



PRESENTACIÓN

Supone un gran honor para mí, como vicepresidente primero de la Diputación Provincial de Zaragoza y presidente de la Junta Rectora del Patronato de la UNED en Calatayud, participar en la edición de un nuevo número de la publicación *Anales*, que recoge una cuidada selección de los trabajos realizados por los alumnos del Centro Asociado de la Universidad Nacional de Educación a Distancia de Calatayud.

Un año más, la UNED presenta una más que interesante compilación de trabajos de investigación, artículos y conferencias que son el mejor termómetro para calibrar la intensa actividad educativa que se desarrolla en el centro universitario de la ciudad bilbilítana año tras año, y que le ha convertido en una institución referente en el panorama académico aragonés.

Recorriendo cada uno de los trabajos podemos visualizar el progreso no sólo de este centro, también del sistema educativo nacional, su adaptación a los nuevos tiempos, a la irrupción de la tecnología y de las nuevas formas de comunicación, a los nuevos modelos de docente y alumno.

Para la Diputación Provincial de Zaragoza, institución que preside el consejo rector de la UNED, es un absoluto placer seguir participando, colaborando y apoyando cualquier iniciativa que ayude a divulgar la magnífica labor de este centro académico.

JOSE ANTONIO SANMIGUEL

Vicepresidente Primero de la DPZ y Presidente de la Junta Rectora del Patronato de la UNED

TÉCNICAS NARRATIVAS EN LA NOVELA DE VALENTÍN GÓMEZ

Jesús AGUAVIVA GRACIA

Doctor en Filología

Profesor-tutor de la UNED de Calatayud

EL CONCEPTO DE NOVELA

Para Antonio Prieto¹ la novela se nos manifiesta como *un intento de solución, por la vía literaria, de un estado problemático*. Valentín Gómez la concibe como el fluir constante de la vida, y los dos elementos que conjuga, historia y vida humana, conducen a una realidad, a la historia de un individuo que, aunque está desgajado de los demás, presenta unas connotaciones sociales, políticas y de conducta, relacionadas con todos:

— *No hay novela comparable a la historia de la vida humana. Inventar sucesos extraordinarios y combinar situaciones inesperadas es un trabajo propio de escritores que no quieren molestarse en estudiar lo que tienen delante de los ojos. ¿Quién, por vulgar que sea, no lleva una novela dentro de sí mismo o a su alcance?*

— *Cierto —repuso D. Estanislao—; si yo fuera capaz de escribir con vivos colores todo lo que me ha pasado desde que me conozco, crearían muchos que forjaba una novela. (El señor de Calcena, página 64).*

En el fondo entiende que se trata de narrar la historia de una persona, o la transcripción de su existencia, por medio de la escritura; pero tanto el individuo como la historia quedan marcados por unos caracteres problemáticos que el mismo novelista trata de resolver con fines docentes o constructivistas.

Interpreta hechos o situaciones partiendo de una realidad conocida, y la crítica que realiza de aquellos no tiene otra finalidad que la de querer resolver, mediante la vía regenerativa y la expresión literaria, una situación conflictiva² existente en una sociedad decadente y regresiva. Su yo crítico se rebela contra el desviado orden social establecido, desarrollando una acción encaminada a corregir y solucionar el problema que ha manifestado con anterioridad. Con tal motivo se proyecta en sus actantes básicos utilizando a veces el procedimiento biográfico mediante la estructura subjetiva.

1. PRIETO, ANTONIO. *Morfología de la novela*. Editorial Planeta. Barcelona 1975. Página 17.

2. Situación conflictiva marcada por los problemas sociales derivados del baile político y de las revueltas revolucionarias: el medro, el arribismo, los problemas agrarios (éxodo rural, escasa cultura agraria del campesino, inseguridad personal...), la pérdida de valores humanos, etc.

El conflicto que plantea queda determinado por la oposición entre esta última estructura y la objetiva. En la fusión dinámica que percibimos en su manera de novelar, se vale de los protagonistas que, aunque no llegan a ser un calco exacto de su imagen y semejanza, sí son un indudable referente de él en distinta gradación. Con esta apreciación dejamos entrever la relación existente entre el novelista y sus actantes, ya que el autor al proyectar lo acontecido sobre un plano determinado, se transfiere a él, convirtiéndose en personaje ficticio.

Las novelas *El hijo del labriego* y *El señor de Calcena* quedan dentro de una cronología histórico-social correspondiente a su época, y en ambas se encierra el ansia de futuro basado en un regeneracionismo político y social. En la primera de ellas se enfrenta a una parcela de carácter netamente social con unas capas endémicas colocadas en el punto de mira de una reforma que considera precisa y necesaria. Su verosimilitud artística es patente, ya que como hemos mencionado antes, conceptúa la novela más como historia que como campo abonado a la fantasía. Los novelistas del regeneracionismo, entre los cuales podría incluirse a este escritor, poseen una moral y una línea de conducta que subyacen en el fondo de la temática expuesta.

Las narraciones de Valentín Gómez, inmersas en los cauces de la moral cristiana, muestran una conciencia recta que nos descubre sus convicciones personales y su línea de conducta; es consciente de que toma parte en su creación proyectando algo de sí mismo en ella, adoptando normalmente una postura personal con respecto a la temática que desarrolla. El mundo novelizable, tanto urbano (*El hijo del labriego*) como rural (*El señor de Calcena*), se abre a la problemática del campo y a la de la política; vive enfrentado con la realidad, con ese mundo que le rodea y que dista tanto del que él sueña y lucha por rehacer. En la aprehensión que hace de la realidad siempre encontramos un algo o un impulso de mejora o de salvación de la misma; ese algo que pretende regenerar y salvar queda incrustado en el mundo de la política y del poder, en el social y en el agrario.

RELACIÓN Y PRESENCIA DE VALENTÍN GÓMEZ EN SU OBRA NOVELÍSTICA

La intención que perseguimos en este apartado es afirmar y poner de relieve que, dentro del aspecto virtual de la novela de Valentín Gómez, encontramos al autor ficcionalizado en numerosos momentos o pasajes de la temática. Su presencia subyace en el texto, en el espacio narrativo y en los personajes; las ideas u opiniones emitidas por estos últimos son reflejo de su ideología, de su manera de ser y obrar. Como se verá en la analítica de los monólogos o en el diálogo interno del actante, todo cuanto expone como creador literario proviene de su peculiaridad como hombre, es decir, edifica su obra con materiales de la propia realidad circundante, aunque para ello tenga que recurrir también como escritor, dentro del campo del arte, a elementos o formas que difieran de ella. Veamos, pues, dentro de las técnicas que ha empleado en la creación de su obra novelesca, los aspectos más notorios en los que encontramos la ficcionalización de este novelista aragonés:

a) Relación autor-narrador-actor básico.

No cabe duda de que las experiencias vivenciales de un escritor de novelas, cuentos, poesías, etc., tienden a nutrir su creación literaria. Valentín Gómez vivió y sintió en sus carnes la política de su tiempo sujeta a veleidosos cambios y a débiles voluntades, sufriendo sus consecuencias y trastornos sociales. En medio de la agitada vida política de aquellos años, conoció el destierro, las vicisitudes y calamidades que le acarreó su vida política. Según relato de su hijo Felipe, fue detenido con otros carlistas, entre ellos Vicente La Hoz, en las prisiones de San Francisco, edificio situado junto a la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid. Una de las tardes que paseaba con su esposa, autorizado por el alcaide de la prisión, fue testigo del atentado que sufrió el rey Don Amadeo en la plaza de Oriente. La alarma que el suceso provocó en el matrimonio fue manifiesta debida a la condición política y estado actual de nuestro escritor. Esta desagradable anécdota vivida *in situ*, quedará más tarde reflejada en su novela *El hijo del labriego*, cambiando el personaje objeto del atentado: Prim en lugar de Amadeo.

Estos episodios negativos le hicieron comprender que las guerras internas son la mayor desgracia para una nación; por ello, abjuró del carlismo, reconoció a la dinastía reinante y unió sus esfuerzos a los del Sr. Pidal para fundar en nuestra patria un partido católico con todos los elementos que las diferencias y personalismos habían desperdigado. No sólo percibió la gravedad de los problemas urbanos y rurales, sino también, la escasez de medios y la carencia de voluntades encaminadas a la búsqueda de soluciones. Esta experiencia vital acumulada, directa e indirectamente, ha quedado proyectada sobre un plano en el que, en cierto modo, se transfiere a sí mismo convirtiéndose en narrador actante.

Haciéndonos eco de lo que Francisco Ayala denominó ficcionalización del autor en la obra literaria³, vemos que Valentín Gómez asumió el papel de autor y, a través de este proceso, transmitió algunos aspectos o vivencias personales por efecto del desdoblamiento en narrador-actor que le permitía el juego literario. De su corpus novelístico, *El hijo del labriego* viene a ser una toma de conciencia de la realidad político-social española de su momento, realidad percibida siempre bajo un prisma conservador y tradicional; su talante carlista, la condición de diputado, la temprana vocación periodística y el posicionamiento que adoptó como firme defensor del catolicismo, le hicieron totalmente incompatible con los principios revolucionarios y progresistas, y si en algún momento su conciencia toleró otras corrientes políticas⁴ fue en aras de un bienestar social y de una estabilidad y equilibrio políticos.

Hay monólogos y comentarios realizados por él en la citada novela, en los que se revela la posición subjetiva del novelista, encarnado en el actante básico, a la hora de exponer o de enjuiciar acontecimientos o modos de conducta. En esta obra utilizó el didactismo como recurso narrativo esencial tendente a subordinar la realidad social de un pueblo a la enseñanza, al grado cultural; el motivo era claro y concreto: buscaba mejorar la sociedad española y sacarla de su estado de relajación.

3. AYALA, FRANCISCO. *La estructura narrativa*. Editorial Crítica. Barcelona, 1984. Pág. 49.

4. Aspecto reflejado en los capítulos XXIII y XXVII de la novela *El hijo del labriego*.

desesperación del infortunio? ¿Qué ideas serían las suyas respecto del valor de la moral de la honradez enfrente de la importancia que a los ojos de toda madre tiene la vida de sus hijos? Por otra parte, ¿amaría tanto a su marido que prefiriese toda suerte de desdichas a la inmensa desdicha de deshonrar su nombre, su hogar y su lecho? (El hijo del labriego, páginas 180-181). Etc.

El narrador de *El hijo del labriego* es alguien que desea contar una historia, en este caso la suya, transmitiendo la impresión de que el mundo que presenta y los personajes que menciona (bajo nombres ficticios) deben pertenecer al entorno real en el que vive. No se contenta sólo con que el lector vea lo que debe ver, sino cómo debe verlo, para llegar a una mejor comprensión de los hechos; de esta manera le manifiesta su propia percepción sobre los acontecimientos ocurridos guiándole hacia los puntos o aspectos que considera más importantes.

Haciendo referencia al papel que el narrador omnisciente desarrolla en la novela, coincido con la opinión que de él tiene Germán Gullón, acerca de que su *saber traspasa las fronteras*⁷. Apoyándonos en esta peculiaridad, Valentín Gómez se permite aleccionar al lector, enterarle de hechos y vivencias, descubrirle las maneras de ser y pensar de los actantes, presentarle sus propios razonamientos pretendiendo adoctrinarle con ellos, mostrar sus conocimientos acerca de una situación dada, etc. Al hilo de todo esto y con el fin de no multiplicar las citas que recojan todas las connotaciones apuntadas, espigamos algunos ejemplos dentro de la obra novelesca del escritor pedralense que clarifiquen este carácter:

No pasaron inadvertidos para el doctor ni el acento de tristeza de D. Estanislao ni la mirada de simpática compasión de Carmen; y sea porque comprendió en aquel momento la semejanza de situaciones de uno y otra, sea porque el instinto, la intuición, la corazonada, eso que hace ver las cosas de pronto sin examinarlas, le revelan la posibilidad de que aquellos dos corazones, tan separados por la edad, por las creencias y por los accidentes de la vida, se entendieran, cuando menos en el terreno común de la recíproca conveniencia, ello es que el doctor se quedó largo rato pensativo permitiendo a su imaginación que vagase a sus anchas por la espaciosa extensión de las posibilidades, con lo que es inútil decir el número de combinaciones que haría, partiendo siempre del supuesto de que Carmen y D. Estanislao constituían una nueva familia... (El señor de Calceña, páginas 118-119).

Conozco, como todo el mundo, la ligereza característica de las mujeres; confieso que a veces me disgusta esta ligereza, que las inclina a poner toda su atención en un dije o en un adorno casi con el mismo afán y entusiasmo que en una imagen de la Virgen o en una acción meritoria. Pero en medio de esta ligereza propia de su sexo y de la indole de su inteligencia, hay en las mujeres un tesoro de sentimientos tan rico y fecundo, una inclinación tan enérgica a amar lo sobrenatural, hay una fe tan profunda, que ella sola basta para que adivinen grandes verdades y hondos secretos, que el hombre alcanza sólo a través de innumerables obstáculos y de penosas dificultades. (La paloma blanca, página 296).

7. GULLÓN, GERMÁN. *El narrador en la novela del siglo XIX*. Editorial Taurus. Madrid, 1976. Pág. 59.

Y, sin duda ninguna, el amor de mister Thompson era hondo de verdad; porque, en efecto, aunque se acostó con propósito firme de descansar de las emociones del día, no pudo conciliar el sueño ni durante diez minutos consecutivos [...] Confieso honradamente que no era sólo el amor lo que desvelaba a mister Thompson. En su memoria habían quedado grabadas aquellas palabras de miss Isabel: "Declaro que reservaría mi admiración y mi afecto al hombre que me ofreciese una orquídea excepcional, arrancada por sus propias manos en los hermosos valles de la Arabia feliz". (La caza de una orquídea, páginas 14-15).

Unos afirmaban que los montpensieristas tenían preparado un golpe de mano; otros decían que había gente dispuesta a arrastrar al rey y a sus acompañantes en cuanto pusiese el pie en tierra de España; quién daba por cierto que los carlistas habían logrado introducir diez mil fusiles en las provincias Vascongadas y que Cabrera iba a ponerse al frente de un movimiento general; quién, por último, aseguraba que el gobierno no temía nada absolutamente, y que hasta el mismo general Prim, [...] había contestado enseñando la hoja de un puñal que llevaba enchufado en su bastón:

— ¡Bah! Con esto tengo bastante para defenderme de cualquier mala cabeza. (El hijo del labriego, página 475). Etc.*

El narrador omnisciente de las novelas de este escritor aragonés, utiliza la tercera persona para descubrir con frecuencia el interior del protagonista y sus inclinaciones, o también para dejar entrever acontecimientos venideros y/o desenlaces. En el conocimiento de los personajes va más allá de su actuación, llegando incluso a manifestar el estado emocional o sentimental de los mismos:

Efectivamente: se examinó a conciencia; recordó que al ver a la joven sintió un estremecimiento singular y una complacencia extraordinaria en contemplar aquel rostro bello y franco, aunque velado por una ancha sombra de tristeza; [...] Después hizo un minucioso análisis de sus pensamientos, y averiguó que, durante la comida y la cena, y a todas las demás horas del día y de la noche, la imagen de la joven no se apartaba un momento de su memoria; por último, dio de lleno la razón al doctor, que le había echado en cara su falta de fijeza en la última de sus explicaciones botánicas, y de todo ello sacó la ridícula consecuencia de que estaba enamorado de una jovencita a quien había visto una sola vez, y de quien ignoraba hasta el nombre. (El señor de Calcena, páginas 57-58).

Se contentó con mostrar en una mirada profunda todas las impresiones de su corazón, que a la verdad hallaron una respuesta, muda como el sentimiento, pero elocuente como el amor; en el corazón inquieto y desazonado de la pobre Ana. (La paloma blanca, página 295).

Pero la envidia no podía sobreponerse a las generales muestras de admiración que había conquistado miss Isabel, y el triunfo de ésta fue tan completo, tan unánime, tan redondo como inmenso el noble orgullo de M. Thompson al considerar que tal vez era amado de aquella mujer extraordinaria, honra de su sexo y futuro pasmo de Inglaterra. (La caza de una orquídea, página 13). Etc.

8. El mismo novelista afirma la veracidad de este hecho histórico en *El hijo del labriego*, aunque las palabras que aparecen en la novela no sean completamente literales.

Es evidente que este narrador está en todas partes, conoce todo y su actuación en el desarrollo de la temática se asemeja a la de un dios frente a sus criaturas, de ahí que no sólo se permita caracterizar físicamente a los actantes, sino también presentarnos sus rasgos morales, propósitos e intenciones, adoptando una posición imparcial o neutra. En estos casos, el novelista no permite que el narrador filtre su voz con vocablos o expresiones que lo delaten:

Martín era un alma sin fe aplastada por el desprecio con que el mundo mira las figuras repugnantes, y ávida de embriagarse con el denso y pestífero vapor de los placeres. [...] La vida de la carne era el ideal de Martín, que quería vengarse del mundo gozando con frenesí de sus infames delicias. [...] (La paloma blanca, páginas 315-316).

Los tres amigos de Martín se miraron unos a otros con desconfianza mezclada de temor; porque el golpe de que hablaba aquel mozo les parecía, y no sin razón, de lo más temerario que podía imaginarse... (El señor de Calcena, página 86).

La adivina era una india de cincuenta años de edad, antigua bayadera que se dedicaba en Sana a enseñar el baile de su país a las improvisadoras árabes y como las gitanas de nuestra tierra, echaba de paso la buena ventura y cuando era menester servía de tercera en toda clase de negocios non sanctos. (La caza de una orquídea, página 126). Etc.

Otra de las técnicas narrativas que Valentín Gómez emplea para manifestarse dentro de su obra es el monólogo. La narración en estilo directo, indirecto y formas dialogadas, las reemplaza, en momentos clave o críticos, por monólogos en los que recoge estados de ánimo o de opinión, surgidos de su propia conciencia, alusivos a una idea, a un tema, o al fluir social ordinario. Con este procedimiento, “la proyección de su yo se introduce en la vida interior del personaje en cuestión”, reproduciendo pensamientos, emociones, críticas y juicios valorativos.

Para nuestro novelista, el lector se mueve casi siempre dentro de la pasividad, aceptando de buen grado cuanto se le va diciendo y para alejarlo de ella recurre al aleccionamiento y a la persuasión. Su manera de ser le inclina a adoctrinar, a moralizar y su interés se decanta más por un convencimiento ideológico que por una determinada postura firme y sólida alejada del marco propio de una conciencia recta. De esta forma destaca y enaltece, mediante elementos simbólicos, la belleza interior del alma y su estado de gracia:

Yo no sé qué tienen las aves que simpatizan tanto con la inocencia; o mejor dicho: yo no sé qué tiene la inocencia que simpatiza tanto con las aves. ¡Los pájaros y los niños!... Digamos más bien: ¡los pájaros, los niños y las flores! He aquí tres ideas que se confunden, que no pueden vivir una sin otra [...] Y hay algo común entre ellos. Todos tienden a un mismo punto: al cielo; [...] A la inocencia no podemos concebirla sin alas; ¿y quién duda que las tiene? Siendo hija del cielo, ¿habían de faltarle medios para volver a él? Y, ¡ay del día en que nos despedamos de la infancia! Las alas de la inocencia se caen, y el alma, que ya no puede volar; se ve obligada a recorrer paso a paso, y tropezando en todas partes, el angosto camino del cielo. (La paloma blanca, página 284).

Aquí debiera concluir la modesta historia de mi vida. Pero es preciso que unas cuantas líneas más den al lector motivo para hacer reflexiones filosóficas

sobre la extraña condición de este pícaro mundo, donde no es posible hallar nada que no contenga su dosis correspondiente de ignominia. (El hijo del labriego, página 597). Etc.

Nos hace penetrar en el interior de la conciencia de su actante principal, Sebastián, reproduciendo todo su hervor interior que, en realidad, se confunde con la agitación interna del propio novelista ante la percepción de un mundo desestabilizado y falto de escrúpulos. Esta convulsión que quiere infundir en los lectores por medio del protagonista no es sino la propia reflexión de una conciencia que examina su actuación y proceder frente a una realidad tangible y externa (dada a la pillería, al canallismo y a la corrupción) a la que juzga a veces según su propio dictado, como juez implacable y sañudo en lugar de justiciero y prudente. Por vía de ejemplo veamos solamente la parte final de los capítulos XIX y XXVI de la segunda parte de la novela *El hijo del labriego*, monólogos íntegros y prolongados en los que el autor, por medio del protagonista, nos desvela los escrúpulos de conciencia ante la consideración de un mundo en nada semejante al que deseaba, enfrentando misericordia y benevolencia frente a vileza e infamia:

Comenzaba a sentir el vértigo de la cólera, de la duda, del terror; de no sé qué... Aquel hombre que yo tenía delante era un misterio para mí. Le juzgué siempre un malvado; pero la vez que le sorprendí hablando con Clara en su despacho de ministro me produjo la impresión de un hombre ciego de amor que en medio de su locura admira a la virtud y le rinde el tributo que ella merece. [...] Pero consideraba luego la vileza de los medios que empleaba para satisfacer sus pasiones, la ruín y grosera venganza que había tomado de Rodríguez al cabo de los años... las traiciones cometidas para llegar a su fin, y las que aún pensaba cometer... y entonces no me cabía en la cabeza que hubiese atenuación ni disculpa posible para tantas infamias. [...]

Y no pudiendo devolver el dinero, ¿era cosa de presentarme a Rodríguez y echarle en cara su iniquidad? [...] ¡Iniquidad! Lo es, en efecto, haber abusado de mí y arrojado con esto mi reputación de hombre de bien a la chacota de las gentes. Pero, ¿voy a llamarle inicuo a él que, en medio de sus pocos escrúpulos, ha tenido la delicadeza de reconocer mi desinterés, y la generosidad de pagar indirectamente servicios por los cuales yo no le exigía nada? [...]

Es indudable que Rodríguez ha procedido con mi familia de una manera muy generosa y noble. Yo le he juzgado siempre como una malísima persona, [...] ¿No debo yo darle las gracias en vez de recriminarle? [...] Pero ¡válgame Dios! ¿No me hizo también un favor grande Perico el Mengue, ese antiguo bandido, cuando me dejó ir tranquilamente a mi pueblo en vez de prenderme? ¿No ha estado Pera-leja, otro de los malvados de la política y de la hacienda y de todo, ofreciéndome constantemente su protección y metiéndome por los ojos los favores de la fortuna?... ¿Qué es esto, señor? ¿Estaré yo equivocado al juzgar a la humanidad? Esta gran pillería contra la cual he combatido desde los primeros años de mi juventud, ¿será menos pillería de lo que me figuro?

En estos párrafos extractados de la citada novela, observamos que, por un momento, su interior se ha debatido sopesando la rectitud o el desvío de los juicios que forma sobre la humanidad. ¿A qué obedecían estos momentos titubeantes en los que su conciencia abría las puertas de la benevolencia y de la misericordia a sus virtuales

protectores? Conociendo la manera de ser de nuestro literato, inclinado a la benignidad y a la armonía social, la consideración de las pequeñas muestras de atención que el protagonista recibe por parte de aquellos, nos induce a pensar que, para el escritor aragonés, no todo era perversidad absoluta, maldad sin mezcla de delicadeza, vilezas sin el menor asomo de dignidad, etc. Por eso, ateniéndonos a este criterio y sopesando el sentido de humanidad tan enraizado en su persona, vemos lógico y razonable que le invadiese la duda a la hora de aplicar una justicia rígida en lugar de otra más flexible.

En la sucesión de este tipo de discursos sin oyente, reproduce también el dolor de ausencia que el alejamiento familiar ocasiona a las personas en determinados momentos o épocas. Valentín Gómez piensa que no es el sufrir sino la manera de sufrir lo que realza y dignifica al hombre o a la mujer, y para desahogar la tristeza interior busca una salida en la entereza, en la fuerza de ánimo e incluso en el mismo amor. Entre los varios ejemplos que pueden traerse a colación entresacados de la novela *El hijo del labriego*, cabe destacar las ligeras reflexiones de filosofía sentimental que realiza Sebastián con motivo de su marcha a la ciudad para proseguir sus estudios (capítulo I), el dolor de acatar la ruptura amorosa con Isabel, por imposición paterna, debido a la enemistad creada entre los progenitores de ambos (capítulo X), la nostalgia del calor navideño al lado de sus deudos (capítulo XII), la angustia y desespero que le ocasiona la impotencia que siente ante la imposibilidad de poder socorrer a su madre en su lecho moribundo (capítulo XVII), etc.

Hacia el final de la novela, la corriente de la conciencia de Sebastián fluye en distintos momentos sopesando su situación laboral, periodista en la capital del reino en lugar de campesino de Villamiel. La intensificación conflictiva interna a que le llevan las disquisiciones acerca de su posición social, ilustrado o labriego, le hacen monologar en dramáticos borbollos que son, más bien, una concatenación de pensamientos dirigidos al lector y encaminados a la comprensión de su próxima vuelta al solar paterno. En el análisis del cambio de opinión que experimenta el actante básico no debemos considerar sus resoluciones como una derrota final o absoluta, sino como la rectificación de aquella decisión tomada en su juventud, más bien por imperativo paterno que por propia convicción:

Una verdad sola surgía clara, evidente, deslumbradora, de aquella especie de caos en que nadaba mi conciencia, y esa verdad me la decía yo a mí mismo de este modo:

Tú no estás donde debes; [...] Habías nacido para continuar la obra de tu padre y mejorarla con el trabajo y el estudio; para constituir una nueva familia que aumentase el número de brazos productores y de hijos útiles a la patria, y tú te empeñaste en ser uno de los muchos jóvenes ilustrados que no son ni grandes jurisconsultos, ni grandes escritores, ni grandes artistas, ni grandes en nada... Te esfuerzas en vano: ni eres santo para convertir el mundo, ni pillo para explotarlo, ni genio para dominarlo. Ríndete, Sebastián, porque tú no puedes más ser más que un vencido. [...]

Yo, que no había hecho más que seguir los impulsos de mi corazón noble y desinteresado; yo, que soñaba con el exterminio de todos los bribones... Yo que creía en la eficacia de los grandes sacrificios y de los entusiasmos generosos para sacar a España de la abyección... Yo me veía procesado por asesino, por enemigo

de la autoridad y de la sociedad... ¡Qué amargo y doloroso desengaño! Para llegar ahí había salido yo de mi casa, abandonando el rústico pero tranquilo hogar del labrador, y había gastado un dineral a mi padre en libros, matrícula, trajes y cuanto necesitaba un estudiante que sigue carrera literaria en una gran capital... [...] A pesar de mis debilidades y mis equivocaciones, la voz de mi conciencia flotaba sobre el ruido de aquellos triunfos, y me decía: Tú eres un hombre de bien, quizá algo iluso,... si pagas el error de haber abandonado los campos y de haber querido volar con alas que Dios da a muy pocos hombres en el mundo, no tienes, en cambio, que acusarte de ninguna maldad ni de haber, por consiguiente, manchado el nombre que incólume recibiste de tu padre. Etc.

Sintetizando, podemos decir que mediante este procedimiento establece una línea de comunicación directa entre la conciencia del personaje (que en realidad es la suya propia) y el lector; la captación del mundo interior del primero responde a la función que cumple el monólogo interior, que no es otra sino *la exploración de la conciencia y el reflejo en ella de la realidad*⁹. Desde este punto de vista funcional, el autor, por medio del protagonista, nos muestra su ángulo de visión personal y su estado de conciencia frente a la colectiva¹⁰.

Realmente, ¿a qué responde la intromisión que realiza a lo largo de la trama novelesca? Debemos pensar que adopta una postura demiúrgica ordenadora; la realidad social y política del momento necesitan, a su juicio, un reordenamiento, una regeneración o reconversión que devuelva a la sociedad los valores perdidos. Queda patente en sus novelas, y sobre todo en *El hijo del labriego*, que el narrador/protagonista ladea en determinados momentos el aspecto expositivo de los hechos para dejar discurrir su conciencia y mostrar su visión particular o su estado emocional en aras a la reconversión aludida.

c) Elementos autobiográficos.

No es aventurado afirmar que *El hijo del labriego* es una novela que presenta bastantes matices o elementos autobiográficos a juzgar por: la ideología que subyace en el fondo; la reacción del protagonista central frente a las inconsistencias del ambiente social y político de los años anteriores y posteriores a la Restauración; los episodios o hechos histórico-sociales que en ella se relatan y la realidad del marco escénico madrileño en que vivió este escritor y observó los distintos acontecimientos.

Valentín Gómez viene a la villa de la corte para abrirse camino y es precisamente en este escenario donde se desarrolla su vena literaria y, de manera especial, su vocación de periodista. Sebastián, protagonista de la novela arriba citada, se forja la idea, secundado por su padre y el maestro de Villamiel, de trasladarse a Madrid con el fin de seguir una carrera y poder codearse con las celebridades del mundo de la política, de las artes y de la clase social alta. Este personaje se mueve y acciona dentro de la ideología de su creador y vive en la convicción de la valía de sus valores

9. TACCA, ÓSCAR. *Las voces de la novela*. Op. cit. Pág. 102.

10. La expresión conciencia colectiva incluye: los medios periodísticos, los políticos, los entes sociales, las opiniones de gentes insertas en el entorno social que rodea al novelista, etc.

humanos y de su propia integridad; la valoración comparativa que realiza (referida a aspectos políticos, sociales y éticos) entre su manera de ser y obrar y la de distintos personajes del mundo de la política de su tiempo, le lleva a descubrir la futilidad de sus sueños debido a que sus ideales no troncaban en una sociedad en la que predominaba la carencia de valores humanos y la dignidad personal:

Lo que empezaba a deslumbrarme era la idea de ir a Madrid a estudiar una carrera literaria y a codearme con las celebridades científicas, políticas y artísticas de aquel tiempo. [...] Para mí, Madrid era la patria natural de mi espíritu; el escenario único donde podía lucir mis facultades, la finca de que verdaderamente podían sacar más provecho mi actividad y mi inteligencia. No contaba, sin embargo, con que yo, naturalmente honrado, leal, espontáneo y muypreciado de mi dignidad, no era planta de las que prosperan en el fangoso terreno de las cortes... (El hijo del labriego, página 26).

La primera nota convergente entre novelista y actante básico queda reflejada en el marco estudiantil de ambos. Valentín Gómez prosiguió los estudios de Latinidad y Bachillerato fuera de Calatayud, en Villacarriedo (Cantabria) y en Oviedo, para pasar más tarde a Zaragoza a cursar Filosofía; su vida de estudiante finaliza en Madrid licenciándose en Leyes. Sebastián, personaje central de la novela, abandona su pueblo, que carecía de instituto, para hacerse bachiller en una ciudad próxima y, entre las materias objeto de estudio, familiarizarse con el latín (capítulo II, primera parte). Su presencia en Madrid obedece a la decisión paterna de cursar una carrera que le abriera el porvenir; el protagonista, sopesando sus posibilidades, se decide por estudiar Derecho:

Yo..., la verdad, para matemáticas y ciencias naturales no aprovecho gran cosa, porque me ha costado mucho trabajo aprender lo poco que de eso sé. Las demás asignaturas me entraban mejor, y por eso se me figura que en letras o en jurisprudencia aún podría salir adelante con algún lucimiento.

Siendo amante del teatro y habiendo cultivado con notable éxito este género literario, no es aventurado dar por hecho su asistencia a representaciones teatrales en su etapa universitaria; hay detalles en la manera de actuar del protagonista de la novela que parecen atestiguar esta inclinación por el arte de Talía. Sebastián toma contacto con la escena, en su primer año de estudiante, presenciando una obra del malagueño Tomás Rodríguez y Díaz Rubí (*Isabel la Católica*). La impresión y estado de ánimo que el ambiente y la función le causan quedan largamente reflejados en el capítulo segundo de la primera parte de la novela. Posteriormente asiste en la Zarzuela y en el Novedades a la puesta en escena de obras de autores de su época y también de su amigo Zapater.

Las aficiones literarias del escritor aragonés, despertadas en su juventud, le llevaron a entregarse al periodismo, ejerciendo como redactor, director y fundador; el relieve de su personalidad la alcanzó en cuarenta años dedicado a esta tarea, que fue su vocación más afortunada. La experiencia que Valentín Gómez tenía de las cosas públicas y la nobleza y lealtad de su carácter le impedía resignarse a permanecer indiferente ante el oscurantismo y la despreocupación del vulgo. Sentía la necesidad de denunciar la endemia social que se respiraba y, para ello, nada más a mano y eficaz

que la prensa. Esta constante inquietud la refleja más tarde en el protagonista de la novela, quien para llevar a cabo este mismo propósito decide abrazar el periodismo:

Yo necesitaba decir al mundo entero lo que tenía en mi corazón, descubrir infamias, azotar vilezas, dar tremendas pateadas a todo lo corrompido... Pero, ¿cómo? ¿En dónde? ¿Por qué medios? Era indispensable recurrir a la prensa... tenía más resonancia que ninguna otra forma de expresión, fuera de la tribuna... Resolví, por lo tanto, hacerme periodista, y periodista de rabiosa oposición a todo lo existente, porque todo lo existente me reventaba.

Además, el protagonista está concebido por su autor para desarrollar esta profesión dentro de los cánones del sentido común, de la rectitud, de la moralidad y de la ética, teniendo siempre como objetivo primordial la defensa de la verdad; valores, todos ellos, que jalonaron la carrera periodística del mismo Valentín Gómez:

Le di las gracias poniéndome colorado hasta las orejas, y le contesté que sentiría mucho no corresponder a los informes que de mí había recibido; pero que si del amor a la verdad y a la justicia dependía el ser un buen redactor de su periódico, desde ahora podía contar con que yo sería uno de los primeros... (El hijo del labriego, página 26).

Igualmente, independencia y libertad, forman parte del bagaje de principios básicos inculcados en el actante, principios que le sirven de norte no sólo para caminar por esta profesión alejado del servilismo político y administrativo, sino también para defender libremente y con autoridad sus convicciones personales. Para realzar más el posicionamiento social del protagonista y su manera de ser, el novelista elige un título sugestivo para el diario que dé a conocer sus teorías y reflexiones político-sociales: *El Independiente*, respondiendo, así, al ideal forjado y a la concepción que tiene del periodista como fiscal del poder en nombre de la conciencia pública.

Valentín Gómez estuvo presto en la defensa de los principios que abrazó, defendiendo las ideas y los sentimientos que andaban vueltos del revés a los ojos del vulgo, mareado por la prensa sectaria; sin abandonar el sentido de la rectitud juzgó a los más enconados enemigos en ideas, llegando a destacar como polemista pero sin salirse de los márgenes permitidos. La función que Sebastián desarrolla en su etapa como redactor es muy similar a la de su creador; en noble pelea, y divorciado de todos los elementos que pueden servirle para hacer carrera, defiende la verdad frente a la mentira y lo absurdo, la realidad del momento político y sus insidias con sus convulsiones sociales y económicas, los resultados de la acción social en nuestros pueblos, etc. alcanzando su nombre merecida relevancia:

Porque es de saber que, efectivamente, yo era el encargado de dar recio sobre los lomos de todo el mundo, comisión que se me otorgó de buen grado no bien hubo de comprender el director mi afán de pelea y mi noble odio a todas las maldades que parecían ser moneda corriente en la organización política de nuestra sociedad. [...] El hecho es que yo me encontraba como pez en el agua escribiendo artículos tan acerbos y tan duros como la ley de Imprenta lo permitía. Con esto adquirí cierto nombre en el periodismo, que podía halagar acaso mi amor propio, pero que me inutilizaba por completo para entrar algún día en el engranaje de la máquina política... (El hijo del labriego, páginas 344-345).

Este literato aragonés frecuentaba una reunión en la que predominaban periodistas de tendencias radicales; en ellas nunca se produjo la menor disensión por su parte ni vio perturbadas sus creencias por ninguno de los contertulios¹¹. El protagonista de la novela también suele asistir a este tipo de reuniones en las que se discute y habla de temas políticos y sociales, sin que entre los asistentes se den notas discordantes o momentos de gran tensión debido a la diferenciación ideológica existente:

Excuso decir que además del periódico teníamos nuestro club: el club de la calle de los Abades, donde se reunían todos los que nos visitaban asiduamente en la redacción, y otros muchos más de idéntico pelaje [...] Joven, fogoso, lleno de sinceridad y de indignación, orador contra toda clase de infamias, alcancé bien pronto en el club fama de tribunicio y popular: [...] Salí, pues, de casa y me dirigí al café Oriental, donde solían reunirse a aquellas horas unos cuantos republicanos y periodistas de oposición, que por lo general estaban bien enterados de la política al por mayor y al detalle. Precisamente lo primero que me preguntaron al acercarme a la mesa fue lo que pregunta casi siempre un español al encontrarse con otro:

– ¿Qué hay?

– Eso digo yo –contesté tomando una silla y formando una parte alicuota del numeroso corro–. ¿Qué hay?

– Pues si tú no sabes nada –dijo un periodista–, que pasas por ser uno de los mejores enterados de los secretos del republicanismo, ¿quién va a saber? Etc.

En el campo político es donde se incrementa la ficcionalización del propio novelista; inculca su pensamiento en el actante central para poner de manifiesto su ideología frente a las convulsiones, agitaciones y contiendas político-sociales, partiendo siempre de los hechos sin desnudarlos de su realidad. Sus primeros pasos en la política los dio sirviendo a la causa de Don Carlos; era un carlista convencido y leal que supo ganarse el aprecio y la estima del pretendiente a la corona española. En el artículo “Sobre el manifiesto de D. Carlos” publicado en la revista hispanoamericana *Altar y Trono*, de 5 de julio de 1869, expone su oposición no sólo a la monarquía usurpada, sino también al advenimiento de una dinastía extranjera a la que no nos ligaban lazos de ninguna clase; su candidato legítimo no era otro que D. Carlos. Sebastián, en el papel de narrador, manifiesta abiertamente su inclinación y preferencia por este mismo bando y, en claras alusiones a la venida del rey Amadeo, se decanta también por el pretendiente carlista (capítulo XII, segunda parte). Espigamos algunos párrafos dentro del capítulo aludido que corroboran lo expuesto:

Pronto comprendía que los asuntos que Ratés tenía entre manos referíanse a la conspiración que estábamos tramando para impedir que el rey Amadeo se sentase en el trono de España. Esperábamos, según me dijeron, que los carlistas se echaran al campo para echarnos nosotros a la calle. Ellos serían los sublevados rústicos, nosotros los urbanos; [...]

Contrastamos este primer párrafo con otro del propio novelista recogido en la revista *Altar y Trono*, página 162, que refleja la transcripción de su pensamiento acer-

11. FRANCO RODRÍGUEZ, JOSÉ, en *Homenaje a Valentín Gómez*. Op. Cit. Pág. 29.

ca de la sucesión de la corona y de los proyectos existentes ante el temor de un posible pronunciamiento a favor de D. Carlos:

Pues sin duda por esta admirable facultad de la insignificancia que distingue a nuestro buen regente, se está pensando... casi no nos atrevemos a decirlo... se está pensando ¡en proclamarle rey apenas los carlistas se echen al campo...! [...] Según hemos podido traslucir, el proyecto se reduce a reunir de nuevo las Cortes apenas se dé el grito a favor de D. Carlos VII, elegir a Serrano rey de España en una votación precipitada, echar al aire las consabidas frases de ¡Voluntad nacional! ¡La libertad peligrá! ¡Sálvese la patria!, etc.

En los dos siguientes fragmentos del capítulo mencionado anteriormente, el novelista muestra las simpatías del personaje central por el bando carlista e, incluso, su afiliación al mismo:

Luchando en el periódico, perorando en el club y ganando bastante dinero, pasó el mes de noviembre, y llegaron los días helados y sombríos de diciembre, sin que mis valerosos correligionarios cumplieran su palabra de echarse a la calle, a pesar de que el rey Amadeo iba a venir muy pronto, [...] Yo calculaba que la atención de la policía y aun de mis propios correligionarios se fijaría menos en mí, reservando mi persona y mi palabra en los actos públicos del partido. Etc.

En las primeras elecciones del reinado de don Amadeo, este escritor aragonés fue elegido diputado, atacando en el Congreso a la exótica Monarquía del momento. Cosa razonable dada su oposición a una casa real extranjera y su predilección por la causa de Don Carlos, visto el fracaso político del reinado de Isabel II. Las experiencias y acontecimientos vividos dentro del Congreso, como diputado o como periodista concurrente a las sesiones, le dan pie para mostrar al lector, por medio del narrador-protagonista, el desarrollo de una asamblea parlamentaria con los ingredientes de todo tipo que en ella se dan: chismes, jocosidades y comentarios irónicos acerca de los presentes; la asistencia y comportamiento de los diputados; los escarceos políticos dentro de la cámara; las muletillas, exclamaciones, tono de los oradores, alusiones, réplicas, etc. (Capítulo XXIV, primera parte).

Anteriormente hemos expuesto la detención del novelista y su estancia en las prisiones de San Francisco, siendo testigo del atentado que sufrió el rey Don Amadeo en la plaza de Oriente. El suceso queda reflejado en su protagonista Sebastián quien, testigo de la sangrienta escena, busca refugio en casa de su amigo Pichón para eludir la acción de la justicia que había dictado auto de prisión contra él y contra sus compañeros de redacción, hecho que le obligaba más a solicitar el amparo de su amigo por contar éste con la constante protección del oligarca Peraleja (capítulo XIII). Llega a sentirse prisionero moralmente porque es acusado de asesino y traidor, y cuanto le acontece lo atribuye al desprecio con que acogió en su día las promesas de medro que le brindaron algunos personajes influyentes dentro del espectro político:

... había yo despreciado las promesas de Posadillo y de don Blas y de Peraleja y de cuantos hubieran podido hacerme hombre, con solo que hubiera dejado correr la bola, amoldándome astutamente a las circunstancias, sin tener cuenta con ideales políticos y escrúpulos de conciencia y vocaciones de redentor de una sociedad putrefacta... (página, 486).

Cuando el partido carlista quedó prácticamente desarticulado después de la última contienda carlista (1872-1876), Valentín Gómez, como otros muchos católicos, formó parte de la Unión Católica y, desaparecido *El Movimiento Católico*, quiso abandonar la política para entregarse de lleno al cultivo de las letras. Sin embargo, algunos elementos conservadores y monárquicos le disuadieron de su apartamiento y le obligaron a aceptar algún cargo público bajo los gobiernos de Silvela y Azcárraga, aceptando el cargo de gobernador civil de Almería, Burgos y La Coruña, cometido en el que cooperó políticamente pero sin abjurar jamás de sus principios, según su propia confesión:

De mi supuesto liberalismo conservador y de mi intervención personal en la política activa como funcionario, bajo los Gobiernos de los señores Silvela y Azcárraga, tengo tan descargada y limpia la conciencia, como si jamás, ni en mis actos ni en mis pensamientos hubiera habido nada opuesto a las enseñanzas y direcciones de la Iglesia¹².

Cabe reseñar que el protagonista de *El hijo del labriego*, Sebastián, desligado del puesto de redactor del periódico *La Dinamita*¹³, en el que se desahogó a satisfacción arremetiendo contra los malos políticos y vividores del medro, restringe su campo de acción, abandona momentáneamente el ámbito de la política y el periodismo y pasa a ser traductor de obras. Curiosamente, su paisano Rodríguez (monárquico o republicano según las conveniencias personales y persona adicta al medro y al arribismo) le persuade para adentrarse nuevamente en el juego político y aceptar el cargo de secretario particular del presidente de la república. En este puesto se destaca, una vez más, por la honradez personal, por el desempeño de la justicia y la erradicación del medro y por la repulsa a personas sin moral y sin escrúpulos (capítulos XXIII-XXV, segunda parte).

Dentro de este apartado autobiográfico cabría recopilar y añadir también los distintos momentos de reflexión política y social que realiza el actante básico de la novela y que responden a la proyección del pensamiento del propio Valentín Gómez. Este escritor, en numerosos artículos periodísticos, pone de manifiesto su criterio con respecto a las contiendas bélicas, a las insidias y continuos cambios políticos, a las consecuencias sociales que estos últimos acarrearán, a la falta de valores humanos ensombrecidos por la carrera del medro y por la falta de ética política, etc. Como sería prolija la enumeración de cada uno de estos aspectos reflejados en *El hijo del labriego*, nos limitaremos únicamente a una alusión de índole política y a otra social.

