo que se saca viene a ser una ayuda a la pensión. Ayer ya iba bien con que cada uno hiciera tres docenas a la semana. Si ayer se vendían a cinco ó seis pesetas, ahora se venden a doscientas, pero también todo cuesta en esa proporción o más. Ahora ya no se llega ni a la docena. Este oficio se morirá, pero fíjese: mi padre nos crió a ocho hermanos siendo cestero».

Otoño de 1992.

Subo a Avalor por Cangas de Onís. Quedan Mento y Pepe haciendo cestos a partir de finas láminas de madera de castaño con refuerzo de ave-



llano. Hago esta visita como si tuviera una cita con la nostalgia, aunque yo quiera revestirla de cata etnográfica. Digamos que vengo a constatar la salud artesana, que apenas se mantiene, y a comprarle a Mento unos kilos de manzanas para el camino ¿hacia dónde? Me cuenta que «no sabe si el viento se llevó la flor o los ratos secaron las raíces, que fain boquetes como a meu cabeza», la cosa es que este otoño es de muy poca fruta y el que la tiene es para su casa. La sidra tendrá que buscar manzanas en otros pagos. Las manzanas volverán con la cosecha próxima, Dios lo quiera, pero lo que son los cestos, es posible que no. Pepe y Mento aún construyen con sus manos esas bellas formas a la puerta de sus casas hoy que hace buen tiempo. Cestos que luego aparecen en las tiendas turísticas a unos precios multiplicados, sin que el comprador sepa su pequeña gran historia, sin ninguna cita de la larga lucha que tuvieron en su origen, la humilde aldea de Avalor.



La Bajada del Ángel en Aranda de Duero (Burgos)

Jaime L. Valdivielso Arce

En Aranda de Duero (Burgos), si el tiempo no lo impide, tiene lugar el Domingo de Pascua de Resurrección el popularísimo y tradicional acto de la "BAJADA DEL ANGEL", que es la culminación de una serie de actos que en los últimos tiempos se están procurando conservar y revitalizar.

Teniendo como telón de fondo la fachada y el pórtico grandioso de la iglesia de Santa María y como escenario la plazoleta que hay enfrente, el domingo solemne de la Pascua en que se conmemora la Resurrección del Salvador, se celebra en la capital de la ribera del Duero una de las mayores atracciones turísticas de las fechas vacacionales de la Semana Santa.

Muy pocas son las ciudades españolas que conservan y practican aún un acto tan singular. Precisamente, en la ribera del Duero dos importantes localidades compiten en esta misma fecha con una misma costumbre; se trata de Peñafiel, en la provincia de Valladolid y Aranda de Duero, en la de Burgos.

Acuden los arandinos a ser espectadores de esta tradición, la más llamativa de la Semana Santa Arandina.

El protagonista es un niño que hace el papel de ángel y que es elegido, si no se presenta alguno voluntariamente, quien desciende sin problemas en un globo de cartón que pende a varios metros de altura sobre las cabezas de la multitud, saliendo del globo mientras agita los brazos y piernas llegando hasta la imagen de la Virgen María vestida de luto, a la que quita el manto como señal de que su Hijo ha resucitado.

Esta ceremonia que se realiza en la actualidad llamada "la bajada del ángel" se mantiene idéntica a la que se celebraba en lejanos tiempos, estimándose ésta como una reminiscencia o derivación de los autos sacramentales o del teatro popular medieval.

Como es bien conocido por todos los arandinos, la "bajada del ángel" se realiza mediante un globo suspendido sobre la plaza de Santa María merced a un sistema de poleas. Al llegar el globo al centro de la plaza y situarse sobre la imagen de la Virgen María tocada con un velo negro por la muerte de su Hijo Jesús, el globo se abre desprendiéndose de él una nube de papelillos multicolores y palomas blancas que volando vuelven a su nido, al tiempo que el niño vestido de ángel desciende lentamente realizando distintas evoluciones en el aire para regocijo o desasosiego de las miles de personas que siguen el desarrollo de la ceremonia desde la plaza o calles próximas. Finalmente, al llegar el ángel a la imagen de la Virgen de la Misericordia la despoja de su velo negro, símbolo de su luto, mientras la banda de música entona la Marcha Real.

Una vez que el ángel ha descendido al suelo, se inicia la procesión desde la Plaza de Santa María pasando por las calles de la Sal y el Aceite, hasta la Plaza Mayor, calle de la Miel, volviendo a la iglesia de Santa María para entrar en ella por la puerta del Perdón, recorrido que es todo un símbolo al conocer el nombre de las calles por las que se pasa.

Previamente a este momento culminante de la "bajada del ángel" tiene lugar la salida de la Virgen de la Misericordia, también llamada de las Candelas, cubierta con un manto y velo negros por la llamada puerta del Perdón, de la iglesia de Santa María, colocando a dicha imagen en el centro de la plaza con arreglo a un antiguo ceremonial que obliga al portacandilero a realizar tres reverencias cuyo simbolismo o significado es explicado por algunos como recuerdo de las tres caídas de Cristo en la subida al Calvario con la cruz y por otros como los tres días que permaneció su cuerpo en el sepulcro. En la tercera reverencia el que porta el pendón de la cofradía queda frente a la portada de la iglesia de Santa María mirando al Resucitado.

La imagen del Resucitado, sacada en andas de la parroquia ha sido colocada previamente en el otro extremo de la plaza de Santa María, frente a la Madre, cubierta todavía por el velo de luto.

Estas dos imágenes del Resucitado y de la Virgen de la Misericordia se encontrarán para comunicarse la alegría pascual una vez que la Virgen haya sido despojada del velo negro.

Cuando ya están las dos imágenes en sus lugares prefijados, de una cabina instalada en un lateral de la iglesia sale un globo multicolor que impulsado por una polea sobre un fuerte cable se desliza hasta colocarse sobre la imagen de la Virgen de la Misericordia.

En un momento dado y en medio de una gran expectación, el globo se abre —como ya dijimos— por el centro y entre una nube de papelillos de colores surge un niño vestido de ángel con dos palomas en la mano simbolizando la paz. El niño-ángel desciende y arrebatada el negro manto de la Virgen. Desciende al suelo y se coloca bajo las andas con el manto negro en una bandeja, momento en que comienza la procesión de regreso al templo.

COFRADIA ORGANIZADORA

Organiza esta procesión del Encuentro y los actos de la "Bajada del ángel" la Cofradía de la Misericordia o de las Candelas, una de las más antiguas de las instituidas en Aranda junto con la de la Vera Cruz. El obispo Velas-

co atribuye la inspiración de la fundación de esta Cofradía al propio Cid Campeador hacia el año 1085. Sus ordenanzas fueron redactadas en 1532, aunque para entonces su existencia parece ser que estaba bien asentada en la población.

Esta Cofradía tiene un elevado número de cofrades y es la única que no toma parte en las procesiones de Semana Santa de Aranda de Duero, limitándose a organizar este acto de la "bajada del Ángel" junto con la procesión en la que se desarrolla.

De igual manera que la Cofradía, la imagen de la Virgen de las Candelas o de la Misericordia remonta sus orígenes en el tiempo tanto que ningún arandino puede dar fe de su procedencia.

Antiguamente se encontraba en una de las capillas de la iglesia parroquial de Santa María, que se utilizaba para confesar a los reos condenados a muerte antes de ser ajusticiados, de lo cual le viene el nombre de Nuestra Señora de la Misericordia. Cuando la iglesia fue reformada se colocó en dicha capilla el baptisterio y la imagen fue trasladada a la sacristía donde en la actualidad existe una especie de musco.

Además de la Cofradía citada, existen en Aranda otras cinco y todas participan en las procesiones de la Semana Santa. Las más antiguas de ellas son la Cofradía del Santo Entierro y la del Santo Cristo de la Salud o de la Soledad.

En 1952 se crearon otras tres: la del Santísimo Cristo del Milagro, la de la Oración del Huerto y la de la Piedad.