En el último tercio del pasado siglo las intrigas y revueltas políticas eran las constantes tendentes a la desestabilización del gobierno de turno; Valentín Gómez descubre su génesis en las ansias de poder y de mando del oligarca en cuestión (Peraleja en la novela), y muestra los procedimientos empleados para atender las exigencias de este oscuro juego político; juego que, en ocasiones, se iniciaba dentro de la misma Cámara y que se veía favorecido por el rigodón de los cambios de gobierno y por la

12. *El Universo*, 6-X-1902.

13. *La Dinamita*, ficticiamente en la novela, deja de publicarse con motivo del asesinato de Prim, debido a las sospechas difundidas de haber tomado parte en este episodio sangriento.

carencia de capacidad gubernativa. Todo ello alumbraba un clima de inestabilidad social dañando el orden y la autoridad. El resquebrajamiento o la falta de estos dos últimos valores incidían, a su juicio, en una libertad mal entendida que no era sino una concesión a la impiedad, al odio y a la venganza. Y en esta creencia llega a decir que *la libertad del crimen vale tanto como esclavitud de la honradez y de la hombría de bien*¹⁴. En parecidos términos se había expresado anteriormente en otro artículo de fondo titulado “Una mirada a lo por venir”¹⁵.

El capítulo IX, segunda parte, ejemplifica cuanto exponemos; el protagonista denuncia con firmeza los momentos revolucionarios que coartan las libertades y derechos humanos, desvirtuando las normas sociales establecidas para lograr la convivencia dentro de los límites del orden y respeto humanos; considera que el pueblo español no es de por sí revolucionario, pero es pueblo y, como tal, se deja arrastrar por los interesados de turno; de ahí que, llevado por las pasiones políticas del momento, llegue a cometer actos propios del libertinaje cruzando el umbral de la barbarie (linchamiento de personas de distinto credo político, petición de penas de muerte, etc.). El autor de la novela ironiza en este capítulo sobre la honra, la moralidad, la libertad y el orden que vino a traer la revolución de septiembre del 68, y muy bien podría haber intercalado en el mismo, reforzando más su pensamiento, algunas de las frases vertidas en un artículo suyo titulado “Aniversario”¹⁶:

Ahora bien ¡oh benditos españoles! Sin honra, sin moralidad, sin libertad, sin orden y casi ya sin camisa, preparaos a festejar con transportes de regocijo y entusiasmo el primer aniversario de la revolución de septiembre... ¡Regocijaos, clases conservadoras que tanto contribuíis a la ruina de la patria con vuestro criminal marasmo! La impiedad triunfa. ¡Regocijaos, católicos de conveniencia, que no osáis confesar a Dios en la plaza pública! La anarquía cunde. ¡Regocijaos, bravos militares, que, en vez de ser garantía del orden, sois los verdaderos perturbadores del país! ¡Regocijaos, en fin, todos los españoles, porque hoy, al cumplirse el año de nuestra gloriosa revolución, podemos decir con salvaje orgullo a los extranjeros: Teníais razón: el África empieza en los Pirineos.

Este escritor denuncia la predisposición de algunos políticos españoles que, arrastrados por el egoísmo y el interés, abrazan una determinada posición que satisfaga su ambición personal; en la citada novela el narrador se sirve de los actantes secundarios Peraleja, Rodríguez y don Blas, simbolizando en ellos ese grupo de oligarcas surgidos de todos los rincones del país que, vividores de la política, persiguen afanosos el medro personal y, sin el menor escrúpulo, aprovechan el momento oportuno o se abrazan a la conspiración para colmar sus apetencias de poder. En el motín que los tres personajes citados preparan clandestinamente, el autor nos revela las distintas fases susceptibles para alcanzar el fin deseado: primera, redacciones de proclamas, el apoyo de un periódico afín (*El independiente*, en este caso) que airee la pereza y negligencia gubernativas en la cuestión del orden público y, por último, el recluta-

14. *Altar y Trono. Revista Hispano-Americana*, 10-VIII-1869.

15. *Idem*. 13-VI-1869.

16. *Idem*. 28-IX-69.

miento de matuteros y de gente baja con el ánimo de extorsionar la convivencia humana. Una vez perfilado el programa de las revueltas callejeras y asegurada la participación de las masas, en una segunda fase, aparece el orador de turno para lanzar al auditorio de la Cámara la correspondiente diatriba contra el gobierno establecido, censurando la mala gestión e incidiendo en los principales puntos temáticos que el diario simpatizante había dado a conocer con anterioridad.

Concluyendo este apartado, diremos que el novelista aragonés escribe en primera persona como si nos desvelara el contenido del diario particular del protagonista, recogiendo su pensamiento político y social acerca del momento que le toca vivir; de esta manera, al lector le presenta las posibles soluciones a los problemas que aquel le está mostrando. La novela está fijada en una parcela histórico-social que nos remite a la época del autor, quien, en su afán por regenerar los males endémicos apuntados que padecía nuestra sociedad, soñaba con un futuro más halagüeño. El novelista se fusiona en su actante básico buscando comunicarse con el lector para hacerle participar de un período vivencial ajeno y se adentre un poco en el papel de actor, es decir, que quien lea, viva en su persona lo que lea.

En el personaje Sebastián, ha concentrado lo subjetivo, lo inherente a su manera de ser y pensar; lo ha creado y se ha proyectado en él para manifestar su oposición a una realidad socio-política que no comulga con ella y con la que mantiene una posición de rebeldía. En esta estructura subjetiva queda también de relieve, como elemento complementario, el contraste o disconformidad de la línea ideológica que mantienen, por un lado, el protagonista y, por otro, los Peraleja, Rodríguez y don Blas (que encarnan a los oligarcas y vividores del medro), en dualidad de pensamientos que no sólo caen dentro de lo que políticamente llamamos oposición, sino que llega más allá, a la antítesis, al polo opuesto. Vemos que en *El hijo del labriego*, en concreto, el autor, directa o indirectamente, se ha declarado en muchas de sus páginas. ¿Motivo? Conociendo su confesionalidad y condición política, lo más lógico es pensar en su pronta tendencia aleccionadora y moralizante que le impulsaba a realizar comentarios y reflexiones producto de su actitud frente a la vida.

RELACIÓN NARRADOR-LECTOR

Cualquier novelista, cuando inicia su narración, tiene siempre en cuenta al lector, dado que, toda obra de arte literaria es, como ha dicho Francisco Ayala¹⁷, una comunicación cuya estructura presenta el mismo esquema básico del empleo del lenguaje, es decir, *un hablante (el autor) que comunica un contenido (el texto) a un destinatario (el lector)*. Valentín Gómez tiene esto presente y, por tanto, no había de ser una excepción; piensa en él y elude precisar de qué tipo es el lector, como puede observarse en algunas novelas peredianas de sabor local, debido a que su creación novelística la dirige al lector en general.

¹⁷ AYALA, FRANCISCO. *Estructura narrativa*. Cuadernos Taurus. Editorial Taurus. Madrid, 1970. Pág. 29.

En *La caza de una orquídea*, advierte al lector en una nota previa que la novela que tiene en sus manos es, a su juicio, la primera obra en castellano, escrita precisamente por él, siguiendo las huellas de las narraciones de aventuras de Mayne Reid. Indica, así mismo, que en ella ha recopilando interesantes datos geográficos que acrecentarán su conocimiento. Este novelista es consciente de que el lector necesita explicaciones para hacer comprensibles e inteligibles algunos aspectos que pueden tener cierto relieve en el transcurso de la trama:

Y esto que digo acontecía cuando Ana entraba en la primavera de su vida, esto es, cuando acababa de cumplir los quince años [...] (La paloma blanca, página 281).

Pues bien: la niña en cuestión (y la llamo niña porque apenas tiene diecinueve años) [...] (El señor de Calcena, página 64).

Como en estas líneas no me propongo realmente escribir una verdadera novela, voy a permitirme hacer una ligera digresión, que se relaciona, sin embargo, con el carácter de los acontecimientos que estoy relatando. [...] Los mismos hechos que estamos refiriendo... demuestran claramente que la seguridad personal en los campos de España —condición indispensable para el desarrollo de la población rural, tan necesaria a su vez para el desarrollo de la riqueza agrícola— no es lo que debe ser... Etc. (El señor de Calcena, páginas 178-179).

A fin de curso traía yo mis notas de aprobado, de bueno, y alguna vez hasta de notablemente aprovechado (como sucedió en el primer año de matemáticas, a pesar de que no supe jamás una sola palabra de la asignatura, porque las matemáticas y yo nos habíamos declarado una guerra a muerte) [...] (El hijo del labriego, página 24).

El comandante se sonrió ligeramente (digo, supongo yo que se sonreiría ligeramente, porque la noche era oscura y no podían verse las sonrisas ni ligeras ni pesadas, pero la inflexión de la voz delataba en los labios una ligera sonrisa). (El hijo del labriego, página 122). Etc.

También se observan voces, apodos y expresiones locales con el fin de allanar la tarea lectora a los más profanos y optimizar, así, la comprensión deseada. En múltiples ocasiones emplea para ello algunas técnicas (subrayado, acotaciones, paréntesis y comentarios) que no tienen otra misión que la de orientar al lector o aclararle alguna situación:

*A los pocos instantes entró en la habitación un criado de la casa, muy bruto por cierto, pero muy honradote, que era conocido por el apodo **el Serafín**¹⁸. Era más feo que picio. (La paloma blanca, página 292).*

*— ¿Quién es la difunta que le llaman **santa**? Etc. (La paloma blanca, página 378).*

*Estos elementos externos y materiales eran sencillamente mis pantalones bien cortados, mi elegante **tuina** (como se decía entonces a lo que hoy se llama cazadora o americana) [...] (El hijo del labriego, página 45). Etc.*

A lo largo de la narración de la novela *La caza de una orquídea*, el novelista incluye un conjunto o glosario de 68 voces diferentes, todas subrayadas. De ellas, 13 pertenecen al mundo de la botánica, 5 son francesas y, el resto, pertenecen al vocabula-

18 Las palabras destacadas son del propio autor.

Y yo, tonto de mí, que no daba crédito a cierta clase de murmuraciones, suponiendo que eran inventos de la maledicencia... ¡Qué maledicencia ni qué niño muerto! No hay más que maldades y picardías en esta sociedad de granujas. Compradores y vendedores; conciencias y honras a pública subasta; virtudes que acaso se resisten al amor; pero que sucumben a la codicia, al lujo y al buen vivir; ambiciones groseras que no reparan en medios; apetitos desordenados que atropellan por todo: esto hay y nada más que esto... ¡nada más! (El hijo del labriego, páginas 225-226).

En el inicio del capítulo VII, segunda parte, de la novela anterior, el novelista detiene momentáneamente el curso de la acción para exponernos su pensamiento acerca del estado de felicidad que el matrimonio reporta y de las compensaciones que proporciona en los momentos agrios y desmoralizadores de la vida; y desde su sinceridad invita al lector a participar de las opiniones vertidas al respecto. En el mismo capítulo antes aludido, hace una nueva digresión para revelarnos su manera de actuar no abierta a la corrupción, manteniendo su ilusión en la esperanza de que la sociedad se abrazaría a la justicia y a la honradez; ilusión que ve quebrada al constatar que lo deseado no dejaba de ser una quimera después de observar las actuaciones humanas alejadas de sus principios y contrarias a la implantación de un orden social justo y equilibrado.

Las alteraciones políticas, los cambios de postura de hombres relevantes en el panorama socio-político español y la carencia de principios morales en una sociedad que se bambolea mecida por la conspiración, el medro y la falta de escrúpulos, mueven a nuestro novelista a realizar nuevos altos (capítulos XIX y XX) en el desarrollo de la acción temática. La línea de actuación del protagonista la enmarca dentro de unos criterios acordes con su conciencia; no hipoteca ni el honor ni la honradez de éste en aras del lisonjero porvenir que la avaricia y el medro le ofrecen, sobre todo en momentos cruciales en los que el futuro está envuelto en sombrías incertidumbres. Los principios morales del autor se abrazan más a las ideas, al trabajo y al ejemplo, que a las satisfacciones que proporciona la relevancia de un cargo político y, además, su manera de ser repugna la vileza de los medios que empleaban parte de los hombres públicos de la época que le tocó vivir para satisfacer sus pasiones o abrir paso a la venganza; después de algunos momentos de reflexión llega a plantearse el siguiente dilema: *o ser pillo* [como Peraleja], *o ser un desgraciado conmigo mismo*. Al final de una serie de breves monólogos internos busca la participación del lector solicitando de su comprensión una respuesta razonada que palie los interrogantes que se plantea; respuesta que no ha lugar por el estado de tranquilidad que refleja su fuero interno:

¿Hice mal o hice bien? ¿Era cierto que exponía a mi mujer a los peligros en que cayó la de Pichón? ¿Debía o no transigir con las circunstancias y dejarme llevar por la corriente sobre la cual navegaba tranquilo y seguro el bueno de Peraleja? No lo sé; lo que sé es que mi conciencia no me acusa hoy de haber cometido entonces ninguna falta, y que si alguna vez el despecho de ver cómo han ido subiendo a lo alto de la cucaña muchos individuos de escasos merecimientos pone en mis labios alguna exclamación enérgica contra la injusticia de los hombres, en el fondo de mi alma me siento satisfecho de mí mismo, y aun superior a los que

gozan del fruto espléndido de su vileza, de su debilidad o de su perfidia. (El hijo del labriego, página 538).

Otro procedimiento que emplea este escritor para incorporar al lector a la novela es el uso de la pregunta retórica, frases hechas, que llevan implícita una respuesta sin contestación; siente la necesidad de interrogar y, así, de este modo, el autor quiere pasar al ignoto lector la cuestión que él se plantea:

¿Qué exagero? Bueno. Pues también exageraré si afirmo que el infeliz presidente tenía que levantarse...

¿No es verdad? Me parece que alguno de mis lectores ha dicho así, redondamente, que tampoco eso es verdad.

¿Diré que en medio de aquella balumba que me aturdió recibí yo también mis correspondientes felicitaciones de los deudos, de los amigos, de los que no había conocido nunca... y creían alcanzar algo de mí suponiéndose ligados a mi persona...?

¿Diré que la más cordial de las felicitaciones fue la del maestro de mi pueblo...? [...]

¿Qué camino, pues, debía yo tomar? ¿El de la abogacía?

Pero, ¿cómo? ¿En dónde? ¿Por qué medios? ... Etc. (El hijo del labriego, páginas 564-565 y 335-336).

A veces, apela a la comprensión del lector para que se haga cargo de la situación del momento, del desarrollo de determinadas acciones, de la carencia de ciertos elementos, y para que sobreentienda lo que queda entre bastidores:

Ya comprenderá el curioso lector que, cumpliendo con la recomendación de mi buen padre, procuré, en cuanto me fue posible, familiarizarme con Salustio...

Con este solo detalle puede el pío lector formarse una idea aproximada de la ponderable satisfacción que llevaba yo dentro de mí.

Comprenderá el pío lector que lo que yo quiero decir con todos estos detalles es que la ciencia no entraba a borbotones en mi cabeza...

¡Oh!, no; yo suplico que no se tome a broma lo que acabo de decir. (El hijo del labriego, páginas 16, 38 y 57).

En el capítulo IV de la novela anterior, oculta y deja a la inventiva del lector los mensajes amorosos que se carteaban Sebastián e Isabel, propios de la correspondencia tierna y afectuosa que pueden mantener unos noveles bachilleres; sus velados términos no son óbice para que el autor presente este hecho como relevante y así se lo manifieste al lector citando, en paralela alusión, los diálogos amorosos de *Pablo y Virginia* de Bernardino de Saint Pierre:

Aunque yo hiciese esfuerzos heroicos de imaginación para inventar algo que se pareciese a aquello, resultaría tan inútil mi trabajo, que al lector no le llegaría más que la simpleza e insulsez de la palabra, pero sin el delicado aroma del sentimiento que la inspiraba.

No debemos omitir la responsabilidad que el novelista contrae con el lector, ya que es consciente de la distancia que puede mediar entre éste y los conocimientos que él desea transmitir; por eso, ocultándose en el narrador, le allana el camino en aquellos aspectos que resultan extraños o desconocidos, explicando las costumbres o

modos de vida de algunas gentes o pueblos que le presenta en los distintos episodios de la narración. En la novela *La caza de una orquídea*, de manera especial, aclara o comenta una serie de costumbres inglesas y árabes que complementan el argumento y favorecen la comprensión lectora:

M. Thompson arrugó el entrecejo al tomar el libro, y sin dar gracias a su amable compañero (rasgo inglés de raza, dada la costumbre que en aquella tierra existe de no dirigir la palabra a persona alguna que no haya sido antes presentada). (Página 35).

Altamente singulares son las referidas a los nativos y pobladores de la zona del golfo de Adén. Como ejemplificación de las reseñadas en la novela citada, traemos a colación aquellas que resultan más curiosas o expresivas: Una coquetería de los jóvenes del país consistía en cubrirse el pelo durante algunos días con una masa de arcilla amarillenta, con la finalidad de teñírsele de color rubio, aspecto considerado entre ellos como relevante y gracioso. El ceremonial del nacimiento de un camello, observado por los actantes europeos, parecía cobrar visos de un auténtico bautizo, si no se tratase del alumbramiento de un animal; el padre de familia lo sostiene y levanta entre sus brazos en medio de la alegría de sus deudos y vecinos, quienes no cesan de colocarle amuletos y otros objetos para librarle de desgracias futuras; el suceso era considerado como uno de los más felices que podían darse en una familia ya que, para el árabe, el nacimiento de un camello es como el nacimiento de un hijo y a veces más. *No hay animal en el mundo que sea estimado y considerado por el hombre, tanto como el camello por el árabe.*

Cita uno de los modos de ser de los beduinos del Yemen referente a los caballos, animales que son estimados por ellos como si se tratase de sus propias mujeres, y *de cuya pureza de sangre se cuidan más aún que de cumplir los preceptos del Corán*. No cabe, pues, extrañarse el lector, en la lectura del último capítulo, de que este animal fuese considerado como el mejor de los presentes para recompensar la ayuda o la amistad del amigo.

Curiosa, de por sí, resulta la explicación que da sobre *la flor del olvido* y los maravillosos efectos que podía producir su líquido; esta exposición la realiza dentro del plano de la ficción y está asociada a relatos maravillosos, a cuentos de brujas o de hadas y a la literatura de los bestiarios, lapidarios, etc.

La hospitalidad árabe queda patentizada en el capítulo XVI. El narrador presenta el trato afable y la condición hospitalaria que las familias beduinas dispensan a los actantes de origen europeo, quienes quedan asombrados de la organización familiar existente entre ellos, al estilo patriarcal, y de la sencillez y modos de vida. Ahondando en la generosa hospitalidad del árabe²⁰, el autor refleja una costumbre practicada por los nativos de la tribu *merkede*; echa mano del narrador para dar la correspondiente aclaración de ella con el fin de atajar y evitar el asombro o la pusilanimidad de algún que otro lector de miras más estrechas o escrupulosas. El sentimiento de la hospitalidad que conoce de este pueblo y que nos relata en el epi-

²⁰ El novelista la califica de proverbial.

sodio correspondiente, llega hasta el extremo de que los propios jefes de familia ofrecen sus mujeres a todo huésped que se aloja en su casa. Posiblemente, en un primer momento, la lectura de estos hábitos acrecienta la duda del lector acerca de tal costumbre (calificada por el protagonista inglés de *abominable indecencia*) y tiende a enjuiciar el hecho llevándolo al plano de lo ilógico o al de la ficción. Aunque parezca inverosímil y de difícil comprensión, responde a la realidad; es el propio autor quien al comienzo de la novela, en “Advertencia al lector”, desvela la veracidad de cuanto transcribe para inclinarle a la credibilidad y presentarle, al mismo tiempo, aspectos y hechos por él ignorados:

He querido seguir las huellas de Mayne Reid, haciendo escrupuloso relato de los lugares en que mis personajes se mueven, de las costumbres de los pueblos que recorren y de las plantas y animales que allí se encuentran [...] He logrado recopilar no pocos conocimientos geográficos desparramados en numerosas y acreditadísimas obras, con lo cual puede el lector consolarse de no haber perdido completamente el tiempo.

Cabe preguntarnos también la motivación por la que el novelista ha reflejado esta singular tradición cuando la podía haber silenciado, limitándose a hablar simplemente de los sentimientos hospitalarios de la tribu. La respuesta a la cuestión planteada es sencilla; si nos atenemos al texto, y a juzgar por las expresiones de Mr. Thompson, a quien el narrador tilda de *honradísimo inglés*, Valentín Gómez pretende ridiculizar una civilización falsamente puritana, como la inglesa, que no duda en infravalorar y desprestigiar a sus vecinos los irlandeses, pero que se solivianta si la acusan en el sexto mandamiento. No está de menos recordar que este literato aragonés, primero, vivió un tiempo en Londres, donde conoció muchos aspectos de sus gentes y, segundo, leyó y siguió las huellas del escritor irlandés Mayne Reid, quien no sentía precisamente gran admiración por sus vecinos. No ha de extrañar, por tanto, al lector de esta novela, que en los dos primeros capítulos encontremos algunos rasgos de fobia o de escasa simpatía hacia modos y maneras de ser de la raza inglesa.

Otra de las costumbres que explica, para eliminar algunas asperezas que dificultasen la comprensión lectora del episodio en ciernes, es la concerniente a la intolerancia de los musulmanes en cuanto a que persona alguna vea a sus mujeres; de ahí que la entrada de Mr. Thompson en los jardines de la casa de un viejo árabe, con la única finalidad de examinar las especies vegetales, fuese considerada como violación grave de las normas musulmanas.

Cabe resaltar, como conclusión de este apartado, la actitud del autor con respecto al lector que ha llegado al final sin flaquear, calificándole de: pío, indulgente, benévolo, comprensivo, etc., mostrando con ello, cierta simpatía por quien sigue las vueltas y entresijos de la temática con la paciencia que una lectura de este tipo requiere. En el capítulo IX de su obra *El señor de Calcena*, vuelve a reiterar esta consideración reconociendo además de la buena voluntad y la perseverancia manifestadas durante la lectura, su bagaje cultural o ilustrado:

Como todo lector es siempre pío, benévolo, ilustrado y perspicaz, yo supongo que su ilustración y perspicacia, aderezados con la salsa de la benevolencia y la piedad, habrán adivinado que el carbonero...

Lo reflejado en los apartados anteriores son indicios reveladores de la ideología de quien escribe, persona de talante conservador y de fondo moral y religioso; proyecta en el protagonista su modo de ver y sentir las cosas, la realidad circundante. Este narrador aragonés fue un escritor profesional cualificado, lo que hace más verosímil su propia composición novelesca, máxime, después de haber adquirido un caudal de ideas propias y expresarlas a través de la experiencia. Profesional y hombre experimentado, confiesa su personalidad novelizando algunos rasgos autobiográficos porque, para él, lo vivido merece la pena de ser presentado; su actitud le induce a escribir recuerdos y vivencias encerrando en ellos un propósito de conducta recta y de ejemplaridad. El contacto con la realidad circundante le lleva a darse en los personajes, ofreciendo al lector la coparticipación de un vivir ajeno. Pretende ser fiel manifestándonos el impacto que le producen las personas y cosas cuando muestra la realidad y sus aspectos problemáticos vistos desde un prisma humanizador.

No hay que olvidar que todo narrador forma parte de la novela, quedando limitado a sus páginas; sin embargo, el novelista no, porque en el campo de la libertad que le otorga su cometido puede declararse, de manera más o menos directa, en toda o en parte de su creación. Entre los novelistas de las dos últimas décadas del siglo diecinueve, Pereda fue quien más se significó en este aspecto por su tendencia aleccionadora y moralizadora, prodigándose en comentarios, observaciones y algunas reflexiones que delataban su actitud frente a la vida. Algo similar encontramos en la obra novelística de Valentín Gómez que, fiel a sí mismo y a sus convicciones, se deja traslucir entre sus líneas proyectando en ellas la sombra de autor orientador y moralizador. La forma narrativa adoptada, especialmente en *El hijo del labriego*, posibilita al lector para asentir o disentir de lo que a simple vista parece ser una visión personal de los acontecimientos expuestos, teniendo en cuenta que esta valoración lectora debe hacerse partiendo del contenido de sus títulos.

BIBLIOGRAFÍA

- PRIETO, ANTONIO. *Morfología de la novela*. Editorial Planeta. Barcelona 1975.
- AYALA, FRANCISCO. *La estructura narrativa*. Editorial Crítica. Barcelona, 1984.
- AYALA, FRANCISCO. *Estructura narrativa*. Cuadernos Taurus. Editorial Taurus. Madrid, 1970.
- TACCA, OSCAR. *Las voces de la novela*. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, S.A. Madrid, 1973.
- GULLÓN, GERMÁN. *El narrador en la novela del siglo XIX*. Editorial Taurus. Madrid, 1976.
- FRANCOS RODRÍGUEZ, JOSÉ, en *Homenaje a Valentín Gómez*.
El Universo, 6-X-1902.
- Altar y Trono*. *Revista Hispano-Americana*, 13-VI-1869; 10-VIII-1869; 28-IX-1869. Imprenta de Pérez Dubrull. Madrid.
- El señor de Calcena*, Imprenta de Pérez Dubrull. Madrid, 1890.
- La paloma blanca*, Imprenta de Pérez Dubrull. Madrid, 1871.
- El hijo del labriego*, Editorial Estanislao Mestre. Madrid, 1911.
- La caza de una orquídea*, Imprenta de Pérez Dubrull. Madrid, 1889.

ALGUNOS PRINCIPIOS DEONTOLÓGICOS DE LA ABOGACÍA ROMANA

Alfonso AGUDO RUIZ

Catedrático de Derecho Romano

Universidad de La Rioja

Profesor-Tutor Centro de la UNED de la Rioja

Las fuentes jurídicas romanas nos transmiten un conjunto de reglas y principios de contenido ético, con sanción jurídica, que rigen el ejercicio de la abogacía, entre las que merecen ser recordadas las siguientes.

1. HONORABILIDAD DEL ABOGADO

El abogado debe ser persona digna, honorable e irreprochable, es decir, un *bonus vir*¹.

Para Africano no puede considerarse que defiende un litigio *boni viri arbitrato*, el abogado que engañando a su cliente, logra que no se lleve a término el litigio:

D. 3. 3. 78 (Africanus, VI Quaestionum): *Et ideo non potest videri viri boni arbitrato litem defendere is, qui actorem frustrando efficiat, ne ad exitum controversia deducatur.*

Paulo insiste sobre la bondad del abogado, en su opinión todo el que es defendido debe serlo a arbitrio de buen varón:

D. 3. 3. 77 (Paulus, LVII ad Edictum): *Omnis, qui defenditur, boni viri arbitrato defendendus est.*

Los errores cometidos por los abogados en el desarrollo de la causa no perjudican a los litigantes:

C. J. 2. 10(9). 2 (Imp. Gordianus A. Rogato militi a. 238): *Errores eorum, qui desiderii, id est preces, scribunt, veritati praeiudicium afferre non posse, manifestum est.*

C. J. 2. 10(9). 3 (Impp. Diocletianus et Maximianus AA. et CC. Ulpiae a. 294-305): *..... Nec enim quae constituta sunt, id est ut advocatorum error litigatoribus non noceat....*

C. Th. 2. 11. 1 (Imp. Constantinus A. Furio Felici a. 320): *Advocatorum errores in competenti iudicio litigatoribus non praeiudicant.*

1. Vid. la interesante opinión que al respecto expresa Quintiliano, inst. 12.1.

C. J. 2. 6. 7: *Si quis vero monitus a iudice, ea excusatione, quae nequeat comprobari, cuicumque parti patrocinium denegaverit, careat foro, sciat etiam, nunquam sibi ad agendum copiam posse restitui.*

5. DIGNIDAD PROFESIONAL

Sobre la manera de comportarse el abogado ante el Tribunal³, evitando toda conducta injuriosa o incorrecta hacia la otra parte, nos informa una constitución de los emperadores Valentiniano I y Valente en los siguientes términos:

C. J. 2. 6. 6. 1 (Imp. Valentinianus et Valens AA. Olybrium P.U. a. 368): *Ante omnia autem universi advocati ita praebeant patrocinia iurgantibus, ut non ultra, quam litum poscit utilitas, in licentiam conviciandi et maledicendi temeritatem prorumpant, agant, quod causa desiderat; temperent se ab iniuria. Nam si quis adeo procax fuerit, ut non ratione, sed probis putet esse certandum, opinionis suae imminutionem patietur.*

El abogado que había asumido la defensa debía prestar juramento de que procuraría defender con toda su energía y con todas sus facultades aquello que hubiera considerado justo y verdadero, no dejando de hacer ningún esfuerzo que le fuera posible⁴:

C. J. 3. 1. 14. 1 (Imp. Iustinianus A. Iuliano P.P. a. 530): *Patroni autem causarum, qui utriusque parti suum praestantes auxilium ingrediuntur sacrosanctis evangelii tactis iuramentum praestent, quod omni quidem virtute sua omnique ope, quod verum et iustum existimaverint, clientibus suis inferre procurent, nihil studii relinquentes, quod sibi possibile est*

Mas si las razones de su cliente son falsas o mendaces, abandone su defensa cuando tenga conocimiento de ello:

C. J. 3. 1. 14. 1: *non autem credita sibi causa cognita, quod improba sit vel penitus desperata et ex mendacibus allegationibus composita, ipsi scientes prudentesque mala conscientia liti patrocinentur; sed et si certamine procedente aliquid tale sibi cognitum fuerit, a causa recedant, ab huiusmodi communione esse penitus separantes*

Si nombrados varios abogados por un mismo cliente, algunos desearan renunciar a la defensa, permítaseles, sin que otros puedan ocupar su lugar, pues:

C. J. 3. 1. 14. 1: *Causae etenim terminus manifestare poterit, qui timidius quique audacius iudicium vel reliquerunt vel protulerunt; nec in hac parte litigatoribus danda licentia alios pro recusantibus subrogare.*

Igualmente resulta comprometida la dignidad profesional cuando el abogado pretende prestar testimonio en una causa que ha defendido anteriormente:

3. Quint., 11.1.

4. Sen., De benef. 8.13.

D. 22. 5. 25 (Arcadius Carisius, Singulari de Testibus): *Mandatis cavetur; ut Praesides attendant, ne patroni in causa, cui patrocinium praestiterunt, testimonium dicant*

6. INCOMPATIBILIDADES

Los abogados en el ejercicio de sus funciones están sometidos a algunas incompatibilidades. Así, el ejercicio de la abogacía es considerado incompatible con la función de juez:

C. J. 2. 6. 6 pr. (Impp. Valentinianus et Valens AA. Olybrium P.U. a. 368): *Quisquis vult esse causidicus, non idem in eodem negotio sit advocatus et iudex, quoniam aliquem inter arbitros et patronos oportet esse delectum*⁵.

C. J. 2. 6. 6: *Quisquis igitur ex his, quos agere permisimus, vult esse causidicus, eam solam, quam sumet tempore agendi, sibi sciat esse personam, quosque causidicus est, nec putet quisquam honori suo aliquid esse detractum, quum ipse necessitatem elegerit standi, et contemserit ius sedendi.*

Los emperadores Valentiniano I y Valente aclararon el porqué de esa incompatibilidad afirmando que conviene que haya alguna diferencia entre los árbitros y los patronos, invitando a los abogados a tomar esta prohibición no como una disminución de su dignidad, sino como una libre elección.

Igualmente resulta incompatible con el cargo de gobernador provincial, si bien, una vez finalizado puede volver al ejercicio de la abogacía:

C. J. 2. 7. 9 (Impp. Theodosius et Valentinianus AA. Apollonio P.P. a. 442): *Si quis de togatis fori celsitudinis tuae, vel Illyricianae, seu urbariae praefecturae, sive de his, qui in provincialibus iudiciis causarum patrocinium profitentur, electione tuae sedis regendae provinciae munus potestatemque susceperit, post peractam integre ac sine ulla opinionis labe administrationem, ad illud officium, unde abstractus est, et unde sibi vitae subsidia comparabat, remeandi habeat facultatem, nec causas orare denuo quadam prohibeatur invidia.*

También el gobernador provincial debe delegar su jurisdicción si antes de asumir el cargo había prestado su patrocinio en favor de uno de los litigantes, pues podría verse comprometida su imparcialidad:

D. 2. 1. 17 (Ulpianus, I Opinione): *Praetor sicut universam iurisdictionem mandare alii potest, ita et in personas certas vel de una specie potest, maxime cum iustam causam susceptae ante magistratum advocacionis alterius partis habuerat.*

De acuerdo con la interpretación de Santalucía⁶, consideramos que en el texto original se haría mención del *praeses provinciae* y no del *praetor*. Además, no parece probable atendiendo al contenido general del texto considerar el inciso final *maxime..... habuerat* fruto de una interpolación justiniana⁷. Ulpiano afirma que el magistrado puede delegar su total jurisdicción, también que puede delegar sólo una

5. Cfr. C. Th. 2.10.5 (Impp. Valentinianus et Valens AA. Olybrio P. U. a. 368?-370?)

6. SANTALUCIA, *I libri Opinione di Ulpiano*, vol. II, cit., 38 ss.

parte de la misma, a determinada persona o en un procedimiento concreto, y lo ilustra con un ejemplo de delegación especial: cuando el magistrado haya actuado como abogado de uno de los litigantes antes de asumir la magistratura. En este caso parece correcto que el gobernador provincial no deba conocer este procedimiento que ahora se le presenta para juzgar, pues podría ponerse en entredicho su imparcialidad, siendo éticamente preferible delegar su jurisdicción para tal supuesto.

La misma razón explica la incompatibilidad con el cargo de *adssesor* o miembro estable del *consilium* de los magistrados, si bien, se le permitía abogar si lo hacía en una jurisdicción diferente:

D. 1. 22. 5 (Paulus, I Sententiarum): *Consiliario eo tempore, quo assidet, negotia tractare in suum quidem auditorium nullo modo concessum est, in alienum autem non prohibetur.*

Justiniano aplica la incompatibilidad con carácter general, y prevé en caso de incumplimiento, la sanción de la expulsión de la matrícula y una multa de diez libras de oro:

C. J. 1. 51. 14 pr. (Imp. Iustinianus A. Demostheni P.P. a. 529): *Nemo ex iis, qui advocati causarum constituti sunt vel fuerint, etiam in hac regia urbe in quocunque iudicio deputati, et in aliis omnibus provinciis nostro subiectis imperio, audeat in uno eodemque tempore tam advocacione uti, quam consilarii cuiuscunque magistratus, quibus respública gerenda committitur; curam arripere, cum satis abundeque sufficiat, vel per advocacionem causis perfectissime patrocinari, vel assessoris officio fungi, ne, quum in utrumque festinet, neutrum bene peragat; sed sive advocatus esse maluerit, hoc cum debita sollertia implere possit, vel si assensionem elegerit, in ea videlicet permaneat, ita tamen, ut post consilarii sollicitudinem depositam, liceat ei ad munus advocacionis reverti. 2: Si quis etenim in tali commissio fuerit inventus, sciat, se de matriculis advocatorum penitus esse delendum, et decem librarum auri multam nostris privatis largitionibus illaturum, per virum illustrem comitem rerum privatarum exigendam*

Igualmente resulta incompatible con la condición de clérigo, quienes deben ocuparse únicamente de las cuestiones religiosas y no de las del Foro:

C. J. 1. 3. 41 (Imp. Iustinus A. Archelao P.P. a. 524): *..... Absurdum etenim clericis est, immo etiam opprobrium, si peritos se velint disceptationum esse forensium; temeratoribus huius sanctionis poena quinquaginta librarum auri feriendis.*

7. FIDELIDAD EN LA DEFENSA

El abogado en su función de protección de los intereses del cliente estaba sometido a la *lex Cornelia de falsis* si entregaba a la parte contraria los documentos que le habían sido confiados por su cliente y al Senadoconsulto Liboniano si compraba testigos para que prestasen falso testimonio:

7. DONATUTI, *Iustus, iuste, iustitia nel linguaggio dei giuristi classici*, en A. Per., 33 (1921) 419; ROTONDI, *Scritti giuridici*, vol. I (Padova 1922) 474.

D. 48. 10. 1. 6 (Marcianus, XIV Institutionum): *Is, qui deposita instrumenta apud alium ab eo prodita esse adversariis suis dicit, accusare eum falsi potest.*

D. 48. 10. 1. 1 (Marcianus, XIV Institutionum): *Item ob instruendam advocacionem, testimoniave pecuniam acceperit, pactusve fuerit ex Senatusconsulto coerchetur:*

Junto a las conductas anteriores, se sanciona también la *infidiae advocaciones* o infiel patrocinio:

D. 48. 19. 16 pr. (Claudius Saturninus, I Officio Proconsulis): *aut dicta, et infidiae advocaciones.....*⁸.

Tal delito, sin un *proprio nomen iuris*, era perseguido *extra ordinem*, según se infiere de Ulpiano:

D. 47. 15. 1. 1 (Ulpianus, VI ad Edictum): *Is autem praevaricator proprie dicitur, qui publico iudicio accusaverit: ceterum advocatus non proprie praevaricator dicitur: Quid ergo de eo fiet? Sive privato iudicio sive publico praevaricatus sit, hoc est prodiderit causam, hic extra ordinem solet puniri*⁹.

Según Impallomeni¹⁰, Ulpiano distingue la *praevaricatio* en sentido técnico, propia del acusador en los juicios públicos; y en sentido no técnico, como el delito del abogado que ha causado daño al cliente *prodiderit causam*.

Demostrada la infidelidad en la defensa, la sentencia recaída queda sin efecto, volviéndose a plantear nuevamente la causa:

C. J. 2. 7. 1 (Imp. Antoninus A. Doloni a. 213): *atque ita de principali causa quaeretur:*

Si se trata de un menor de veinticinco años, además queda amparado por una *restitutio in integrum ob aetatem*:

D. 4. 4. 18. 1 (Ulpianus, XI ad Edictum): *Sin autem Princeps sententiam dixit, perraro solet permittere restitutionem, et iudici in auditorium suum eum, qui per infirmitatem aetatis captum se dicat, dum ea, quae pro causa sunt non dicta, allegat, vel ab advocacionis praevaricatum queratur:*

8. En opinión de BONINI, D. 48.19.16 (Claudius Saturninus de Poenis Paganorum), en RISQ, 10 (1959-60) 141, la expresión *infidiae advocaciones* no posee un significado claro, no encontrándose repetida en otras fuentes. Por el contrario, para IMPALLOMENI, *Riflessioni sul tentativo di teoria generale penalistica* in Claudio Saturnino (D. 48.19.16), en St. Biscardi, vol. III (Milano 1982) 186, la expresión es fruto de la ausencia de una terminología rigurosa y de la voluntad de Saturnino de querer expresar el concepto sin equívocos. Y añade que el motivo de la colocación de la *infida advocatio* entre los dicta ilícitos habría que buscarlo en la oralidad del proceso.

9. Cfr. D. 47.15.3.1; 2 (Macer, I Publicorum Iudiciorum).

10. IMPALLOMENI, *Riflessioni sul tentativo di teoria generale penalistica* in Claudio Saturnino, cit., 186. Con anterioridad TRAVERS, *Les corporations d'avocats sous l'Empire romain* (Paris 1894) 81 nt. 2.

PRESENTACIONES EXCELENTES: CÓMO HABLAR EN PÚBLICO

Vicente D'OCÓN PALUD
Profesor-tutor de la UNED de Calatayud
Psicólogo

1. CARACTERÍSTICAS DE UN BUEN PRESENTADOR

La Oratoria es el Arte de hablar en Público. El orador es la persona que habla para persuadir a los oyentes y mover su ánimo. El orador o presentador debe poseer varias cualidades o características:

FÍSICAS: *Vestirse en forma discreta*, de acuerdo a la ubicación, sin colores ni hechuras extravagantes; los bolsillos sin objetos voluminosos que deformen el equilibrio del atuendo. Para las damas se recomienda maquillaje y peinados discretos. *La voz* debe ser de timbre agradable, vigorosa, rica en modulaciones y en concordancia con el tema que expone.

Haga contacto visual con el público, pasando ligeramente la mirada por todas las personas deteniéndose sólo un poco. Proyecte su voz mirando al fondo con la cabeza erguida. Transmita su seguridad al auditorio.

EMOCIONALES: *Mostrar seguridad y aplomo*, evitando movimientos innecesarios, se recomienda una posición erecta, pero sin rigidez, con los brazos colgados y sueltos al lado del cuerpo. Los hombres con los pies separados uno del otro. Las damas adoptan la misma posición pero con los pies a menor distancia. Jamás esconda los brazos, no los cruce al frente, no guarde las manos en los bolsillos ni las entrelace al frente. Manténgalas sueltas con naturalidad para acompañar su expresión oral.

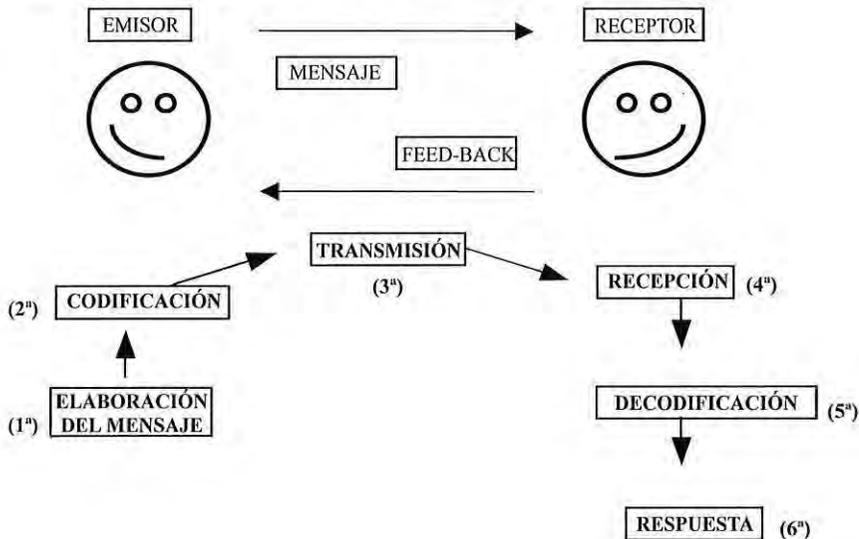
Un buen presentador debe transmitir además *credibilidad*, es decir, lograr que el público o auditorio crea en él, piense que tiene razón en lo que dice y que la información que está proporcionando es correcta. Esta cualidad podemos desglosarla en otras tres:

- **Honestidad:** el presentador debe ser honesto consigo mismo y con su auditorio, debe desarrollar una reputación de persona honesta y seria si pretende que el público acepte su mensaje.
- **Capacitación:** que se refiere a la competencia y nivel de experiencia que el orador tiene sobre el tema. Un orador que es experto en la materia que expone puede esperar más aceptación de su mensaje que otro que no goza de ese reconocimiento.
- **Dinamismo:** se refiere a la cualidad mediante la cual el orador es percibido por el público como una persona activa, franca y valiosa.

LENGUAJE: *Use un lenguaje sencillo*, coherente y acorde al público, y *considerar el tiempo que tiene para hablar*. Redacte con anticipación su discurso y acompañelo con el lenguaje corporal.

FASES DEL PROCESO DE COMUNICACIÓN

Para que se complete el proceso son necesarias 6 fases:



ELEMENTOS DE LA COMUNICACIÓN

Distinguiremos entre elementos básicos y elementos circunstanciales de la comunicación.

Elementos básicos: EMISOR / RECEPTOR / MENSAJE / FEED-BACK.

Elementos circunstanciales: CANAL / CÓDIGO / CONTEXTO.

Veamos en detalle cada uno de ellos:

EMISOR: Es la persona que, en base a una necesidad o motivación, envía un mensaje a otra persona con un propósito.

RECEPTOR: Es la persona que recibe el mensaje del emisor, demostrando dicha recepción a través de alguna acción (feed-back).

MENSAJE: Propiamente señala el contenido fundamental de la comunicación (y de su propósito). Debe haber sido codificado previamente por el emisor, empleando un código conocido por el receptor, si quiere que éste lo perciba correctamente.