EL PROTAGONISTA: EL NIÑO-ANGEL

El protagonista de esta fiesta es el niño vestido de ángel, que desciende sobre la multitud. Niño que cada año se encargan de buscar los mayordomos de la Cofradía, si no se presenta ningún voluntario.

Hasta hace pocos años el papel del ángel estaba reservado únicamente para los niños, que por el sólo hecho de participar en este acto como protagonista, pasaban a pertenecer a la Cofradía de las Candelas hasta los quince años y de forma gratuita.

Iguualmente se les regalaban las sandalias, la túnica y la corona que utilizaban en esta ceremonia.

Hubo unos años desde el año 1979 en los que el ángel que bajaba tuvo sexo femenino y era de raza gitana. Por supuesto, tanto si es niño como si es niña, se presentan de forma totalmente voluntaria, siendo la principal condición el que tengan menos de cinco años y el suficiente valor para no asustarse al quedar suspendidos en el aire.

En el tiempo en que lleva celebrándose esta fiesta, jamás ha fallado el mecanismo del globo y nunca hubo ningún accidente. Los encargados de su funcionamiento revisan cuidadosamente todo el sistema de poleas con antelación así como las maromas de suspensión y se aseguran que esté todo dispuesto para que todos los arandinos, pero sobre todo los niños, puedan disfrutar de esta simpática fiesta típicamente arandina.

Ni los más antiguos cofrades conocen el origen de esta curiosa ceremonia, que se viene celebrando desde tiempo inmemorial y forma parte de las tradiciones religiosas más arraigadas de Aranda.

Uno de estos cofrades, Feliciano Arribas, que ha pertenecido a la cofradía desde su nacimiento y que ha sido el encargado muchos años de soltar la anilla de sujeción del ángel cuando era descendido a tierra, a sus ochenta años recordaba haber conocido toda su vida la ceremonia de la "Bajada del Ángel".

Como siempre que tratamos estos temas y encontramos la presencia de una Cofradía como organizadora y conservadora de alguna costumbre o tradición popular, resaltamos este hecho y reconocemos el papel que multitud de Cofradías de nuestras ciudades y pueblos han tenido no sólo en la creación de elementos folklóricos, costumbres, ritos, ceremonias arraigados en el pueblo, sino lo que ha sido más importante, su conservación y mantenimiento con fidelidad y constancia a lo largo de muchos siglos.

También se ha constatado con dolor que costumbres vigorosas murieron y se quedaron en el olvido al disolverse la cofradía que las organizaba, por falta de personas o por falta de medios.

Esperamos que la "Bajada del Ángel" siga celebrándose con gran vitalidad muchos años, organizada por la Cofradía de las Candelas y apoyada por todo el pueblo entusiasta de Aranda de Duero.



En la Tragedia Griega, origen remoto del teatro, cuando adquiere éste su cualidad de arte comunicado, el Coro tenía una importancia esencial. En cierta forma constituía el ámbito de reflexión a las acciones del protagonista y antagonista, comentaba la acción y, en los últimos tiempos, participaba de ella. Fue perdiendo importancia en Roma y jamás volvió a tener esa consideración única de ser el portavoz de aquellos que normalmente no la tienen. Es curioso que incluso Shakespeare prescindiera del Coro en casi todas sus obras limitándose, en el mejor de los casos, a una participación pasiva ante las diversas incitaciones de los personajes. Por ejemplo en "Julio César" el coro pueblo es manipulado y el discurso de "Marco Antonio" el florón último que significa la alienación.

Curiosamente es en un arte burgués, la ópera, donde el Coro vuelve a tener un papel esencial. Tomaremos algunos ejemplos que surgen de la temporada de ópera que inaugura el Teatro Real. En "La vida breve", y a pesar de un montaje poco afortunado, es el Coro quien marca la tragedia porque la copla que significa esencialmente la obra de Falla "Mal haya quien nace yunque en vez de nacer martillo" es cantada desde el anónimo del Coro. En "Divinas palabras" el Coro resulta fundamental y en cierta forma condiciona a Mari Gaila y los demás, aunque también sea, a la hora de la verdad y a pesar de su fuerza, manipulado por las palabras en latín que pronuncia el sacristán. En "Porgy and Bess", la ópera de Gershwin, los habitantes del barrio siguen con atención incluso interviniendo directamente, los avatares de buenos y malos. "Turandot" es también considerada obra coral y el pueblo de Pekín tiene una parte muy importante en la partitura que expresa la peripecia de la princesa de hielo pero a la hora de la verdad sólo muestra tristeza o júbilo según las circunstancias.