FEED-BACK: Es la información que llega al emisor del receptor durante y después de la comunicación, y le informa al primero de la recepción del mensaje, y sobre todo proporciona información acerca de su comprensión por parte del receptor. Este elemento es fundamental en la comunicación, ya que favorece el ajuste y la adecuación de los intercambios entre las personas.

CANAL: Es el medio (físico o no) a través del cual se transmite el mensaje.

CÓDIGO: Es el conjunto de signos y reglas comunes al emisor y al receptor, que pueden estructurarse de modo que adquieran un significado unívoco. Principalmente es el lenguaje, aunque en ausencia de éste, los gestos y la mímica también sirven.

CONTEXTO: Es la situación en espacio y tiempo en la que se encuadra la comunicación. Hemos de buscar siempre aquellos contextos que proporcionen calor y sean favorables a la expresión sincera.

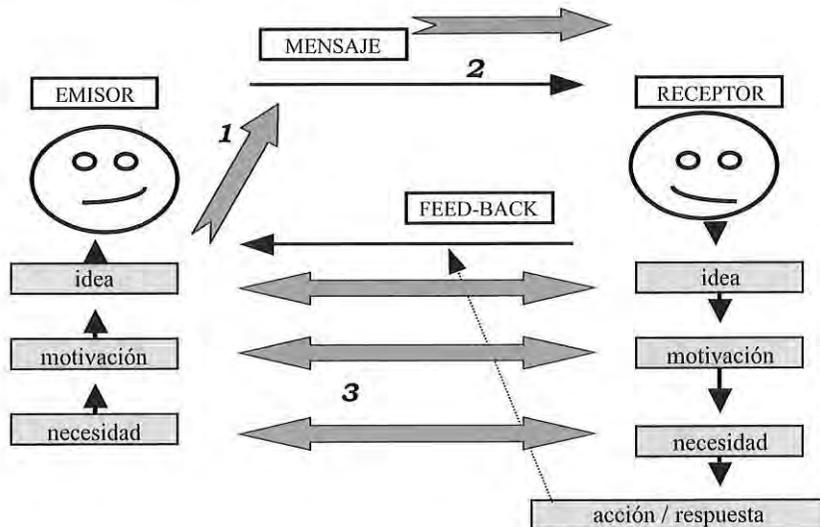
RUIDO: Nos referimos con ello a cualquier obstáculo, barrera o dificultad existente en algún elemento de la comunicación, perjudicando o impidiendo la misma.

3.2. Problemas de la comunicación

En todo proceso comunicativo nos encontraremos con tres problemas de difícil solución. La gravedad de cada uno de ellos es distinta y variable según sea la naturaleza del proceso. Pasemos a describirlos:

Problema n° 1:

Consiste en la pérdida experimentada por el emisor tanto en cantidad como en calidad, de la concepción (“idea”) que tiene del mensaje a la materialización concreta y física del mismo. La mente siempre es más rica en detalles cognitivos,



que no se pueden llevar a la práctica, por lo que el mensaje originado siempre será inferior a la conceptualización del mismo.

Este problema NO se puede solventar, por lo que decimos que la comunicación siempre es imperfecta. El problema se atribuye a las limitaciones cognitivas del emisor.

Problema n° 2:

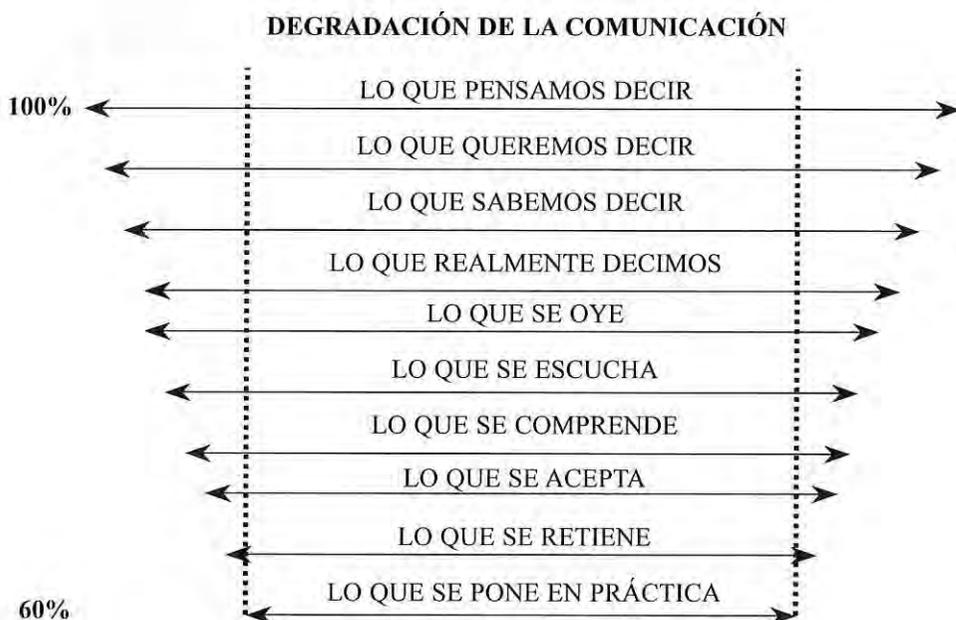
Consiste en la pérdida del control del mensaje una vez lanzado por el emisor. Emisido el mensaje, deja de pertenecernos, y solo podemos esperar a que llegue al receptor en las mejores condiciones posibles. Si no hemos construido bien el mensaje, o detectamos errores en la codificación del mismo, solo lo podremos subsanar con un segundo y nuevo mensaje, distinto del primero, que ya hemos perdido.

Este problema tampoco puede solventarse, pero SÍ podemos paliarlo al máximo si nos esforzamos en construir el mensaje lo más perfecto posible.

Problema nº 3:

Aparece por la contraposición de los roles de emisor y receptor. Puede darse en cualquiera de los tres niveles del proceso, ya que una cosa son las intenciones que el emisor tenga al comunicar y lanzar su mensaje, y otra muy distinta son las intenciones que tenga el receptor al recibirlo. Lo ideal es que se produzca la conexión entre ambos, pero hemos de admitir en múltiples ocasiones que la disparidad es manifiesta.

Este problema podemos y DEBEMOS solventarlo, pues de su resolución depende la eficacia de la comunicación. Provoca la mayor parte de las barreras de la comunicación, y es responsable directo de la conocida “**degradación**” de la comunicación, que pasamos a esquematarla a continuación:



3.3. Barreras

En los distintos campos en que se lleva a cabo la comunicación, pueden aparecer una serie de barreras o impedimentos que hagan que ésta no llegue o que su emisión o recepción se produzca de forma errónea. Para que la comunicación se produzca de modo efectivo, es necesario eliminar las barreras que puedan aparecer.

Hay fundamentalmente dos tipos de barreras:

LAS BARRERAS DEL LADO DEL EMISOR:

Perturbaciones e interferencias: aquello que es nuevo en el mensaje puede convertirse en perturbación, dificultando así la comprensibilidad del mismo.

Ruidos: elementos no deseados que inciden en una incorrecta emisión del mensaje

Redundancias: aquellas partes del mensaje que son repetitivas o banales

Contextos y códigos inadecuados: no permiten una comunicación eficaz, aunque ésta sea completa.

Actitudes: son ideas con una gran carga emocional que predispone a un tipo de acciones concretas con respecto a determinadas situaciones sociales. Pueden ejercer su influencia en tres direcciones:

- respecto de uno mismo: mala predisposición para la comunicación en ese momento
- respecto del receptor: prejuicios hacia su persona o estatus
- respecto del tema: ausencia de motivación e incluso repulsa manifiesta al mismo

Efecto Halo: proceso en el que una persona tiende a juzgar un rasgo específico en función de una impresión general favorable o desfavorable. El halo es la pantalla que nos permite al emisor ver el rasgo o hecho concreto que está juzgando.

Deficiente construcción del mensaje: el problema nº 2 de la comunicación es responsabilidad exclusiva del emisor. Si bien resulta difícil su eliminación completa, el emisor debe esforzarse por reducir al máximo su incidencia en la comunicación.

LAS BARRERAS DEL LADO DEL RECEPTOR:

Falta o deficiencia de feed-back: es la principal barrera que introduce el receptor, pues si no existe o es muy deficiente, el proceso de comunicación queda abierto, incompleto, y el emisor no podrá comprobar si su mensaje ha sido recibido.

Falta o deficiencia de empatía: escasa actitud para situarse en el lugar del otro con objeto de comprender mejor sus reacciones o conductas ante lo que está diciendo o transmitiendo.

Efecto Halo: similar al explicado para el emisor.

Proyección: atribuir a otra persona (el emisor) características propias, asignándole a él las causas del fracaso en la comunicación, minimizando las propias e incluso enmascarándolas tras una falsa apariencia.

Tendencia a la evaluación: tendencia natural humana a juzgar, evaluar aprobando o desaprobando lo que se dice y sobretodo cómo se dice. Es una barrera importante a la comunicación. Al mantener una conversación, una de las primeras atribuciones que hacemos es evaluar aquello que nos dicen mediante el tamiz de nuestras propias creencias, incluso antes de que el emisor haya concluido de emitir su mensaje.

LAS BARRERAS COMUNES AL EMISOR Y RECEPTOR:

El entorno: el contexto también impone barreras que afectan tanto al emisor como al receptor, con matices físicos (clima, lugar, prisas, etc.) y psicológicos (roles sociales, niveles de estatus, etc.)

Carácter: disposiciones y aspectos culturales aprendidos en las circunstancias particulares de cada uno.

Aptitud: capacidad potencial que cada persona posee para desarrollar el proceso de comunicación.

Valores: conjunto de fundamentos relevantes personales que constituyen la base de nuestras creencias, modo de pensar y, en general, configuran nuestras actitudes.



3.4 Cómo superar las barreras

CONSEJOS PARA SUPERAR LAS BARRERAS EN LA COMUNICACIÓN

- No emita juicios relativos al mensaje, basados en sus prejuicios, ideología o estado emocional, que por ser personales generalmente serán también subjetivos.
- Planifique el modo en que va a comunicar algo y procure que éste sea el más idóneo.
- No exprese una opinión si no está seguro de lo que está diciendo.
- Verifique el efecto que su comunicación produce en el receptor.
- Escuche con atención los mensajes de las demás personas, aunque no esté de acuerdo y ello le disguste. No se le pide que asienta con ellos ni que les dé la razón, solo que los atienda.
- Trate de ser lo más objetivo posible cuando exprese una opinión.
- No exagere sus sentimientos para tratar de convencer a su interlocutor. Sus sentimientos merecen respeto, exactamente igual que lo merecen los suyos propios. Considere siempre los sentimientos ajenos.
- No descalifique una opinión porque no es suya.

NORMAS PARA DISMINUIR ESTAS BARRERAS

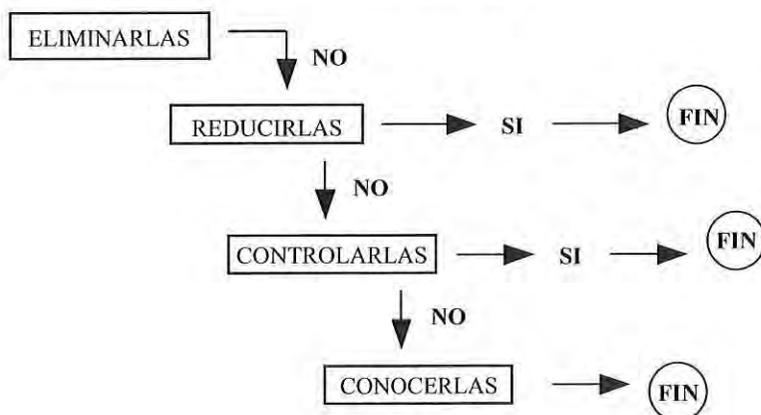
Por orden jerárquico de mayor a menor eficacia, disponemos de las siguientes normas generales que pueden reducir o disminuir las barreras de la comunicación:

- Crear un **ambiente de confianza y respeto mutuo** en nuestras relaciones.
- Elaborar el **mensaje lo más perfecto posible** técnicamente, tanto el emisor como el receptor.
- Fomentar la **escucha activa y la persuasión** como técnicas de habilidades sociales.
- Controlar o **limitar las deficiencias técnicas** del canal.
- Potenciar el **uso correcto del feed-back**.

¿Con qué objeto se establecen estas normas? ¿Cuáles son las prioridades? Está claro que la primera prioridad será su *eliminación*, pero por desgracia esto no es posible al cien por cien. Debemos optar entonces por una segunda prioridad que consistirá en intentar *reducirlas al máximo*. Cuando esto tampoco sea posible y como tercera prioridad, tendremos el deber y la obligación de *controlarlas*, para poder contrarrestar sus efectos cuando corresponda, y finalmente, caso de no poder

tampoco controlarlas, debemos tener el *conocimiento de su existencia* y el momento de su aparición.

Lo vemos esquemáticamente en la siguiente figura.



4. ESTRUCTURA DE UNA PRESENTACIÓN

4.1. Preparación

A la hora de preparar el discurso hay que tener en cuenta:

a) Público asistente: el discurso tiene que ser apropiado para el público que va a asistir. Hay que ver qué temas le pueden interesar, cuál puede ser su nivel de conocimiento sobre el mismo, hay que utilizar un lenguaje adecuado, tener en cuenta si conoce o no términos técnicos, etc.

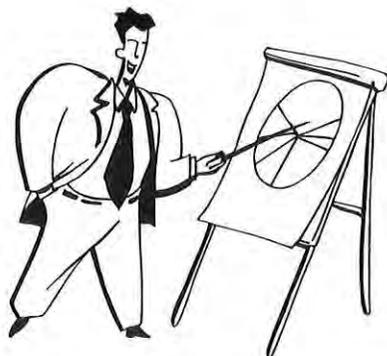
b) Objeto de la intervención: hay que tener muy claro el motivo de la intervención. El discurso puede tener por objeto informar, motivar, entretener, advertir, etc., y en función de ello habrá que adaptar el estilo del mismo: formal o informal, serio o entretenido, cercano o distante, monólogo o participativo, etc.

c) Tema a tratar: según el tema que se vaya a tratar el estilo del discurso puede ser radicalmente diferente. La complejidad del contenido del discurso y la necesidad o no de usar medios auxiliares, vendrá determinada por la naturaleza del tema.

d) Lugar de la intervención: el lugar en el que se desarrolle el acto “imprime carácter” al mismo, pues determina el efecto de la voz, la audición, la vista del auditorio, el control de los asistentes, etc. En esta variable se considera además el número de los asistentes, que vendrá determinado por las dimensiones físicas de la sala.

e) Tiempo de la intervención: el tipo de discurso será completamente diferente dependiendo de si va a durar 5 minutos o si va a durar una hora y media. Las posibilidades de improvisar, de profundizar en la materia, de estructurar el discurso (introducción, desarrollo y conclusión), de utilizar fichas de apoyo, de utilizar transparencias, etc., varían en uno y otro caso.

Todos estos aspectos habrá que tenerlos **en cuenta** a la hora de definir el tipo de intervención que se quiera presentar.



4.2. Objetivos

La elaboración del discurso, aun siendo determinante, constituye tan sólo una primera etapa de la preparación del acto (y puede que no la más complicada). Cuando se prepara un discurso **hay que tener muy claro cuál es su objetivo**, qué es lo que se pretende conseguir (informar, motivar, divertir, advertir, etc.).

En primer lugar hay que definir el tema de la exposición. Esto puede venir ya indicado por los organizadores del acto (aunque uno siempre podrá darle su propia orientación) o puede que uno tenga libertad para elegirlo.

Definido el tema, hay que determinar **la idea clave que se quiere transmitir** y sobre la que va a girar toda la argumentación. Una vez seleccionada la idea clave, hay que buscar argumentos en los que apoyarla.

Una vez que se dispone de una lista de posibles argumentos hay que **seleccionar los 4 ó 5 más relevantes** (y no más). Hay que tener presente que en un discurso la capacidad de retención que tiene el público es limitada y que difícilmente va a ser capaz de asimilar más de 4 ó 5 conceptos.

En nuestro curso, estos objetivos serían:

- a) Tema de la exposición: *“presentaciones excelentes: cómo hablar en público”*.
- b) Idea clave: *analizar cómo se hacen las presentaciones hoy en día*.
- c) Argumentos más relevantes:
 - Conocer los principios básicos de la comunicación y su impacto a la hora de presentar información.
 - Dotar de técnicas, conocimientos y habilidades que permitan realizar presentaciones con éxito.
 - Conocer los medios y recursos audiovisuales existentes en el mercado, que facilitan y dinamizan la realización de las presentaciones.
 - Practicar con las técnicas y conocimientos adquiridos.

4.3. Desarrollo

Las normas para una presentación bien construida, establecen la división del discurso o exposición en tres partes:

- **Introducción o Apertura**
- **Desarrollo o Cuerpo** de la presentación
- **Conclusión o Epílogo**.

Es conveniente marcar la extensión de las diferentes partes, incluso mediante el cronometraje de las mismas. Para ello, se estima conveniente que la apertura y el epílogo tengan una duración de **un sexto** (1/6) del total de la exposición, dejando los **cuatro sextos** (4/6) restantes para el cuerpo o desarrollo.

LA INTRODUCCIÓN

La introducción es una parte fundamental del discurso.

Al iniciar la intervención **el orador se «juega» el conseguir o no la atención del público**. Si la introducción resulta interesante, atractiva, novedosa, sugerente, y si el orador parece preparado, agradable, entusiasta, entretenido, es posible captar la atención del público, y una vez que se ha conseguido es más fácil mantenerla a lo largo de todo el discurso.

Si por el contrario **el orador no consigue en la introducción «engancharse» al público, a medida que avance el discurso le va a resultar cada vez más difícil lograrlo** (si el público no ha prestado atención al principio, es muy complicado que luego pueda captar la línea argumental, aunque lo intente).

Si la introducción suena a rollo, la voz resulta monótona, no se oye bien, no queda claro de qué se va a hablar, la imagen del orador resulta indiferente, etc., es muy fácil que la mente del público empiece a viajar en diferentes direcciones.

Hay mil cosas en las que el público puede entretenerse (este orador se parece a mi vecino; qué mal le queda el traje, qué corbata más rara, cómo sesea, qué calor hace aquí, ya está el de delante estornudando, etc., etc.).

La presentación tiene que ser breve, se trata simplemente de **introducir el tema** que se va a tratar; ya habrá tiempo más adelante para desarrollarlo.

En la introducción tiene que **quedar muy claro el asunto que se va a abordar** y la opinión del orador sobre el mismo.

La **introducción** se tiene que **preparar a conciencia**. Hay que ser capaz de exponerla sin recurrir a fichas de apoyo (aunque se lleven preparadas) ya que gana en espontaneidad. Además, es al comienzo de la intervención cuando los **nervios** están más a flor de piel, por lo que una buena preparación **ayuda también a dominarlos**.

La **introducción** debe empezar con **entusiasmo**, con **energía**. Marca la línea que debe seguir el resto de la intervención.

Por último, indicar que la introducción debe comenzar con un **saludo a los asistentes**, agradeciéndoles su presencia; también se dará las gracias a los organizadores del acto por la invitación.

Si alguien ha intervenido antes se le dedicarán unas **palabras de reconocimiento** (aunque haya sido un auténtico petardo).

EL DESARROLLO

Durante el desarrollo del discurso se expondrán aquellos **argumentos principales** que sustenten la idea defendida por el orador.

No hay que abusar de los datos, de los detalles (ocultan los aspectos fundamentales). Hay que **dar exclusivamente aquella información que sea realmente relevante**.

El desarrollo debe ser ágil, combinando conceptos teóricos, ejemplos, datos estadísticos, citas, comparaciones, anécdotas e incluso incluyendo algún toque de

humor (permite acercar el discurso al público). Es conveniente que estos ejemplos, anécdotas, citas, etc., sean relevantes, vengan al caso, y no se utilicen simplemente para tratar de impresionar al público con los conocimientos que uno posee (el público rechaza la pedantería).

El **desarrollo** debe ser **equilibrado**, repartiendo el tiempo entre las distintas partes que se van a exponer, evitando extenderse en demasía en un punto determinado y pasar «de puntillas» por otro igualmente importante.

Se utilizarán, si es posible, **medios de apoyo** (pizarra, transparencia, etc.), con idea de ir alternando la palabra con la imagen, dando movimiento a la presentación y evitando la monotonía.



LA CONCLUSIÓN

La conclusión es un recordatorio del tema tratado, del punto de vista defendido y de los principales argumentos presentados.

La conclusión debe ser **breve**, destacando únicamente los puntos básicos que se han expuesto. Mientras más se diga, menos resaltarán los aspectos claves.

La **conclusión**, al igual que la introducción, es una **parte fundamental del discurso** que debe ser preparada a conciencia. Probablemente, cuando el público abandone la sala tan sólo recuerde de la presentación lo que se haya dicho en la conclusión.

Es conveniente tener la conclusión aprendida de memoria, de modo que se pueda desarrollar **sin tener que recurrir a fichas de apoyo** (aunque se lleven por si acaso). Así gana en espontaneidad, en frescura, pudiendo el orador centrar todo su esfuerzo en enfatizar sus palabras, sus gestos, mirando al público, sin tener que estar consultando sus notas.

En la conclusión el orador debe emplearse a fondo, utilizando un lenguaje enfático, hablando con determinación, con entusiasmo. Es el momento de recalcarle al público el punto central de la exposición.

A lo largo del discurso hay que **controlar el tiempo** con vistas a disponer al final de los minutos necesarios para poder desarrollar adecuadamente la conclusión (es el momento del lucimiento). Es frecuente que el orador tienda a alargarse más de la cuenta y al final tenga que cerrar su discurso de forma atropellada, sin la oportunidad de poder rematarlo con una buena conclusión.

Como cierre de la intervención, **se agradecerá nuevamente al público su asistencia** y el interés mostrado

4.4. Preguntas

El público agradece la posibilidad de poder formular preguntas sobre aquellos aspectos que no le hayan quedado claros o sobre los que discrepe. **La opción de preguntar enriquece la intervención**, consigue involucrar más a la audiencia y transmite una imagen de seguridad, de dominio de la materia. Si no se domina suficientemente el tema tratado, habrá que evitar a toda costa el turno de preguntas, ya que se corre el riesgo de no salir airoso del trance.

Al principio de la intervención se indicará si se puede interrumpir cuando surja alguna duda o si habrá al final un turno de preguntas. La **posibilidad de interrumpir** puede ser preferible cuando se esté tratando un tema técnico, complejo, resolviendo las dudas tan pronto se presenten, lo que permite al público seguir con mayor facilidad el razonamiento expuesto. Esta opción presenta como inconvenientes que las interrupciones pueden impedir que el razonamiento se desarrolle con fluidez, lo que puede perjudicar a parte del público; además, las interrupciones dificultan controlar el tiempo de la intervención, con el peligro de llegar a agotarlo sin haber finalizado la intervención.

Un **turno de preguntas** al finalizar la presentación permite que ésta se desarrolle con continuidad, sin interferencia, y facilita al orador a controlar mejor su tiempo. Si se opta por un turno de preguntas al final de la sesión:

- **Se indicará el tiempo** disponible.
- **Se invitará a la audiencia a que plantee sus dudas.** Si nadie interviene, y tras una espera prudencial, el orador puede realizar alguna pregunta general (por ejemplo, si tal o cual punto ha quedado claro, o si la exposición ha sido fácil de seguir) con vistas a animar a la audiencia a que participe.

Hay que **evitar que unas pocas personas monopolicen el turno de preguntas**, tratando de que intervenga el mayor número posible de personas.

Mientras se formula la pregunta **el orador mirará a la persona que la plantea**, pero cuando responda mirará a toda la audiencia.

Las preguntas deben **contestarse con claridad**, con precisión, evitando divagar (permite aprovechar mejor el tiempo y que se puedan formular más preguntas). Cuando se responde una pregunta, se puede preguntar al público si alguien quiere añadir algo (de esta manera se le da más participación, más protagonismo).

El orador debe **contestar siempre con educación**, aunque la pregunta formulada carezca totalmente de interés o haya sido ya planteada. Si alguien formula una pregunta que nada tiene que ver con el tema tratado, se le indicará amablemente que la pregunta planteada no es pertinente, aunque es preferible ofrecer una somera respuesta, por encima, a dejarla sin contestar.

Cuando se responde una pregunta, se dará la **oportunidad a la persona que la planteó a insistir sobre el tema** (por si algo no le ha quedado claro o por si no está conforme con la respuesta). Si este intercambio de puntos de vista comienza a prolongarse, habría que tratar de cortar, ofreciendo la posibilidad a dicha persona de con-

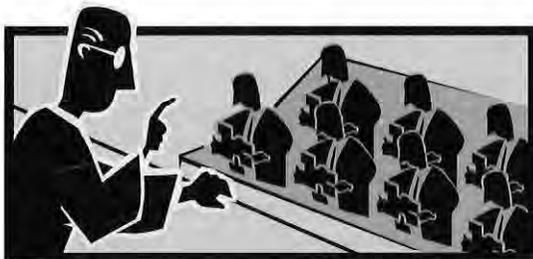
tinuar analizando el tema una vez finalizada la sesión (se trata de evitar agotar el turno de preguntas discutiendo un solo punto).

Si el orador **no sabe cómo contestar una pregunta** debe evitar mostrar nerviosismo o contrariedad. Indicará con total naturalidad que desconoce la respuesta y solicitará al público asistente si alguien puede responder. Si nadie contesta, **el orador se comprometerá a analizar el tema planteado** y a dar una respuesta a la mayor brevedad posible. Lo que no puede hacer bajo ningún concepto es inventarse la respuesta (podría ser desenmascarado). El público valora la sinceridad y comprende que el orador puede desconocer algún aspecto determinado del tema tratado.

Cuando el tiempo disponible se esté agotando, el orador señalará que tan sólo queda tiempo para dos preguntas más.

Una vez **finalizado el turno de preguntas** se agradecerá nuevamente al público su asistencia y se dará por concluido el acto.

Si por falta de tiempo **no es posible un turno de preguntas**, el orador puede ofrecerse a, una vez finalizado el acto, **quedar a disposición del público** para contestar cualquier pregunta que pueda tener.



5. TÉCNICAS DE PRESENTACIÓN

5.1. Expresión oral

El discurso **no consiste simplemente en leer un texto** (para eso sería más fácil repartir fotocopias a los asistentes), sino en exponer de manera convincente unas ideas. **El discurso hay que interpretarlo**, hay que sacarle todo su «jugo», hay que enfatizar, entusiasmar, motivar, convencer, persuadir, etc.

La **intervención** tiene que ir encaminada a **captar** (y mantener) **la atención del público** y a facilitar la comprensión del mensaje. No se trata de asombrar al público con lo que uno sabe, con la riqueza del vocabulario que emplea, con la originalidad del estilo que utiliza. Lo que hay que tratar es de llegar al público de la manera más directa, más fácil y, a la vez, más sugerente.

El orador tiene que **cuidar el ritmo de su intervención**, tratando de **mantener la emoción y la atención del público** durante toda la intervención, evitando atravesar por momentos de gran intensidad, seguidos por momentos de escaso interés (se arriesgaría a perder la atención de la audiencia).

La persona que interviene tiene que ser muy consciente de que además de utilizar un **leguaje verbal** (lo que dice, cómo lo dice, vocabulario empleado, entonación,

volumen de voz, énfasis, etc.), utiliza también un **lenguaje corporal** que el público capta con igual claridad (gestos, movimientos, expresiones, posturas, posición en el estrado, etc). La mayoría de las veces **uno no es consciente de este lenguaje corporal** por lo que resulta **muy difícil controlarlo**. No obstante, dada su importancia es un aspecto que hay que trabajar en los ensayos.

Desde el momento en el que el orador sube al estrado **el público comienza a fijarse y a analizar multitud de factores** (cómo se mueve, su grado de nerviosismo, cómo va vestido, su tono y volumen de voz, sus gestos, seriedad o sonrisa, etc.) y con todo ello se va **formando una imagen del orador** que puede considerar interesante, aburrida, sugerente, intrascendente, atractiva, patética, ridícula, etc. Esta imagen que el público se forma influye decisivamente en el interés que va a prestar a la intervención, así como en su predisposición a aceptar o no las ideas presentadas. Si esta imagen es positiva, el público será mucho más proclive a aceptar los argumentos presentados, mientras que si es negativa tenderá a rechazarlos o a no prestarles atención.

El orador debe proyectar una **imagen de profesionalidad**, de desenvoltura, de dominio de la materia, etc. El orador debe **mostrar entusiasmo**: es una manera de reforzar sus ideas, además el entusiasmo es contagioso y dispone al público a favor.

Hay que mostrar un **rostro amable**, una sonrisa (ayuda a ganarse al público) y evitar gestos antipáticos (provocan rechazos). En la valoración global del discurso el público no sólo tendrá en cuenta las ideas expuestas y la solidez de los argumentos, sino también la **imagen del orador**. Por ello, no resulta lógico trabajar intensamente en el texto del discurso y al mismo tiempo descuidar otros detalles igualmente importantes.

Dentro de la comunicación verbal hay que destacar la importancia de los silencios. **El silencio juega un papel fundamental en toda comunicación verbal**, por lo que hay que saber utilizarlo de forma adecuada. El silencio debe utilizarse de forma consciente (para establecer pausas, destacar ideas, dar tiempo a la audiencia a asimilar un concepto, romper la monotonía de la exposición, etc.). **El silencio no se puede utilizar aleatoriamente**, sin un fin determinado, ya que lo único que haría sería interferir en la comunicación, dificultándola. Hay que **vencer el miedo** que sienten muchos oradores que evitan el silencio a toda costa (piensan que rompen la comunicación).

Una regla que debe presidir toda intervención es la de la **naturalidad**. Al público le gusta ver en el orador a una persona normal, cercana. El público se suele mostrar muy tolerante con los errores normales que se puedan cometer (los atribuirá a los nervios típicos del momento), pero si hay algo que **rechaza es la artificialidad, la pomposidad, la antipatía y el aburrimiento**.

Por último, señalar algunas cosas que el orador debe tener disponible cuando sube al escenario:

Vaso de agua (para aclarar la voz)

Reloj (para controlar el tiempo; lo situará en un sitio visible donde pueda consultarlo de forma discreta).

Pañuelo (para secarse los labios después de beber o por si se estornuda –imagínese un ataque de tos, una nariz que comienza a gotear... y el orador sin pañuelo–).



DURANTE LA INTERVENCIÓN HAY QUE CUIDAR LA VOZ

Una voz monótona, desagradable, un volumen bajo, etc. lleva a la audiencia a desconectar. Normalmente **uno no conoce su propia voz**, de ahí que se sorprenda cuando se escucha en una grabación. Oírse en una **grabación es muy útil** ya que permite familiarizarse con la voz, oírla como la oyen los demás. Es la manera de conocer cómo suena, cómo resulta, qué defectos hay que corregir.

Dominar la voz sólo se consigue con ensayo. Grabando el discurso y oyéndolo, lo que permite detectar fallos (se habla muy rápido, no se vocaliza suficientemente, se habla muy bajo, se tiende a unir palabras, etc.) y poder tratar de corregirlos. También es interesante preguntarle a alguien su opinión. Una vez **detectados los fallos se trabajará sobre ellos** con vistas a mejorar la calidad de la voz.

Hay que saber **modular la voz**: subir y bajar el volumen, cambiar el ritmo, acentuar las palabras; todo ello ayuda a captar la atención del público. Hay que jugar con la voz para enfatizar los puntos importantes del discurso, destacar ideas, introducir nuevos argumentos, contar anécdotas, resaltar las conclusiones, etc. Por ejemplo, si se realiza una afirmación hay que hablar con determinación (voz firme, alta, sin titubeos); en otras partes del discurso (una explicación, una anécdota, etc.) se puede utilizar un tono más distendido, más relajado.

Hay que hablar claro, esforzarse en vocalizar con mayor precisión que de costumbre, remarcar los finales de palabra, etc.

Un aspecto que hay que cuidar especialmente es el **volumen**: En la vida ordinaria uno suele hablar con personas muy próximas, lo que determina que uno se acostumbre a hablar bajo. Cuando se **habla en público** hay que hacer un **esfuerzo por hablar más alto** (aspecto que hay que cuidar en los ensayos). Hay que conseguir que la voz llegue con claridad a toda la sala.

También es muy frecuente **hablar demasiado rápido**, tendencia que se intensifica cuando se habla en público (debido a los nervios). Dificulta la comprensión y proyecta una imagen de **nerviosismo**. En los ensayos hay que vigilar este aspecto.

Hablar lento facilita la comprensión, proyecta una imagen de seguridad y ayuda a calmar los nervios.

Cuando la **audiencia es medianamente numerosa** (más de 50 personas) es conveniente utilizar **micrófono**, lo que exige una cierta práctica. El micrófono hay que mantenerlo siempre a la misma distancia de la boca (si se acerca y se aleja el volumen presentará oscilaciones). Hay que cerciorarse de que el volumen del micrófono es el adecuado y que la voz llega con claridad a toda la sala (lo mejor es preguntarle al público al comienzo de la intervención si se oye con claridad).

Una regla de oro cuando se habla en público es la **naturalidad**: el público agradece la naturalidad y aborrece la afectación.



5.2. Expresión gestual

LA COMUNICACIÓN NO VERBAL

Comúnmente se utiliza el término NO VERBAL para *describir todos los acontecimientos de la comunicación humana que trascienden las palabras dichas o escritas*. Es importante tener en cuenta que la comunicación no verbal o “**lenguaje del cuerpo**”, no debe analizarse aislada del proceso total de la comunicación.

Las funciones que generalmente cumple la comunicación no verbal:

- EXPRESAR EMOCIONES
- TRANSMITIR ACTITUDES INTERPERSONALES (gusto/disgusto, dominancia/sumisión, introversión/extroversión, ...)
- PRESENTAR A OTROS LA PROPIA PERSONALIDAD
- REFORZAR AL HABLA, con el fin de administrar las intervenciones, el feed-back, la atención,... Así, la comunicación no verbal puede **repetir, contradecir, sustituir, complementar, acentuar o regular** el lenguaje verbal y por tanto la conducta del emisor.

La comunicación no verbal escapa con mayor facilidad al control consciente de la persona, comunicando en ocasiones mucho más de lo que la propia persona quiere decir. Las verdaderas intenciones o intereses suelen mostrarse con el lenguaje del cuerpo. Una regla de oro: *el cuerpo no engaña, la palabra puede hacerlo*.

La comunicación verbal y la no verbal, pueden ser **congruentes o incongruentes**. La incongruencia (o discrepancia entre lo que se dice y lo que se hace) no tiene fuerza de convicción, mientras que la congruencia convence, la persona entonces parece



más “auténtica”. Sin embargo, la inseguridad y el miedo al ridículo, llevan con frecuencia a la incongruencia, que puede ser interpretada equívocamente.

LA COMUNICACIÓN NO VERBAL Y SU INFLUENCIA EN EL PROCESO DE LA COMUNICACIÓN

1º.- LA MIRADA

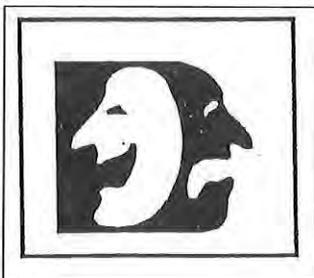
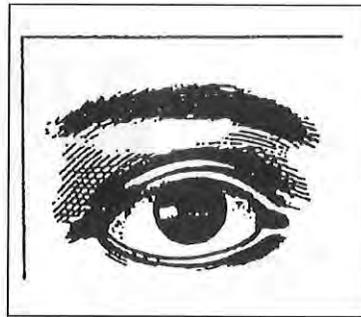
Hemos de mirar a la otra persona en o entre los ojos, o más generalmente en la mitad superior de la cara.

Las funciones que cumple la mirada en la comunicación:

- Indicar que atendemos a los demás
- Regular y manejar los turnos de palabra
- Comunicar actitudes personales e interpersonas

Se mira con mayor frecuencia cuando:

- se está lejos del interlocutor
- se habla de temas triviales, impersonales
- tenemos interés por el interlocutor, nos gusta o le queremos
- poseemos un estatus superior al interlocutor
- se es extrovertido/a
- se es dependiente del compañero/a
- se está escuchando más que hablando
- se es mujer



2º.- LA EXPRESIÓN FACIAL

Funciones: muestra el estado emocional y proporciona una retroalimentación continua sobre si se comprende, se está sorprendido, se está de acuerdo, ...

Interpretación de la expresión facial:

A) el área en torno a la boca:

AGRADO: abierta y hacia arriba

DESAGRADO: cerrada y hacia abajo

B) posición de las cejas:

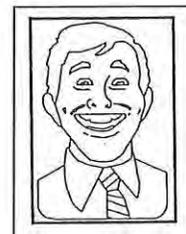
completamente elevadas
 medio elevadas
 normal
 medio fruncidas
 completamente fruncidas

INCRECULIDAD
 SORPRESA

CONFUSIÓN
 ENFADO

3º.- LAS SONRISAS

Funciones: Abre los canales de la comunicación, dulcifica el primer contacto, sugiere el tipo de comunicación deseado y puede servir para resolver situaciones comprometidas o tensas.



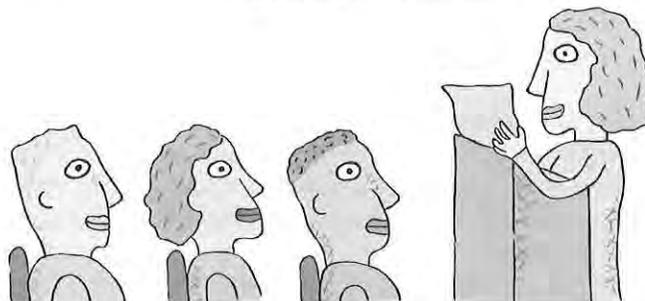
4º.- LA POSTURA CORPORAL

La posición del cuerpo y los miembros, la forma como se sienta la persona, cómo se mantiene de pie y cómo y por dónde pasea, refleja la actitud del orador y marca su relación con el auditorio.

Las categorías posturales más frecuentemente utilizadas son:



- **ACERCAMIENTO:** una postura atenta comunicada por una inclinación hacia delante del cuerpo.
- **RETIRADA:** una postura negativa, de rechazo o repulsa, comunicada mediante el retroceso o volviéndose hacia otro lado.
- **EXPANSIÓN:** una postura orgullosa, engreída, arrogante o despreciativa, comunicada por la expansión del pecho, el tronco erecto o inclinado ligeramente hacia atrás y hombros elevados.
- **CONTRACCIÓN:** una postura depresiva, cabizbaja o abatida, comunicada por el tronco inclinado hacia delante, la cabeza hundida, hombros que cuelgan y el pecho hundido.



5º.- LOS GESTOS

Son básicamente culturales y nos referimos a los movimientos producidos sobre todo por las manos y, en menor grado, en cabeza y pies.

Movimientos de las manos

Funciones:

- Como ilustradores, acompañando al habla y ratificando cuando las habilidades verbales son inadecuadas o escasas.
- Pueden reemplazar al habla, como en el lenguaje de los sordomudos
- Manifiestan estados emocionales
- Suelen referirse constantemente al autoacicalamiento: rascarse la nariz, tocarse la cara, arreglarse el pelo, ...

*Movimientos de las piernas / pies*

Por ser los pies la parte más alejada de la cara, ejercemos habitualmente poco control de sus movimientos, debido a la poca presión que recibe del entorno.

Interpretaciones:

- Mover un pie rítmicamente arriba/abajo es señal de huida, de querer marcharse, o simplemente de nerviosismo.
- Apretar las piernas suele ser signo de tensión
- Con las piernas cruzadas, cambiar la posición de las mismas indica impulso de huir, aunque puede ser solo que se duermen las articulaciones y se dificulta el riego sanguíneo.
- Posturas enseñando las piernas, acariciarlas, frotar una pierna contra otra o con las manos, indican nerviosismo y pueden ser interpretadas como insinuantes o eróticas.

Movimientos de la cabeza

Interpretaciones:

- Asentimientos con la cabeza, facilitan la interacción, indican acuerdo, buena voluntad y actúa como refuerzo para que la otra persona siga hablando o bien deje de hacerlo.
- El sacudir la cabeza, moviéndola horizontalmente de un lado a otro, tiene el efecto contrario al gesto anterior.

6º.- DISTANCIA / PROXIMIDAD

El grado de proximidad expresa la naturaleza de cualquier relación. Los seres humanos prefieren ponerse más cerca de aquellas personas que les agradan más, y por otro lado, los roles y estatus de las personas que interactúan, influyen en gran medida en el uso de la distancia.

Varía mucho con el sexo y la edad, pero como regla general mantendremos un escrupuloso respeto sobre la “**zona íntima**” de los demás, al objeto de no herir su susceptibilidad.

7º.- CONTACTO FÍSICO

Es el tipo más básico de conducta social, y representa la forma más íntima de comunicación. Es más probable que la gente establezca contacto físico cuando:

- Da información o consejo, más que cuando lo recibe.
- Da una orden, más que cuando responde a una.
- Pide un favor, más que cuando responde a esta petición.
- Intenta convencer a alguien, más que cuando es persuadido.
- La conversación es más profunda que casual.
- Atiende a actos sociales como fiestas, más que cuando está en el trabajo.
- Recibe mensajes de preocupación, más que cuando los emite.



6. IMAGEN

Además del lenguaje verbal y corporal, el orador también transmite una **imagen personal** que será valorada positiva o negativamente por el público. Hay que tratar de proyectar una imagen positiva. Una imagen agradable, abierta (aunque uno sea un tímido empedernido), atractiva, etc., es **valorada favorablemente** por el público y ayuda a ganarse su estima. Una imagen descuidada, hosca, antipática, pone al público en contra (aunque comparta las ideas expuestas).

El orador debe **vestir de forma apropiada** para la ocasión: si se trata de un acto formal, vestirá con traje. Si se trata de acto informal, podrá vestir de manera cómoda, deportiva, etc. Hay que tratar de **no desentonar con el público asistente**. Tan llamativo resulta vestir de manera desenfadada en un acto formal, como ir de chaqueta y corbata cuando el público viste de forma casual.

Tiene que sentirse cómodo, a gusto con su apariencia. Esto acrecienta su autoconfianza y le permite luchar contra la inseguridad. No obstante, **debe evitar todo exceso** (no se trata de ir hecho un figurín). La imagen debe realzar su figura, pero sin llegar a eclipsarla (el público tiene que prestar atención al discurso y no distraerse con un atuendo espectacular).

La **imagen** también debe estar **en consonancia con el mensaje** que se quiere transmitir: si se trata de una reunión festiva, por ejemplo, para celebrar los estupen-

dos resultados del ejercicio, el orador puede vestir con cierto exceso (aunque dentro de un orden). Si por el contrario, el director de la compañía va a comunicar un recorte de plantilla debería vestir de manera más sobria.

Detalles que uno cuida en su vida ordinaria, deben recibir una **especial atención** cuando se va a hablar en público: bien peinado, bien afeitado, dentadura reluciente, zapatos limpios, los botones abrochados, corbata bien colocada, etc. En las damas, se aconseja que el maquillaje sea discreto, que la apariencia no resulte sobrecargada con joyas y aderezos y que no se abuse del perfume.

Hay que **evitar cualquier detalle que pueda afectar negativamente a la imagen**. Por ejemplo, si el orador es de baja estatura debe cuidar que el atril que utilice sea el apropiado (que no quede oculto detrás).

7. UTILIZACIÓN DE MEDIOS

7.1. Gráficos

El orador puede apoyar el discurso utilizando distintos medios visuales: pizarra, transparencia, pantalla del ordenador, etc. Sirven para **captar la atención** del público (rompen la monotonía). **Facilitan la comprensión. Enriquecen la presentación.** Ayudan a transmitir una imagen de **profesionalidad. Dan seguridad al orador** (cuenta con material de apoyo).

El orador tiene que saber **cuándo y cómo emplear** estos medios visuales. Pueden servir de apoyo al discurso (ayudan a captar la atención del público) o pueden suponer un obstáculo (distraen). En su uso debe primar la simplicidad; se utilizan para clarificar y hacer más comprensible la exposición; esto sólo se consigue con imágenes sencillas (si son complejas y difíciles de interpretar, en lugar de aclarar confunden más).

Se deben utilizar imágenes con **colores**: permiten resaltar lo más relevante, remarcar las diferencias y hacen que la imagen resulte más atractiva. Este **material de apoyo** debe ser eso, un apoyo al discurso, y no convertirse en la base de la presentación. No pueden restar protagonismo al orador.

En los ensayos hay que recrear las condiciones en las que se va a desarrollar la intervención. El uso de este material de apoyo requiere una práctica que sólo con el ensayo se consigue. Puede ocurrir que al contar el orador con material de apoyo se sienta más tranquilo y le lleve a **desatender el ensayo**: no se puede caer en este error.

Hay que **tener prevista la posibilidad** de que en el momento de la intervención **no funcione el proyector**. Para evitar una situación tan difícil como ésta (por remota que parezca) el orador, además de preparar el discurso contando con estos elementos de apoyo, debe ensayarlo también sin la ayuda de los mismos. Es decir, tiene que estar preparado para, si es necesario, **desarrollar su discurso sin emplear estos apoyos visuales**.

La **pantalla o pizarra** se situará en el **centro del escenario** para facilitar su visión desde todos los ángulos. Mientras explica la imagen, el orador se situará al lado de la pantalla para que el público pueda verle al tiempo que sigue la explicación, sin tener que ir mirando de un sitio a otro (podría llegar a perder la atención en el orador). El

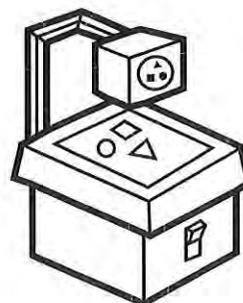
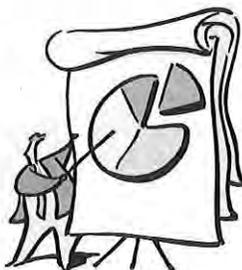
orador, mientras explica la imagen, estará **mirando al público** y no de espaldas contemplando la pizarra o la pantalla.

Si se van a proyectar transparencias o se van a realizar demostraciones en la pizarra, se debería **indicar al público** al comienzo de la intervención que a la salida **van a recibir copia** de este material. Se trata de evitar que se pasen toda la sesión tomando apuntes, ya que le impediría presta la atención debida.

Veamos **algunos elementos de apoyo**.

a) PIZARRA

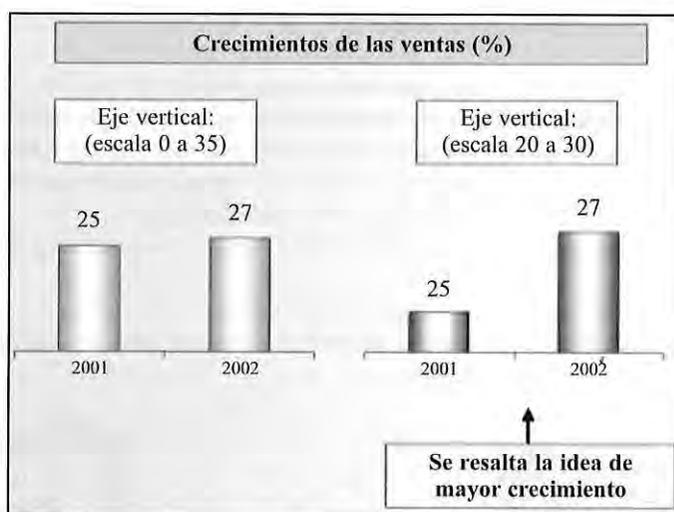
- Permite **desarrollar una explicación paso a paso**.
- Sólo se empleará con **grupos reducidos** (no más de 40 personas).
- Cuando se utiliza hay que **tener en cuenta**: Escribir con **letra clara y grande**, que sea fácil de entender. Es conveniente utilizar varios **colores**: por ejemplo azul y rojo (uno para escribir y otro para subrayar).
- Mientras se escribe, hay que situarse en un lateral para **tapar lo menos posible**.
- **Ir leyendo** lo que se vaya escribiendo (facilita su seguimiento). Una vez que se **termine de escribir**, uno **se volverá rápidamente hacia la audiencia**, colocándose al lado de la pizarra.



b) TRANSPARENCIAS

- Se pueden utilizar con **audiencias más numerosas** (50-60 personas).
- A diferencia de la pizarra permite tener el **material ya preparado**.
- Al servir de apoyo al orador, le ayuda a eliminar una de sus principales preocupaciones (la posibilidad de quedarse con la mente en blanco).
- En la preparación de transparencias debe primar la **sencillez**, hay que ir «al grano».
- Tan sólo se recogerán las **ideas principales** (máximo 3 / 4 líneas por transparencias), que el orador se encargará de desarrollar. La transparencia **no es un resumen del discurso**. Hay que evitar las transparencias abigarradas que no comunican nada y que resultan difíciles de seguir.
- **Letra clara y grande**, que su lectura sea fácil.
- Utilizar **colores** para destacar las ideas principales.
- **No se puede dejar de comentar ninguna idea que aparezca en la transparencia**, ya que si no automáticamente la atención del público se dirigiría a ella (si hay un punto que no es importante es mejor eliminarlo de la transparencia).

- Si se proyecta un **gráfico** hay que **explicarle a la audiencia qué significa**, cómo se interpreta (a veces son difíciles de seguir).
- En los gráficos hay que **jugar con las escalas** para resaltar el mensaje que se quiere transmitir.



- Antes de comenzar la sesión hay que **conocer cómo funciona el proyector**, comprobar que está bien enfocado y que las transparencias se pueden ver desde toda la sala.
 - El **proyector** se colocará de manera que **no dificulte la visión** a nadie del público.
 - **Sólo se encenderá en el momento en el que se vayan a proyectar transparencias** y se apagará cada vez que se produzca una pausa (un proyector encendido produce un ruido molesto y su luz resulta incómoda).
 - **Las transparencias estarán perfectamente ordenadas** para que el orador pueda localizar fácilmente aquella que necesite.
 - A medida que se vayan proyectando se irán apilando con cuidado por si más tarde se quisiera volver a proyectar alguna de ellas.
 - Cada vez que se proyecta una nueva transparencia se darán unos segundos al público para que le pueda dar una primera lectura, antes de comenzar a comentarla.
 - Mientras se proyectan las transparencias, **el orador se situará al lado de la pantalla**, señalando y comentando los puntos que en ellas se recogen.
 - **El orador no debe limitarse a leer la transparencia.**
- c) **PROYECCIÓN DE LA PANTALLA DEL ORDENADOR**
- Ofrece un **enorme potencial de comunicación.**
 - Transmite una imagen **muy profesional.**

- **Se puede utilizar con un número indeterminado de personas**, ya que la imagen se puede proyectar en diferentes monitores o pantallas repartidos por la sala.
- La **capacidad** de jugar con las formas, los fondos, los colores, la animación, etc., es formidable. Debe primar la **sencillez**: proyectar imágenes fáciles de entender (evitar imágenes recargadas).
- **El orador debe conocer perfectamente su uso**, con vistas a que durante la intervención no encuentre dificultades y pueda concentrarse en el discurso.
- La explicación debe desarrollarse a una **velocidad que permita al público su fácil seguimiento**.
- Con este sistema se corre el riesgo de ir proyectando pantalla tras pantalla, sin que al público le dé tiempo a situarse.
- También se corre el **riesgo** de preparar una **intervención** muy profesional, pero al mismo tiempo **muy fría y distante**.



Entre los medios gráficos más usados encontramos: pizarras, retroproyector de transparencias, proyector de opacos, rotafolios o “flipchart”, carteles, tablas gráficas, murales y pósteres, maquetas, diapositivas, cañón de vídeo, reproductor de vídeo y pantalla de ordenador.

7.2. Audiovisuales

Los medios audiovisuales reciben este nombre por afectar a ambos sentidos físicos al mismo tiempo: el audio y el vídeo (oír y ver). Resultan **más efectivos** que los anteriores, pero también son **más complejos** de manejar, requieren mayor capacitación para su uso y son **menos versátiles**. Entre los más usados encontramos: el CD Rom, películas, vídeo y TV (en circuito cerrado, generalmente).

LOS MONTAJES AUDIOVISUALES

Los **montajes audiovisuales** compaginan la proyección de diapositivas con la audición sincronizada de música y explicaciones a través de un casete. La sincronización se puede hacer de manera manual o automáticamente con determinados dispositivos.

El resultado puede ser similar (aunque sin incluir elementos como las animaciones y el vídeo) al que se puede obtener con un sistema para la proyección de diapositivas informatizadas, que también constituyen montajes audiovisuales.

PROCESO DE ELABORACIÓN DE UN MONTAJE AUDIOVISUAL

Las fases para la elaboración de un montaje audiovisual, de una colección de *diapositivas informatizadas*, o de un material didáctico audiovisual en general pueden ser las siguientes:

- **Génesis de la Idea Inicial**
- **Proyecto:** primera concreción de la *Idea Inicial*.
- Objetivos (para qué).
- Contenidos (qué).
- Destinatarios (a quién).
- Primera concreción de la imágenes. Duración (cómo).
- Medios necesarios.
- **Guión completo** didáctico-técnico.
- Desarrollo al detalle de la *Idea Inicial*.
- Guión literario (relaciona las imágenes).
- Planificación de las imágenes (en unas fichas).
- Tabulación (lista con todas las imágenes).
- **Guía didáctica** (útil para profesores y alumnos).
- Locuciones: comentarios claros y amenos (30/60s. por diapositiva).
- Ampliación de los comentarios.
- Ejercicios/evaluación: vocabulario, prueba objetiva, hacer dibujos o esquemas, bibliografía a consultar...
- Orientaciones didácticas.
- Ficha resumen.

CARACTERÍSTICAS DE LOS MATERIALES SONOROS Y AUDIOVISUALES

La videograbación

Es un **método activo** que presenta la realidad en acción, por lo que la audiencia se involucra más en lo que se le presenta. **Muestra la realidad en tiempo real**, tal y como ocurre.

Para que resulte un medio interactivo y eficaz, debemos **después de la proyección dar paso a comentarlo**, fomentando en los asistentes que **participen** sus impresiones y creencias de lo que han visionado.

Funciones:

- Presentar experimentos científicos.
- Describir un comportamiento humano individual o colectivo.
- Ilustrar principios abstractos.
- Presentar cambios en el tiempo.

Cada vez más extendido, se hace imprescindible su utilización para **grabar a los participantes en situaciones simuladas de aprendizaje** que luego se analizan por todo el grupo. Así, es utilizado en la **formación de grupos** de personal de áreas comerciales y ventas, formación de formadores (es la metodología más usual), receptionistas, azafatas y personal de relaciones públicas y de atención al cliente.

Ventajas:

- Mayor preocupación por el autoperfeccionamiento y autoevaluación.
- Mayor importancia hacia la propia imagen y cómo nos ven los demás.

- Aumento de la confianza en uno mismo.
- Confiere dinamismo a los grupos.

Inconvenientes:

- Los formadores han de tener gran experiencia en el trabajo con grupos.
- Exige un buen clima de confianza y participación entre los asistentes.
- Su empleo requiere bastante tiempo.
- El formador ha de estar habituado a manejar esta tecnología.

8. CONTROL DE GRUPOS

8.1. Colocación

La forma y manera de colocar al grupo es un aspecto importante. Por supuesto, no será lo mismo la disposición del local y las personas en una conferencia de hora y media, meramente informativa y con un aforo de 60 personas, que en una presentación audiovisual realizada en seis sesiones de dos horas cada una, de divulgación y capacitación de una metodología de trabajo novedosa y con 10 participantes, que además no se limitan a escuchar como en el primer caso.

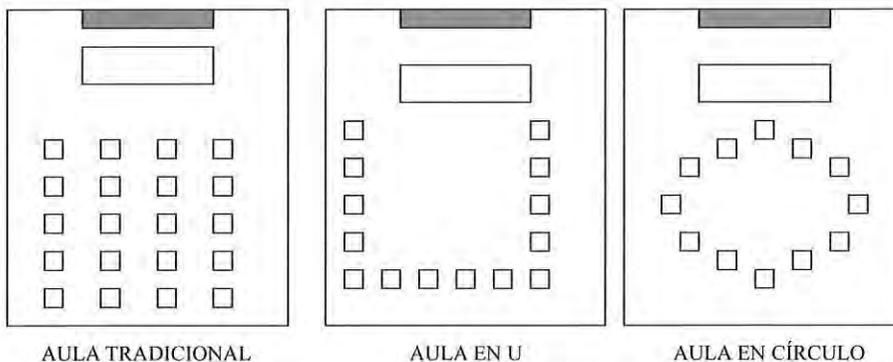
Nos referimos entonces a las disposiciones de la **sala**, al **mobiliario** y la **iluminación**.

SALA: debe ser **apta para admitir al número máximo** de sujetos que preveamos puedan asistir. Nos movemos en un continuo entre la sala tipo “aula” de 10 m², aprox., hasta el típico salón de actos, de varios pisos y con capacidad para 500 personas.

- Presentará buena disposición en cuanto a **luz natural y ventilación**
- La pizarra o pantalla o pizarra o zona de exposición, deberá estar **libre de reflejos y destellos** provenientes del exterior y de los provocados por las luminarias interiores.
- **Deben evitarse los distractores de las paredes**, tales como cuadros, paneles, etc., salvo que éstos sean didácticos.
- La pintura de las paredes o tapizado será de **colores cálidos y frescos**, que inviten a los asistentes a la relajación.

MOBILIARIO: debe ajustarse al tipo de técnica que se vaya a utilizar, pero **siempre será suficiente para el n° de asistentes previstos**.

- **La regla de oro es la “comodidad”**. Si resulta incómodo, los asistentes estarán más preocupados por sus dolencias e incomodidades, que por el desarrollo de la presentación.
- Si hay que tomar apuntes o realizar ejercicios, es preferible que se disponga de una **superficie de trabajo suficientemente ancha**, huyendo de la típica “silla de brazo”, que resulta poco apta tanto para sentarse como para escribir.
- Existen varias formas de disponer el mobiliario, aquí presentamos las más típicas:



En la **forma de U** el presentador puede moverse libremente. Los asistentes desarrollan conciencia de grupo y pueden verse mutuamente, por lo que se promueve la participación en las sesiones y se enriquece el feed-back de los asistentes al presentador.

La **forma circular** tiene las ventajas de la forma de U, aunque el espacio para moverse es más reducido. Es más útil cuando no se van a desarrollar muchas exposiciones orales.

Por último, la **forma tradicional** tiene muchos inconvenientes: las personas quedan aisladas, pierden la visibilidad de todos los componentes del grupo, no favorece la participación ni la crítica, ni tampoco introducir experiencias de aprendizaje nuevas. El presentador no puede visualizar a todos los asistentes.

ILUMINACIÓN: esta es una cuestión algo relativa y dependerá de las características de la presentación, la materia de que se trate y las condiciones físicas del auditorio. Lo único a considerar es que **es preferible la luz natural a la artificial**.

Ya hemos dicho que **deben vigilarse los reflejos** en la pizarra o zona de exposición, y es aconsejable que la luz entre por la izquierda (mayoría de diestros).

8.2. Preguntas

El presentador se esforzará al máximo en el control de la receptividad del grupo. Esto es importante porque se dispone de muy poco tiempo para subsanar la falta de atención o la pérdida de motivación en el auditorio, y las consecuencias que esto puede acarrear son fatales. Al primer indicio de aparición de estos síntomas, al presentador o docente deberá utilizar las **dos herramientas a su alcance: el ritmo y las preguntas**.

El ritmo es subjetivo, pues ejerce en el auditorio la sensación de llamada de atención, de que algo "no muy normal" ocurre, con lo que se predispone a una determinada acción. **El presentador valora todos los aspectos del lenguaje no verbal** que observa en el auditorio: bostezos, miradas furtivas, removerse en el asiento, miradas al reloj, corrillos y cuchicheos, etc, y según éstos, adecuará el ritmo de la exposición y modulará sus propios elementos paralingüísticos (volumen de voz, entonación, pausas, etc).

Las preguntas son objetivas, pues comprueba el presentador de primera mano la receptividad y comprensión de la exposición que tienen los asistentes. **Se formularán con respeto y educación, pero también con voz firme y pausada**, esperando la respuesta (sea cual sea) antes de lanzar otra pregunta distinta.

No es conveniente utilizar siempre a la misma persona a la hora de preguntar. Debemos repartir entre todo el auditorio esta carga, eligiendo primero aquellas personas que no hayan intervenido o participado durante la exposición. **Se les mirará de frente y a la cara**, sin ademanes chulescos o resentidos, pero sí de forma seria y formal.

Existen diferentes tipos de preguntas que pueden utilizarse de acuerdo con la situación concreta:

- **Preguntas de síntesis:** son las que se utilizan cuando se quiere comprobar si la exposición es seguida con facilidad y se quiere ayudar a la retención del mensaje o aprendizaje.
- **Preguntas de relaciones:** tienen que ver con cuestiones que relacionan conceptos del tema tratado o relaciones con otros temas.
- **Preguntas de evaluación:** Se intenta valorar cómo y a qué nivel siguen los asistentes el discurso y asimilan el aprendizaje.
- **Preguntas de motivación:** se busca la motivación del grupo, la intención es interesar o provocar la participación a los asistentes.
- **Preguntas de descanso-relax:** para distender el clima y hacer descansar al grupo. Generalmente no tienen nada que ver con el tema.

8.3. Escucha Activa

No es lo mismo oír que escuchar. La escucha activa requiere penetrar en el mundo de nuestro interlocutor, buscando **entender desde su propio punto de vista aquello que nos está comunicando**. En la práctica, esta especie de “sigue, te entiendo”, se resume en el esfuerzo físico e intelectual que permite recibir la totalidad del mensaje enviado buscando interpretar correctamente su significado.

Al revés de lo que ocurre con el habla, **la escucha es una tarea ardua**. Para escuchar tenemos que esforzarnos mucho más. Cuando hablamos, somos protagonistas y transmitimos solo lo que nos interesa, lo que nos satisface. Pero cuando escuchamos, nos llegan mensajes compartidos y otros que no lo son. Perdemos concentración y normalmente, **tendemos más a oír que a escuchar**.

Los obstáculos que entorpecen nuestra capacidad de escucha pueden resumirse en:

- **Oír solo aquello que nos interesa:** Posición egocéntrica contraria a la empatía. No prestamos atención a aquello que no coincide con nuestros puntos de vista o intereses.
- **Los prejuicios:** Juzgamos anticipadamente al emisor y a su mensaje. Nos fijamos en su apariencia o su conducta y no en lo que nos está diciendo.
- **Estar en posición de oír:** Fingir escuchar es menos cansado que escuchar. Pensamos en contestar sin recibir completamente qué nos están preguntando.
- **Las barreras físicas o psicológicas:** El cansancio en primer lugar, pero también el clima establecido y hasta las deficiencias de los canales de comunicación.



- **La excitación emocional:** Nos sentimos aludidos o atacados.
- **Las réplicas constantes:** Interrupciones, tensiones,...

El presentador hará bien en cuidar estas recomendaciones, pues de su comportamiento de escucha depende en gran medida su credibilidad ante el auditorio. Cuando en el turno de preguntas desatendemos este aspecto, se pierde una parte muy importante del éxito de la presentación.

DECÁLOGO PARA MEJORAR LA ESCUCHA ACTIVA

- 1º) **Tomarse tiempo para escuchar.** El interlocutor se relaja y facilita el diálogo.
- 2º) **Establecer un clima agradable.** Considerar al interlocutor un amigo, no un adversario.
- 3º) **Aceptar al emisor tal como es.** Le ayudará a manifestarse de forma sincera.
- 4º) **Evitar las distracciones.** Mejora la concentración.
- 5º) **Prepararse el tema.** Centra más rápidamente la esencia de la comunicación.
- 6º) **Sintetizar las ideas.** Requiere aclarar discrepancias.
- 7º) **Comprender la estructura argumental.** Supone descifrar las claves del mensaje.
- 8º) **No anticipar conclusiones.** Respetar silencios y pausas del interlocutor.
- 9º) **Ser empático.** Sintonizar, no hacer juicios previos, ponerse en la piel del otro.
- 10º) **Preguntar y tomar notas.** Para evaluar y controlar los mensajes y concretar los contenidos.

OBJETIVOS DE LA ESCUCHA ACTIVA

- Asegurar al interlocutor que hemos recogido y entendido su mensaje.
- Alentar al interlocutor a emitir nuevos mensajes en el futuro.

CÓMO ESCUCHAR ACTIVAMENTE

- *Dar señales no verbales de escucha:*
 - Proximidad física
 - Contacto visual
 - Postura orientada y relajada
 - Asentir
 - Mímica y gestos asertivos
 - Contacto físico ligero
- *Dar señales verbales de escucha:*
 - Sonidos de conformidad (ajá, ya, bien, ...)
 - Parafrasear
 - Resumir
 - Preguntar lo que no entendamos
- *Recibir y no emitir*
- *Pedir más información*
- *No anticipar lo que el otro va a decir*

8.4. Participación

El orador debe tratar de **acercar el discurso a la audiencia**, de romper distancias.

Tiene que **intentar ganarse al público**, con independencia de que éste coincida o no con las tesis defendidas. Esto ayuda a captar su atención y a predisponerle favorablemente hacia los puntos de vista del orador.

Al público se le gana con amabilidad y simpatía. Mostrar una imagen amable (en la expresión, en la voz). Mirar al público (permite fortalecer la comunicación). Contar anécdotas que resulten cercanas (que afecten a gente que el público conoce, que hayan tenido lugar en dicha localidad, etc.).

Introducir en el discurso **toques finos de humor** (humaniza el discurso, lo acerca al público); tienen cabida aunque se esté tratando un tema serio (ayuda a quitarle dramatismo).

Al final de la intervención **dar las gracias** por la atención prestada.

También uno se puede **ganar al público dándole participación**, evitando que el discurso sea un mero monólogo, planteando preguntas o dándoles a ellos la posibilidad de preguntar.

El orador deberá estar permanentemente vigilante de la reacción del público, tratando de detectar inmediatamente cualquier señal de pérdida de atención (mirar al reloj, leer un papel, hablar con el vecino, etc.).

Si la desconexión se mantiene, será cada vez más **difícil volver a captar su atención** (al público le resultaría muy difícil retomar el hilo del discurso aunque quisiera), de ahí la necesidad de reaccionar inmediatamente. Es hora de tomar decisiones cambiando el tono, enfatizando, contando una anécdota, proyectando una transparencia, formulando una pregunta o incluso haciendo una pausa (si la intervención va a ser larga).



A lo largo de toda la intervención el orador tiene que **estar atento a cómo reacciona el público** (con interés, con aburrimiento, con simpatía, con aprobación, con rechazo, etc.). Lo peor que puede ocurrir es no conseguir captar su atención (es peor incluso a que el público manifieste su desacuerdo con la opinión presentada).

Si el público no muestra interés, no es posible la comunicación.

Hay que captar la atención del público en el primer momento de la intervención. Si no se consigue entonces, difícilmente se va a lograr más tarde. Por tanto, hay que emplearse a fondo: saludar amablemente, preparar una introducción sugerente, jugar con la voz, con los gestos, mirada, anécdotas, etc. **Al primer indicio de que el público pierde atención hay que reaccionar con prontitud.** Si el público desconecta definitivamente va a ser muy difícil volver a conquistarlo (aunque quisiera, le resultaría difícil captar el hilo argumental).

Al público que está más alejado resulta más difícil ganárselo, de ahí la conveniencia, si es posible, de moverse entre el público, acercando su presencia a la audiencia.

La extensión del discurso juega en contra de la atención del público. Importancia de la brevedad. Esto no quiere decir que el discurso tenga que ser necesariamente corto; durará lo que tenga que durar, pero no debe extenderse innecesariamente.

Es posible que el público manifieste discrepancia con la tesis del discurso. Cuando el orador prepara su intervención debería **anticipar su posible reacción** (normalmente uno sabe cuándo sus ideas pueden resultar polémicas), y en el caso previsible de que haya desacuerdo tratar de conocer los motivos. Esto permite al orador llevar preparadas las respuestas a las posibles críticas.

Si la **reacción contraria del público** hubiera sido totalmente **imprevista** y el orador ignorase sus razones, lo mejor es **preguntarle directamente el porqué de su rechazo**. Hay que darle al público la oportunidad de que exponga sus planteamientos; escucharle con atención, comentando a continuación que se trata de un razonamiento respetable, aunque diferente al punto de vista que uno sostiene.

Lo que **no se puede hacer es aceptar las críticas tal cual**, ya que debilitaría la posición del orador (perdería autoridad). **Tampoco éste debe atrincherarse en sus**

posiciones, criticando duramente los argumentos expuestos por el público e iniciando una discusión que termine crispando aún más los ánimos.

Un acto público no es el lugar más oportuno para una discusión acalorada. Muchas veces con prestar al público la atención debida es más que suficiente para ganarse su simpatía y respeto, aunque siga discrepando de los argumentos expuestos. En todo caso, el orador no debe confundir la reacción contraria de una persona concreta con una opinión contraria generalizada.

Cuando **finaliza la intervención** el público suele aplaudir. El orador dará las gracias sinceramente, mirando al público, y se retirará discretamente. Nada de esperar hasta que finalicen los aplausos, ni de volver al estrado a recibir una nueva ovación como si de un artista se tratase. Hay que evitar gestos del tipo levantar las manos en señal de victoria, llevarse las dos manos al corazón, etc, ni se deben hacer comentarios del tipo «qué exagerados soís», «no es para tanto», «cuanto os quiero».

Una vez **finalizada la intervención** resulta interesante pedirle a **alguien** que haya asistido que dé su **opinión** sincera de cómo ha resultado (puntos fuertes y puntos a mejorar). Cada intervención es un ensayo general de la siguiente.



Una vez **finalizada la intervención** se puede organizar un **debate** entre el público asistente para analizar el tema tratado. Mientras que en el turno de preguntas el público pregunta y el orador contesta, en el debate todos pueden participar exponiendo sus puntos de vista.

Para que el debate se desarrolle de forma eficaz es necesario que el **número de asistentes sea reducido** (no más de 20/25 personas). El público debe estar situado de forma que facilite la participación de todos ellos: en torno a una mesa (si su número es reducido) o en semicírculo (si su número es mayor).

Antes de iniciar el debate, el **moderador introducirá a las personas asistentes** o les pedirá que ellos mismos lo hagan. De cada uno de ellos se facilitará aquella información que resulte relevante (formación académica, experiencia, etc.) y que permita al resto de asistentes tener una idea sobre los demás participantes.

Kölln tienen concejos propios aunque mancomunados. Hasta 1307 no se unen ambos concejos no sin resistencia de sus habitantes.

El siglo XIV es importante para Berlín. La ciudad domina los distritos de Barnim y Teltow. Berlín y Francfort del Oder lideran la Liga de las ciudades de la Marca de Brandenburgo contra los nobles. Berlín se integra en la Liga Hanseática. En 1391 el concejo logra la autonomía y el derecho de hacer justicia. Ese momento de esplendor incide en el terreno artístico. Se reconstruye en pleno estilo gótico la iglesia de San Nicolás a la que en 1876-1878 el arquitecto H. Blackenstein añadirá la hodierna torre. En 1380 se reconstruye en gótico la iglesia de Santa María tras un incendio.

Los Hohenzollern dominan la Marca de Brandenburgo desde el siglo XV. En 1411 el emperador Segismundo otorga a un miembro de los Hohenzollern, el margrave Federico VI de Nuremberg (1371-1440), el dominio feudal sobre la Marca de Brandenburgo y la dignidad de elector del Sacro Imperio. Federico VI de Nuremberg y I de Brandenburgo hace su entrada solemne en Berlín el 30 de abril de 1415. En 1432 suceden unos motines en Berlín con motivo de la elección del concejo que dan pretexto a Federico I para intervenir y abrogar la jurisdicción, franquicias y privilegios municipales disfrutados por los berlineses desde 1391. Federico I aprovecha la coyuntura para romper los vínculos de Berlín y demás ciudades de la Marca con la Hansa.

En 1443 Federico II (1440-1470) erige el castillo (**Schloss**) de Berlín en la isla del Spree sobre la que se ubicaba Kölln a partir de una torre de las murallas medievales de Berlín llamada **Grüner Hut (Sombrero Verde)**. En 1447 el margrave obtiene del papa Nicolás V las dos bulas que ponen la iglesia de Brandenburgo bajo el control de los Hohenzollern. Un año más tarde ordena la recepción del Derecho Romano en Brandenburgo. La política de Federico II explica su mote de **elector de hierro** pero explica la revuelta de los berlineses capitaneados por Bernd Ryke. Los ciudadanos de Berlín arrasan el **Schloss** y destruyen los documentos públicos. La sublevación fracasa aunque el margrave llega a un acuerdo con los berlineses por medio de la sentencia arbitral fechada en Spandau en 1448.

De 1448 a 1451 Federico II reconstruye el **Schloss**. Los avatares de la Historia transforman el **Schloss** berlinés primero en el Palacio Real de Prusia (desde 1701) e Imperial de Alemania (a partir de 1871). Tras las destrucciones sufridas durante la Segunda Guerra Mundial Walter Ullbricht ordena destruir sus últimos restos en 1950 y levantar el **Palacio de la República** con planos de Hermann Henselmann.

En el siglo XV se construye una nueva torre en la iglesia de Santa María a la que en 1790 añade una pequeña cúpula Carl Gotthard Langhans (el arquitecto de la **Puerta de Brandenburgo**). Su pila bautismal data de 1437. En 1485 se pinta el fresco de la **Danza de la Muerte** que tiene una longitud de 22 metros. Este fresco se tapa en 1730 pero se descubre en 1860.

En el siglo XV se levanta en piedra los actuales palacio y fortaleza de Spandau en las proximidades de Berlín. La arqueología ha sacado a luz la existencia de un poblado eslavo en Spandau en el siglo IX d.C. parcialmente fortificado. A comienzos del siglo XIII ya se había erigido una torre en piedra que se conoce por **Juliusturm (Torre de Julio)**. En el siglo XV los muros de madera que rodean la **Juliusturm** se

reemplazan por muros de piedra y se construye el palacio dentro de aquel recinto fortificado. En buena parte de la fortaleza de Spandau se emplean lápidas de un viejo cementerio hebreo cuyas fechas van de 1244 a 1474. Ello ha de relacionarse con los **progroms** antijudíos de la Baja Edad Media. El palacio de Spandau es el primer edificio renacentista en la Marca.

En el mismo siglo XV se constituye en Berlín la Cámara de Plata de los Hohenzollern. En 1473 la **Dispositio Achillea** declara a la Marca de Brandenburgo feudo principal de la familia Hohenzollern y regula su transmisión hereditaria por vía de primogenitura. A finales de aquella centuria el margrave Juan Cicerón (1486-1499) establece la corte brandenburguesa de manera permanente en el **Schloss** de Berlín. En el siglo XVI el Renacimiento y el Humanismo aportan el necesario sustrato para la recepción de la Antigüedad en Brandenburgo que se manifiesta en los retratos de sus margraves que imitan modelos romanos.

JOAQUÍN II DE BRANDENBURGO Y LOS DEFINITIVOS TRIUNFOS DEL RENACIMIENTO Y REFORMA EN LA MARCA

En el bienio 1539-1540 el margrave Joaquín II (1535-1570) introduce la Reforma en la Marca. Comienza por permitir la administración de muchas parroquias de la Marca por pastores protestantes. En 1539 Joaquín II recibe en Spandau la comunión bajo las dos especies de Matías de Jagov, obispo de Brandenburgo de 1527 a 1544 captado por Lutero. En abril de 1539 se celebra el Sínodo de Teltow donde la gran mayoría de la nobleza brandenburguesa acepta la Reforma. Aquel mismo año Joaquín II y la mayoría de las ciudades de la Marca capitaneadas por Berlín se decantan de modo claro por las tesis reformistas. Únicamente los obispos de Havelberg y Lebus ofrecen resistencia. El 2 de noviembre de 1539 se celebra la primera Cena del Señor según el rito luterano en la iglesia de los Dominicos transformada en la primera catedral protestante de la ciudad. En 1540 Joaquín II establece una nueva Iglesia que se basa en la doctrina luterana de la justificación por la fe aunque conserva algunas leyes y prácticas católicas vg. la Misa Latina, la organización episcopal, procesiones y las fiestas en honor a la Bienaventurada Virgen María. El año 1540 contempla la edición del nuevo **Ritual Eclesiástico** con validez en **la Marca entera**.

En 1540 y 1542 el margrave ordena una inspección en la Marca de sesgo protestante casi por entero. Se expulsa a los miembros del clero secular y regular opuestos a la Reforma. Queda prohibida la fundación de nuevas órdenes masculinas. Los conventos se transforman en colegios para doncellas de la aristocracia. Las propiedades eclesiásticas, muebles e inmuebles, se confiscan e hipotecan en obsequio de la nobleza y las ciudades. En 1543 Joaquín II hace del Consistorio la autoridad espiritual más elevada. La Paz de Augsburgo de 1555 soluciona los problemas religiosos del Imperio dando libertad de creencias a los príncipes con su célebre sentencia *cuius regio eius est religio* (**de quien es la región es la religión**) aunque obliga a los súbditos a asumir las creencias de sus soberanos.

Joaquín II se beneficia de esa política a fin de acentuar la victoria de la Reforma en la Marca. La luteranización de Brandenburgo se completa con la muerte de los dos últimos obispos católicos: el de Lebus en 1555 y el de Havelberg en 1561.

Igualmente en 1571 fallece el Padre Pedro. Éste es un franciscano. Su labor supone el término de la actividad del último sacerdote católico en Berlín hasta la llegada de los dominicos hacia 1720 cuando el rey Federico Guillermo I de Prusia (1713-1740) permite celebrar misas católicas en casas privadas (hasta entonces limitadas a las capillas de las embajadas) con objeto de poder alistar en sus ejércitos a soldados católicos.

Federico Guillermo I rompe la política del **Gran Elector** Federico Guillermo (1640-1688) quien prometió en 1653 a la Dieta Protestante no permitir en la Marca el culto católico público o privado. En general el siglo XVII es de absoluto predominio luterano en la Marca con la salvedad del paréntesis impuesto por Juan Segismundo (1608-1619). Éste se convierte al calvinismo en 1613 que entonces ejerce gran fascinación en los príncipes protestantes alemanes. Juan Segismundo es yerno del elector del Palatinado, el jefe del partido calvinista en Alemania, y desposa a su hija con el rey de Suecia Gustavo Adolfo. Sin embargo su intento de declarar al calvinismo religión oficial de la Marca fracasa por la oposición de los Estados Generales de Brandenburgo que sólo conceden subsidios para sus campañas exteriores a Juan Segismundo con su promesa de no molestar la confesión luterana.

En 1561 Joaquín II nombra obispo a su nieto mayor Juan Federico con el propósito de emprender la secularización de los obispados. Igualmente confía la administración de la diócesis de Brandenburgo a su hijo Juan Jorge y suprime todo tipo de enseñanza católica. Cuando Joaquín II muere en 1570 la Reforma ha triunfado en la Marca. No obstante Joaquín II no prohíbe los servicios católicos en la Marca. Eso acaece a principios del siglo XVII. Joaquín II tampoco suprime el cabildo de la catedral de Berlín. A principios del siglo XX contaba con un arcediano y siete canónigos aunque eran meras sinecuras honoríficas para estadistas, generales y teólogos prusianos.

Dentro de la historia de la cultura Joaquín II representa el final de la transición de la Edad Media al Renacimiento en Brandenburgo. Inicia el interés por coleccionar monedas antiguas que hasta el siglo XVIII alcanzará otro momento de esplendor durante el gobierno de Jorge Guillermo (1619-1640), el padre del **Gran Elector**. Funda la primera escuela latina de la ciudad en 1574 y permite el establecimiento de artesanos y artistas fugitivos de los Países Bajos. Asimismo Joaquín II utiliza la decoración típica del Renacimiento alemán en el **Schloss (palacio)** de Berlín. Joaquín II levanta empero la **Capilla de Erasmo** que es el último ejemplo del gótico en Berlín.

En 1538 Kaspar Theiss transforma el viejo castillo en un palacio renacentista alemán por encargo del margrave con el traslado de la fachada principal a la **Schlossplatz (Plaza del Castillo)**. Theiss levanta una fachada de 3 pisos y 13 ventanas. En 1580 el margrave Juan Jorge (1571-1598) encarga al arquitecto Peter Krummer la edificación de un nuevo patio en la parte occidental, las torres de los ángulos, la **Schlossapotheke (Farmacia del Castillo)**, un segundo patio y la culminación del ángulo noreste.

En el siglo XVI se funda la Cámara de Arte Brandenbuesa-Prusiana de Berlín. Ese organismo agrupa la antedicha Cámara de Plata de los Hohenzollern, un gabinete de curiosidades, una colección de monedas, un estudio humanístico y tesoros seculares y eclesiásticos (éstos últimos frutos de la aplicación de la Reforma en la Marca). En el siglo XVII se establece dentro de los objetos que se exponen en la Cámara

de Arte Brandenbúrguesa-Prusiana de Berlín la típica división barroca entre **Naturalia** (productos de la Naturaleza como los tesoros geológicos) y **Curiosa Artificialia** (objetos que resultan de la mano del hombre).

EL GRAN ELECTOR

El **Gran Elector** Federico Guillermo (1640-1688) y su hijo el margrave Federico III de Brandenburgo (1688-1701) y ya rey Federico I de Prusia (1701-1713) basan sus políticas absolutistas en ideas antiguas. A partir de 1643 Berlín empieza a recuperarse de los estragos causados por la Guerra de los Treinta Años que afectan directamente a la ciudad desde 1627. En 1660 empieza a expandirse la ciudad hasta la isla de Werde situada entre los dos brazos del Spree que en honor al **Gran Elector** pasa a denominarse **Friedrichswerde**. En 1685 el **Gran Elector** promulga el **Edicto de Postdam** por el que recibe en sus estados a los hugonotes expulsados de Francia por Luis XIV a raíz de la revocación del **Edicto de Nantes**.

Con el **Gran Elector** empiezan a erigirse en la Marca los primeros arcos de triunfo ya iniciados a principios del siglo XVI a manera de puertas de honor. De esta época se conserva un inventario de la Cámara de Arte Brandenbúrguesa-Prusiana. Allí figuran monedas romanas y algunas gemas y bronce. Todos estos objetos llegan a Berlín desde las provincias renanas sometidas al dominio brandenbúrgués y muy particularmente del ducado de Cléveris. No obstante el **Gran Elector** compra las colecciones artísticas de Erasmus Seidel, Hermann Ewich y Lorenz Beger. El **Gran Elector** encarga a Johann Georg Memhardt el trazado de las nuevas murallas de Berlín. En el **Schloss** ordena en 1685 a M.M. Smids la construcción de una sala de fiestas. Confía su decoración al escultor Bartolomé Eggers de Amsterdam quien labra en mármol las estatuas de 4 emperadores del Sacro Imperio Romano Germánico y 12 margraves de Brandenburgo. Por último el **Gran Elector** y su hijo Federico III de Brandenburgo y I de Prusia inician el coleccionismo de gemas reuniendo entre ambos unas 300 piezas.

FEDERICO III DE BRANDENBURGO Y I DE PRUSIA

Federico III de Brandenburgo y I de Prusia encarga a Andreas Schlüter la erección de una estatua ecuestre del **Gran Elector** imitando el retrato de Marco Aurelio a caballo que orna hoy la plaza del **Campidoglio** en Roma. El **Museo Bode** conserva una copia del retrato ecuestre del **Gran Elector** por Schlüter. En la Marca se publica el **Thesaurus Brandenburgicus** en época de Federico III. El margrave constituye la Academia de las Artes y Ciencias Mecánicas de Berlín en 1696 con el lema *Europae tertia, Germaniae prima* (**tercera de Europa, primera de Alemania**).

La Academia de las Artes y las Ciencias Mecánicas de Berlín favorece el desarrollo de la pintura brandenbúrguesa y luego prusiana que aparece en torno a 1700. La Academia nunca practica el dirigismo estatal que en los mismos años se percibe en Francia por la influencia de determinados pintores de corte como Le Brun. En la Academia berlinesa destacan pintores clasicistas vg. Elías y Agustín Terwesten y Samuel Theodor Gericke. Los tres adquieren notoriedad en su tiempo. En 1707 el

número 15 de la revista *Theatrum Europeum* alaba sus **copias de conocidas anti-güedades de las colecciones vaticanas y de otras partes**. Esa publicación alaba el *Hércules matando a la Hidra* de Agustín Terwesten, conservado en el **Rijksprentenkabinett**, que reproduce una escultura helenística del siglo III a. C., hallada en Roma en 1620, al efectuar una restauración en la basílica de Santa Inés Extramuros.

La Academia de Ciencias y Artes Mecánicas de Berlín impone un interés por la Antigüedad Clásica en la pintura que se prolonga en el siglo XIX con Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Jakob Philipp Hackert, Karl Wilhelm Kolbe el Viejo, Johann Christian Reinhardt, Adam Friedrich Oeser y Albert Eichhorn. El cuadro más famoso de Eichhorn se fecha en 1842. Se titula *Caritema en la Arcadia*. Representa el cenit de la aplicación del idealismo al mundo clásico. Se guarda en la Galería Nacional de Berlín. Su temática supone la ruptura con el famoso asunto iconográfico de *Et in Arcadia ego* (**Y yo en la Arcadia**), antes tratado por Nicolás Poussin en *Los pastores de Arcadia* (París, Museo del Louvre) y Claudio de Lorena en *Et in Arcadia ego* (Roma, Galería Doria-Pamphili). El asunto iconográfico de *Et in Arcadia ego* es una meditación, muy barroca por cierto, sobre la brevedad de la vida y el *memento mori*. Después de la proclamación del Segundo Imperio la Alemania Guillermina cultiva un retrato de tipo romano a manera de representación del poder imperial frente al clasicismo dieciochesco que hace hincapié en la consideración de Berlín de sucesora de Atenas con su célebre apelativo de la **Atenas del Spree** que completa la consideración que Herder tiene de Dresde como la **Florenxia del Elba**. El predominio de lo apolíneo en la pintura clasicista sólo se rompe bien que de modo aislado con la solitaria figura del pintor Lovis Corinth quien muestra en su producción una incidencia de los aspectos dionisíacos que Friedrich Nietzsche resaltó.

Tras asumir el título de rey de Prusia Federico I ordena acuñar en sus monedas las leyendas *Pater Patriae* (**Padre de la Patria**) y *Augustus* (**Augusto**) que también aparecen en la inscripción de la Puerta de la Fortuna en Potsdam. Por último Federico I adquiere la colección del arqueólogo romano Giovanni Pietro Bellori y otorga al Gran Elector el apelativo de *divus* (**divino**) en un epígrafe del **Schloss** de Berlín. Los títulos *Pater Patriae* y *Augustus* suponen un recuerdo del emperador romano Augusto (27 a.C.-14 d.C.). El título de *divus* representa una nueva memoria del Imperio Romano. Cuando muere un César en Roma el Senado enjuicia su labor. Si la aprueba el difunto es divinizado. A esto se refiere el apelativo de *divus*. En caso de reprobación su memoria es condenada (*damnatio memoriae*).

El **Gran Elector** y Federico III de Brandenburgo y I de Prusia inician el coleccionismo de gemas reuniendo entre ambos unas 300 piezas. Es importante el gobierno de Federico III de Brandenburgo y I de Prusia para el **Schloss** de Berlín. El primer arquitecto que allí trabaja es Andreas Schlüter de 1698 a 1706 quien había acabado en 1703 la cancela de alabastro de la Iglesia de Santa María. Schlüter reforma la fachada de Kaspar Theiss que se abre a la **Schlossplatz**. Al tiempo erige una nueva que da al campo de maniobras que se conoce por **Lustgarten**. En esta segunda emplea formas arquitectónicas que asume del barroco italiano desconocidas hasta entonces en Alemania. Schlüter fracasa empero al intentar reconstruir la **Münzturm** (**Torre de la Moneda**). Entonces es sustituido por Johann Friedrich von Eosander llamado **Göthe** quien se encarga de las obras del **Schloss** berlinés entre 1707 y 1713. **Göthe** traza el patio del

oeste, prolonga las fachadas que dan a la **Schlossplatz** y al **Lustgarten** conservando el estilo italianizante de Schlüter bien que con resultados inferiores. Añade un portal a cada una de estas fachadas, imitando el Arco de Septimio Severo del Foro Romano en la fachada de la **Schlossplatz**. Por último proyecta, aunque no realiza, una torre de 100 metros de altura en lugar de la derruida **Münzturm**.