Por ello nos parece sensacional la presencia del pueblo en la ópera de Britten "Peter Grimes" cuya representación en el teatro Real marca el mejor espectáculo de la temporada teatral considerada en su conjunto. El montaje de Willy Decker en la producción del teatro de la Moneda de Bruselas resulta ejemplar sobre todo en ese tratamiento de 70 personas que actúan como tales y no como la masa amorfa y en el mejor de los casos inmovilizada con la que suele producirse en los montajes operísticos al uso. El pueblo en "Peter Grimes" está totalmente identificado tanto en

el espacio como en el tiempo. Son pescadores y su barrio es el burgo formando una especie de clan cerrado en el que los extraños no tienen cabida e incluso alguno de los propios es marginado desde su diferenciación con el resto. Es un conjunto de personas contemplado con acritud por el compositor pero que no empaña la verdad. Tienen verosimilitud en sus defectos, en sus cobardías, en su superstición, en su hipocresía y por ello la verdad que desprenden se impone incluso a pesar de la mirada negativa de quien, paradójicamente, compone para ellos las mejores páginas de su ópera. A lo mejor esta visión es injusta y partidista pero en cierta forma preferible a tanta demagogia que encuentra en el pueblo su coartada angélica. No existen santos sino seres humanos y los defectos deben ser asumidos como las virtudes. La investigación sobre el pasado, sobre las costumbres, las formas de comportamiento deben ser servidoras de la verdad como forma de llegar a la transformación de lo negativo y la potenciación de aquello que signifique generosidad, comprensión y apertura a lo que resulta diferente. Excluir al extraño resulta rechazable y peligroso, ¿quién no puede ser "extraño" en algún momento? Y por ello "Peter Grimes" es algo más que una ópera para burgueses. Resulta un grito que debe resonar mucho más allá de las suntuosas paredes del flamante coliseo. Estos magistrales componentes del coro del teatro de la Moneda, al mostrarnos a la vez su función como colectivo y su individualidad personal fotografían la imagen de la realidad presente. Incluso los personajes que se desgajan del mismo en motivaciones individuales concretas y limitadas, vuelven a integrarse en la masa amorfa, imagen excepcional con la que se cierra la ópera, que puede ser considerada pesimista pero que tiene en sí misma la terapéutica precisa para el cambio. En cierta forma este montaje de "Peter Grimes" podría ser considerado brechtiano al fijar de manera precisa el comportamiento de los personajes, incluido el propio protagonista, que ven en el triunfo económico el cenit de la felicidad. "Peter Grimes" y sus coros nos ponen en relación con los conceptos de pueblo y masa y el nombre de Elias Canetti y su extraordinario estudio (Masa y Poder) no está ausente de esta puesta en escena que es absolutamente fiel a la obra y a la trayectoria personal del propio compositor, un "extraño" por su condición de homosexual que tuvo que callar por mor de las circunstancias sociales de su época que en cierta forma se parecen bastante a las de

la nuestra aunque el reconocimiento de las parejas gay esté sobre la mesa de los legisladores.

En la historia del folklore el coro ha sido la forma de justeza de sus actos. En el "Turandot" pucciniano, estos componentes de la ciudad prohibida asisten al ritual de amor y muerte que como un juego plantea la princesa de hielo. La belleza de la partitura no oculta este carácter casi petrificado que sirve de contrapunto, de simple contrapunto a los conflictos de los personajes que se resuelven con el triunfo del amor sobre la muerte aunque de forma injusta la pobre esclava sacrificada sea olvidada ante la proximidad del éxtasis amoroso.