La etapa de Federico III de Brandenburgo y I de Prusia supone el definitivo triunfo del arte barroco en Berlín. Nering construye el **Schloss** de Charlottenburgo y en 1694 inicia la construcción del **Zeughaus (Arsenal)**. Es éste un edificio de 90 por 38 metros de superficie donde trabajan otros arquitectos, una vez fallecido Nering, como Gründberg, Andreas Schlüter y Jan de Bodt. Las esculturas de la fachada y el patio interior (**Schlüterhof**) que se deben al cincel y al escoplo de Schlüter. Éste no se limita a exponer las glorias militares brandenburgueses y prusianas. Representa igualmente los horrores de las guerras bien que en el **Schlüterhof** donde no eran visibles por los civiles berlineses.

De 1701 a 1705 Cayart eleva la Catedral Francesa para los hugonotes refugiados en Prusia tras el **Edicto de Potsdam**. Entre 1701 y 1708 Giovanni Simonetti levanta la Catedral Alemana también llamada **Nueva Iglesia**. Ambas se hallan en el **Gen-darmenmarkt**. En 1780-1785 Carl von Gontard añade a cada catedral una torre con cúpula imitando las basílicas romanas de la plaza del **Popolo**. En 1712 la reina Sofía Luisa, esposa de Federico I, regala a los habitantes de Spandau una nueva parroquia luterana. Es la **iglesia de Sofía (Sophienkirche)** cuya sala con galería es una muestra de las iglesias protestantes del momento.

FEDERICO GUILLERMO I

Federico Guillermo I (el **Rey Sargento**) imprime a la política de su Reino unas nuevas directrices que inician el espartanismo prusiano y hacen que la corte de Berlín pierda su interés por la Antigüedad. En su reinado grandes ejemplares de las colecciones berlinesas van a parar a Dresde. Asimismo constituye un síntoma del filoespartanismo del momento el influjo de la *Ciropedia* de Jenofonte en la educación del **Kronprinz (Príncipe Heredero)** Federico quien se transforma en 1740 en Federico II de Prusia apodado el Grande. Imitando al **Gran Elector** Federico Guillermo I recibe en Prusia a los protestantes expulsados de Salzburgo por el Príncipe-Arzbispo Paris Lodrón. Es curioso reseñar que las memorias de algunos salzburgueses desterrados sirven de modelo a Goethe para escribir **Herman y Dorotea**. Sin embargo Federico Guillermo I añade una torre a la **Sophienkirche** de Spandau. Es la única torre barroca que queda hoy en Berlín. Tampoco el **Rey Soldado** se despreocupa del **Schloss** berlinés. En 1716 Martin Böhme concluye la fachada meridional. En 1728 se empieza la Sala Blanca. El arquitecto Friedrich August Stüler la finaliza en 1844 aunque experimenta algunas reformas en 1895 por Ernst von Ihne.

FEDERICO II Y EL CLASICISMO

Federico II demuestra gran interés por la Antigüedad Clásica. Ello se deduce de diversos hechos:

– La orden de que se tuviera en gran estima la docencia del latín y el griego en todos los **gimnasios** de Prusia (el **gimnasio** en Prusia es el centro público de enseñanza secundaria equivalente al **liceo** francés, el **instituto** español y el **liceo cívico** italiano). Con esto Federico II traspassa el protagonismo de las enseñanzas de las lenguas clásicas de los pastores protestantes a los profesores de **gimnasio**. Sin embargo el comienzo en Prusia de una filología clásica con absoluta impronta universitaria no ocurre hasta 1810 con el traslado del gran filólogo Friedrich August Wolf de la Universidad de Halle a la recién fundada de Berlín

– El cambio del topónimo **Rheinsberg (Colina del Rhín)** por **Remusberg (Colina de Remo)** para un palacete (**Schloss**) situado a unos 100 kilómetros al noroeste de Berlín donde Federico II pasó temporadas de su vida sobre todo como Príncipe Hereadero (**Kronprinz**). Federico II se basa en una supuesta noticia alemana del siglo XVI según la cual Remo no muere por su hermano Rómulo sino que huye de Roma, marcha al norte y funda una ciudad junto a un lago en el mismo punto donde luego se emplazaría el **Schloss Rheinsberg**. Federico II dice que en el siglo XVI un profesor de Rostock encontró esa fuente en un manuscrito del Vaticano. Esta leyenda no tiene base histórica alguna. Creo que todo es una invención de Federico II, si es que no una mera broma, explicadas en ambos casos por su amor a la Antigüedad Clásica.

– Los influjos del estoicismo en los tratados morales que Federico II escribe

– El conocimiento que Federico II revela de la trayectoria histórica del Derecho Romano en su obra *Sobre la razón de las leyes*

– Los *Principios generales de la guerra* de Federico II muestran la incidencia del építome que se hace en Constantinopla en tiempos de Valentiniano III (425-455) de las **Instituciones Militares** escritas por Flavio Vegecio Renato a fines del siglo IV o principios del V

– La *Historia de mi tiempo* de Federico II cita las *Cartas a Ático* de Cicerón y los *Comentarios* de Julio César al igual que hace referencias más genéricas a Jenofonte, Tucídides y Polibio

– En el capítulo 21 del *Antimaquiavelo* de Federico II aparece una cita de Cicerón (*En defensa de Ligario* 7)

– En una carta que Federico II dirige al Mariscal Von Keith el rey llama a Marco Aurelio **mi héroe, mi modelo**

– Federico II adquiere la estatua en bronce del **Joven Orante** de Boetas (Museos de Berlín) al Superintendente Fouquet, las colecciones anticuarias del cardenal Melchor de Polignac y de la margravesa Guillermina de Bayreuth y las colecciones de gemas de los margraves de Ansbach hacia 1758 (256 piezas) y del barón Philipp von Stosch en 1764 (3.244 piezas de las que sólo 880 pertenecen a la Edad Antigua)

EL CLASICISMO ARQUITECTÓNICO DE FEDERICO II EN BERLÍN

Federico II planea el **Forum Fredericianum (Foro de Federico)** en Berlín con eje en la Alameda **Unter den Linden (Bajo los tilos)**. Allí encarga al arquitecto Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff dos obras que subsisten hoy. La primera es la catedral católica de Santa Eduvigis. La conquista de Silesia por Federico II motiva la llegada de inmigrantes católicos a Berlín. Federico II erige para ellos la catedral y la

dedica a Santa Eduvigis quien es la patrona de Silesia. El arquitecto Johann Boumann el Viejo concluye la obra. Ello no debe interpretarse como una actitud filocatólica de Federico II. El rey no permite a los católicos ocupar puestos importantes en la administración prusiana. Sólo les deja ejercer las funciones más bajas. La construcción de la Catedral de Santa Eduvigis se explica por el pragmatismo del rey. Ello le impulsa a no aplicar en sus estados en 1774 el breve *Dominus ac Redemptor* (**Señor y Redentor**) por el que el Papa Clemente XIV suprime la Compañía de Jesús.

Los jesuitas continúan existiendo en Silesia porque a Federico II le interesa que continúen dirigiendo sus escuelas por motivos pedagógicos. Su deseo de que los jesuitas sigan en su reino motiva en Federico el irónico comentario expuesto en una carta con arreglo al cual un ateo (como él) respeta a los miembros de la Compañía de Jesús contrariamente a lo que habían hecho los monarcas católicos como **Su Majestad Apostólica** (la emperatriz María Teresa de Austria en su calidad de reina de Hungría), **Su Majestad Cristianísima** (Luis XV de Francia), **Su Majestad Católica** (Carlos III de España) y **Su Majestad Fidelísima** (Juan I de Portugal). Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff inspira la catedral de Santa Eduvigis en el Panteón de Agripa en Roma que también había servido de modelo en Potsdam para la sala oval del palacio de Sanssouci y la Iglesia Francesa (esto es donde se reúnen los descendientes de los hugonotes franceses expulsados de su país por Luis XIV mediante la revocación del Edicto de Nantes en 1684 y acogidos un año más tarde en los Estados del Gran Elector a raíz del Edicto de Potsdam).

La segunda obra importante de la arquitectura berlinesa de inspiración clásica es la actual **Ópera Estatal Alemana de Berlín (Deutsche Staatsoper Berlin)**. Se le llama coloquialmente **Ópera de Unter den Linden (Linden Oper)**. También es obra de Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff. Presenta influjos del arquitecto italiano del siglo XVI Andrea Palladio al exterior y de la rocalla francesa en su interior. Federico II ordena colocar en su portada el epígrafe latino en letras doradas *Fridericus rex Apolloni et Mysis* (**El rey Federico a Apolo y las Musas**). Su título oficial hasta el fin del II Reich en 1919 es **Ópera de la Corte de Berlín (Hofoper Berlin)**.

Las obras de la **Ópera de la Corte** duran desde el 5 de septiembre de 1741 al 7 de diciembre de 1742. Ese día se inaugura con *Cleopatra y César* de Carl Heinrich Graun. El coste total de la construcción de la **Hofoper** asciende al millón de táleros. En 1787 el interior experimenta algunas reformas por Carl Gotthard Langhans, el inmediato arquitecto de la Puerta de Brandenburgo.

Carl Ferdinand Langhans reconstruye en 1843-1844 la **Ópera de la Corte** de Berlín después del incendio que el coliseo berlinés sufre en la noche del 18 al 19 de agosto de 1843. Carl Ferdinand Langhans es hijo de Carl Gotthard Langhans. Por eso se le conoce también por Langhans el Joven. Carl Gotthard Langhans es el introductor del clasicismo arquitectónico en Berlín con su Puerta de Brandenburgo y maestro de Karl Friedrich Schinkel. Langhans el Joven añade a la sala un cuarto piso y crea una decoración neorrenacentista para el interior a fin de sustituir la ornamentación que en 1788 había hecho su padre Carl Gotthard Langhans (Langhans el Viejo). Las reformas de Carl Ferdinand Langhans hacen a la **Ópera de la Corte** de Berlín ganar en pompa pero perder en intimidad. Desde las reformas de Langhans el Joven a 1945 sólo se instalan un telón metálico a fin de evitar incendios en 1904 y la torre con des-

tino a la custodia de los decorados en 1910 a la vez que en 1927 se efectúan algunas modificaciones en la tramoya.

La República de Weimar cambia su nombre por el de **Ópera Estatal Alemana (Deutsche Staatsoper)**. El 3 de febrero de 1945 un bombardeo arrasa la **Ópera Estatal Alemana**. La compañía se traslada al **Admiral-Palast (Palacio del Almirante)** que no sufre daño alguno en el decurso de la II Guerra Mundial. Tras la rendición alemana la **Deutsche Staatsoper** queda en el sector soviético de Berlín. En la segunda posguerra el director de orquesta Erich Kleiber y el regista Ernst Lega consiguen que las autoridades de la República Democrática Alemana autoricen su reconstrucción que encomiendan a Richard Paulick. Ernst Lega había colaborado con Otto Klemperer en los montajes de la Ópera Kroll. Paulick fue ayudante de Gropius en la **Bauhaus** de Dessau entre 1927 y 1930. Paulick intenta unir la herencia de Knobelsdorff a las necesidades de un moderno teatro de ópera. Sustituye la vieja inscripción latina de la fachada *Fridericus rex Apolloni et Mysis* por **Deutsche Staatsoper (Ópera Estatal Alemana)**. La **Deutsche Staatsoper** se reinaugura el 4 de septiembre de 1955 con una representación de *Los Maestros Cantores* de Wagner dirigidos por Franz Konwitschny.

A lo largo del bienio 1985-86 la República Democrática Alemana invirtió cien millones de marcos orientales en diversas obras:

- Renovación de iluminación, acústica y tramoya con un emplazamiento de 500 kilómetros de nuevos cables
- Cambio de las calderas de los sótanos del teatro a un edificio separado de la Ópera pero comunicado por tuberías con objeto de prevenir incendios
- Reposición del viejo epígrafe *Fridericus rex Apolloni et Mysis*

Esos trabajos culminan con la nueva apertura de la venerable Ópera el 15 de noviembre de 1986 con *Euryanthe* de Carl María von Weber dirigida por Siegfried Kurz. En el último trimestre de 2010 la **Deutsche Staatsoper** va a cerrar durante tres años por nuevas obras de suerte que sus representaciones se darán en el Teatro Schiller

EL CLASICISMO DE FEDERICO II EN LAS ARTES MENORES

La afición de Federico II por la Antigüedad Clásica influye en la porcelana, el mobiliario y la platería. De 1751 a 1757 Wilhelm Caspar Wegely establece la primera manufactura de porcelana en Berlín. Allí predomina un tratamiento clásico de los temas antiguos hasta 1870. El mobiliario berlinés es clasicista desde el reinado de Federico II hasta 1900. Por último Federico el Grande impone en la platería berlinesa el estilo *a la grecque* (a la manera griega) que dura hasta el fallecimiento de Emil Lettré en 1954.

Federico Guillermo II y el triunfo del clasicismo arquitectónico en Berlín

El reinado de Federico Guillermo II contempla la construcción en 1789-1790 de la Puerta de Brandenburgo por Carl Gotthard Langhans. Este arquitecto lleva a su obra las ideas estéticas e históricas de Joseph Joachim Winckelmann. Winckelmann explica la génesis del clasicismo griego en arte y literatura por el nacimiento de la filosofía en Jonia. En la *Historia del Arte de la Antigüedad* afirma Winckelmann

Los sabios que han meditado sobre las causas de la belleza universal, buscándolas entre las cosas creadas y tratando de llegar hasta la contemplación de la belleza suprema, la han hallado en la perfecta concordancia de las criaturas con sus fines y de las partes entre sí con el todo. Pero como este concepto es el mismo de la perfección, de la cual no es capaz la Humanidad, nuestro concepto de la belleza universal permanece indeterminado y se forma en nosotros mediante conocimientos particulares, los cuales, cuando son exactos, unidos y conexos, nos dan la máxima idea de la belleza humana, que estimamos, tanto más alta cuando más nos elevamos en la materia. Mas como por otra parte, esta perfección la da el Creador a todas las criaturas en el grado que les es conveniente, y cada concepto reposa en una causa que debe ser buscada fuera de aquel concepto, la causa de la belleza, aun apareciendo en todas las cosas creadas, no puede ser buscada fuera de ella misma, y de esto nace la dificultad de un conocimiento distinto y universal de la Belleza.

EL CLASICISMO ARQUITECTÓNICO BERLINÉS DEL SIGLO XIX

Los elementos que impulsan el desarrollo del clasicismo en la arquitectura de Berlín durante el siglo XIX son varios:

- 1) El recuerdo de Langhans y la Puerta de Brandenburgo.
- 2) El crecimiento de Berlín que en 1804 es una residencia principesca de 182.000 habitantes y en 1908 se ha transformado en una metrópoli industrial y en la capital del Imperio Alemán con un censo de 300.000 almas.
- 3) El plan urbanístico de Wilhelm Liebenow de 1888 y las ordenanzas edilicias de 1853, 1887 y 1897 que potencian la edificación de casas de alquiler.
- 4) La erección de dos Columnas de la Victoria en Berlín:
 - La conmemorativa de la Batalla de Waterloo en la plaza de la Bella Alianza (plaza de Mehring a partir de 1947) cuyas forma y dimensiones muestran influjos de la Columna de Focas del Foro Romano.
 - La levantada en la plaza del Rey (renombrada plaza de la República después de proclamarse la República de Weimar) bien que la columna se traslade a la Gran Estrella después de la Segunda Guerra Mundial.
- 5) El estudio de la Antigüedad entre las asignaturas de la Academia de Arquitectura de Berlín.
- 6) Existir en la Escuela de Artes una disciplina de Antigüedades hasta la Primera Guerra Mundial.
- 7) La incidencia de dos ideas del catedrático de la Universidad de Gotinga Paul Boetticher:
 - La mezcla de capiteles dóricos y jónicos bien que esta idea Boetticher la adopte de Giambattista Piranesi.
 - Disponer frisos y molduras entre los pisos a fin de recalcar el piso noble mediante motivos clásicos.
- 8) La habitual constitución en estuco de las fachadas de los edificios.
- 9) La imitación, principalmente por los arquitectos de la segunda mitad del siglo, de sus molduras en las molduras con forma de consola del arte romano imperial.

10) Los influjos del **Erectheion** de la Acrópolis de Atenas y del Palacio Redondo de Tívoli en las ventanas.

11) Las figuras de soporte, fundamentalmente cariátides, que pasan a las casas de Berlín desde el palacio de Charlottenhof que Federico Guillermo III (1797-1840) manda edificar.

12) El influjo de las ideas del arquitecto prusiano Karl Friedrich Schinkel y sus discípulos Friedrich Ludwig Persius y Ferdinand von Arnim. Esa influencia se advierte en diversas facetas:

– La inspiración de las mansiones señoriales en las *villae* romanas. Es cierto que las descripciones de aquellas *villae* por Plinio el Joven influyen en los arquitectos europeos desde el Renacimiento pero ese interés se incrementa en el siglo XVIII al descubrirse Pompeya y conocerse mejor el palacio de los emperadores romanos en el Palatino.

– El uso de motivos antiguos en las nuevas estructuras arquitectónicas ideadas por Schinkel que son la cubierta recta y los motivos curvos.

– El proyecto de Schinkel de 1826 que impone un recuerdo de la arquitectura palacial en las fachadas de las casas de alquiler.

LAS GRANDES OBRAS DE SCHINKEL EN BERLÍN

Son la Nueva Guardia, el Teatro Nacional y la planificación por Federico Guillermo III (1797-1840) del **Lustgarten** con la Isla de los Museos.

LA NUEVA GUARDIA

Se construye en 1816. Schinkel intenta recordar un *castrum* romano con los cuatro machones (recuerdos de las torres de los *castra*) y el interior (reminiscencia de los patios en los antedichos *castra*)

TEATRO NACIONAL

Karl Friedrich Schinkel lo construye en el **Gendarmenmarkt**. Aunque hoy es una sala de conciertos fue el centro de la vida teatral berlinesa en la que se distinguen las siguientes fases:

1) Historicista impuesta por August Wilhelm Iffland quien es el primer director artístico del Teatro Nacional.

2) Virtuosista que se inicia con las primeras representaciones de tragedias griegas en 1841.

3) Verista o naturalista que arranca de Otto Brahm en 1890.

4) Durante la República de Weimar coexisten dos tendencias:

– El expresionismo.

– Las representaciones **entre el sueño y la realidad** preconizadas por Max Reinhardt como reacción contra el verismo que estableció el antedicho Otto Brahm.

5) El teatro a manera de propaganda de los dirigentes políticos del período nazi (1933-1945).

- 6) A partir de la Segunda Guerra Mundial existe una bifurcación:
- Realismo social en Berlín Oriental.
 - Teatro experimental de Berlín Occidental.
- 7) Triunfo del teatro experimental a consecuencia de la reunificación alemana en 1990.

EL LUSTGARTEN Y LA ISLA DE LOS MUSEOS

Schinkel planifica en un sentido clasicista el **Lustgarten** y la Isla de los Museos. El **Lustgarten** es el espacio comprendido entre el Palacio Real de Prusia, la Catedral Protestante y La Bolsa. Era una antigua plaza de maniobras. Federico Guillermo III permite a Schinkel construir en el **Lustgarten** el Museo Antiguo (1823-1830). Federico Guillermo IV (1840-1861) aprueba el proyecto de Schinkel el 8 de marzo de 1841 para la isla del Spree reservada para actividades científicas y museísticas. El 9 de octubre de 1841 muere Schinkel. Su discípulo August Stüler continúa su obra en Isla de los Museos. Stüler empieza en 1843 y termina en 1855 el Museo Nuevo. En 1841 el mismo Stüler había comenzado las obras de la Antigua Galería Nacional que se inaugura en 1876. Ambos edificios son clasicistas. En el Museo Nuevo se aprecian más influencias de Langhans. En cambio se perciben mayores ecos de Schinkel en la Antigua Galería Nacional.

LA RUPTURA DEL PROYECTO DE SCHINKEL EN LA ISLA DE LOS MUSEOS

Una primera ruptura con el proyecto inicial de Schinkel para la Isla de los Museos tiene lugar en 1874 (dos años antes de finalizarse la Antigua Galería Nacional) pues se consiente que el Ferrocarril Suburbano de Berlín (S-Bahn) pase a través de la isla. Cuando el emperador Federico III muere en 1888 su hijo Guillermo II encarga a Ernst von Ihne la construcción de un museo en su honor en la parte norte de la isla. Von Ihne es el principal representante del Barroco Guillermino. Hace en ese estilo el Museo del Emperador Federico que luego se llamará el Museo Bode en honor de su primer director Wilhelm von Bode. El barroco del Museo Bode supone una reacción contra las tendencias neoclásicas que Schinkel y Stüler habían heredado de Langhans. Los ideales arquitectónicos de Ernst von Ihne concuerdan más con las ansias de grandeza de los últimos Hohenzollern que el severo clasicismo de Schinkel y Stüler.

El plan inicial de Ihne para el Museo del Emperador Federico abarca 80 salas y gabinetes. Las principales colecciones del Museo del Emperador Federico eran en orden de menor a mayor importancia:

- 1) Esculturas y cerámicas españolas.
- 2) Pinturas antiguas.
- 3) Esculturas y cerámicas flamencas.
- 4) Cerámica francesa.
- 5) Artes menores alemanas del Renacimiento, Barroco y Rococó.
- 6) Arqueología árabe con:

– Los restos del palacio de M'schatta que regaló el sultán otomano Abdul-Hamid a Guillermo II.

– Azulejos arábigos y persas entre los que destacan algunos de influencia china
– Colección de Sarre con metales, alfombras, bronce de Mosul, azulejos y pinturas murales.

7) Monedas con 300.000 ejemplares que comprendían:

– 100.000 monedas griegas.
– 35.000 monedas romanas.
– Monedas italianas del siglo XV.
– Una colección completa de monedas francesas acuñadas en las Edades Moderna y Contemporánea.

8) Esculturas:

– Escultura italiana.
– Colecciones coptas y árabes de Egipto con pinturas, vidrios, cueros, relieves en marfil, bronce y cerámica.

– Colección bizantina con un **pyxis** del siglo IV d.C., capiteles, sarcófagos con algunos ejemplares de los talleres constantinopolitanos y el mosaico de San Miguel **in Affricisco** datado en Rávena en el siglo VI.

El último museo de la isla es el Museo de Pérgamo que se construye de 1910 a 1930 con objeto de exponer los vestigios arqueológicos de aquella ciudad helenística. Su diseño se debe a Alfred Messel y Ludwig Hoffmann. El Museo de Pérgamo comprende tres Museos: la Colección de Antigüedades Clásicas, el Museo del Próximo Oriente Antiguo y el Museo de Arte Islámico. Además del Altar de Zeus en Pérgamo alberga otros monumentos de interés como la Puerta del Mercado de Mileto y la Puerta de Ishtar de Babilonia dentro del arte antiguo.

LOS TRES MEJORES TESOROS ARQUEOLÓGICOS DE LA ISLA DE LOS MUSEOS

Son el busto de Nefertiti en el Museo Nuevo y los recuerdos de Pérgamo y Babilonia en el Museo de Pérgamo.

BUSTO DE NEFERTITI

Nefertiti es la primera esposa del faraón Akenaton (1372-1354 a.C.). Como las restantes esculturas de bulto redondo hechas durante el período de Amarna se caracteriza por el manierismo y su estructura ovalada. El busto de Nefertiti llega a Berlín al haber sido descubierto en 1912 por el egiptólogo alemán Ludwig Borcharden en las excavaciones que efectúa en Tell-el-Amarna a expensas de la **Deutsche Orient-Gesellschaft (Sociedad Alemana de Oriente)**.

LOS HALLAZGOS DE PÉRGAMO

Son el Altar de Zeus y unos magníficos ejemplos de la escultura del reino helenístico de los atálidas cuya capital es Pérgamo.

EL ALTAR DE ZEUS DE PÉRGAMO:

El Altar de Zeus es otro de los edificios más célebres. Se erige entre 181 y 159 a.C. En períodos anteriores el ara de los sacrificios se colocaba al lado del templo. En Pérgamo se hace un gran edificio para cobijar el ara. La planta del Altar de Zeus tiene forma de U. Ese trazado pasa a Roma y será luego usado en los palacios renacentistas. El edificio pretende que nunca pueda abarcarse en su totalidad mediante la quiebra del punto favorable del espectador y la construcción de las cuatro fachadas desiguales. Se rompe así la costumbre arquitectónica del siglo IV a.C. de sostener la igualdad entre las cuatro fachadas de un edificio que se observa en la Linterna de Lisícrates en Atenas y también aparecía en el Mausoleo de Halicarnaso dentro de la zona minorasiática de Caria. Las dimensiones de la parte central del Altar son 38 metros de longitud por 36 metros de anchura.

En el alzado del Altar de Zeus se construye un zócalo donde se disponen los relieves con a fin de que se aprecien mejor. Las dimensiones del zócalo son 120 metros de largo por 2,30 metros de alto. En el Altar de Zeus se invierten los volúmenes al trasladarse el friso desde el arquitrabe a la parte baja. El elemento esencial del Altar de Zeus es la enorme escalinata. En el transcurso del clasicismo las columnas se erigen muy cerca de la **naos** o **cella** (pequeña habitación donde se coloca la estatua de la deidad a la que el templo se haya consagrado). En el monumento de Pérgamo los fustes (símbolos de la luz) juegan con los intercolumnios (trasuntos de la oscuridad). Con ello adopta un tono cambiante según el tiempo atmosférico que produce distintos grados en la alternancia luz-sombra. Por último una nueva disyuntiva vanos-lleos se da por medio del rehundimiento de la columnata de la fachada.

LA ESCUELA ESCULTÓRICA DE PÉRGAMO

Tienen importancia las esculturas que configuran la llamada Escuela de Pérgamo. Abarcan los grupos escultóricos destinados por Atalo I para decorar la plaza que se abría ante la biblioteca (con un sentido muy barroco de la unión de las artes) y los relieves del Altar de Zeus. Los primeros muestran los enemigos vencidos por aquel rey. Entre ellos destacan el jefe galo y el persa moribundo del Museo Nacional Romano en la Ciudad Eterna, el galo herido del Museo Arqueológico de Venecia y el galo moribundo del Museo Capitolino de Roma. Los relieves del Altar de Zeus se hallan en Berlín (Museo de Pérgamo). Aunque son relieves las figuras parecen de bulto redondo al colocarse encima de un fondo plano muy rehundido. Se sustituyen las líneas verticales por otras oblicuas. Presentan una tendencia a las formas en aspa que son típicas del helenismo. Se crean múltiples planos para crear una idea de profundidad. Se rompe la frontalidad. Las figuras se colocan incluso de espaldas al espectador forjando una obra de arte cerrada con puntos muertos que encaminan las miradas hacia los temas principales. Finalmente se ve un contraste entre las representaciones de los dioses y los gigantes. Las primeras dan una imagen de serenidad con formas rectas y técnica de paños mojados inspirada en Fidias. Las figuras de los gigantes son desequilibradas y helicoidales. Su modelo es Scopas.

La Gigantomaquia narra la derrota de los gigantes a manos de los dioses. No se sabe los nombres de los escultores que trabajaron en el Altar de Zeus. En la Giganto-

maquia se inspiran en la *Teogonía* de Hesiodo y la *Biblioteca* de Apolodoro. Según ambos escritos los gigantes son hijos de Uranos (el Cielo) y Gea (la Tierra). Disputan a los dioses olímpicos el dominio del Universo. Éstos últimos dirigidos por Zeus y Atenea los vencen. La Gigantomaquia se interpreta como el triunfo de una religión celeste sobre las viejas creencias telúricas. Los escultores de Pérgamo la reinterpretan a manera de un símbolo de la derrota de la barbarie gálata que se refleja en los gigantes a manos de la cultura del helenismo simbolizado en los dioses.

El Altar de Zeus tiene un friso interior de 1,50 metros de alto por 80 metros de largo donde se narra el mito de Télefo. Ofrece rasgos más clasicistas que la Gigantomaquia. Narra el mito de Télefo que se vincula al Ciclo de Troya. Télefo es un rey de Misia, hijo de Heracles y Auge. Cuando el ejército aqueo se dispone a desembarcar en Misia, en una primera tentativa de atacar Troya, Télefo es herido por Aquiles. Los aqueos sufren derrotas y han de volver al puerto de Aúlida a fin de reorganizarse. Mientras tanto un oráculo había predicho a Télefo que su herida sería sanada por la misma arma que se la causó. Télefo va a Aúlida y pide a Aquiles que le cure su herida con la herrumbe de su lanza con la promesa de cambiar de bando y acompañarles a Troya. Aquí puede verse un eco de Alejandro Magno, gran lector de la Iliada, quien pensaba llegar más lejos que Aquiles en su conquista del imperio persa de los Aqueménidas. Las victorias de los pergameos sobre los gálatas les llevan a considerarse los herederos de Aquiles y Alejandro Magno.

EL TRASLADO A BERLÍN DE LOS RELIEVES DEL ALTAR DE ZEUS

El primer viajero que a fines del siglo XVIII describe las ruinas de Pérgamo es el conde francés Marie-Gabriel A.F. Choiseul-Gouffier quien las sitúa en la ciudad otomana de Bergama. En 1864-1865 el ingeniero alemán Carl Humann visita Pérgamo y envía a los museos de Berlín tres relieves que adjudica erróneamente a un templo de Atenea. Esos relieves se instalan en la Sala de los Héroes del Museo Viejo de Berlín que había sido construido entre 1823 y 1830 por Kart Friedrich Schinkel. Igualmente en 1871 Humann muestra los restos de Pérgamo a algunos arquitectos y arqueólogos alemanes que visitan el Imperio Otomano.

En 1877 Alexander Conze es nombrado director de la colección de esculturas de los Museos Reales de Berlín. Conze se interesa por los relieves de Pérgamo. En septiembre de 1878 A. Conze logra que los Museos Reales de Berlín inicien excavaciones en Pérgamo con el permiso de la Sublime Puerta cuya dirección encomienda a Carl Humann.

A esto se unen dos factores. El primero es el anhelo alemán de que los Museos Reales de Berlín compitan con el Museo Británico. El segundo radica en la imposibilidad de conseguir tesoros arqueológicos de Grecia pues el gobierno heleno sólo permite la salida del país de duplicados ante las tremendas pérdidas de su patrimonio artístico. Bismarck entra en negociaciones con los otomanos que fijan el reparto de los descubrimientos y una entrega de 20.000 marcos imperiales a la Sublime Puerta a cambio del hallazgo a Berlín de todos los hallazgos pertenecientes al Altar de Zeus.

Asimismo tienen implicaciones políticas las excavaciones en Bergama. En principio los alemanes habían empezado a excavar en Olimpia. Les llevó la idea de que Berlín podía convertirse en el centro espiritual de la moderna Alemania de la misma mane-

ra que Olimpia lo fue en la antigua Grecia. Con estas miras Ernst Curtius inicia las excavaciones en Olimpia en 1875. Ante las trabas de Grecia a la exportación de obras de arte Bismarck corta las subvenciones a Olimpia y las traslada a Bérghama una vez lograda la aquiescencia otomana. Las excavaciones en Olimpia continúan entre 1875 y 1912. Los emperadores Guillermo I y Guillermo II la sufragan de su propios peculios. En ellas trabajan Wilhelm Dörpfeld y Adolf Furtwängler (padre del gran director de orquesta Wilhelm Furtwängler). En 1887 se descubre en Olimpia el Hermes con Dionisio Niño de Praxiteles. En 1936 Hitler encarga al Instituto Arqueológico Alemán la reanudación de las campañas arqueológicas en Olimpia coincidiendo con la Olimpiada de Berlín que siguen en la actualidad con el paréntesis de la II Guerra Mundial.

El 9 de septiembre de 1878 empiezan las excavaciones dirigidas por Humann en Bérghama aunque con el consejo epistolar de Conze desde Berlín. Como sucediera en 1834 con la restauración de la Acrópolis por Von Klenze, Humann y Conze no se preocupan de los restos bizantinos y otomanos de Bergama.

En 1879 empiezan los primeros envíos de los frisos a Berlín. En su reconstrucción colaboran el arqueólogo Otto Puchstein y el historiador de la arquitectura Richard Bohn. Los trabajos se hacen con gran rapidez. En abril de 1880 ya se han extraído muchas estatuas plásticas, bustos e inscripciones, 35 láminas con 100 fragmentos del friso de Télefos y las tres quintas partes de la Gigantomaquia con 97 láminas y 2.000 fragmentos. Las tareas finalizan el 15 de diciembre de 1886.

Es cierto que el propio Conze reconoce

Nosotros no éramos insensibles respecto a lo que significaba arrancar los restos de un gran monumento a su tierra materna y llevarlo a la muestra. Allí nosotros nunca más le podríamos ofrecer la luz y el ambiente en el cual había sido creado y donde una vez se había manifestado totalmente. Sin embargo se la arrancamos a la siempre presente y completa destrucción.

Es Max Kunze quien mejor refleja el impacto que produce entre los berlineses la llegada de los frisos de Pérgamo

Los testimonios literarios de los primeros visitantes del viejo museo de Berlín, los artículos en la prensa y revistas, las entusiasmadas manifestaciones de artistas y escritores no son posibles sin tener en cuenta el gusto artístico del arte en la Alemania "Guillermina" con sus actitudes neobarrocas, que correspondían enteramente a esta época del arte antiguo. Algunos manifestaban encontrar en este arte antiguo "algo similar a su manera moderna de sentir y pensar". Otros veían claramente la afinidad política: Pérgamo era para ellos tanto un centro de poder político, como un centro cultural, donde además de la aspiración, se disponía de los medios para atraer a los mejores y más capacitados. Si en un tiempo el magnífico altar había sido "el orgullo de la dignidad monárquica", ahora vuelve a resurgir en Berlín, bajo este mismo signo. El nuevo Imperio Alemán había "conquistado" de esta forma un antiguo monumento, en el cual los valores de la antigüedad, así como los contemporáneos se sobreponían. El paralelo histórico aparecía claramente, así como en un tiempo los reinos helénicos como Pérgamo habían sustituido a las clásicas culturas de las ciudades (estado-ciudad) como Atenas, de la misma forma ahora se había superado la misera pequeñez de los estados alemanes, mediante la unión de estos estados bajo la égida de Prusia.

Los restos de Pérgamo se exhiben en principio en el Viejo Museo de Berlín aunque se construye un museo ex profeso (el Museo de Pérgamo) en la Isla de los Museos. Es el Museo de Pérgamo. Lo erige Ludwig Hoffmann aprovechando un diseño de Alfred Messel que se inspira en los monumentos de Assur, Babilonia, Baalbek y el mismo Pérgamo. Las obras duran de 1910 a 1930.

DESCUBRIMIENTOS DE BABILONIA

Nabucodonosor II (605-562 a.C.) es el principal emperador del Segundo Imperio Caldeo o Imperio Neobabilónico que empieza en 630 a.C. y termina en 538 a.C. Nabucodonosor II embellece su capital, Babilonia, con algunas construcciones:

1) **Esaquila** o Nuevo Templo de Marduk erigido junto al **Etemenanki** o Viejo Templo de Marduk. El **Etemenanki** había sido construido por Hammurabi (1792-1750 a.C.) quien es el titular más característico del Primer Imperio Babilónico (c.a. 1800-1595 a.C.). El rey asirio Senaquerib (705-681 a.C.) destruyó el **Etemenanki** en 689 a.C. El **Esaquila** se coronaba por una **ziggurat** o torre escalonada de siete pisos. Cada piso estaba pintado de un color distinto al representar cada planeta de los siete conocidos por los caldeos del Segundo Imperio.

2) **Pensiles** o **Jardines Colgantes** que eran una de las Siete Maravillas del Mundo. Nabucodonosor II los construye para su esposa, la princesa meda Amitis, quien en la planicie de Babilonia añoraba las montañas de su Media natal. Los **Pensiles** tienen importancia al representar la primera vez que se incluye el paisaje en la Arquitectura. Esa inclusión pasa a los árabes. En España se cuenta con un ejemplo en el Generalife.

3) Muralla de 18 kilómetros de perímetro. Se hace de ladrillo. En ella se representan animales fantásticos que posteriormente pasan al Arte Medieval.

4) **Puerta de Istar**. Se abre en la Muralla de Babilonia. Según Herodoto de Halicarnaso la **Puerta de Istar** da paso a la **Vía Procesional** que termina en el **Esaquila**. A ambos lados de la **Vía Procesional** se levantan palacios con un patio central al que dan las habitaciones. La **Puerta de Istar** muestra:

- Arco de medio punto flanqueada por torres.
- Almenas escalonadas que coronan las torres. Ese elemento es de ascendencia asiria y luego es recogido por el Arte Árabe.
- Decoración más rica que la de la Muralla. La decoración de la **Puerta de Istar** se hace por medio de cerámica vidriada que aporta policromía. La **Puerta de Istar** supone el inicio de la decoración cerámica en la Arquitectura usada posteriormente por persas y árabes.

El gran arqueólogo alemán Robert Koldewey descubre en varias campañas arqueológicas realizadas en Babilonia la **Vía Procesional** (1899), el **Esaquila** (1900), la **Puerta de Istar** con la Muralla (1902) y el **Etemenanki** (1913). Cuenta con la colaboración del arqueólogo Walter Andrae y el filólogo y asiriólogo Bruno Meissner. Entre febrero y noviembre de 1902 R. Koldewey identifica la Puerta de Istar por medio del descubrimiento de este epígrafe

Yo soy Nabucodonosor, rey de Babilonia, hijo de Nabopolasar, rey de Babilonia. He construido la Puerta de Ishtar con piedras vidriadas de color azul para Marduk, mi señor. Instalé enormes toros de bronce e importantes figuras de serpientes en su umbral. Con losas de piedra caliza... de piedra... el decorado de los toros (?)... Marduk, venerado señor... damos... vida eterna.

Los fragmentos de la **Puerta de Ishtar**, la muralla y la **Vía Procesional** llegan a Berlín en 1926. Dos años después el escultor W. Struck los clasifica y recomponen para formar la admirable pieza escultórica que hoy puede admirarse en el Museo de Pérgamo en la Isla de los Museos de Berlín.

LA PLAZA DEL REY EN BERLÍN: UN EJEMPLO DE URBANISMO GUILLERMINO DE INSPIRACIÓN CLASICISTA

La plaza del Rey (**Königsplatz**) en Berlín cambia su nombre en 1918 a plaza de la República (**Platz der Republik**). En 1933 vuelve a llamarse plaza del Rey por orden de Hitler. Tras la Segunda Guerra Mundial recupera la denominación de plaza de la República. Es una de las plazas más importantes de la ciudad de Berlín. Allí se encuentra el **Reichstag** que es la sede de la Cámara Baja del Parlamento Alemán (**Bundestag**) después de la reunificación alemana y la subsiguiente reconstrucción del edificio por Norman Forster. Durante el Segundo Imperio (1871-1918) y la República de Weimar (1918-1933) la plaza del Rey (o de la República) es un ejemplo perfecto del urbanismo berlinés de la época imitada de modelos clásicos. En aquel tiempo la plaza del Rey tiene dos edificios paralelos (la **Ópera Kroll** y el **Reichstag**) separados entre sí por la **Columna de la Victoria** que supone el eje de simetría entre ambos.

LA ÓPERA KROLL

Se construye en 1843-1844 por los arquitectos clasicistas Ludwig Friedrich Persius y Carl Ferdinand Langhans. El primero es discípulo de Karl Friedrich Schinkel, el representante más cualificado de la arquitectura prusiana de inspiración clasicista. Persius recibe en 1841 el nombramiento de Arquitecto de la Corte por el rey prusiano Federico Guillermo IV. No obstante LF. Persius trabaja sobre todo en Potsdam. Allí concluye la Casa del Jardinero y los Baños Romanos (1829-1844), el ingenio para el agua con forma de mezquita del Palacio de Sans Souci (1841-1843) y la Villa Tieck (1845). La temprana muerte de Persius en 1845 hace que se finalicen en Potsdam siguiendo sus proyectos la iglesia de San Nicolás (1830-1849), el castillo Babelsberg (1833-1849), la iglesia de la Paz (1845-1848), el Belvedere de la Colina del Espíritu Santo (1847-1863) y la nueva **Orangerie** (1851-1860).

A Langhans el Joven se deben la capilla de Santa María de Oswitz (1822-1824), la sinagoga de la Cigüeña Blanca en Wroclaw (1826-1829), el Teatro Municipal de Legnica (1839), el Teatro Municipal de Breslau que es hoy la Ópera de Wroclaw (1839-1841), el Teatro Municipal de Leipzig (1864 -1867) y el Teatro Ducal de Dessau (1855-1856).

El nombre primitivo de la Ópera Kroll son **Jardines de Invierno de Kroll**. Su propietario es Joseph Kroll quien es propietario de restaurantes en Berlín y Bres-

lau. Los **Jardines de Invierno de Kroll** se inauguran en 1844 con capacidad para 5.000 personas. Tienen tres grandes salones de los que el más importante es la **Sala del Rey**. Ese nombre se da en honor a Federico Guillermo IV por haber sido benefactor de Joseph Kroll. Los **Jardines de Invierno de Kroll** poseen 14 salas más pequeñas. Además de un restaurante se ofrecen bailes y conciertos por una orquesta permanente.

En 1850 se dan las primeras sesiones de ópera y teatro en la **Sala del Rey**. Un año después un incendio devora esta sala que es reconstruida en 1852 por Eduard Titz. Éste respeta su exterior pero cambia la decoración interior. La **Sala Real** llega a tener una capacidad de 1.600 espectadores. Desde 1852 hasta 1895 se representan óperas, operetas, conciertos y representaciones teatrales por lo general dramáticas. En 1895 experimenta nuevas remodelaciones a cargo de Felix Genzmer y Gustav Hochgürtel. Ese mismo año se reabre como **Nuevo Teatro Real de Ópera** aunque los berlineses la designan **Ópera Kroll**. Lo usa la Ópera Estatal de Prusia y otras compañías de teatro. Durante la Primera Guerra Mundial se usa de almacén.

Oscar Kaufmann reforma el interior en 1922-1923. Se vuelve a abrir el 1 de enero de 1924 como la **Ópera del Estado en la plaza de la República** bien que la gente no se resigne a dejar el más entrañable término de **Ópera Kroll**. Lo administra la Sociedad Popular de Teatro. El aforo es de 2.100 asientos. No obstante la sigue utilizando la Ópera Estatal Prusiana como segunda sede dependiente de su hogar habitual en **Unter den Linden**, la **Ópera Estatal Alemana** que es el nombre dado en 1918 a la antigua **Ópera de la Corte**.

Sólo en 1927 se crea una compañía de ópera estable en la **Ópera Kroll** con el director de orquesta Otto Klemperer, uno de los mayores genios de la batuta, personaje muy vinculado a la Social Democracia Alemana de entreguerras y alemán de etnia judía bien que bautizado (lo que no impide a muchos de sus admiradores considerarle ateo por el sarcasmo con que dirigió algunas obras maestras de la música religiosa como por ejemplo su grabación para EMI del quinto movimiento del *Requiem Alemán* de Brahms).

La nueva compañía se estrena el 19 de noviembre de 1927 con una representación de *Fidelio* de Beethoven. Otto Klemperer intenta diferenciar la **Ópera Kroll** de la **Ópera Estatal Alemana** con la representación de óperas contemporáneas de Igor Stravinsky, Paul Hindemith, Darius Milhaud y Arnold Schönberg. En esto sigue las tendencias que otro gran director de orquesta, Bruno Walter, en compañía del intendente Heinz Tietjen, habían impuesto a partir de 1925 en la **Ópera Municipal** en Charlottenburgo (germen de la actual **Ópera Alemana de Berlín**).

En la **Ópera Kroll** Klemperer cuenta con la colaboración de artistas de la categoría de Giorgio de Chirico, Laszlo Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer, Caspar Neher, Gustaf Gründgens y Jürgen Fehling para los escenarios, figurines, bocetos y atrezzo de las óperas tanto clásicas como contemporáneas que se representen en la **Ópera Kroll**. Fueron muy célebres los estrenos mundiales que allí se hacen de la versión original de *Noticias del día* de Paul Hindemith (8 de junio de 1929) y *Música de acompañamiento de una escena de cine* de Arnold Schönberg (6 de noviembre de 1930). En esos mismos años la **Ópera Alemana de Charlottenburgo** hace grandes representaciones dirigidas musicalmente por Bruno Walter, con la rectoría escénica de

Heinz Tietjen, de óperas de Wagner (vg. *Los maestros cantores* en 1925) y Mozart (en cuya música Walter era un gran experto) al lado de los estrenos rupturistas de Ernst Krenek y Kurt Weil.