Son simples ejemplos de una constatación tantas veces repetida como es la de que el folklore de los pueblos surge desde múltiples y a veces contradictorias fuentes. La ópera entre ellas tal como hemos mostrado, dándose además la peculiaridad de que es en este género desde donde se puede expresar de forma más emotiva y poética la verdad de quienes no son personajes sino esos innominados componentes de un pueblo que nunca debe convertirse en masa.



De una programación operística y de un extraordinario montaje concreto surgen estas reflexiones como ejemplo de la necesidad de buscar la respuesta a los conflictos del ser humano desde unas fuentes que se repiten y se repiten en el incesante fluir de la creatividad desde simples canciones conservadas por la abuela que las oyó en su niñez, o desde complejas partituras en las que los creadores plasman sus inquietudes como seres humanos individuales pero también inmersos en el conflicto colectivo del existir en la libertad, el respeto y la creatividad de un espíritu que nunca debe ser aplastado. Expresión colectiva muy unida al pueblo o al menos a lo que se consideraba tal. Los orfeones vascos y catalanes tenían con-

notaciones diversas y entre su repertorio existían lo popular y lo culto, conceptos estos que a veces se confunden. No me atrevería a calificar como popular a la ópera de Britten pero sí en cambio a "Porgy and Bess". Sucede la acción en un barrio también tocado por la droga y en el que unos y otros muestran alternativamente solidaridad o rechazo aunque al final de la ópera se incline por lo primero y todos canten en coro cuando Porgy se dirige a ese imposible que es encontrar a Bess en el inmenso pajar de la no menos inmensa América del Norte. El coro arropa a los individuos y se preocupa por su situación, incluso desde la envidia o el rechazo hacia la que es diferente, esa Bess cuya conducta sexual no es compartida por las mujeres del barrio. Algunos fragmentos de la partitura, como el Summertime se han convertido en melodías populares en todo lugar y tiempo, y la música es mucho más cercana que la de otras obras de Gershwin, aparentemente más accesibles. Son los coros, la voz del pueblo, los que confieren este dato esencial.

La última referencia a Nabucco parte también del coro, el famosísimo "Va i pensiero" quizás el canto épico más asumido por todos los pueblos oprimidos se ha hecho famoso por su carácter simbólico y también por esa especificidad del gran Verdi de contactar de forma inmediata con su público. El coro, curiosamente se transforma en un signo subversivo y entra con pleno derecho en el folklore que mantiene las raíces y que evita las del que se impone por la fuerza de las armas y —éste añadido es personal—, o del pensamiento. También el pueblo puede ser simplemente pasivo, venerar a sus dioses independientemente de la justeza de sus actos. En el "Turandot" pucciniano, estos componentes de la ciudad prohibida asisten al ritual de amor y muerte que como un juego plantea la princesa de hielo. La belleza de la partitura no oculta este carácter casi petrificado que sirve de contrapunto, de simple contrapunto a los conflictos de los personajes que se resuelven con el triunfo del amor sobre la muerte aunque de forma injusta la pobre esclava sacrificada sea olvidada ante la proximidad del éxtasis amoroso.

Son simples ejemplos de una constatación tantas veces repetida como es la de que el folklore de los pueblos surge desde múltiples y a veces contradictorias fuentes. La ópera entre ellas tal como hemos mostrado, dándose además la peculiaridad de que es en este género desde donde se puede expresar de forma más emotiva y poética la verdad de quienes no son personajes sino esos innominados componentes de un pueblo que nunca debe convertirse en más.

De una programación operística y de un extraordinario montaje concreto surgen estas reflexiones como ejemplo de la necesidad de buscar la

respuesta a los conflictos del ser humano desde unas fuentes que se repiten y se repiten en el incesante fluir de la creatividad desde simples canciones conservadas por la abuela que las oyó en su niñez, o desde complejas partituras en la que

los creadores plasman sus inquietudes como seres humanos individuales pero también inversos en el conflicto colectivo del existir en la libertad, el respeto y la creatividad de un espíritu que nunca debe ser aplastado.



Veinticuatro dichos famosos de Castilla y León

Juliana Panizo Rodríguez

*De refranes y dichos populares
tiene el pueblo mil millares.*

El *Diccionario de la Real Academia Española* define el dicho como: "palabra o conjunto de palabras con que se expresa oralmente un concepto cabal.