LA COLUMNA DE LA VICTORIA

Se alza para conmemorar las victorias prusianas sobre Dinamarca (1864), Austria (1866) y Francia (1870-1871). Es obra de Heinrich Strack. Tiene una altura de 61,5 metros. La corona la **Estatua de la Victoria** de Friedrich Drake. La **Estatua de la Victoria** pesa 35 toneladas métricas. Su altitud es de 9 metros. Drake retrata a su hija Margarete como **Niké** (diosa de la Victoria).

REICHSTAG

El **Reichstag** es el Parlamento del Imperio Alemán. Tras la unificación de Alemania en 1871 el **Reichstag** se reúne en la Cámara Alta del Parlamento Prusiano en la Calle de Leipzig en Berlín. Ésta resulta insuficiente. El 19 de abril de aquel año el **Reichstag** aprueba su edificación con las palabras *la construcción de un parlamento a la altura de las funciones del Reichstag y digno de representar al pueblo alemán es una necesidad urgente*. En 1881 el **Reichstag** compra a la familia Raczynski el terreno que se extiende en frente de la **Ópera Kroll** a fin de erigir su nueva sede. Paul Wallot la construye entre 1884 y 1894. En el mobiliario y la decoración interior Wallot se inspira en el Renacimiento Alemán. En cambio Paul Wallot aúna en el exterior del **Reichstag**:

- Formas típicas del Renacimiento Italiano.
- Elementos del Renacimiento Alemán.
- Elementos neobarrocos.
- Cúpula vanguardista con estructura de acero y cristal.

En el **Reichstag** son muy interesantes la cúpula y el epígrafe del frontispicio *Dem Deutschen Volke* (**Al Pueblo Alemán**). En principio la cúpula iba a ser de piedra y con un radio de 85 metros. Dados los problemas estructurales que motivaría, el ingeniero Hermann Zimmermann reduce en 1889 su radio a 75 metros y sustituye la piedra del proyecto de Wallot por materiales más ligeros de acero y cristal. Con ello la arquitectura y la ingeniería del Segundo Imperio se dan la mano en el primer **Reichstag**. Peter Behrens hace la inscripción *Dem Deutschen Volke* en 1916 con letras unciales. El metal de las letras tiene 60 centímetros de alto. Behrens usa el bronce de dos cañones capturados a los franceses durante la Guerra de Liberación contra el Imperio Napoleónico (1813-1815).

LA RUPTURA DE LA ARMONÍA EN LA PLAZA DEL REY

Empieza en la noche del 27 al 28 de febrero de 1933 con el incendio del **Reichstag**. Esto hace que el Parlamento se traslade a la **Ópera Kroll**. En 1938 Hitler dispone el traslado de la **Columna de la Victoria** a la **Gran Estrella** del **Tiergarten** donde se encuentra hoy. El **Tiergarten** es un bosque creado por Federico II el Grande

imitando modelos franceses. Contra lo que la gente cree Hitler no hablaba en el **Reichstag** (incendiado al mes siguiente de su llegada al poder) sino en la **Ópera Kroll**. Allí anuncia el principio de la Segunda Guerra Mundial el 1 de septiembre de 1939. Un bombardeo aliado destruye la **Ópera Kroll** el 22 de noviembre de 1943 y sus ruinas se demuelen por completo el 27 de marzo de 1951.

LOS DESTINOS DEL CLASICISMO ARTÍSTICO BERLINÉS EN EL SIGLO XX

En el tránsito del siglo XIX al XX Alfred Messel y Peter Behrens desenvuelven el estilo dórico como simbología de las formas aunque lo unen a una asimilación de la técnica industrial. En Berlín Peter Behrens construye la **Turbinenhalle** (sala de turbinas) de la empresa AEG. No obstante la principal obra de Behrens es la Embajada Alemana en San Petersburgo situada junto a la Catedral de San Isaac.

En 1911 Heinrich Seeling empieza la construcción de un nuevo Teatro de Ópera en Charlottenburgo impulsado por un grupo de operófilos de aquella ciudad descontentos con el excesivo aristocratismo de la **Ópera de la Corte** en Unter den Linden. El coliseo de Charlottenburgo se inaugura el 7 de noviembre de 1912 con una representación de *Fidelio* de Beethoven dirigida por Ignatz Waghalter. El edificio de Seeling es neoclásico por completo. El nombre es **Teatro de la Ópera Alemana** que se cambia por **Ópera Municipal** en 1925 cuando Charlottenburgo se une al Gran Berlín. A fines de la República de Weimar la **Ópera Kroll** en la plaza de la República y la **Ópera Municipal** representan sendas alternativas a las más conservadora **Ópera Estatal Alemana** de Unter den Linden. La **Ópera Kroll** se cierra el 3 de julio de 1931 con una representación de *Las bodas de Fígaro* de Mozart.

En 1933 la **Ópera Municipal** pasa a depender del Ministerio de Prensa y Propaganda. Goebbels la controla a fin de oponerse al dominio que ejerce Göring de la **Ópera Estatal Alemana**. Igualmente vuelve a adoptar su primitiva denominación de **Teatro de la Ópera Alemana**. En 1935 se reducen sus asientos de los originarios 2.300 a 2.098 a fin de abrir un palco presidencial que rompe el espíritu mesocrático de sus fundadores. Un bombardeo aliado destruye la **Ópera Municipal** el 23 de noviembre de 1943 aunque la compañía continúa sus funciones en el **Teatro del Oeste (Theater des Westens)** que como el **Admiral-Palast** resulta milagrosamente intacto al término de la Segunda Guerra Mundial.

Después de 1945 el **Teatro del Oeste** simultanea representaciones dramáticas y operísticas. La construcción del Muro el 13 de agosto de 1961 hace que el Senado de Berlín Occidental erija otra **Ópera Alemana de Berlín (Deutsche Oper Berlin)** dado que la **Ópera Estatal Alemana** queda en Berlín Oriental. El arquitecto Fritz Bornemann levanta en un tiempo record la **Ópera Alemana de Berlín** sobre el solar de la antigua **Ópera Municipal**. Bornemann se inspira de manera muy lejana en el clasicismo de Seeling. La **Ópera Alemana de Berlín** se inaugura el 24 de septiembre de 1961 con una representación de *Don Juan* de W.A. Mozart dirigida por Ferenc Fricssay. La reunificación ha hecho que funcionen simultáneamente en Berlín los dos teatros de ópera junto a la más moderna pero también respetabilísima **Ópera Cómica de Berlín (Komische Oper Berlin)**. Esta última compañía se halla instalada en un

teatro neobarroco construido en 1892 como **Teatro Unter den Linden**. Seis años después cambia su nombre por **Teatro Metropol**. Las bombas aliadas lo arrasan el 9 de marzo de 1945. Se reconstruye con gran presteza. Vuelve a inaugurarse el 23 de diciembre de 1947 como sede de la Ópera Cómica de Berlín.

El postrer edificio clasicista de Berlín es la Nueva Galería Nacional antes del derrumbe del Muro en 1989. Mies van der Rohe levanta la Nueva Galería Nacional de 1962 a 1968 dentro del **Kulturforum am Tiergarten** diseñado por Hans Scharoun. En el proyecto de Scharoun el **Kulturforum am Tiergarten** tiene como eje la plaza de Potsdam. Abarca la Nueva Galería Nacional de Mies van der Rohe, la Filarmonía y la Biblioteca Estatal. Estas dos últimas son obras de Hans Scharoun aunque la segunda fue acabada por su discípulo Edgar Wisniewski dada la muerte de Scharoun el 25 de noviembre de 1972. Otro elemento importante del **Kulturforum am Tiergarten** es la iglesia de San Mateo construida en el siglo XIX por Stüler (el discípulo de Schinkel) y que sirve de vínculo con el pasado. Scharoun planeó el **Kulturforum am Tiergarten** como la réplica occidental al Foro de Federico II (**Forum Fridericianum**) con eje en Unter den Linden que había quedado en Berlín Oriental.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL

- ARENHÖVEL, W. y SCHREIBER, C. (eds.), *Berlin und die Antike*. 2 vols., Berlín, 1979.
- COBBERS, A., *Architecture in Berlin. The most Important Buildings and Urban Settings*, 2ª ed., Berlín, 2002.
- FLASHAR, H. (ed.), *Altertumswissenschaft in den 20er Jahrenzeit. Neue Fragen und Impulse*. Stuttgart, 1995.
- GÄHTGENS, Th.W. (ed.), *Johann Joachim Winckelmann 1717-1768*. Hamburg, 1986.
- KUNZE, M., *El Gran Altar de Mármol de Pérgamo. Su redescubrimiento, su historia y su reconstrucción*. Berlín-Maguncia, 1991.
- WATKIN, D. y MELLINGHOFF, T., *German architecture and the classical ideal 1740-1840*. Londres, 1987.



LA VOLUNTAD DE SABER

Antonio GRACIA

Conferencia impartida en el Centro de la UNED de Calatayud con motivo del Solemne Acto Académico de Apertura del Curso 2010/2011

*Mi consejo principal
es, gran señor, que leáis,
porque, sabiendo, sepáis
discernir el bien del mal.*

Gómez Manrique

Amables ciudadanos, dignísimas autoridades: sean mis primeras palabras para agradecer a D. Julio Fuentes la invitación a participar en este acto.

PERSECUCIONES

1.— El *Génesis* prohíbe a Adán saber, y su desobediencia es castigada con la expulsión del fértil paraíso y la infelicidad de la existencia. En Egipto, **Tahótep** decretó que el hijo no supiera más que el padre, estancándose así el conocimiento. Porque enseñó a pensar, **Sócrates** fue asesinado mediante el suicidio. **Hipatia** fue violada con el filo de estriadas caracolas, desmembrada y quemada por renovar la ciencia. Arrancados los dientes y la lengua, **Giordano Bruno** fue quemado vivo por ese instinto de renovación. **Luis de León**, por dar a conocer el hermoso *Cantar de los cantares*, padeció cinco años de prisiones. La Gran Inquisición daba la muerte a quienes cuestionaban sus dictados... ¿Acaso aquel que quema a un hombre sabio no está quemando una biblioteca? ¿Por qué este universal miedo al saber?

2.— Suele olvidarse que una de las grandes tragedias de la Historia es la creación del Índice de libros prohibidos. ¿Por qué se han perseguido la escritura y la lectura durante milenios? ¿Cómo el libro, nacido para dar luz al entendimiento puede ser condenado a la hoguera, exorcizado como si de un demonio se tratase? El libro es el notario de la historia, el que muestra, implacable, la existencia, los aciertos y errores de los hombres. Ya **Voltaire** achacaba tal condena a que el libro *disipa la ignorancia*, que es la gran aliada del poder. Y **Petrarca** afirmó que *el poderoso sólo desea que el saber perezca*. Fue **Confucio** quien propugnó la idea de que el mérito está en saber y es este el digno de respeto, no el linaje: *donde hay educación no hay sumisión* (No hay dictadura allí donde hay cultura). Pues, como ya nos anunciaba **Séneca**, *la única libertad la da el saber*. He ahí el porqué de que los gobernantes den la felicidad del

“pan y circo” –la que satirizaba **Juvenal**– a la gran muchedumbre, aprovechando la tergiversación de algunas frases (*no hay vida más feliz que la de aquel que no sabe pensar*, escribió **Sófocles**; *la ignorancia nos da felicidad*, dijo **Milton** por voz de Lucifer). **Rousseau** deduce, así, una consecuencia de ese letal estado de ignorancia: *el hombre nace libre y, sin embargo, encadenado vive en todas partes*. Y es que en cualquier lugar y en todo tiempo la ignorancia convierte al hombre en siervo, mientras que sólo quien comprende es libre y transforma el destino en voluntad.

SOBRE LA VOLUNTAD Y DEJACIÓN

3.– ¿Cuál es la voluntad del hombre histórico? El origen del hombre tiene un punto de partida creciente: la conciencia de la mortalidad de cuanto existe y la concienciación de que debía legar cuanto aprendiese como huella de su propio existir y como germen de aprendizaje de sus descendientes. Hace un millón de años que el lenguaje inició un balbuceo universal, y un centenar de siglos que encontró modos de convertirse en escritura. Primeras transmisiones del saber pueden considerarse la palabra, la pintura rupestre, el pergamino, la lectura más ágil ambrosiana, la invención luminosa de la imprenta. Se trataba de renovar ideas, de publicarlas y de difundirlas. ¿Extraña que el buen monje san **Ambrosio** abandonara la lectura oral porque con su lectura silenciosa, evitando la gesticulación, leía cuatro veces más deprisa y aprendía, por tanto, mucho más para tratar de comprender mejor? ¿Nos extraña que **Gutenberg** pusiera sobre el papel cuanto los humanistas rescataban de entre la Antigüedad? El mundo en que vivimos es la herencia de la gran tradición de esa escritura voluntariosa del aprendizaje, y nuestra vida es la que nos forjamos con los conocimientos que adquirimos. Porque, afirmaba **Kant**, *somos nosotros los constructores de la realidad*. Con permiso de **Ortega**, pues, digamos: yo soy yo porque creo mis circunstancias. Por eso hay que negar a “David Copperfield” cuando comienza así su biografía: *Si seré o no seré el protagonista de esta historia no puedo decidirlo...* Y es que las decisiones deben ser la huella dactilar de nuestro espíritu; ya que el destino es concatenación de causas y de efectos, de manera que si pulimentamos su engranaje con el conocimiento no habrá azar ni terrible ananké que nos someta: seremos causa de las consecuencias haciendo nuestro todo aprendizaje; y seremos nuestros protagonistas, pues no hay destino, sino voluntad.

4.– ¿Ejercitamos nuestra voluntad o hemos matado el ansia de saber? Suele decirse que este es el mejor de los mundos posibles, el que han hecho la inercia evolutiva y, tal vez, también la voluntad. En cualquier caso, ¿en qué hemos convertido la existencia? ¿Es el progreso el gran depredador de la cultura clásica y ya somos ídólatras de un mundo que murió? Los griegos adoraban a **Aristófanes**. El público del siglo XVII aplaudía a **Molière** y a **Calderón**. ¿Por qué no se conocen hoy sino porque el saber está desprestigiado? ¿Dónde están **Miguel Ángel** y **Leonardo**? ¿Habremos exiliado al fértil hombre renacentista? ¿Vamos a un futuro más humano o tan sólo más banal? ¿Avanzamos en humanismo y ciencia? ¿Deshumaniza la tecnología? ¿Podemos alterar el devenir? ¿Puede el conocimiento mejorarlo? ¿Podría mejorarlo la enseñanza? La humanidad no sabe a dónde va, pero empieza a saber de dónde viene y debiera empezar a prevenir. No es verdad que el pasado siempre sea mejor que cada

instante que vivimos. El pasado es la prosa cotidiana con la que sublimamos cuanto muere y escribimos su exégesis poética. Todos nos preguntamos el porqué y el para qué de nuestras existencias. Todos necesitamos comprendernos y comprender el mundo en que vivimos. ¿No debiéramos todos conocer la escritura solar del universo y el jeroglífico íntimo del hombre? ¿Quién no querrá saber cuál es su origen? ¿Quién no ansía saber lo que le espera cuando se ha convertido en un cadáver? Sí para todo viaje hay que llevar el mejor y más sólido equipaje, la maleta del viaje de la vida debe llenarse con conocimientos que procuren templanza y sensatez porque el saber potencia las virtudes y el anhelo de autosuperación.

5.— He aquí ejemplos de autosuperación: mientras espera ser guillotinado, **Condorcet**, en lugar de derrumbarse, se dedica a escribir sólo porque *si hay igualdad habrá felicidad*, la “Historia del progreso del espíritu”. **Messiaen**, entre el horror del campo nazi de Silesia, compone su “Cuarteto para el fin de los tiempos”, atrapando la eternidad en el apocalipsis del furor más dantesco de los hombres...

6.— Autosuperación que hizo escribir un día al nobilísimo **Cantero**: *Guarda en tu biblioteca buenos libros, mas guárdalos primero en tu cabeza*. Y Don Quijote, sentenciosamente, advierte a Sancho Panza: *No es un hombre más que otro si no hace más que otro*. ¿No acaba así con las aristocracias e impone la nobleza del esfuerzo? La estatura de un hombre no termina allí donde termina su cabeza, sino allá donde llega con su mente. Hay que aprender a cuestionar el mundo y a construimos nuestro mundo propio.

AUTORRETRATOS

7.— El buen lector se apropia de la Historia y de cuantos, como él, van construyéndola. ¿Por qué leer sino porque leyendo aprendemos sobre nosotros mismos, y no hay precio para ese aprendizaje? *Ama el conocimiento como un ciego ama la luz*, dejó escrito **Flaubert**. *Quien abre un libro está tocando a un hombre*, advirtió **Whitman** y admitió **Unamuno**. En el bosque auroral de la cultura hay hombres que son libros que son vidas. Si cada vida enseña una experiencia y tan sólo vivimos una vida, vivamos las de todos en los libros, pues cada uno es una vida escrita. Seamos egoístas del saber. ¿Quién no vive la Historia con **Heródoto**? ¿Quién no amaré los viajes con Ulises, con Eneas y con los argonautas? ¿Quién no aprenderá a amar con Melibea, con “Werther”, con **Ovidio**, con **Rostand**. Aquel que quiera mitigar sus celos, ¿no ha de aprender de “Otelo” y de Castel? ¿Quién no sabrá tratar con su conciencia tras dialogar con “Hamlet” y Raskólnikov? ¿Quién no amaré la vida al descender de “La montaña mágica”, de **Mann**? ¿Quién, para consolarse de la muerte, no hará suyo el sofisma de **Epicuro**, y las acotaciones de **Lucrecio**, para burlar su asedio interminable? El sufridor de la melancolía, ¿no ha de encontrar antídotos en **Emerson** y su entusiasmo por la realidad? Quien quiera ver los riesgos del futuro asómese a **George Orwell** y **Aldous Huxley**. Quien persiga la dicha que conjugue humanismo, idealismo y cientifismo. El que luche contra la adversidad y busque hallar un cielo en el naufragio de esta tierra de todos los infiernos tome ejemplo de Robinson Crusoe y halle su isla interior luisianamente. Pues la existencia es un laberinto cuya única Ariadna es el saber; y el buen saber consiste en liberarse del dolor sin sufrir la idola-

tría del placer: el desapasionamiento, la amable, la feliz circunspección, el plácido equilibrio emocional.

NADIE IGNORA IMPUNEMENTE

8.— Si la finalidad de la existencia es ser dichosos, ¿qué necesitamos? En este mundo en que vivimos, todos intervenimos con nuestras conductas, con nuestro ser y estar, y todos somos como pequeños dioses de este mundo. ¿Por qué no hacerlo amable y solidario con cuanto nos ayuda a construirlo, que es el limpio tesoro del saber? El mundo es como es porque ya otros se esforzaron en mejorar su imagen. ¿Cómo se ha comenzado la igualdad de la mujer, las razas y los pueblos sino accediendo a la sabiduría? ¿Por qué sino porque el saber acaba imponiendo la ley de la justicia, la legitimidad de la igualdad? Reconozcamos la primera ley: hay sólo un bien: y es el conocimiento; existe sólo un mal: es la ignorancia. Y los más admirables son aquellos capaces de apropiarse del saber de cuantos fueron sabios y legarlo como nueva semilla del futuro. Así es como entendemos esta frase: *Si pude ver más lejos fue mirando desde hombros de gigantes*, dijo **Newton** admitiendo la deuda que adquirimos con quienes nos transmiten sus saberes. En este mundo en el que todos mandan o pretenden que hagamos lo que ordenan, sólo es libre aquel que aprende y sabe regirse por su propia voluntad; ser libre es elegir con sensatez; la sensatez repudia la ignorancia; luego la libertad la da el saber: y sólo halla la dicha quien es libre. Hoy quien no aprende es porque desprecia la solidaridad, porque ya dijo **Lupercio Leonardo de Argensola**: *los libros han ganado más batallas que las armas*, pues el conocimiento siempre impone la ley de la justicia. Somos nuestro progreso: la esperanza; y abandonar la vida sin dejarla más hermosa que cuando la encontramos es el más inmoral de los delitos. Y sabed: nadie nace impunemente.

IDENTIDAD Y APOTEOSIS

9.— Si *todo nuestro mal proviene de nuestra incapacidad para estar solos*, como quiere que sea **La Bruyère**, no hay amigo que dé más compañía que el buen libro, que habla con nosotros o calla, si queremos el silencio. Y en verdad que en el páramo social, frente a la adversidad y el infortunio, no hay mejor panacea que sentir el placer infinito de leer. Porque considerando que el mayor enemigo del hombre es la congoja de no hallarle sentido a la existencia, un libro es más valioso cuanto más nos alivia la angustia de vivir o incluso nos alegra la conciencia de que somos mortales e indefensos. Y por eso, a pesar de las torturas, persecuciones, muertes y ostracismos, el hombre se sumerge entre legajos, códices, pergaminos, manuscritos: para que el universo se comprenda con la razón y con el corazón y la vida sea un mundo solidario en el que resplandezca la alegría por ser dueños de nuestras existencias. **Quevedo**, pues, prefiere retirarse del mundanal bullicio y sus mentiras *con pocos, pero doctos, libros juntos* para, como **Descartes**, conversar con las plumas egregias del pasado y acumular, así, sabiduría con la que alimentar cualquier futuro. Y **Lope**, al fin, elige como amantes *dos libros, tres pinturas, cuatro flores*. **Montaigne, Stendhal, Proust, o Dostoiewski** nos enseñan el yo individual; y el yo social, **Galdós, Dickens o Hugo**.

Tal vez no ha retratado nadie el múltiple rostro del hombre como **William Shakespeare**, el gran comprendedor del alma humana; todos sus personajes son personas intemporales y de cada tiempo, paradigmas de anhelos y fracasos. Tiene rostro de libro el hombre, tiene innumerables páginas el mundo.

TODAS LAS ARTES SON LIBROS

10.— Pues, ¿y esos otros libros que son cuadros, músicas, esculturas, monumentos? ¿Qué son sus armoniosas geometrías sino un puñado de materia humana desgajada del tiempo, levitante en la conciencia frágil de los siglos, esperando encarnarse en nuestra mente? ¿Quién no descubre un universo heroico al iniciarse el *si bemol* mayor que fluye por el *Rhin* como un presagio de la “Tetralogía” wagneriana? ¿Quién no hallará los místicos acordes del firmamento oyendo “La Novena” del sordo que escuchó la inmensidad? ¿Cómo no conocer el propio infierno al mirar “El jardín de las delicias”? ¿Y el gran libro de la Naturaleza, donde estalla la luz de lirio y rosa desde el amanecer hasta el ocaso según desamanece hacia el crepúsculo? Aquellos que condenan cualquier arte por ser un lujo o por su irrealdad, digan si el estallido de Hiroshima ha despertado más conciencias que “La libertad guiando al pueblo”, o bien “Los comedores de patatas”, o el solidario “Himno a la alegría”. Cuántos hombres han compendiado el mundo en su verbo, su música o pintura. Ellos son nuestro mágico equipaje.

ODA

11.— Quién supiera cantar las excelencias de la página escrita, caudalosa en claros y fecundos sortilegios. Imaginemos: qué esforzados ojos los de quienes dedican su existencia a leer, a pensar, a reescribir la verdad tantas veces mutilada. Ved al autor: la pluma pensativa traduciendo a palabras cuanto sabe; y observad al lector, transfigurándose cada vez que abre un libro en una página donde escribe su biografía el mundo. Los ojos sorben la palabra escrita, el oído interior le pone música, el olfato halla un mágico perfume, la mano se extasía con el tacto y la mente comprende el paraíso. En un libro retumban los orígenes, el canto de los pájaros, la piedra, el menhir y la lluvia, los océanos constelados del cielo, los enigmas y su desciframiento, el manantial, la identidad del hombre y la memoria del mundo: la existencia innumerable que resucita en la posteridad. En ella está el pasado, y el futuro, y en ella late ya la raza cósmica con letras de diamante y simetría. Estamos hechos de insaciables ansias de trascendencia e inmortalidad; y sólo el libro es la reencarnación de nuestros atavismos y esperanzas.

EL LIBRO EXCELSO

12.— ¿Cómo reconocer la voz excelsa? Si bien se considera, un libro es un microscopio para ver el yo y un catalejo hacia la sociedad. Un buen libro es aquel en que leemos lo que sentimos pero no logramos escribir, es aquel que nos parece estar escrito por nosotros mismos porque refleja nuestras metafísicas. Un buen libro es tan solamente aquel que no queremos que se acabe y del que salimos mucho más inteligentes, más sabios de nosotros y del mundo, necesitados de reabrirlo porque nos enri-

quece sin envilecernos con sus superfluidades ingeniosas. Es la más poderosa arma pacífica, pues no destruye, sino que construye; y así, el más sabio es el mejor armado para las contingencias de la vida.¹

13.– *La transmisión del saber*

¿Cómo legar cuanta sabiduría acrisolan los hombres tras milenios sino con el ejemplo y la enseñanza? *No es buen legislador quien no legisla primeramente sobre educación*, dice el legislador griego **Licurgo**. *¿Qué podemos saber; qué debo hacer; qué nos espera y qué cosa es el hombre?* son las cuatro preguntas capitales que hace **Kant**: ¿qué podemos responderle? ¿Que el hombre es solamente un ser que espera y lo que debe hacer es aprender para encontrar respuesta a sus preguntas? Si *un hombre es solamente lo que sabe*, como afirmaba **Bacon** sabiamente, ¿nos despreocuparemos del saber? Las tres primeras universidades –La Academia, El Liceo y El Jardín: **Epicuro**, **Aristóteles**, **Platón**– encontraron sus métodos ¿Cuál de ellos nos servirá después de tantos siglos? ¿Cuál será nuestro punto de partida? ¿Unir la *distraacción y la instrucción* al modo de **Platón** y de **Propercio**? *¿Educar para el aula de la vida* como quiso **Aristóteles** y luego insistió con firmeza **Sigmund Freud** con su *Educaad para la realidad*? ¿Recurriendo al *diálogo cordial* que practicaban **Epicuro** y **Sócrates**? ¿O, en fin, mostrando, como quiso **Einstein** que la enseñanza debe recibirse *como un regalo y no como un castigo*? El buen educador convierte en fácil el tema más difícil, y no existe mejor institución que la del libro. **Carlyle** ya escribió hace mucho tiempo: *no hay universidad mejor que una pequeña colección de grandes libros*. Mas todo libro, como todo viaje, necesita un sensato cicerone. ¿Y quién no anhela ser el profesor que soñaba tener cuando era alumno?

14.– ¿Enseñamos el mar y las montañas, o solamente cruda Geografía? ¿Enseñamos Historia o sólo fechas? ¿Antes que la noción, la percepción? ¿A razonar o a

1. *Sátira*

Verdad es que también hay malos libros. Incluso los autores más ineptos hallan lectores que se les parecen. Pues ya desde **Pitágoras** sabemos que la suma integral de los catetos es lo que hemos llamado muchedumbre. Si admitiéramos que el factor común de la *humanity* es la mediocridad, aceptaríamos sin inculpaciones que en nuestra sociedad, muy tristemente, todos tienen derecho a la cultura y pocos lo convierten en deber; que sólo existe el adocenamiento; que emergemos al mundo, lo sentimos, lo transformamos en ideas y lo vivimos como una realidad que nos parece igual a la de todos, pero es distinta para cada uno. Nos une el inconsciente colectivo, lo que tenemos de alma universal; nos separa la íntima conciencia que hemos desarrollado con saberes o entumecido con nuestra ignorancia. No existe el mundo; existe la experiencia que tenemos de él: lo que aprendemos. Lo demuestran las listas de best-sellers: sobre lo sustancial triunfa lo efímero porque la muchedumbre es epidérmica; aunque el tiempo rescata las verdades y muestra que el best-seller más auténtico es **Homero**, y **Virgilio**, y es **Boccaccio**, y es **Velázquez**, y es **Shumann**, y es **Etcétera**. Si un autor de hoy leyera libros clásicos, el lector leería los modernos sin padecer atrofia cerebral. Ya **Fogazzaro** censuraba que “en los tiempos de **La Fontaine** hablaban los animales; hoy también escriben”. Porque hoy hay sólo un libro: La Pantalla; y en tal libro está escrito: “no leerás”. Hasta el mismo **Cervantes**, que es modelo de templanza, empuja hacia la hoguera cuantos libros nos insensibilizan para apreciar la voz universal.

memorizar? ¿Al hombre que hay detrás de cada libro o nada más que títulos y análisis? ¿Que la ciencia y la técnica prolongan el impulso humanístico del hombre? ¿Que el pensador idea la utopía y el científico intenta realizarla? ¿Mostramos que en el hombre no hay más alta pulsión que la del Arte porque en él sigue viviendo contra toda muerte?

15.— La Historia y el Relato nos revelan el tiempo y el espacio en que vivimos; mediante la Poesía comprendemos la intimidad humana, ajena y propia; y la Filosofía ordena el caos en que razón y fe suelen caer; la Ética y las Leyes nos corrigen cuando nos desviamos; y la Física, como las Matemáticas, rubrica cada hallazgo de que es capaz la mente. Familia, educación y sociedad forman el trío que construye el mundo. Cuando cambia una de ellas todo cambia. ¿Se han distanciado educación y vida? ¿Por qué el infante, que es todo preguntas, deja de preguntar dentro del aula, dejación que le crece con los años? ¿Será que no le importa lo que escucha, que no afecta a su sensibilidad? Antes que alumno, es este una persona; y hay que pulsar sus ansias personales convirtiéndolo en un protagonista de cuanto ha de aprender, aunque sea ajeno, porque sólo lo propio nos importa. Todo concepto es un pensamiento nacido de ordenar los sentimientos: y no podemos aprender aquello que no sentimos como vida propia.

16.— Transmitir la cultura, o la belleza, sin enseñar primeramente a amarla es, como toda imposición, un yerro. De nada sirven las erudiciones si no las convertimos en premisas que nos conduzcan a la comprensión. Ya admitió **Erasmus** que *es gran necesidad aprender lo que luego hay que olvidar*, tal vez pensando en las erudiciones con las que se enmascara la incultura. Hay que enseñar primero las esencias; luego, tal vez también, las circunstancias. Nada puede enseñarse si primero no enseñamos por qué se ha de aprender. El primer postulado educativo es mostrar el deleite de saber y la necesidad de la cultura para nuestra existencia y las ajenas: que el saber es la única palanca de **Arquímedes** para cambiar el mundo. Que el saber es la única moneda con divisas en todos los países. Aprender es sentir curiosidad por cosas trascendentes, y saciarla: tallar premisas que hallen conclusiones porque aprender es siempre un silogismo. Educar: despertar curiosidad por el aprendizaje, no imponerlo.

17.— Aquellos que pretenden acabar con la cultura olvidan, contumaces, que el ansia de aprender, la voluntad de saber, es tan fuerte y poderosa como el instinto de supervivencia y la curiosidad connatural, genética, insaciable y progresiva. La prohibición es una invitación a conocer cuanto se nos prohíbe. El hombre necesita prolongarse, aventurarse en retos, expandirse; el hombre necesita la creación y, para hallarla, la sabiduría; pues la creación consiste en darle un orden al *universo desenuadernado*, como dijera **Dante** en su “*Conmedia*”, imaginando el cosmos como un libro —que, según **Galileo**, solamente podría descifrarse en plenitud con el lenguaje de las matemáticas—. Basta aprender responsabilidad para que todo ocurra como debe. Mejor que saber más es saber bien para encontrar la propia identidad. ¿Resulta extraño que **Alejandro Magno**, en medio de tragedias y conquistas, releese la “*Ilíada*” y la “*Odisea*” para ensanchar su mente altiva y ávida, como alumno que fuera de **Aristóteles**? ¿Extraña que en el siglo XVI **Lucrezia Squarcia**, prostituta errante, guardase entre sus faldas ejemplares de **Petrarca**, de **Homero** y de **Virgilio** con los que descansar de sus fatigas buscándole sentido a su vivir?

RECAPITULACIÓN Y PARAÍSO

18.— Para acabar, regreso hacia el principio: si saber es hallar identidad en este mundo sin identidades, quien quema libros quema las conciencias que pueden renovar lo establecido. **Platón** llegó a quemar cuantos escritos contradecían sus proposiciones; **Shih Huang-ti** acabó con la lectura haciendo arder los libros de su imperio; condenó **Diocleciano** al fuego todos los libros de la inerme cristiandad; los cristianos quemaron tres millones de libros en sus muy Santas Cruzadas; los nazis arrancaron de la Historia las páginas que no les convenían; el saqueo de las grandes bibliotecas de Alejandría y Sarajevo han sido el gran memoricidio universal; y si conjeturamos el mañana, en “Fahrenheit”, de **Bradbury**, los libros son quemados y sólo la memoria de algunos hombres salva su usufructo, convertidos en libros, como había anotado **Gracián** ya mucho antes. ¿Por qué este universal miedo al saber? No parece difícil la respuesta: los libros nos enseñan a pensar, a cuestionar el mundo y sus doctrinas; y pensar es un acto subversivo contra la maquinaria del poder, que empuja siempre a la docilidad y prohíbe, por ello, todo cuanto invita a liberar el pensamiento. Pues pensar es dudar de las verdades para encontrar una verdad mayor. Por otra parte, surge otra pregunta: ¿Por qué los constructores del futuro y quienes buscan la verdad sin límites afrontan las torturas y la muerte llevados por su amor a la lectura, si conlleva fatal persecución? Tampoco la respuesta es complicada: Queremos ser felices, por lo cual debemos aprender a convivir con nosotros y nuestros semejantes, lo que exige saber, reflexionar para elegir lo bueno para todos y encontrar un edén sin servidumbres: porque el error, en una democracia, también lo legitima el ciudadano; y, si no acierta, el pueblo se convierte en la más execrable dictadura. ¿Y cómo puede derroscarse a un pueblo cuyo criterio es la contumacia? Sin un orden social no hay equilibrio emocional, sosiego, vida plena. No hay ciencia o pensamiento innecesarios para la íntima paz y convivencia. Por el contrario: quien no sabe tiene asegurados todos los naufragios. ¿No es, pues, causa causal el buen saber, es decir: una buena educación? ¿No nos debemos al conocimiento?

19.— Si yo tuviese que partir la Historia en dos mitades, la dividiría no en dos períodos consecutivos, sino en dos concepciones simultáneas y opuestas que han causado las violencias sufridas por los hombres y mujeres: la primera sería la de aquellos que anhelan comprender, y la segunda la de quienes condenan el saber. He acudido a sus propios testimonios. He aquí dos ejemplos al azar: el gran **Alfonso el Sabio** con la Escuela de Traductores de Toledo puso casi todo el saber ante la España y la Europa del mundo medieval. De todas las culturas amerindias que destruyeron los conquistadores tan sólo conservamos cuatro códices aztecas y tres mayas. Sin embargo, **Bernardino de Sahagún** salvó de la masacre azteca cuanto pudo y conocemos sólo sus rescates de aquella fértil civilización. Y en el extremo opuesto, dos verdugos: el platonismo condenó al poeta, y el comunismo encadenó al artista (el arte y la poesía siempre sueñan con un mundo mejor que el del Estado). Entre tanta condena y tanta exégesis, ¿qué libros salvaremos de un incendio nuclear? No aquellos que ayudan a reconstruir la civilización; pero sí la cultura: aquellos que nos recordasen el esfuerzo humano y sus momentos álgidos, y al menos un catálogo breve de hecatombes que permitieran acordarnos siempre que es más fácil el yerro que el acierto y no es nuestra la infalibilidad.

20.— No hay mejor talismán que el de los libros: por ellos el cerebro es la mayor biblioteca del cosmos: el oasis. Muchos son los que en sus ensoñaciones ven en la biblioteca un paraíso: confiesa **Borges**, como un don supremo: *Yo, que me figuraba el paraíso bajo la especie de una biblioteca*. E indica **Osho**: *para ser feliz haz que tu casa sea una biblioteca... Si tienes biblioteca con jardín*, escribió **Cicerón**, *lo tienes todo... Sólo he encontrado la felicidad al lado de un buen libro*, dijo **Kempis**... Y es que, a pesar de las contraculturas, en un lugar de un libro siempre espera una frase salvífica que otorga sentido jubiloso a la existencia: una razón para seguir viviendo.

POSDATA:

Y no quiero acabar sin añadir: ¿Qué podría decirle a un estudiante? Son 657.000 horas las que vivimos, de promedio. Restémosles infancia, adolescencia, un tercio para el sueño y otro tercio para el trabajo. Todavía quedan 175.200 horas de vida libre, ociosa, nuestra. ¿En qué las ocupamos sino en tedios repetitivos que nos importunan? ¿De verdad nos sentimos satisfechos? ¿Cómo es posible en una sociedad en la que el tiempo es oro, malgastarlo? ¿Cuántas personas se comprenderían y solucionarían sus conflictos si supieran que lo que les ocurre está descrito ya y solucionado en tantos personajes prototipo de tantas páginas que hubiesen sido sus mejores y expertos consejeros? En cambio, quienes, libres, se dedican al silencioso estudio se lamentan de que a lo largo de su vida apenas pueden leer, y casi a vuelavista, tan sólo 19.100 libros. No tenemos por qué ser sabios todos. Pero a ese estudiante yo le digo: que nunca te domine la ignorancia. Antes de que el poder piense por tí, deja que en tu interior piensen los libros hasta que encuentres un criterio propio.

NUESTRO CANFRANC. NUESTRO TREN

Alfonso MARCO PÉREZ

Licenciado en Geografía e Historia (Historia Contemporánea)
 por la Universidad de Zaragoza.

Técnico de Comunicación y Difusión en la Dirección de Innovación Tecnológica de Adif.

Canfranc es mucho más que una simple estación e incluso que una referencia del transporte por ferrocarril. Es un icono ferroviario y un emblema de Aragón. Es parte de nuestra memoria, de nuestro patrimonio y de la arquitectura española y europea. Hace más de cuarenta años que nuestro tren perdió su carácter internacional y sigue siendo necesario insistir en su significado e importancia.

Más allá de fechas y datos que evocan esfuerzos y dificultades ilimitadas, el Canfranc es el testimonio del esfuerzo por superar barreras y acercar personas. “Esa gran obra de fraternidad y riqueza” en la que se invirtieron enormes caudales de energías, tiempo y dinero, dudas y contratiempos, no fue sino una corta experiencia llena de dificultades, finalmente truncada un mal día de 1970.

Desde entonces todo han sido andanzas y palabras vanas, esperanza y desaliento, mientras languidece el ferrocarril esperando recuperar su papel injustamente perdido. Como evocaba Vicente Cazarra, cualquier día, hoy mismo quizá, un pastor recorre la vía con su rebaño y exclama con tristeza: ¡cuánto trabajo perdido!

APROXIMACIÓN CRONOLÓGICA AL FERROCARRIL DE CANFRANC

La elección del valle de Canfranc como ruta para atravesar los Pirineos heredaba la lógica seguida desde la antigüedad. Fue la ruta transpirenaica tradicional de los fenicios y los cartagineses; de los romanos que le dieron el nombre de *Summus Portus*; de los primeros reyes cristianos, de uno de los cuales procede la concesión a *Illos Aragnones* de la percepción de “derechos de rota y porta” como figura en el escudo de Canfranc.

En la era contemporánea, en los albores de ese invento revolucionario que es el ferrocarril, pronto se piensa en Canfranc como lugar de paso para el camino de hierro. Los primeros pasos del “Canfranc” se remontan a los orígenes del ferrocarril español. En 1853, cinco años después de inaugurarse el primer ferrocarril peninsular Barcelona-Mataró, fue publicado el “Manifiesto de los aragoneses a la nación española”, reivindicando una salida ferroviaria a Francia.

En 1864 el tren llegaba a Huesca y a Jaca en 1893, mientras en el lado francés en 1883 se concluía el ferrocarril Pau-Oloron. También de 1864 datan los primeros estudios de pasos pirenaicos españoles, aunque las obras entre Jaca y Canfranc no comenzarían hasta 1888, después de que en 1885 se celebraba la Convención hispano-francesa que daba luz verde a los pasos por Salau y Canfranc. Diez años después se decidió ubicar la estación internacional en la explanada de Los Arañones, lo que después sería Canfranc.

Mientras, a lo largo de los años, la construcción de la línea continuaba parsimoniosamente, obstaculizada por numerosas dificultades técnicas y financieras. Tendría que llegar 1907 cuando al rubricarse el protocolo de construcción del Somport se determinaba definitivamente el carácter internacional del ferrocarril.

La perforación del túnel fronterizo se llevó a cabo entre 1908 y 1912, pero el túnel no se terminó completamente hasta el 21 de diciembre de 1915 debido a la ralentización y aplazamientos impuestos por la Gran Guerra.

En 1922 llegaría el primer tren de trabajos procedente de Jaca y en 1925 concluyeron los trabajos de construcción de la estación tras tres años y medio. Pero aún habría que esperar a 1928, primero al 11 julio para que comenzará la circulación del primer servicio Bedous-Canfranc y al 18 del mismo mes para la apertura oficial de “esa gran obra de fraternidad y riqueza”.

Un año más tarde se acababa la línea Zuera-Turuñana que evitaba el paso por Huesca y, en 1933, el Ferrocarril Central de Aragón terminaba el directo Valencia-Zaragoza, el “Caminreal”, que daría sentido al eje Valencia-Zaragoza-Francia.

Una vez en servicio, en la corta historia del Canfranc pueden distinguirse varias fases, ninguna de las cuales fueron de un verdadero apogeo. Entre 1928 y 1936 estuvo determinada por la crisis internacional para a continuación sufrir las consecuencias de la Guerra Española y la Segunda Guerra Mundial, acontecimientos que propiciarían el primer cierre de la línea entre 1936 y 1940 y el segundo, añadido a los efectos de la posguerra, entre 1944 y 1949.

Este aluvión de fechas sugiere el volumen ingente de energías, de tiempo y dinero, de dudas y dificultades que habrían abonado una explotación llena de trastornos en los que tendrían mucho que ver problemas técnicos de partida como el hecho de no ser electrificado en la parte española y el del diferente ancho de vía y la obligación del transbordo.

En lo relativo a la tracción y el transporte en general, desde sus orígenes hasta 1967 fue el periodo del reinado del vapor y desde entonces de la tracción diésel (presente en algunos servicios de viajeros desde la posguerra). El ferrocarril transportaría sobre todo agrios y cereales, en los últimos años casi exclusivamente maíz. El periodo de mayor movimiento ferroviario del Canfranc puede situarse a finales de los años cincuenta, aunque sería pronto frenado a causa de la marginación de Canfranc respecto a las innovaciones tecnológicas de la época y a la implantación de tarifas discriminatorias para el paso aragonés, ello a pesar del relevo ya apuntado de la entrañable pero ineficiente tracción vapor por locomotoras diésel, completado en 1967.

Esta historia poco productiva sugiere que con unas instalaciones y un trazado adecuados y convenientemente modernizados, el Canfranc puede volver a ser útil,

mucho más de lo que lo fue hasta que en 1970 una incidencia menor paralizó el tráfico ferroviario.

LA ESTACIÓN DE CANFRANC

Sobre la explanada de Los Arañones se levantó no sólo la estación internacional, sino también un nuevo pueblo. Más allá de esta simple mención hay un trabajo ciclópico que supuso un verdadero modelado del paisaje pirenaico.

Para la llegada del ferrocarril fue desviado y recanalizado el curso del río Aragón, se practicó una intensa reforestación, fueron construidos muros de contención, un complejo sistema de alcantarillado, varios fuertes militares, el poblado ferroviario y, sobre todo, la estación sobre una enorme explanación de 1.200 x 170 metros con más de 200.000 m², veintisiete vías de dos anchos diferentes; túnel de maniobras, depósito, puente giratorio para locomotoras, muelles, grúas, talleres, almacenes y cocheras, además de otras muchas dependencias no ferroviarias como las aduanas y los espacios para policía, correos, comercios, hotel y restaurante entre otras.