Insertamos, seguidamente, una serie de dichos populares, usuales en nuestra comunidad Castellano Leonesa y damos una explicación de su posible origen.

ADIVINA QUIEN TE DIO

Este hecho pone de manifiesto la dificultad que entraña, a veces, averiguar quién es el autor de cualquier acción perjudicial.

Procede del juego infantil de la gallina ciega, consistente en que una persona con los ojos vendados trata de identificar, por el tacto, al primero del grupo que haya atrapado. Entre los griegos tenía la variante de que el vendado, al quedar liberado, recibía un golpe en la espalda y debía acertar el nombre del autor del golpe, mientras éste u otro exclamaba: ¡*Adivina quién te dio!*

COGER LA OCASION POR LOS PELOS

Esta expresión coloquial indica que algo se ha conseguido en el último instante y ocasionalmente.

Los romanos denominaban «Ocasión» a una diosa personificada con figura de mujer hermosa y alada, como símbolo de la fugacidad con que pasan, ante el hombre, las ocasiones favorables.

La diosa «Ocasión» mostraba una cabeza adornada por delante con abundante cabellera y calva por detrás. Se expresa así la facilidad de "tomar la Ocasión por los pelos" siempre que se la aguarde de frente y la imposibilidad de hacerlo, si se intentaba por detrás, una vez que había pasado.

¿CUANDO HEMOS COMIDO EN EL MISMO PLATO?

Con esta expresión coloquial rechazamos las familiaridades inmotivadas.

Este dicho tiene su origen en el siguiente hecho: Cuando un noble invitaba a su mesa a personas de distinto sexo, la etiqueta prescribía que cada dama tuviese a su lado un caballero y que ambos utilizasen conjuntamente los mismos utensilios de mesa: un plato, un vaso, un cuchillo y una cuchara.

DAR EN EL CLAVO

Significa acertar en la averiguación de algo complicado y difícil.

Antiguamente existía un juego infantil, denominado «hito», que consistía en fijar un vástago de hierro a determinada distancia de los participantes, desde ese lugar arrojaban unos aros de hierro. Dar en el «hito» equivalía a acertar.

DAR LA LATA

Este dicho significa fastidiar con cualquier inoportuna insistencia.

El origen de esta expresión ha sido objeto de muchas versiones, puede provenir de los dichos antiguos «dar la tabarra» o «dar la murga», que significaban el fastidio ocasionado por alguien golpeando elementos de percusión, tales como zambombas, palos y cencerros para festejar las segundas nupcias de un viudo o viuda. Al aparecer en el mercado la hoja de lata, los recipientes vacíos de este material fueron incorporados al equipo sonoro de las cencerreadas. De donde, «dar la lata», es decir, utilizarla como elemento de percusión, no hizo sino abundar en el concepto tradicional de «dar la murga».

DE TIROS LARGOS

La citada expresión designa el vestido de gala o cualquier otro atuendo esmerado y lujoso.

En España, antiguamente, cada uno era libre de uncir a su coche el número de caballerías que le pareciese; pero sólo el rey y algunos nobles tenían derecho a colocar el tiro delantero a mayor distancia que los traseros, alargándolo por medio de largas correas de cuatro o cinco varas. A este tipo de arreo se le llamaba «tiros largos» y el modismo pasó, por extensión, al lenguaje coloquial.

EL ORO Y EL MORO

Este dicho se utiliza para ponderar el precio y el aprecio exagerado que se hace de una cosa.

Tuvo su origen durante las guerras de Reconquista. Un grupo de caballeros jerezanos, durante la mencionada guerra, consiguieron capturar a unos cincuenta moros importantes, entre los que se encontraba Abdalá, alcaide de Ronda y su sobrino Hamet. El alcaide obtuvo pronto su rescate mediante una cantidad considerable de dinero, pero no así los demás y su sobrino Hamet. Este, por indicación de su tío, fue trasladado a la corte. Los ecos del forcejeo entre el rey y los jerezanos trascendieron a la calle y la malicia del pueblo no tardó en murmurar si el monarca pretendía quedarse con el oro y con el moro.