Centrándonos en el majestuoso edificio de la estación, de 241 metros de largo, se trata de una construcción ecléctica de inspiración francesa que conjuga clasicismo y modernismo, obra de Fernando Ramírez Dampierre.

Su monumentalidad se acentúa por el ritmo repetido de puertas y ventanas simétricas en sus tres plantas: puertas en la primera planta, ventanas pareadas en el primer piso y mansardas coronadas de pizarra en la última planta, todo ello remarcado por las dos bóvedas menores en los extremos y el gran pabellón central, también abovedado, que deja al descubierto en el lugar principal de la estación la estructura del edificio. En el edificio, junto al uso del entonces innovador hormigón aparece el hierro fundido, elementos tradicionales como la piedra y la madera pero también se integran elementos más sutiles como las cubiertas de pizarra, grandes superficies acristaladas, la balaustrada de la escalera, pilastras, entablamientos, taquillas y un sin-fín de delicados detalles ornamentales.

Cronológica y estéticamente pertenece a la época de las “catedrales ferroviarias”; de las grandes estaciones españolas como Barcelona-Término, Madrid-Príncipe Pío, Valencia-Norte, Toledo... todas caracterizadas por su monumentalidad y belleza.

A pesar de las adversidades, y en tanto concluye su remodelación y rehabilitación, la estación internacional siempre ha conservado su sólida armonía y ha hecho frente a estragos del tiempo, del clima y de las circunstancias, por ejemplo cuando en 1988 perdió su elegante hotel y restaurante. Aun así su hermoso perfil se ha negado a ocultar los signos de un pasado esplendoroso que debería recobrar.

EL TRAZADO Y EL PAISAJE

Al evocar el Canfranc junto a su extraordinaria estación, emblema del ferrocarril internacional por su belleza, monumentalidad y dimensiones, no puede obviarse el prodigio técnico y compendio de hermosos paisajes que es la línea ferroviaria en sí misma con sus cuarenta y cuatro túneles, once puentes y catorce viaductos.

Los impresionantes paisajes entre Ayerbe y Jaca: las sierras prepirenaicas, el pantano de la Peña, los mallos de Riglos dominando el Gállego, la peña Oroel, en suma la antesala del Alto Aragón, el prólogo del ferrocarril transpirenaico de alta montaña entre Jaca y Canfranc que confiere auténtico carácter al ferrocarril.

Los casi veinticinco kilómetros que separan Jaca, a 820 metros de altitud, de Canfranc, a 1.195, son un desafío tecnológico a la naturaleza. En este tramo las vías ascienden penosamente, encajadas entre cimas que rozan los 3.000 metros y el río Aragón. Al salir de Jaca pueden contarse uno tras otro los diecinueve túneles y los nueve tramos metálicos además del imponente viaducto de Cenarbe de 357 metros, que el tren debe franquear.

Entre Jaca y Castiello nos encontramos con cinco túneles cortos y los puentes del “Barranco del Juez” y de “Castiello”. Entre esta localidad y Villanúa se acentúa la ascensión y pueden contarse cinco túneles más y los puentes de “Aratorés” y del “Barranco Araguás”. En este tramo se encuentra también el ya citado monumental viaducto de “San Juan” más conocido como el viaducto de Cenarbe o el “Viaducto” a secas. Se encuentra inmediatamente detrás de los túneles 6 y 7 al sur y por el 8 al norte, formando este conjunto una especie de “S” que sugiere la forma de un caracol, nombre por el que es conocida esta parte de la línea. Por fin, en los sólo seis kilómetros que median entre Villanúa y Canfranc, aún deben atravesarse nueve túneles más y los puentes del “Barranco de Ip” y del “Barranco Botal”, antes de alcanzar la deslumbrante estación de Canfranc.

Por la vertiente francesa, tras cruzar el Somport se llega a una línea mucho más escarpada que la española. El tramo más alejado de Canfranc, entre Pau y Oloron, de treinta y cinco kilómetros, cuenta con tres túneles y seis viaductos. A continuación, veinticinco kilómetros entre Oloron y Bedous con tres viaductos y siete túneles. En el último tramo de treinta y dos kilómetros entre Bedous y Canfranc se pasa de 407 a 1.195 metros, en lo que es una verdadera línea de alta montaña a la altura de la de la mayor parte de los pasos alpinos. En este tramo y antes de alcanzar Canfranc deben franquearse quince túneles, cuatro viaductos y dos puentes, uno de ellos el célebre L’Estanguet en donde ocurrió el accidente del 27 de marzo de 1970 que sirvió para clausurar de hecho la línea.

Si en España apenas se superan las rampas de 20 milésimas, entre Bedous y Canfranc no escasean las de más de 40 –43 las máximas– en el límite de la adherencia ferroviaria, razón por la que el trayecto fue electrificado. Entre las obras destacan algunas como el espectacular túnel helicoidal de Sayerce, de casi 2 kilómetros de longitud o el largo túnel de Portalet de 939 metros.

Tras la última estación francesa, Les Forges D’Abel, la línea acomete los 7.875 metros del túnel de Somport, orgullo de la ingeniería de la época y aún en buenas condiciones. Del total de la longitud del Somport, 3.185 metros se hallan en Francia y 4.690 en España. Dentro del túnel y 800 metros más allá del límite fronterizo francés en dirección a Canfranc se llega a los 1.221 metros de altitud, máxima cota de la línea. El túnel asciende desde las estaciones de Canfranc y Les Forges d’Abel hasta la máxima altura en un pequeño tramo horizontal de 100 metros en el centro.

PRESENTE Y FUTURO

Desde la suspensión del tráfico aquel 27 de marzo de 1970 todo han sido andanzas y palabras inútiles. Cierto que todas las adversidades e infortunios se han cruzado en la ni muy larga ni muy venturosa existencia del ferrocarril. Hace ya más de cuatro decenios, tras otros tantos de servicios, perdió su razón de ser aunque todavía hoy se resiste y quiere volver al papel para el que fue pensado.

No puedo dejar de recordar los temblores de tierra que con frecuencia afectaban a mi pueblo, Canfranc. Cuando eso ocurría, los niños acudíamos en busca de refugio a nuestros padres. Mi padre, que trabajaba en la estación para la Renfe, no se equivocaba al asegurar que era el lugar más seguro. Creíamos que ni los más fuertes terremotos podrían acabar con Canfranc. Desgraciadamente estábamos equivocados. Los humanos, los mismos que fueron capaces de levantar semejante obra, han sido los que dejándola languidecer la han dejado en casi nada. Pero no se puede acabar con este paso pirenaico ni con su encanto imperecedero.

Este epílogo que se vive con la muy limitada rehabilitación de la estación no puede ser moneda de cambio para la definitiva clausura de la línea. Al contrario la completa rehabilitación debería ser la señal para emprender de una vez una verdadera modernización de una infraestructura de tan escasa utilidad dadas sus condiciones.

Canfranc no puede morir y no debe morir. Es nuestro Canfranc. Es nuestro tren.

LA MEDIACIÓN ENTRE IGUALES FAVORECE EL APRENDIZAJE DE LOS ALUMNOS Y LA INTERACCIÓN CONTEXTUAL

Concepción MONGE CRESPO
Maestra, Licenciada en Pedagogía y
Doctora en Ciencias de la Educación

RESUMEN

El adolescente comparte el tiempo con “sus iguales”, sus amigos, a la vez que disfruta y se siente comprendido y aceptado por ellos. Para los alumnos de la ESO, los compañeros ocupan un lugar primordial en su vida, de aquí que sus múltiples y diversas experiencias las realicen, en su mayor parte, con ellos. Durante un curso, el curso 2009/2010, me propuse que también compartiesen sus tareas educativas, se apoyasen, se ayudasen y entre todos alcanzar mejor y más eficientemente el objetivo propuesto: aprobar aprendiendo juntos.

Hoy ante esta sociedad, corolada por las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, se hace muy necesario que los estudiantes puedan trabajar en equipo, pensar de forma crítica y creativa y reflexionar acerca de su propio proceso de aprendizaje. Asimismo, numerosos estudios sostienen que el aprendizaje es sumamente exitoso cuando reúne determinados requisitos como: Llevarse a cabo en situaciones reales, que exista una retroalimentación directa y cualificada sobre la acción de aprender, trabajar con otros de forma conjunta en la resolución de un problema, reflexionar sobre su actuación y ser capaz de percibirse a sí mismo como una persona competente y con capacidad de acción. Apoyándonos en estos condicionantes y sabiendo que el aprendizaje es, sobre todo, un proceso social en el que los alumnos aprenden mejor en colaboración con: compañeros, profesores, padres y/u otros agentes del contexto en el que viven e interactúan, siempre que se encuentren involucrados de forma activa en tareas significativas e interesantes, llevé a cabo esta investigación, que a continuación describo, con alumnos de 2º de la ESO.

Descriptor: *Mediación, reflexión, autoevaluación, cohesión, equipo*

RÉSUMÉ

L'adolescent partage le temps avec les «ses égaux», ses amis, à la fois que jouit et il se sent compris et accepté par ceux-ci. Pour les élèves de CELA, les compagnons occupent un lieu primordial dans sa vie, d'ici que ses expériences diverses et multiples les réalisent, en majeure partie, avec ceux-ci. Durant un cours, le cours un 2009/2010, je m'ai proposé qu'ils partageaient aussi ses tâches éducatives, ils

étaient appuyés, on aidait et entre tous atteindre mieux et plus avec compétence l'objectif proposé: approuver en apprenant ensemble.

Aujourd'hui devant cette société, corolada par les nouvelles technologies de l'information et de la communication, il devient très nécessaire que les étudiants puissent travailler en équipe, penser à une forme critique et créatrice et réfléchir à propos de son propre processus d'apprentissage. De la même manière, de nombreuses études soutiennent que l'apprentissage est extrêmement heureux quand il réunit des conditions requises déterminées comme: Être réalisé dans des situations réelles, qu'existe une rétroalimentation directe et qualifiée sur l'action d'apprendre, de travailler avec les autres d'une forme conjointe dans la résolution d'un problème, de réfléchir à son comportement et d'être capable d'être perçu à oui même comme une personne compétente et avec capacité d'action. En nous appuyant sur ces condicionantes et en sachant que l'apprentissage est, surtout, un processus social dans lequel les élèves apprennent mieux en collaboration avec: des compagnons, des professeurs, des parents et / ou d'autres agents du contexte dans lequel ils vivent et interagissent, chaque fois qu'ils trouvent impliqués d'une active forme dans des tâches significatives et intéressantes, j'ai réalisé cette recherche qu'ensuite je décris avec élèves de 2^o de ESO.

1. INTRODUCCIÓN

Pensará el lector que voy a incidir, una vez más, en los problemas que se asocian con este curso de la enseñanza secundaria, pero no es eso lo que aquí os voy a presentar. Os voy a describir una investigación vivida en primera persona y cuyas conclusiones distan mucho de los resultados catastrofistas que se suelen dar, habitualmente, al referirse a este nivel, en los distintos foros o medios de comunicación u otros informes emitidos sobre estos alumnos. Soy consciente que puede resultar extraño decir que en un determinado centro de Zaragoza, al finalizar el curso 2009/2010, el 100% del grupo promocionó positivamente –permitidme que lo diga de esta manera– es decir, aprobaron todos. Frente, por un lado, a un 20% de alumnos de este mismo curso y del mismo centro que no promocionaron y, por otro lado, un 19% de los alumnos de la provincia que tampoco promocionan, según fuentes del Servicio Provincial de Zaragoza, hechas públicas en el año 2011 y cuyos datos son enviados a los respectivos centros educativos.

No pretendo generalizar ni extrapolar estos datos, sólo quiero haceros partícipes y compartir mi trabajo. Hoy, ante el nuevo modo de aprender y de enseñar, la reflexión sobre la práctica y el compartir nuestras actividades son pilares fundamentales, de ahí que os cuente esta investigación con resultados muy positivos para el mundo educativo.

2. CONOCIMIENTO DEL ALUMNO

No eran alumnos excepcionales por sus aptitudes, los datos, aportados desde el departamento de orientación, así lo constatan, tampoco era un grupo perfectamente

cohesionado, dentro de él había subgrupos y fuertes rivalidades que en la clase no se percibían pero sí en los pasillos y en el recreo, en estos lugares cada uno se reunía con sus afines. No obstante, eran alumnos que en su mayoría escuchaban, participaban, sabían estar en silencio, y poco a poco aprendieron a compartir, a comunicar sus opiniones, sus intereses, sus inquietudes, sus problemas y comprendieron la importancia de pertenecer a un grupo, se dieron cuenta que entre todos era más fácil conseguir sus metas, tanto individuales como grupales.

Considerando fundamental conocer al alumno y su contexto, hablé con la mayoría de las familias u otros tutores, al menos tres veces a lo largo del curso. Organicé un calendario de reuniones en las que solicitaba su colaboración, a la vez que comentábamos el trabajo que, su hijo/a, iba realizando en casa y en el centro, mi función era siempre retroalimentar el proceso de aprendizaje con la ayuda de la familia. En el conjunto de ellas encontré problemáticas como: situaciones de separación de la pareja, paro, otras no podían ayudar a sus hijos en las tareas de estudio, unas por su diferente horario y otras simplemente no sabían, etc. Estos aspectos, sabemos que influyen en su mundo emocional y en consecuencia en su aprendizaje, había que tenerlos muy en cuenta y apoyar un poco más al alumno, siempre a través del trabajo del grupo.

Entiendo que ayudar al individuo fuera de su contexto no favorece, todo lo contrario, le etiqueta y le aísla. De ahí que defienda que el profesor, ante su tarea, parta del conocimiento global del alumno: de sus aptitudes, sus inquietudes, sus emociones, sus actitudes, sus hábitos de trabajo, su contexto... Los centros educativos cuentan con especialistas que les pueden y deberían aportar estos datos, muy relevantes para que los docentes los tengan en cuenta ante el proceso de enseñanza-aprendizaje. Es fundamental conocer muy bien el alumno para orientar ese concreto y preciso proceso de aprendizaje. El convivir día a día y mi formación profesional me facilitó esta tarea.

Debo destacar que estaba con ellos cinco horas semanales, es decir es un estudio extensivo en el tiempo, todo el curso, pero intensivo, de día a día, por ello también es progresivo y continuo. Puedo subrayar que ha sido una investigación vivida, aunque siempre llevada a cabo con la distancia y rigurosidad que todo estudio requiere.

3. TAREA DEL PROFESOR Y DEL TUTOR

Les hice ver que mi actuación o la de otro profesor era guiar su aprendizaje. Las clases, normalmente, consisten en explicar conceptos y ellos tienen que realizar actividades que giran alrededor de ese eje de conocimientos que se está estudiando. Suelen trabajar con un libro base, material fotocopiado y en algunas materias con las nuevas tecnologías, en este centro se utiliza la pizarra digital. Ante las explicaciones o exploración de conceptos les reiteraba que planteasen sus interrogantes, sus dudas para, y entre todos, resolverlas.

Desde el primer momento y sabiendo que educar es sobre todo *comunicar* empecé hablando y comentando con ellos estos mensajes:

1. El profesor es una persona que está para ayudaros a aprender. Cada profesor imparte un área de conocimiento diferente pero todos tienen el mismo objetivo: conducir, guiar al alumno al logro del aprendizaje previsto. El profesor no está para suspender, no va al centro a castigar al alumno, a sancionarle, su misión será facilitar y favorecer ese aprendizaje.
2. Vosotros, formáis un grupo de alumnos, sois compañeros de clase, pero esto no significa que seáis amigos. No obstante, el ser compañero significa compartir, vivir muchas experiencias juntos, también denota que tenemos que ayudarnos, que tenemos una tarea en común, que somos un equipo con una misma meta... Es fundamental sentir que se pertenece a un grupo, un grupo en el que todos somos importantes.
3. La clase es un espacio en el que vamos a estar mucho tiempo, en ella debemos encontrarnos bien, por ello debe estar limpia y ordenada. Este objetivo nos tiene que llevar a plantearnos qué hacer para que resulte acogedora y sentir que nos pertenece.
4. Sentarse en un sitio cualquiera en la clase debe ser una opción, nunca un imperativo. Cada uno debe elegir el lugar y el compañero con el que mejor se encuentre y también con el que mejor trabaje. Sin embargo, se hace necesario que, cada quince días, entre todos, reflexionemos sobre si el estar sentado con ese compañero escogido me ha ayudado en mi tarea de aula o si he hablado mucho o cualquier otra circunstancia. Posteriormente, dependiendo de esta reflexión o si algún compañero necesita ayuda concreta, valoramos los cambios a realizar.
5. El alumno debe tener muy claro que el profesor está allí para ayudarle y no debe quedarse con dudas en las explicaciones o en las tareas. El alumno debe preguntar lo que no entienda y no tiene que sentirse mal por reiterar sus preguntas. No obstante, esto también implica que el alumno debe trabajar y estudiar, no se trata de preguntar sin más.
6. Hay que saber que si los alumnos se ayudan entre sí mejora el rendimiento del grupo y eso nos favorece a todos, avanzamos más, cada uno como individuo y el grupo como conjunto. Recordar que somos un equipo.
7. Por último, no vincular las tutorías a un trabajo de aula. No se puede ignorar que ahora sois protagonistas del proceso de enseñanza-aprendizaje, vosotros podéis expresar, contar, decir. La tutoría se convierte en ese foro en el que podéis expresar esas experiencias ya positivas, ya negativas, vuestras vivencias, vuestros problemas, etc.

Asimismo establecí un conjunto de estrategias y de actuaciones, siempre teniendo en cuenta el espacio-aula en el que desarrollábamos la mayor parte de las prácticas educativas, entre ellas:

ESTRATEGIAS

1. Solicité a los padres compartir el trabajo de sus hijos. Primero, en reuniones generales, les di a conocer los objetivos previstos, expliqué mis funciones como tutora y requerí de ellos su constante apoyo para, entre todos, favorecer el proceso de enseñanza y aprendizaje. En posteriores reuniones, a nivel familiar, voy conociendo al alumno individualmente y les invito a trabajar en colaboración con los diferentes profesores de áreas. Cada alumno es singular, cada situación familiar es diferente pero el objetivo era el mismo, colaborar en el proceso de aprendizaje de su hijo/a, cada uno como sabía o podía pero teniendo muy en cuenta que educar es un trabajo en equipo.
2. Este mismo lema era para los alumnos: hay que trabajar en equipo y esto requiere la participación de todos. No obstante, aquí me encuentro que algunos alumnos todavía son incapaces, por su introversión, mínima autoestima, miedos, etc., de participar en determinadas actividades de aula: salir a la pizarra, preguntar, responder oralmente, etc. Considerando estas actitudes se hizo necesario desarrollar determinadas dinámicas capaces de favorecer la participación
3. Como tutora preguntaba, periódicamente, a los alumnos tanto por su aprendizaje como por las dificultades surgidas en las distintas asignaturas, impartidas en el curso. A la vez que se comentan esas problemáticas se proponen soluciones, el objetivo es ir aprobando todas y para ello se pide a los alumnos que obtienen mejores calificaciones, ayuden a esos otros compañeros que las han obtenido negativas.
4. Un modo de ayudarse consistió en que los que iban bien se sentaron al lado de los que necesitaban ayuda. Juntos hacen las tareas y se explican las dudas que van surgiendo: la mediación entre iguales, la historia de la educación nos muestra que ha sido una constante de todos los tiempos y que ha dado buenos resultados.
5. También, si alguien en alguna evaluación fallaba, en el área que fuera, antes de hacer esa recuperación, entre ellos la preparaban y después decían: “Ya lo he comprendido”, “ya lo sé hacer”, “ya me ha puesto el profesor buena nota”... Era sorprendente su satisfacción, el orgullo que sentían cuando me lo decían. Otra vez la ayuda entre iguales, la mediación, que realmente ha dado excelentes resultados.
6. El no traer las tareas hechas o no terminarlas en casa, de la asignatura que fuese, nos llevaba a una reflexión y nunca a una sanción individual, debíamos avanzar en el conocimiento y siempre procurando que nadie se quedase rezagado, se les recuerda que somos un grupo.
7. Cuando a un alumno se le presentaban determinados problemas, como pueden ser: separación de padres, estar enfermo y faltar días, sentirse triste, etc. se le dice que puede hacer partícipe al grupo de ello y contar con su apoyo. Por ejemplo se le aporta el trabajo realizado en ese tiempo. Siempre respetando la decisión del alumno, si quiere o no hacernos partícipes.

8. Cada semana se valoraba conjuntamente en las tutorías el trabajo previsto en ese periodo de tiempo. Se hacía necesario estimular y retroalimentar continuamente el proceso de trabajo iniciado, para no decaer y llegar a la meta fijada
9. Consideré la reflexión y la crítica de la tarea como la plataforma desde la que iríamos avanzando. Asimismo, la autoevaluación se erigió en el puntal fundamental para que los estudiantes se hiciesen conscientes de sus puntos fuertes y débiles, puesto que constituye un recurso importante a la hora de reconocer y tomar conciencia de sus propias lagunas formativas. Es un eslabón que potencia la autonomía del alumno.

Aunque la tutoría era una hora a la semana, estaba con ellos, como he indicado, una hora diaria al impartir una clase, es decir cada día podía verles, escucharles y apoyar el proceso educativo, a la vez que compartir con los profesores todo tipo de informaciones.

Las citadas y explicitadas estrategias abanderaban el nuevo proceso de enseñanza y aprendizaje en el que estábamos inmersos, un proceso que sabemos nos demanda, entre otros requisitos que: seamos activos, participativos, y construyamos el conocimiento desde la acción y reflexión constante e individual, pero también desde esa interacción y desde ese trabajo colaborativo. Todo ello, como indica Zabalza (2006), nos debe llevar a cambiar profundamente algunas de las coordenadas en las que hemos venido desarrollando nuestra docencia, coordenadas que hoy, en la era del conocimiento, vienen marcadas por las siguientes ideas, ideas que puse en práctica:

- Una *docencia centrada en el estudiante*, lo que requiere capacitarlo para el aprendizaje autónomo y dotarlo de herramientas para que pueda ejercerlo.
- Un *diferente papel del profesor* que, de estar centrado en la transmisión de los contenidos de la materia, pasa a ser gestor del proceso de aprendizaje de los alumnos.
- Una organización de la formación orientada a la consecución de *competencias*.
- Cambios en la organización de los aprendizajes: una *perspectiva curricular* de nuestro trabajo que refuerce la continuidad y la coordinación de las diversas materias y experiencias formativas de manera global y no segmentada.
- Un nuevo papel de los materiales didácticos que pasan a ser recursos capaces de propiciar conocimientos y de facilitar el aprendizaje autónomo.

Estos nuevos pilares en los que apoyar el proceso de enseñanza-aprendizaje nos deriva a una singular y específica planificación didáctica (De Pablos, 2006, Monge, C., 2009).

PLANIFICACIÓN DIDÁCTICA

- Preparar a nuestros estudiantes para un tipo de *aprendizaje más autónomo* pero acompañado y guiado por nosotros los profesores. Ellos deben ser los protagonistas en su aprendizaje. Pero no nos olvidemos que esto requiere una preparación y una formación permanente del docente, posiblemente muy diferente a la que estamos recibiendo.
- El alumno es un elemento *activo en su aprendizaje y también mediador del aprendizaje de sus compañeros*, por lo que tenemos que orientar y facilitar su tarea. Las prácticas educativas requieren diferentes dinámicas de trabajo a las hasta aquí desarrolladas en las aulas
- Potenciar en el alumno *la reflexión y la autoevaluación* ante la construcción de su conocimiento.
- El alumno debe *explorar, indagar, investigar y experimentar* y para ello, necesita que le facilitemos los recursos y el marco metodológico. No podemos ni debemos seguir en el memorismo de los contenidos.
- Se hace necesaria una *interdisciplinariedad de asignaturas*, no la segmentación y parcelación que ahora tenemos, cada profesor sabe únicamente lo que él hace. Debemos articular los contenidos globalmente.
- La enseñanza *debe ser inclusiva*, las necesidades educativas especiales no servirán para etiquetar, todo lo contrario partiendo de esas necesidades educativas potenciar su participación y su aprendizaje.
- Deben valorarse las actuaciones dentro de los contextos en los que el alumno participa, e interactúa, no únicamente las del aula.
- Las evaluaciones siempre perseguirán la *retroalimentación del proceso* de aprendizaje y nunca la segregación del alumno a otros espacios.
- Conectar el mundo de la familia, la sociedad y la escuela aprovechando las Tecnologías de la Información y la Comunicación. El alumno vive en estos contextos, son sus ámbitos y hay que tenerlos muy en cuenta.
- Identificar las características de los contextos educativos facilitadores de prácticas pedagógicas innovadoras, así como los elementos que favorecen o inhiben su generalización. Hoy los profesores, al colaborar con otros profesores a través de las redes, tenemos más fácil conocer esas experiencias ya positivas, ya negativas.
- Conocer las características de los nuevos entornos de aprendizaje tecnológicos. Debemos fomentar su uso y aplicaciones dentro del ámbito educativo pero desde el conocimiento de las mismas.
- Estimular la colaboración, la creatividad, el trabajo en equipo, la participación a través del conjunto de las prácticas educativas.

Vemos que este planteamiento didáctico nos lleva a enfatizar la participación de todos y la colaboración profesional de cada uno. También, nos exige establecer una rigurosa coordinación de toda la tarea educativa y a mantener la comunicación y el diálogo constante entre profesores, orientadores, alumnos, familiares y otros agen-

tes que interactúan en ese particular contexto. Todo porque el alumnado forma parte de esos ámbitos: es alumno, es compañero, es hijo, es ciudadano, etc. En definitiva, es un ser unitario y todos somos copartícipes de su formación y de su desarrollo integral.

Esta investigación en la que me involucré un curso entero y una hora diaria, ofrecía sus primeros resultados en el rendimiento académico de los alumnos, reflejado en las actas de la evaluación final. En esta sesión fue unánime el sentir del profesorado al proclamar, viendo sus calificaciones: “felicitar a los alumnos y a las familias”. Otros resultados, fruto de las respuestas emitidas por los alumnos en unos cuestionarios, realizados en la primera quincena de junio, quedan plasmados en los datos que a continuación ofrezco

4. RESULTADOS DEL GRUPO

Dentro del grupo estudiado, 21 alumnos, cinco eran chicos y dieciséis chicas, una alumna no fue a lo largo del curso y de ellos sólo dos eran repetidores, éstos eran chicos. Son alumnos de diferentes zonas: pueblos próximos y del mismo barrio de la ciudad en el que está ubicado este IES (Zaragoza).

El estudio se realizó con los cuatro grupos de 2º de la ESO, ya hemos referido que en tres de esos grupos no promocionaron el 20%, aquí sólo voy a referirme al grupo con el que trabajé, que promocionaron todos, y con el que lleve a cabo la investigación que les detallo.

1. Los alumnos, de este grupo, en su casa, dedican **1 hora 50 minutos** para las actividades de estudio y la realización de actividades. No obstante, considerando que estas últimas les lleva **1 hora y 18 minutos**, podemos decir que para el **estudio de las asignaturas emplean sólo 30 minutos**. Es decir, los alumnos pasan mucho más tiempo haciendo los denominados “deberes” que estudiando.
2. La ayuda que reciben los alumnos de sus padres, está en función de la formación de éstos y es en el caso de las madres próxima al 32% (mucho y bastante), en el caso de los padres se acerca al 37%. Vemos que la ayuda es nula, tanto de madres como de padres, en el mismo porcentaje 26%. Los estudiantes son ayudados por sus hermanos en un porcentaje cercano al 28% y hay sólo un 5% que cuenta con el apoyo de profesor particular.

	Mucho	Bastante	Poco	Nada
Mi madre	15.8%	15.8%	42.1%	26.3%
Mi padre	15.8%	21.05%	36.85%	26.3%
Profesor particular	5.26%			94.74%
Otros: hermanos,...		27.8%	16.7%	55.5%

Tabla 1. *Ayuda que reciben los alumnos en el estudio o en los trabajos que realizan en casa*

3. En la valoración de los padres por el esfuerzo que hacen ante el estudio, un 75% señala que sí se lo valoran, hecho que les agrada y un 25% comenta que tienen la impresión de que no les importan sus notas, hecho que les entristece.

Mucho 66.66%	Bastante 8.34%	Poco 25%	Nada
---------------------	-----------------------	-----------------	------

Tabla 2. *Valoración de los padres ante el esfuerzo de sus hijos en los estudios*

4. El éxito de sus calificaciones indican que reside en el trabajo y esfuerzo diario.

ÉXITO	FRACASO
<ul style="list-style-type: none"> — En el estudio, esfuerzo y trabajo continuo — En entender bien las asignaturas 	<ul style="list-style-type: none"> — Tengo preocupaciones familiares — En no entender las explicaciones — Presión de la familia

Tabla 3. *Éxito o fracaso académico en el estudio*

5. Las buenas notas les hace sentirse más felices, contentos y motivados a superarse.
6. La participación en clase está en función de su relación con el profesor. También influye éste para que una signatura le guste más. El 75% señala que el profesor hace que una asignatura le guste más que otra. Añaden que es fundamental sentirse a gusto en la clase, y que se hagan interesantes y entretenidas.

SÍ 75%	NO 25%
Motivos: <ul style="list-style-type: none"> — Tengo que sentirme a gusto en su clase — Algunos hacen sus clases interesantes y entretenidas — Si me cae mal no quiero estar en su clase — Algunos son desagradables y nada simpáticos. 	Motivos: <ul style="list-style-type: none"> — Si te gusta la asignatura da igual el profesor

Tabla 4. *Influencia del profesor para que te guste una asignatura más que otra*

7. Ante el interrogante si los profesores les invitan a preguntar y a resolver dudas vemos que un 55% (mucho y bastante) se lo reiteran constantemente.

Mucho 10%	Bastante 45%	Poco 45%	Nada
------------------	---------------------	-----------------	------

Tabla 5. *Los profesores les invitan a preguntar*

8. Encontramos que sólo un 25% pregunta **a todos** los profesores para resolver y aclarar sus dudas. Observamos que hay un alto porcentaje que no pregunta a determinados profesores.

SÍ 25%	NO 75%
Motivos: — Para resolver todas las dudas	Motivos: — Algunos profesores no responden — Si preguntas, algunos te gritan — Me da vergüenza — Prefiero escuchar — Entiendo bien lo que se explica — Tengo dudas en todo

Tabla 6. *Alumnos que preguntan a todos los profesores*

9. Al profesor le otorgan una serie de cualidades, por las que ellos dicen sentirse mejor en clase, estas son:

<ul style="list-style-type: none"> — Se preocupe por los alumnos — Sea agradable — No se enfade si los alumnos no entienden bien lo que explica — Hable con los alumnos — Ayude a todos por igual — Que no grite, no riña. — Explique bien las dudas — Sea divertido — Se ponga en su lugar — Haga en sus clases más práctica que teoría
--

Tabla 7. *Cualidades que debe poseer un profesor para que se sientan bien en clase y participen*

10. Estos alumnos establecen diferencias entre las funciones del tutor y las de los profesores, y les confieren algunas comunes, tal como vemos en la siguiente tabla, al referirse al profesor le asocian tareas propias de trabajo de las asignaturas:

Funciones TUTOR	Funciones PROFESORES
<ul style="list-style-type: none"> — Atento con los alumnos — Debe ayudar a quien lo necesite — Apoyar al grupo — Que haga que nos encontremos a gusto entre nosotros — Favorecer a los alumnos para que estudien y aprueben — Confiar en nosotros — Valorar a todos por igual — Nos ayude cuando tengamos problemas con los profesores de las diferentes asignaturas — Nos dé ánimos — Se preocupe por los alumnos 	<ul style="list-style-type: none"> — Explicar bien — Ayudar cuando algo no se entiende — Valorar bien los trabajos — Corregir deberes — No gritar — Estar contento — Ser comprensivo
Funciones compartidas del TUTOR y del PROFESOR	
<ul style="list-style-type: none"> — Que escuche y no ignore a nadie — Ayude a todos por igual 	

Tabla 8. *Funciones del tutor y de los profesores*

11. Entre las actitudes que más valoran en el profesorado explicitan:

<ul style="list-style-type: none"> — Que valoren el esfuerzo del alumno — Que valoren el comportamiento — Que nos escuchen — Que nos permitan preguntar — Se preocupen por los alumnos — Dejen participar en clase — Expliquen bien y las veces que necesitemos — Valoren bien los trabajos — No griten — Sean amables, agradables, estén de buen humor y sean simpáticos

Tabla 9. *Actitudes que más valoran en el profesorado*

12. El 90% de los alumnos manifiesta que los compañeros de clase han favorecido su rendimiento, los motivos son diversos.

SÍ 90%	NO 10%
Motivos: — No me molestan — Me ayudan — Estudian — Se portan bien — No hablan — Quieren aprobar — Son buena gente — La mayoría son mis amigos	Motivos: — Me distraigo

Tabla 10. *Los compañeros de clase favorecen el rendimiento*

13. El total de los alumnos considera fundamental ayudarse entre ellos, sus razones son:

SÍ 100%
Motivos: — Te ayudan en lo que tú no entiendes — Favorece la relación entre nosotros — Son como tú y te lo explican para que lo entiendas bien — Es mejor ayudarse para poder aprobar — Si faltas te pueden decir lo que han hecho en clase — A los compañeros se les entiende mejor

Tabla 11. *Ayuda entre alumnos*

14. El 90% destaca que el comportamiento de los alumnos dentro del aula ha sido buena y ello obedece a:

BUENA 90%	MALA 10%
Motivos: — Nos ayudamos y apoyamos en todo — Mis compañeros estudian mucho — Somos buenos compañeros y entre nosotros nos encontramos bien — Nos llevamos todos bien — Todos queremos lo mismo: aprobar	Motivos: — Los compañeros no me son simpáticos — Algún profesor no me gusta

Tabla 12. *Comportamiento de los alumnos dentro del aula*

15. Cuando se les pregunta por aquello que ha destacado y caracterizado a este grupo de clase, sus respuestas giran en torno a:

Elementos positivos	
<ul style="list-style-type: none"> — Saber escuchar y atender — Preguntar y participar en clase — Realización del trabajo individual — Ayudar en el trabajo a los compañeros que necesitaban apoyo en dudas — Situación de silencio durante el estudio — Buena actitud en las asignaturas. 	<ul style="list-style-type: none"> — No damos problemas — Nos llevamos todos bien — Somos casi todos amigos — Somos bastante responsables — Estamos en nuestros sitios — Preguntamos muchas dudas en las clases

Tabla 13. *Características del grupo-clase*

16. Ante cualquier problemática o situación surgida en el aula, tanto a nivel individual como grupal, ellos prefieren buscar la solución a través de la reflexión, de la crítica, el diálogo, la evaluación.

La autorreflexión, la autovaloración, la autoevaluación 90%	Órdenes 10%
Motivos: <ul style="list-style-type: none"> — Tenemos que pensar por nosotros mismos — Somos mayores y nos damos cuenta lo que es correcto — Pensar por nosotros nos ayuda en el estudio — Con órdenes no se aprende 	Motivos: <ul style="list-style-type: none"> — Es más fácil

Tabla 14

17. Es un grupo que destaca por determinadas actitudes: el respeto hacia los demás, su capacidad de trabajo tanto individual como en equipo y su excelente participación en las tareas planteadas por los diferentes profesores.

Vuestra actitud en clase ha sido de:				
	Mucho	Bastante	Poco	Nada
Respeto hacia los demás	90%	10%		
Trabajo individual	25%	75%		
Trabajo en equipo	38.47%	53.84%	7.69%	
Participación en tareas	36.36%	36.36%	27.28%	

Tabla 15. *Actitudes del grupo*

18. La clase, lugar en el que mayoritariamente han desarrollado las actividades, ha estado bastante limpia pero remarcan que ha costado mucho esfuerzo. Ellos colocaron carteles indicativos: “papeles a la papelera”, “no tires nada al suelo”, etc.

Dificultades de esta tarea	Satisfacciones de estar limpia
<ul style="list-style-type: none"> — Unos manchan y otros limpiamos — Se olvida — Hay alumnos de distintos cursos que pintan las mesas, y nosotros tenemos que limpiar — El Equipo Directivo, a veces, pasa de las quejas y cuesta mucho comunicárselo. — Tener que limpiar 	<ul style="list-style-type: none"> — Te sientes contento — Se está más cómodo y mejor — Más higiene — Con la clase limpia se trabaja mejor — No se ensucian los trabajos al estar las mesas limpias — Huele bien — No te pegas con los chicles

Tabla 16

En suma, este estudio, sus datos, nos muestra que el éxito de su trabajo, de todos y cada uno de los alumnos del grupo, como ellos señalan, reside en su esfuerzo y trabajo continuo pero también en sus compañeros, en esas relaciones positivas que establecieron desde el principio, en ese comunicarse constantemente para indicar sus diversas situaciones y experiencias, en ese participar en las clases, en ese respeto hacia el trabajo de todos, en ese ayudarse mutuamente, en ese valor que concedieron al grupo-clase y sobre todo en pensar que eran capaces de superar las distintas dificultades con la ayuda y el apoyo de todos los que les rodeaban, ya familias, ya compañeros, ya profesores. Todo teniendo en cuenta que la etapa de la Educación Secundaria se corresponde con unos años en los que el alumno vive un proceso de cambios muy notorios a nivel fisiológico, psicológico y social. Coincide con esa fase de la vida denominada «adolescencia».

5. A MODO DE CONCLUSIÓN: ALGUNAS LÍNEAS DE ACTUACIÓN

De estos datos podemos derivar algunas líneas de actuación:

1. La organización de los centros educativos requiere de un análisis y estudio minucioso del conjunto de la población escolar. Hacer grupos no es repartir alfabéticamente los alumnos en aulas. Se debe conocer el alumnado que compone cada grupo.
2. El número de alumnos repetidores, en cada grupo, no debe ser muy alto. Es fundamental que participen y se integren en las dinámicas de las clases.
3. Las actividades desarrolladas dentro del ámbito educativo deben fomentar la participación del alumno, el trabajo en equipo, la resolución de dudas, etc., siempre considerando el contexto social desde el que se aprende.

4. La cohesión del grupo-clase facilita el desarrollo de actividades entre todos los alumnos, de aquí la importancia de potenciarla.
5. El profesor se convierte en un guía que orienta, estimula y retroalimenta el proceso de aprendizaje del alumno. Pero (Fernández, 2005: 15), teniendo muy en cuenta que el aprendizaje no es sólo cognitivo sino desarrollo de aptitudes, capacidades, competencias para hacer, ser y convivir. Asimismo, se debe tener muy presente que el ser, el conocer, el hacer y el convivir se aprenden y deben orientar los programas de estudio.
6. La relación e interacción del alumno con el profesor potencia o dificulta el aprendizaje. No podemos ignorar (Monge, 2009) que el aprendizaje es un proceso social. La adquisición del nuevo conocimiento es el resultado de la interacción de personas, los alumnos aprenden trabajando en grupo, resolviendo problemas a través del diálogo y reflexionando con sus compañeros y profesor sobre la temática planteada.
7. La mediación favorece la comunicación, la cohesión del grupo, la interrelación de los alumnos, la resolución de conflictos y el proceso de aprendizaje individual y grupal. El aprendizaje siempre tiene lugar en un sistema interpersonal, se produce a través de las interacciones establecidas con otros contextos: socio-familiares, culturales, instruccionales y constatamos que también entre iguales.
8. Las necesidades personales del grupo y de cada uno de los alumnos en particular, los diversos contenidos de aprendizaje y sus distintas características, nos deben llevar a establecer unos métodos didácticos flexibles que incluyan una gran diversidad de actividades de aprendizaje con el fin de poder satisfacer las necesidades singulares de cada alumno, dentro de cada contexto y según las intenciones educativas propuestas (enseñanza inclusiva).
9. Se debe potenciar en el alumno el trabajar en equipo, pensar de forma crítica y creativa y reflexionar acerca de su propio proceso de aprendizaje. Dar únicamente órdenes no favorece ni estimula el trabajo del alumno.
10. No podemos olvidar que (Monge, 2009) *el "hacer" del profesor debe plantearse como una tarea que forma parte del proceso educativo, interdisciplinario e integral que se lleva a cabo en un contexto concreto del que emanarán diferentes exigencias y a las que todos los profesionales —y entre todos— tratarán de dar una respuesta.* Y la acción tutorial, tarea conjunta del profesorado, deberá favorecer el logro de los aprendizajes mediante estrategias que, orientadas al desarrollo de habilidades, permitan al estudiante una dimensión de totalidad en la que interactúen sus pensamientos, sentimientos, acciones, actitudes y valores, en un sentido integral de formación, teniendo siempre en cuenta que el alumno es un participante activo en el proceso de enseñanza-aprendizaje
11. Asimismo, para todo esto se ha de concebir al centro educativo como un sistema de interacciones de sus miembros entre sí y con el entorno.
12. Una última pero no menos importante, es la formación del profesor y el reconocimiento de la importancia y alcance de la función tutorial, eje en el que se sustentará el hacer y el aprender del alumno. Hoy sólo es una tarea que nadie está dispuesto a hacer, al menos voluntariamente.

La educación tiene que generar condiciones para que el adolescente pueda ir constituyéndose en sujeto de su desarrollo dentro del contexto histórico y sociocultural en que transcurre su vida cotidiana (Romero Bergdolt, 2002). Con este objetivo la ESO pretende aportar los elementos educativos de orden cognitivo, afectivo, social y moral que permitan a los adolescentes desarrollarse de forma equilibrada e incorporarse a la sociedad con autonomía y responsabilidad. En palabras de Delors (1996) *la educación debe facilitar a todos, lo antes posible, el pasaporte para la vida, que le permitirá comprenderse mejor a sí mismo, entender a los demás y participar así en la obra colectiva y la vida en sociedad.*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELORS, J. (1996): *La educación encierra un tesoro*, Santillana, UNESCO, Madrid.

DE PABLOS, J. (2006): *Bases científicas, documentales y tecnológicas de la educación*. Tecnologías de la información y la comunicación. Jornadas sobre el futuro grado de Pedagogía, Barcelona, 2 y 3 de junio en <http://firgoa.usc.es/drupal/node/31081>

MONGE CRESPO, C. (2009): *Tutoría y orientación educativa. Nuevas competencias*, Wolters Kluwer.

ROMERO BERGDOLT, R. (2007): *Aprendizaje emocional, conciencia y desarrollo de competencia social en la educación*, documento nº 3, CIDE.

ZABALZA, M. A. (2005): Jornadas sobre el futuro grado de Pedagogía, Barcelona, 2 y 3 de junio en <http://firgoa.usc.es/drupal/node/31081>

EL DESARROLLO CULTURAL MUNICIPAL: UNA REFLEXIÓN TEÓRICA DESDE LA PRAXIS DE LOS PROFESIONALES DE LA CULTURA DE ARAGÓN

Rafael SÁNCHEZ SÁNCHEZ

Doctor en Pedagogía Social. Licenciado en Antropología Social y Cultural.
Profesor-tutor de la UNED de Calatayud

RESUMEN

Con esta comunicación se ofrece el resultado de una investigación sobre el desarrollo cultural municipal de Aragón, desde la praxis de los profesionales de la cultura en los municipios aragoneses, con el fin de vislumbrar cómo actúan los modelos de intervención cultural. Se aporta, por tanto, una reflexión teórica aplicada a la realidad, para diagnosticar la situación de las políticas culturales en sus procesos de implementación, determinando con ello el significado y la vinculación entre la gestión cultural y la animación sociocultural, las fortalezas y debilidades del modelo de intervención, así como las estrategias y propuesta de articulación de un modelo integrado por los postulados de la gestión cultural y de la animación sociocultural.

Palabras clave: Gestión Cultural, Animación Sociocultural, Política Cultural, Desarrollo Cultural Municipal.

1. EL DESARROLLO CULTURAL MUNICIPAL DE ARAGÓN, OBJETO DE NUESTRO ESTUDIO

La gestión cultural y la animación sociocultural en la administración local aragonesa han venido constituyendo dos formas de trabajar el desarrollo cultural municipal. En el ámbito de los ayuntamientos, así como en el contexto socio-profesional y político en el que se desenvuelven actualmente las políticas culturales municipales, se tiende a optar más por los modelos de la gestión cultural, basándose en la idea de eficiencia. Incluso se llega a propugnar una grandilocuente defensa de la gestión cultural, llevándola a los elevados vuelos de la ingeniería cultural y teniendo en ésta la panacea del desarrollo cultural.