ENTRAR CON EL PIE DERECHO

Esta expresión significa el comienzo favorable de alguna acción.

Tiene su origen en la rúbrica de los misales, donde se prescribía que el celebrante, una vez recitado el *Introito*, y al disponerse a subir las gradas del altar, debía iniciar el paso con el pie derecho.

ERRE QUE ERRE

Con este dicho expresamos la actitud porfiada y tenaz de una persona en la realización de un hecho.

Se cree que este dicho procede de la dificultad con que frecuentemente tropiezan los niños y especialmente los extranjeros para pronunciar el sonido de la R castellana, que se consigue mediante la repetición de dicho sonido.

HAY ROPA TENDIDA

Se emplea esta expresión como llamada de silencio cuando en una reunión hay niños o personas cuya sensibilidad pudiera escandalizarse con lo que allí se trata.

El dicho tiene su origen en el argot carcelario. Lo utilizan los reclusos para advertir que se acerca a ellos algún vigilante de prisiones. Es la señal convenida para cambiar de tema.

LLAMARSE ANDANA

Significa este dicho popular retractarse de algo que se ha dicho o prometido.

En tiempos remotos, el que había cometido un delito y se refugiaba en una iglesia (o «anta-

na», como se llamaba en germanía), quedaba fuera del alcance de la justicia el tiempo que permaneciese allí.

Del mismo modo, cuando a un malhechor se le preguntaba por su nombre durante un interrogatorio, aludiendo al hecho de asilo, respondía: "me llamo andana". El término «antana» vino a transformarse en «andana».

MANDAR A LA PORRA

Este dicho popular procede del siguiente hecho: En la antigua ordenación militar, el tambor mayor del regimiento portaba un largo bastón con el puño de plata, al que se le conocía con el nombre de «porra». Era colocado en un lugar del campamento y marcaba el punto al que debía retirarse todo soldado sancionado con arresto: "Vaya usted a la porra", ordenaba el oficial.

ME LO DIJO UN PAJARITO

Con este dicho encubrimos el conocimiento de alguna noticia llegada hasta nosotros de modo confidencial.

En la Biblia y en la literatura clásica las aves siempre han tenido fama de ser portadoras de buenas o malas noticias. El arte de predecir el futuro por el vuelo y el canto de los pájaros es antiquísimo. Las palomas mensajeras han prestado un valioso servicio en las tareas de información.

PELILLOS A LA MAR

Este dicho se emplea para expresar la reconciliación de cualquier agravio.

El hecho de arrancarse unos pelos dos o más personas y arrojarlos al viento ha tenido siempre significado de reconciliación. Así lo hacían los griegos y así lo hacen, incluso hoy, los niños andaluces cuando quieren sellar sus diferencias.

PEOR ES MENEALLO

Este dicho se emplea para aconsejar que no se remueva o insista en aquel asunto que vendría forzosamente a empeorarse.

Desde la antigüedad, es sabido por todo buen cocinero que si el arroz expuesto al fuego llega a pegarse, no debía removerse porque ello lo empeoraba aún más.

MENTIR MAS QUE LA GACETA

Este dicho comparativo significa falsedad y embuste sumos.

La primera gaceta de la que se tiene noticia apareció en Venecia a principios del s. XVI. Tomó el nombre de «gazzeta», pequeña moneda de la época, por ser éste el precio que costaba aquel periódico.

La Gaceta Madrileña apareció posteriormente. Igual que su antecesora, publicaba información general, pero de tal manera que su fama de embustera llegó a hacerse proverbial.

NO SABER NI JOTA

Con esta expresión indicamos la excesiva ignorancia de una persona.

La letra I, procedente de las lenguas primitivas del Medio Oriente (hebreo, caldeo, siríaco) era la más pequeña de aquellos alfabetos, por lo cual su nombre llegó hasta nosotros como equivalente de cosa diminuta e insignificante. En la escritura hebrea la J participaba como rasgo inicial de toda letra.

PARA LAS CALENDAS GRIEGAS

Este dicho significa que un compromiso no se cumplirá jamás.

Tiene su origen en el siguiente hecho: Los romanos llamaban «calendas» a los días primero de cada mes y en esa fecha era preceptivo que se pagasen las cuentas pendientes, así como los réditos correspondientes a los préstamos contraídos. Los griegos no contaban el tiempo de este modo, sino por lunas. El hecho de emplazar a algo o alguen para las calendas griegas equivalía a afirmar que el compromiso no se realizaría nunca.

QUEMARSE LAS CEJAS

Este dicho popular significa estudiar excesivamente.

Antes de la aparición de la luz eléctrica el alumbrado se hacía mediante velas y candiles de pábilo desnudo. Por ello, los que leían o estudiaban de noche, si se aproximaban a la llama, con frecuencia, se chamuscaban las cejas.

SALVARSE POR LOS PELOS

Con este dicho ponemos de manifiesto el hecho de salir de un gran apuro en el último momento.

En la antigüedad, el oficio de marinero no les exigía saber nadar. En una ocasión, el jefe de un

cuerpo de la Armada, por razones de higiene, dio orden de cortar el pelo al rape a todos sus hombres. Por ello se alzó un clamor de protesta, que elevaron a la Superioridad, argumentando que con ello se les privaba de un asidero importante en caso de naufragio, debido a que, agarrándose por el pelo, eran salvados, en muchas ocasiones, de una muerte segura. El ruego fue atendido mediante una Real Orden, expedida en 1809.

TENER BUENA - O MALA- SOMBRA

Tener buena sombra significa poseer gracia e ingenio, tenerla mala equivale a ser pesado y falto de atractivo.

Esta expresión tiene origen andaluz y procede del aprecio que en aquella región, tan bañada por el sol, se concede a la sombra, sobre todo durante los rigores del verano.

TENER MUCHAS INFULAS

Con este dicho designamos a las personas que en su actitud habitual denotan vanidad y orgullo desmedidos.

En tiempos remotos se denominaban «ínfulas» a las tiras que, arrolladas a la cabeza a modo de diadema, solían lucir los príncipes y los sacerdotes paganos, como señal distintiva de su dignidad. La calidad y el número de estos adornos delataba la categoría social de la persona.

TENER VISTA DE LINCE

Significa poseer una extraordinaria agudeza visual.

El origen de este dicho procede del legendario denominado Linceo, de quien se decía que era capaz de distinguir a simple vista desde su atalaya de Libia a una flota de guerra que partiese desde Cartago y traspasar con su mirada los objetos opacos.

SER CHIVO EXPIATORIO

Se refiere esta expresión a aquel sobre quien se hace recaer la culpa de una falta colectiva.

Procede esta expresión coloquial del siguiente hecho: Entre los judíos era práctica ritual que, el día de la Expiación, el Gran Sacerdote pusiese las manos sobre la cabeza de un macho cabrío, denominado el Azazel, culpándole de todos los pecados del pueblo israelita. Después de

esta ceremonia, el macho era llevado al valle de Tofet, donde las personas le perseguían con gritos y pedradas.

— — —

BIBLIOGRAFIA

CABALLERO, R.: *Diccionario de modismos de la Lengua Castellana*, Buenos Aires, 1942.

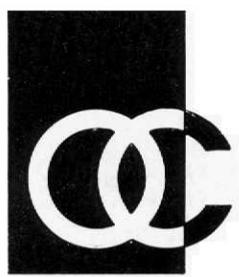
CASARES, J.: *Introducción a la lexicografía moderna*, Madrid, 1950.

IRIBARREN, J. M.: *El por qué de los dichos. Sentido, origen y anécdota de los dichos, modismos y frases proverbiales de España, con otras muchas curiosidades*, Madrid, 1974.

JUNCEDA, I.: *150 famosos dichos del idioma castellano*, Madrid, 1981.

VEGA, V.: *Diccionario de anécdotas*, Barcelona, 1956.





Obra Cultural de la Caja de Ahorro Popular
VALLADOLID