Atrás queda la siembra de tantos agitadores culturales que en la transición política española vieron en la Animación Sociocultural un instrumento idóneo para el desarrollo cultural y para la transformación social. Hasta bien entrada la década de los años noventa del siglo pasado, muchos trabajadores del desarrollo cultural, estuvieron resistiendo, casi atrincherados, en numerosas administraciones locales, intentando consumir los últimos estertores del entusiasmo democrático y democratizador. Al final, la paradoja: los ayuntamientos, como las administraciones más

cercanas al ciudadano, vuelven la espalda a la Animación Sociocultural en favor de la Gestión Cultural, retrocediendo, así, en el desarrollo de procesos culturales participativos.

Es necesario, por tanto, una reflexión teórica aplicada a la realidad, para diagnosticar la situación de las políticas culturales en sus procesos de implementación, determinando con ello el papel que juegan la gestión cultural y la animación sociocultural. Por ello, se ha procedido a la realización de una investigación en torno al escenario del desarrollo cultural en Aragón, desde la praxis de los profesionales de la cultura.

Dadas las características del territorio de Aragón, con 1.345.000 habitantes, 731 municipios, de los cuales el 94% son menores de 3.000 habitantes, y con la capital aragonesa, Zaragoza, que tiene 700.000 habitantes aproximadamente, nos encontramos con una realidad municipal atomizada, dispersa y con escasa población, aspecto éste determinante en el escenario cultural.

El desarrollo cultural municipal, por tanto, en lo que a su implementación se refiere, está sustentado principalmente por la contratación de personal laboral o funcionario en unos 30 ayuntamientos, que coincide con aquellos que tienen mayor número de habitantes. El resto de municipios está gestionado directamente por los concejales de cultura y coincide, lógicamente, con municipios muy pequeños, donde el trabajo cultural está muy reducido y estacionado a la época veraniega y festiva. Por tanto, si de estos 30 municipios que cuentan con profesionales de la cultura exceptuamos las capitales de provincia, Zaragoza, Huesca y Teruel, en realidad sólo son 27 los municipios que cuentan con técnicos contratados para el desarrollo cultural municipal. En este estudio se ha prescindido de los profesionales de la cultura de los Consejos Comarcales y de las Diputaciones Provinciales, ya que éstos no se encuentran tan próximos al ciudadano.

El análisis que se hace en este estudio está centrado en las respuestas emitidas mediante encuesta a los 27 técnicos municipales responsables del desarrollo cultural, de acuerdo con las políticas culturales de las corporaciones locales a las que sirven. Han contestado a la encuesta 19 de ellos, lo que supone el 70% de la población objeto de estudio, una muestra altamente significativa.

2. ANÁLISIS DE LOS MODELOS DE INTERVENCIÓN CULTURAL MUNICIPAL

La investigación sobre las políticas culturales en los ayuntamientos que cuentan con profesionales de la cultura, se ha sometido a las siguientes consideraciones:

- a) Análisis de las acciones que desarrollan los profesionales de la cultura en los municipios, como un indicio claro de lo que constituye el escenario del desarrollo cultural municipal.
- b) Análisis de los objetivos o logros que persiguen los profesionales de la cultura en el desempeño de su trabajo en los municipios en los que desarrollan su labor.
- c) Vinculación entre Gestión Cultural y Animación Sociocultural, como evidencia del modelo de trabajo que significativamente desarrollan los profesionales de la cultura en los municipios.

- d) Cómo perciben significativamente los profesionales de la cultura municipal la Gestión Cultural, la Animación Sociocultural y su perfil profesional.
- e) El proceso metodológico que desarrollan los profesionales de la cultura.

2.1. Acciones que desarrollan los profesionales de la cultura en los municipios aragoneses

Las respuestas ofrecidas por los profesionales de la cultura que trabajan en los municipios aragoneses se puede observar en el gráfico 1.



Los porcentajes de mayor y menor coincidencia en la respuesta son los siguientes:

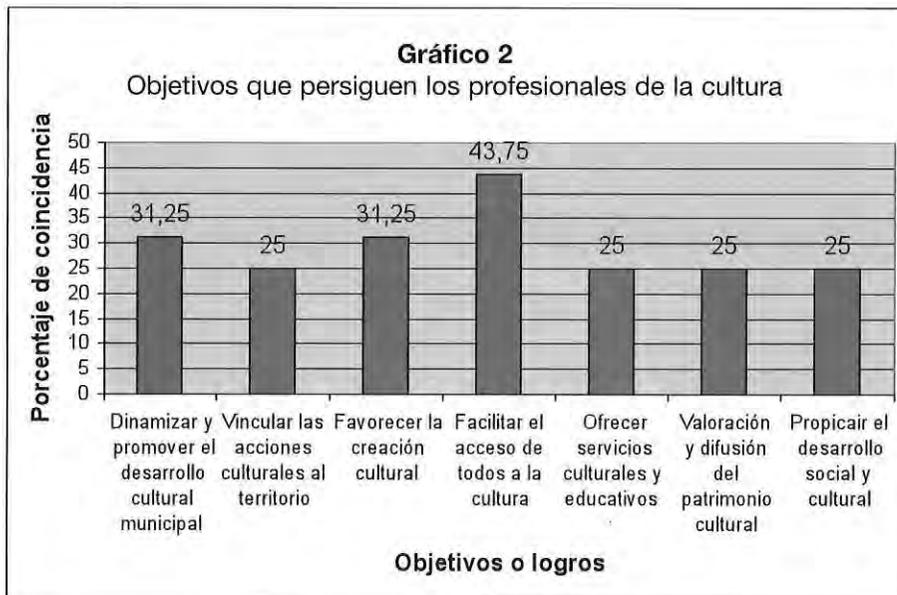
Respuestas de mayor coincidencia	Respuestas de menor coincidencia
Gestión cultural: un 62%	Difusión Cultural: un 43,75%
Coordinación cultural: un 56,25%	Asesoramiento cultural: un 43,75%
Programación cultural: un 50%	Atención al público: un 31,25%
Planificación y diseño cultural: un 50%	Evaluación de actividades: un 18,75%
	Organización de actividades: un 6,25%

Es evidente que ninguna respuesta está por encima del 70% de coincidencia, lo que nos alumbró la siguiente idea: al menos en cada una de las acciones expresadas, un porcentaje bastante significativo no expresa dicha acción como constitutiva de su trabajo profesional. Esta inferencia nos lleva a la siguiente reflexión:

Respuestas y porcentaje de coincidencia	Porcentaje no expresado
Gestión cultural (62%)	38% no expresa esta respuesta
Coordinación cultural (56,25%)	43,75% no expresa esta respuesta
Programación cultural (50%)	50% no expresa esta respuesta
Planificación y diseño cultural (50%)	50% no expresa esta respuesta
Difusión cultural (43,75%)	56,25% no expresa esta respuesta
Asesoramiento cultural (43,75%)	56,25% no expresa esta respuesta
Atención al público (31,25%)	68,75% no expresa esta respuesta
Evaluación de actividades (18,75%)	81,25% no expresa esta respuesta
Organización de actividades (6,25%)	93,75% no expresa esta respuesta

2.2. Objetivos o logros que persiguen los profesionales de la cultura en el desempeño de su trabajo, en los municipios aragoneses

En el gráfico 2 se muestra el porcentaje de coincidencias en las respuestas ofrecidas por los profesionales de la cultura, en lo que a los objetivos o logros persiguen con su trabajo profesional en los municipios aragoneses.



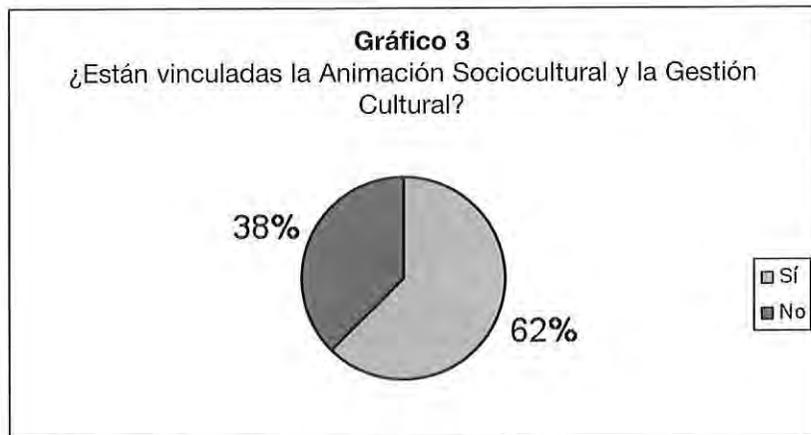
El porcentaje de coincidencias de las respuestas ofrecidas están todas por debajo del 50%. Es evidente que no hay unanimidad en las coincidencias. Los porcentajes de mayor y menor coincidencia en la respuesta son los siguientes:

Respuestas de mayor coincidencia	Respuestas de menor coincidencia
Facilitar el acceso de todos a la cultura (43,75%)	Vincular las acciones culturales al territorio (25%)
Dinamizar y promover el desarrollo cultural municipal (31,25%)	Ofrecer servicios culturales y educativos (25%)
Favorecer la creación cultural (31,25%)	Valoración y difusión del patrimonio cultural (25%)
	Propiciar el desarrollo cultural y social (25%)

Ninguna de las respuestas ofrecidas está por encima del 50% de coincidencia. En realidad, estamos ante un análisis en el que se puede apreciar un alto porcentaje de no coincidencia en las respuestas. El significado más palpable a primera vista es que las respuestas no son unánimes, lo que sugiere que no todos los profesionales de la cultura municipal tienen los mismos objetivos o logros en su horizonte.

2.3. Vinculación entre Gestión Cultural y Animación Sociocultural

El gráfico 3 responde a la pregunta planteada a los profesionales de la cultura municipal, sobre la vinculación entre Gestión Cultural y Animación Sociocultural.



El porcentaje de respuesta ante la cuestión planteada sobre si hay vinculación entre la Gestión Cultural y la Animación Sociocultural, se decanta de manera afirmativa, con un 62%, mientras que un 38% niegan tal vinculación.

Este porcentaje del 38% es bastante significativo. Se entiende que una buena parte de los profesionales no consideran a la Gestión Cultural y a la Animación Sociocultural vinculadas.

Es evidente esta respuesta cuando en la misma encuesta dichos profesionales de la cultura tampoco ofrecen unas ideas muy homogéneas en el significado que le otorgan a la Gestión Cultural y a la Animación Sociocultural.

2.4. Significado de la Gestión Cultural para los profesionales de la cultura

En lo que a la Gestión Cultural se refiere, el significado que tiene para los profesionales de la cultura municipal se refleja en el gráfico 4.



Como se puede observar, existe un 72% de coincidencia en las respuestas relativas a la idea de que la Gestión Cultural es la Administración de recursos. Un 32% coincide en decir que la Gestión Cultural es Planificación y Diseño de Políticas Culturales. Un 24% coincide en decir que la Gestión Cultural es Conseguir satisfacer las necesidades culturales. Un 16% coincide en la respuesta que entiende la Gestión Cultural como un proceso.

Aunque posteriormente analizaremos el grado de acercamiento de estas respuestas a los postulados de la Gestión Cultural, y a la vinculación entre ésta y la Animación Sociocultural, es evidente que se observan ciertos flecos de debilidad y consistencia conceptual en las respuestas.

2.5. Significado de la Animación sociocultural para los profesionales de la cultura

El significado que ofrecen las respuestas emitidas por los profesionales de la cultura se puede ver claramente en el gráfico 5.

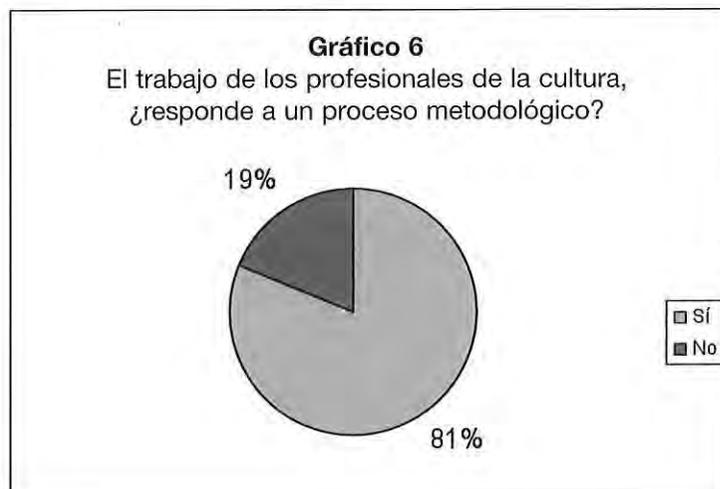
Aquí también se puede observar cómo las respuestas emitidas no superan el 25% de coincidencia. Con un 25% de coincidencia en la respuesta se puede vislumbrar las dos siguientes acepciones de lo que se puede entender por Animación Sociocultural, según los profesionales de la cultura municipal: Conjunto de acciones de dinamización ciudadana. Acciones para la participación social y cultural



Con un 18,75% de coincidencia se dice que la Animación Sociocultural es una práctica social de Animación ciudadana. Y un 12,50% coincide en expresar que la Animación Sociocultural es un método de intervención. Lo significativo de estas respuestas es que, al menos, el 75% de dichas respuestas no expresan estas acepciones relativas al concepto de Animación Sociocultural. Cuando analicemos esta forma de entender la Animación Sociocultural, seguramente obtendremos pistas que nos posibilitarán el papel que ésta tiene en el trabajo de los profesionales de la cultura.

2.6. ¿El trabajo de los profesionales de la cultura responde a un proceso metodológico?

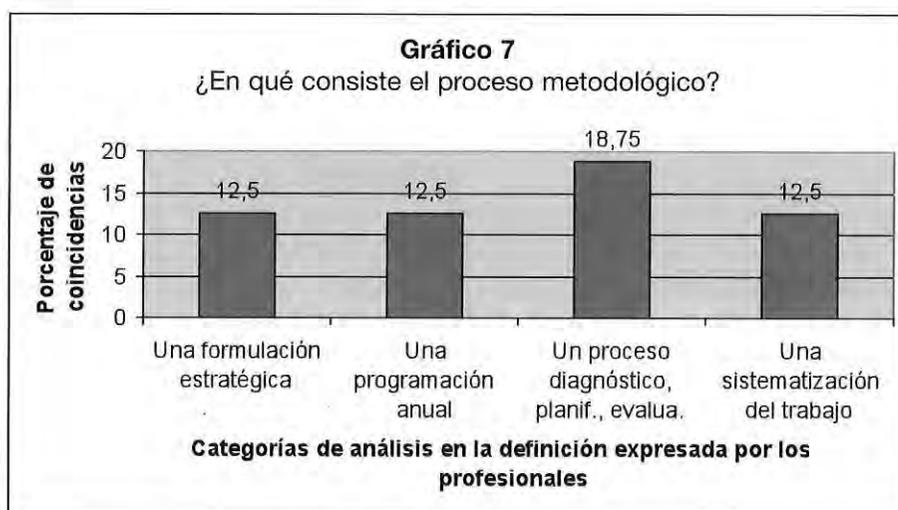
Cuando se pregunta si el trabajo de los profesionales de la cultura responde a un proceso metodológico, la respuesta que se obtiene es la que figura en el gráfico 6.



El resultado aplastante de coincidencias es de un 81% a favor de la idea de que el trabajo de los profesionales de la cultura responde a un proceso metodológico, frente a un 19% que lo niega.

2.7. En qué consiste el proceso metodológico

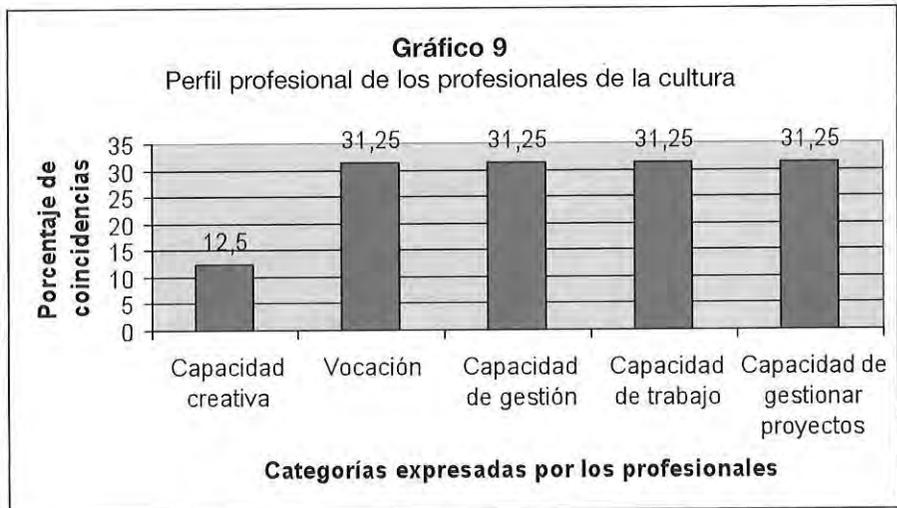
El gráfico 7 expresa el porcentaje de coincidencia en las respuestas emitidas a la pregunta: en qué consiste el proceso metodológico llevado a cabo en su trabajo por los profesionales de la cultura en los municipios.



Otra vez nos encontramos frente a unas fuertes debilidades conceptuales en las respuestas. Como se puede observar en la gráfica anterior, ninguna de las respuestas obtiene más de un 20% de coincidencia, lo que supone además una incongruencia con la aplastante respuesta anterior, en la que un 81% de las respuestas coinciden en la idea de que sí existe un proceso metodológico en el trabajo de los profesionales de la cultura.

2.8. Perfil académico, profesional y humano de los profesionales de la cultura

La formulación sobre el perfil de los profesionales de la cultura se ha hecho sobre la base de lo que ellos mismos piensan sobre lo que deben ser las características profesiográficas. Los resultados obtenidos se expresan en los tres gráficos siguientes:



Y sigue diciendo la profesora Pérez Serrano:

De lo indicado anteriormente se desprende que la función principal de la Animación Sociocultural consistiría en dinamizar y poner en movimiento unas instituciones anquilosadas y en crear una nueva dinámica que contribuya a abandonar el aletargamiento de las estructuras y de las personas.

En la siguiente definición, aparece el término «dinamismo social», un vocablo muy utilizado para describir los procesos de desarrollo, y por otra parte tan necesario para conseguir resultados. M^a Teresa Martín González (1987, 53) dice:

La Animación sociocultural es una acción que se propone crear el dinamismo social allí donde no existe con vistas a promover la integración racional y crítica de los individuos y los grupos en la sociedad concreta en la que están inmersos, en orden a una mejora cualitativa de esa misma sociedad. La vía para lograrlo es la participación, que lleva a buscar soluciones vitales que propicien crear nuevas relaciones sociales y nuevas y más humanas estructuras.

E. Ander Egg, (1998, 31) autor que puede considerarse ya un clásico en los temas de la Animación y en el Desarrollo, para referirse al concepto que nos ocupa, se expresa así:

La Animación Sociocultural es una forma de acción sociopedagógica que, sin lograr un perfil de actuación totalmente definido, se caracteriza básicamente por la búsqueda e intencionalidad de generar procesos de participación de la gente.

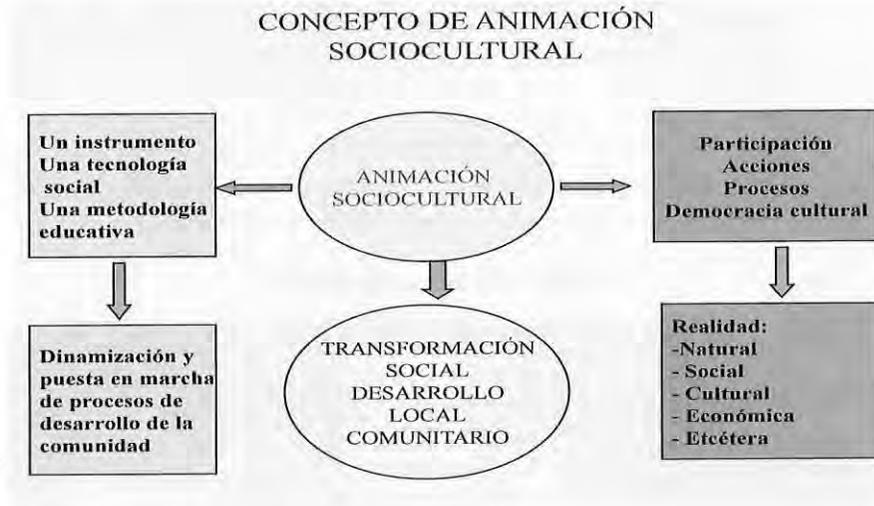
Finalmente, Angel de Castro, (1987, 51) Técnico del Área de Cultura de la Diputación de Valladolid, un práctico de la Animación Sociocultural, que ha realizado distintas experiencias en zonas rurales, y principalmente con personas mayores, expresa la siguiente definición:

La Animación sociocultural es el conjunto de acciones que tienden a ofrecer al individuo la posibilidad y el deseo de convertirse en agente activo de su propio desarrollo y el desarrollo de su comunidad.

La Animación Sociocultural, por tanto, actúa como una herramienta y un método que permite el cambio allí donde se pone en práctica. Por otra parte, es capaz de crear y potenciar el dinamismo social y cultural municipal, facilitando la adaptación al cambio de las estructuras sociales e incidiendo en el crecimiento cultural, social y económico.

En definitiva, para entender de manera sencilla y explícita el significado de la Animación Sociocultural, es muy loable considerar y tener en cuenta los propósitos de la Animación Sociocultural. La profesora M^a Luisa Sarrate (2002, 84) de la UNED, esencialmente enumera entre ellos los siguientes: *la participación, la democracia cultural y el cambio y la transformación social*. Dichos propósitos, por tanto, constituyen para la Animación Sociocultural la clave en su conceptualización, así como las estrategias que deben conformar los procesos de implementación cultural.

De acuerdo con las premisas conceptuales abordadas anteriormente, ofrecemos el cuadro 1 en el que se sintetiza el significado de Animación Sociocultural.

Cuadro 1. Elaboración propia**3.2. Significado de Gestión Cultural**

La Gestión Cultural es un concepto más reciente que el de Animación Sociocultural. Las Instituciones Públicas de carácter local, Ayuntamientos y Diputaciones Provinciales, cuando pasaron la fiebre de la Animación y un cierto desencanto ante la complejidad de poner en marcha verdaderos procesos de desarrollo, optaron por utilizar un nuevo método, atraídos por los deseos de eficacia que el mismo representaba. Parecía como si la animación fuese una forma de hacer cosas desorganizadamente, y la gestión todo lo contrario.

Ibar, M. Longás, J. (1992, 29) ofrecen una definición bastante interesante sobre lo que significa «gestionar». Lo expresan así:

Gestionar es fijar objetivos claramente definidos en el tiempo y el espacio, organizar todos los recursos humanos y materiales según una metodología de trabajo adecuada, y controlar los resultados obtenidos, de forma que se puedan introducir las correcciones necesarias para conseguir los objetivos en las mejores condiciones de eficacia.

Aplicando esta definición a la «Gestión Cultural», es evidente que se trata de fijar objetivos culturales o socioculturales, organizar recursos humanos y materiales según las técnicas de gestión, controlar y evaluar resultados, ofrecer cambios que permitan mejorar la acción cultural. Siendo esto así, la Animación Sociocultural necesita de la Gestión Cultural para mejorar su práctica, sus métodos, sus sistemas organizativos y de evaluación.

Jorge Bernárdez López, (2003) de la Associació de Professionals de la Gestió Cultural de Catalunya, define la Gestión Cultural como

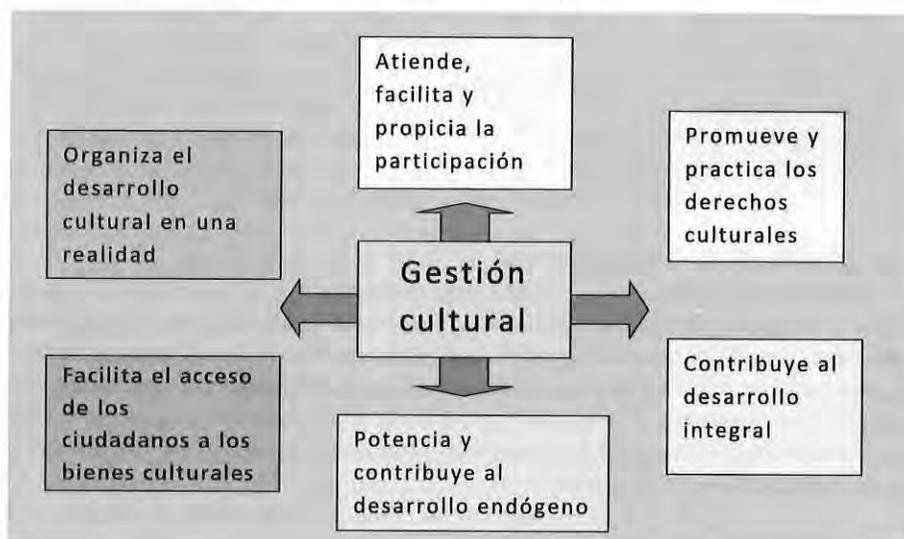
la administración de recursos de una organización cultural con el objetivo de ofrecer un producto o un servicio que llegue al mayor número de público o consumidores, procurándoles la máxima satisfacción.

La Gestión Cultural, en definitiva, puede entenderse como

una práctica profesional de carácter social que tiene como objeto organizar el desarrollo cultural de un ámbito o realidad determinada, con el fin de atender las demandas ciudadanas en su participación y acceso a la cultura, en sus derechos culturales, en su desarrollo integral, enfatizando su proceso endógeno y considerando las actuales características de una sociedad del conocimiento, de la tecnología digital y la globalización” (Sánchez Sánchez, 2009, pp.143-151).

La Gestión Cultural requiere, por tanto, la consideración de los siguientes aspectos que la conforman en su significado, según se ofrece en el cuadro 2.

Cuadro 2. Elaboración propia



3.3. Vinculación entre Gestión Cultural y Animación Sociocultural

Tony Puig (1988) dice que

Gestión Cultural y Animación Sociocultural no son dos sinónimos ni dos opuestos. Son dos maneras, dos metodologías de trabajar proyectos culturales en un territorio... Son dos grandes estilos de trabajo social desde la cultura. Uno pone más el acento en la creación de productos culturales. El otro pone el acento en la creatividad social. Creo sinceramente, –sigue diciendo– que lo uno no puede realizarse sin lo otro. Gestión Cultural y Animación Sociocultural se complementan y alimentan.

Quintana Cabanas (1993) apunta cinco tesis a la hora de relacionar Animación Sociocultural y Gestión Cultural. Estas son las siguientes:

- 1) *No vayamos a confundir la Animación Sociocultural y la Gestión Cultural, pues, evidentemente, son dos cosas distintas.*
- 2) *Tras un predominio de la Animación Sociocultural, para algunos ésta empieza a declinar, ante la pujanza que cobra la Gestión Cultural.*

- 3) *La Gestión Cultural, en efecto, está llamada a desarrollarse y a jugar un importante papel en la vida cultural de la sociedad.*
 - 4) *Pero no por eso la Animación Sociocultural debe disminuir su acción y su presencia.*
 - 5) *Pues, en definitiva, son dos realidades distintas, compatibles, complementarias, y el incremento de una no tiene por qué acarrear el declive de la otra.*
- Por tanto, en palabras de Quintana Cabanas,

la Animación Cultural sin Gestión Cultural es vacía, y la Gestión Cultural sin Animación, está muerta.... La Gestión Cultural se fija más en el para, y la Animación en el por. Pero al final se encuentran: son como dos caminos que llevan a un mismo lugar. Son dos medios de conseguir lo mismo, ordenándose el uno al otro.

A modo de síntesis vamos a exponer a continuación aquellos aspectos más significativos que conforman y vinculan la realidad de la Gestión Cultural y de la Animación Sociocultural, según el cuadro 3.

Cuadro 3. Significación y vinculación entre Animación Sociocultural y Gestión Cultural. (Elaboración propia)

Animación Sociocultural	Gestión Cultural
Consiste en prácticas socioculturales con un fundamento socioeducativo.	Consiste en la administración de recursos para el desarrollo cultural y sociocultural.
Es una metodología participativa con el objeto de animar, incitar y promover acciones de concienciación de la propia realidad.	Es un proceso tecnológico social basado en el diagnóstico, planificación, diseño y evaluación de planes, programas y proyectos culturales.
Propicia la participación y el protagonismo social.	Asume la dirección, coordinación y organización del proceso tecnológico social para el desarrollo cultural.
Es un proceso educativo para la transformación y mejora social.	Tiene como objetivo la satisfacción de las demandas culturales y de las necesidades ciudadanas.
Sus elementos y principios básicos: El territorio, la comunidad, la población. El contexto social, cultural, educativo. La democratización y democracia cultural. El cambio y la transformación colectiva social.	Sus elementos y principios básicos: Acceso de todos a la cultura. La eficacia, eficiencia y la economía social. El marketing y la comunicación Desarrollo endógeno, local, comunitario y democrático.

3.4. Las políticas culturales municipales como elemento guía para la integración entre la Gestión Cultural y la Animación Sociocultural

Según Fernández Prado (1991, 15) el significado que la UNESCO ha dado sobre política cultural se centra en dos consideraciones:

- a) *Se entiende por política cultural un conjunto de prácticas sociales, conscientes y deliberadas, de intervenciones que tienen como objetivo satisfacer ciertas necesidades culturales mediante el empleo óptimo de todos los recursos materiales y humanos de que dispone una sociedad en este momento.*
- b) *Precisar ciertos criterios de desarrollo cultural y ligar la cultura al enriquecimiento de la personalidad y al desarrollo económico y social.*

En realidad se trata de entender la política cultural como una intervención para hacer posible el desarrollo. También podría afirmarse que esta intervención no es única y exclusiva de una política cultural, sino que pueden darse tantos tipos de intervenciones como políticas culturales se ofrezcan, lo que significa que los desarrollos y las mejoras a conseguir estarán en función de las políticas culturales.

Por tanto, en el caso que nos ocupa, cualquier política cultural tiene como objetivo el desarrollo cultural. Estas políticas culturales municipales se desarrollan en el marco de planes, programas y proyectos culturales. Así, los ayuntamientos establecen aquellas estrategias capaces de un desarrollo cultural conformado por los dos principios esenciales que deben sustentar a las políticas culturales: la democratización de la cultura y la democracia cultural.

La democratización de la cultura tiene por finalidad conseguir el acceso del ciudadano a la cultura. La práctica democratizadora consiste en difundir los conocimientos culturales elaborados o producidos por los profesionales de las artes y de los procesos culturales, así como la creatividad, la promoción y difusión de las artes populares y tradicionales. En definitiva se trata de hacer accesible a todos los ciudadanos el patrimonio cultural, el goce y disfrute de los bienes culturales.

La democracia cultural tiene por finalidad la participación de los ciudadanos en los procesos y desarrollos culturales de la comunidad, de tal manera que la práctica de la democracia cultural está fundada en la promoción de acciones colectivas protagonizadas por la población de un determinado territorio, donde las instituciones son instrumentos al servicio de las demandas y de los proyectos colectivos, haciendo con ello un servicio al desarrollo endógeno.

En el diseño de las políticas culturales, por tanto, es donde debe integrarse estas dos formas o modalidades de intervención, de tal manera que tanto la Animación Sociocultural como la Gestión Cultural ejercerán su función y se servirán mutuamente de complemento tanto en los procesos como en los resultados.

4. FORTALEZAS Y DEBILIDADES DEL MODELO DE INTERVENCIÓN CULTURAL MUNICIPAL ANALIZADO

Hasta aquí hemos analizado, por un lado, el modelo de intervención cultural municipal realizado por los profesionales de la cultura de Aragón, y por otro lado, una propuesta teórica en torno al significado y vinculación entre la Gestión Cultural y la Animación Sociocultural, con el objeto de confrontar ambos aspectos, a fin de determinar las fortalezas y debilidades del modelo de intervención cultural investigado.

A continuación se expone en los cuadros 4 y 5 las fortalezas y debilidades que se encuentran a la luz del estudio realizado.

Cuadro 4. Fortalezas y debilidades de la praxis profesional en la Animación

Animación Sociocultural	Fortaleza	Debilidad
Consiste en prácticas socioculturales con un fundamento socioeducativo.		X
Es una metodología participativa con el objeto de animar, incitar y promover acciones de concienciación de la propia realidad		X
Propicia la participación y el protagonismo social.		X
Es un proceso educativo para la transformación y mejora social.		X
Sus elementos y principios básicos: El territorio, la comunidad, la población. El contexto social, cultural, educativo. La democratización cultural. La democracia cultural. El cambio y la transformación colectivo-social.	X X X	X

Cuadro 5. Fortalezas y debilidades de la praxis profesional en la Gestión Cultural

Gestión Cultural	Fortaleza	Debilidad
Consiste en la administración de recursos para el desarrollo cultural y sociocultural.	X	
Es un proceso tecnológico social.	X	
Basado en el diagnóstico, planificación, diseño y evaluación de planes, programas y proyectos culturales.		X
Asume la dirección, coordinación y organización del proceso tecnológico social para el desarrollo cultural.	X	
Tiene como objetivo la satisfacción de las demandas culturales y de las necesidades ciudadanas.	X	
Sus elementos y principios básicos: Acceso de todos a la cultura. La eficacia, eficiencia y la economía social. El marketing y la comunicación Desarrollo endógeno, local, comunitario y democrático.	X X X	X

El diagnóstico que nos ofrece este cuadro es bien significativo. La implementación del desarrollo cultural municipal ejercido por los profesionales de la cultura, está más centrada en los postulados de la Gestión Cultural que en los de la Animación Sociocultural. Si analizamos el conjunto de fortalezas que amparan a una y otra forma de implementación, se ve claramente que la Gestión Cultural está mejor sustentada que la Animación Sociocultural. De donde se deduce que los profesionales de la cultura municipal de Aragón, están desarrollando un trabajo más centrado en la Gestión Cultural.

En cuanto a las debilidades de ambas formas de implementación, está claro que los profesionales de la cultura escasamente trabajan con los postulados de la Animación Sociocultural, por lo que se deduce que ésta no es constitutiva de su trabajo profesional, ante lo cual cabe afirmar que se está dando la espalda a la Animación Sociocultural como una forma de desarrollo cultural en los municipios.

5. ESTRATEGIAS Y PROPUESTA DE ARTICULACIÓN DE UN MODELO INTEGRADO POR LOS POSTULADOS DE LA GESTIÓN CULTURAL Y DE LA ANIMACIÓN SOCIOCULTURAL

Considerando, por un lado, los postulados más significativos que caracterizan tanto a la Gestión Cultural como a la Animación Sociocultural, y por otro lado, habiendo plasmado las fortalezas y debilidades que sustentan a la realidad del desarrollo cultural municipal estudiado, se hace necesario determinadas estrategias capaces de proponer la articulación de un modelo integrado de intervención que contribuya a la mejora del desarrollo cultural municipal. Para ello, vamos a abordar la necesidad de realizar diseños de políticas culturales municipales adecuadas, la integración de la Gestión Cultural y la Animación Sociocultural para la articulación de un modelo de intervención fructífero, así como la formación específica en el campo de la Animación Sociocultural que requieren los profesionales de la cultura para hacer conseguir mejores resultados en la transformación y mejora social.

6.1. La lógica del diseño en las políticas culturales municipales

Ninguna política cultural debe improvisarse. Es necesario contar con un diseño que permita concretar los fundamentos de la política cultural. Como dice Tiberio Feliz Murias (2010, 24) *el diseño tiene una lógica interna que parece asentarse y que se apoya en tres puntos que podrían servir de punto de partida: objetivos, medios y evaluación*. Por otro lado, es necesario en el diseño un proceso de concreción que comienza con la articulación del plan general o estratégico, le sigue la elaboración de programas como desarrollo táctico y finaliza con la implementación de proyectos como desarrollo operativo. También debemos advertir que no hay diseño si no se hace un diagnóstico de la realidad en la que se quiere intervenir. Por tanto, con el diseño de la política cultural se abre el proceso de la intervención, de manera que tanto la Gestión Cultural como la Animación Sociocultural encuentran en este diseño la operatividad de su desarrollo.

El diseño de las políticas culturales como estrategia para un desarrollo cultural municipal viene a contribuir, de manera decisiva, en la toma de decisiones sobre la

aplicación de los postulados de la Gestión Cultural y de la Animación Sociocultural. El hecho de determinar los objetivos, los medios y la evaluación de la política cultural constituye un factor determinante en la operatividad de los procesos y en la aplicación de principios que deben sustentar a las políticas culturales. Éstas deben estar en consonancia con los desarrollos culturales y con las dinámicas operativas favorecedoras del progreso, por ello se implementarán contando con la consideración y significado propio de cultura, desde la planificación sistemática de los procesos de acceso y participación ciudadana y desde la implicación y consecuencias que llevan consigo los desarrollos culturales, favorecedores del desarrollo local e integrado.

En definitiva, se necesitan diseños de políticas culturales que dinamicen a la población municipal, que generen procesos de desarrollo endógeno y que posibiliten la transformación y la mejora cultural y social.

6.2. Integración de la Gestión Cultural y de la Animación Sociocultural

Si se cuenta con diseños adecuados de políticas culturales que contengan las virtualidades expuestas, es evidente que tanto la Gestión Cultural como la Animación Sociocultural podrán funcionar de manera integrada. Se articulará, así, un modelo de intervención que aúne y vincule a ambas formas de implementación. Por un lado, los fundamentos de la Animación Sociocultural centrarán su acción en su carácter educativo y pedagógico, aplicado a la específica metodología que anima, da vida, moviliza y hace posible la cristalización de los procesos de desarrollo personal y colectivo. Por otro lado, la Gestión Cultural basará su fundamento en la organización y administración de los recursos y en la eficiencia sistemática de sus procesos culturales.

Es necesario, por tanto, establecer estrategias de acción basadas en el estudio de la propia comunidad y de sus actores locales, convocados por los agentes de las políticas culturales, quienes trabajan y cooperan con la ciudadanía, teniendo a la Gestión Cultural y a la Animación Sociocultural como elementos de intervención eficaces y eficientes.

6.3. Necesidad de formación en el campo de la Animación Sociocultural

El trabajo de los profesionales de la cultura municipal no puede reducirse a la organización y gestión de una oferta de actividades culturales, planificando para los ciudadanos actuaciones artísticas para que disfruten de la música, del teatro o de la danza solamente. Esto sería reducir el trabajo cultural a la oferta de productos culturales, cayendo en el doble error de pensar, por un lado, que cuanto más sofisticados y cualificados son éstos, mejores son las propuestas y, por otro lado, doblegar a los ciudadanos al dirigismo cultural. En cambio, se está olvidando de convocar a los ciudadanos para trabajar con ellos los procesos de participación social a través de los cuales se van conformando dinámicas de acción personal y colectiva, capaces de hacerlos autónomos y democráticos en sus decisiones, protagonistas de aquellas situaciones en las que ellos mismos toman la iniciativa, propiciando un desarrollo cultural, endógeno e integral, favoreciendo así la emergencia de actores locales del desarrollo cultural y social, y promoviendo iniciativas que hagan progresar el territorio.

Teniendo en cuenta que el trabajo de los profesionales de la cultura se ha virado hacia la Gestión Cultural más que hacia la Animación Sociocultural, sería bueno

- CASTRO, A. de (1987): *La Animación Cultural. Nuevas perspectivas*. Valladolid. Diputación de Valladolid, p.51.
- DEBESSE, M. Y MIALARET, G. (1998): *La Animación Sociocultural*. Barcelona, Oikos-Tau, p.14
- FELIZ MURIAS, T. (2010): *Diseño de Programas de Educación Social*. Madrid, Mc Graw Hill, p.24
- FERNÁNDEZ PRADO, E. (1991): *La política cultural; qué es y para qué sirve*. Gijón, Trea, p. 15
- FREIRE, P. (1997): *A la sombra de este árbol*. El Roure. Esplugues de Llobregat, Barcelona.
- IBAR, M. y LONGÁS, J. (1992): *Cómo organizar y gestionar una entidad de Animación Sociocultural*. Madrid, Narcea, p.29.
- MARCHIONI, M. (2004): *Planificación social y organización de la comunidad. Alternativas avanzadas a la crisis*. Popular, Madrid.
- MARTÍN GONZÁLEZ, M^a T. (1987): *Modelos actuales de educación social*. Jornadas de la UNED en Calatayud. Diputación Provincial de Zaragoza, pág. 53.
- PARCERISA, A. (1999): *Didáctica en la educación social. Enseñar y aprender fuera de la escuela*. Graó, Barcelona.
- PÉREZ SERRANO, G. (1987): *Modelos actuales de educación social*. Jornadas de la UNED en Calatayud. Diputación Provincial de Zaragoza, pp. 41-42.
- PÉREZ SERRANO, G. (2003): *Pedagogía Social-Educación Social. Construcción científica e intervención práctica*. Madrid, Narcea, pp. 126-129
- PUIG, T. (1986): *Animación Sociocultural, Cultura y Territorio*. Madrid, Popular.
- QUINTANA CABANAS, J. M^a (1993): *Los ámbitos profesionales de la Animación*, Madrid, Narcea, p. 30.
- QUINTANA CABANAS, J M^a (1993): *Jornadas de Gestión Cultural y de Animación Sociocultural en la Tercera Edad*, UNED, Madrid.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, R. (2009): *Gestión Cultural y Administración Local: aproximación conceptual y teórica*. Anuario del Centro UNED en Calatayud, Zaragoza. Volumen 1, n^o 17, pp. 143-151.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, R. (2001): *Dinámica sociocultural y desarrollo local en la provincia de Zaragoza*. Institución Fernando el Católico y Área de Cultura de la Diputación Provincial de Zaragoza.
- SARRATE CAPDEVILA, M^a L. (2002): *Programas de Animación Sociocultural*. Madrid, UNED, p. 84.

EL SER HUMANO Y SU HUELLA. INTRODUCCIÓN A LA FOTOGRAFÍA ETNOLÓGICA Y DOCUMENTAL

José VERÓN GORMAZ
Fotógrafo y escritor

PRIMERA PARTE. LA TOMA DE VISTAS

1. Breve introducción a la fotografía.— Si la aparición del lapicero y del bolígrafo extendió la escritura y la situó al alcance de todos los seres humanos, el desarrollo y comercialización de la fotografía digital ha multiplicado la difusión de las cámaras fotográficas y de su uso cotidiano. La captación de imágenes por medio de elementos tecnológicos se considera algo tan habitual como leer el periódico. Sin embargo, ni la democratización del lapicero hizo un Cervantes o un Shakespeare de cada usuario ni la enorme presencia de cámaras fotográficas ha producido millones de maestros de la imagen; para fotografiar como Cartier-Bresson o Ansel Adams hace falta algo más que una buena cámara y un buen programa informático para procesar las imágenes. La fotografía es un lenguaje, un medio de expresión que nos permite comunicar algo que es, a la vez, nuestro y del tiempo detenido. Ante un pai-



saje o ante una procesión de Semana Santa sentimos algo, gozo estético, sosiego, sorpresa, inquietud, extrañeza y, algunas veces, un deseo de captar aquello que estamos viendo. Podemos pensar que esa imagen será un recuerdo para nuestro álbum familiar, una fotografía para enseñar a los amigos, un documento visual y, en contadas ocasiones, una obra de arte. Igual sucede en las otras formas de expresión. La escritura permite escribir mensajes, cartas, documentos y también grandes obras narrativas y poéticas. O la pintura, que puede ser mero entretenimiento o una de las bellas artes.

¿Qué actitud debemos adoptar con la cámara en las manos? Ese es un asunto personal y que no siempre debe ser igual. Ante un hermoso paisaje tendremos una actitud más creativa que ante una fotografía de un grupo de amigos. Las normas técnicas pueden ser similares, pero nuestra actitud no puede ser la misma. Recordemos que la fotografía, como medio de expresión, puede expresar sentimientos. El fotógrafo Ernst Haas, maestro del color, del movimiento y de los paisajes expresivos, decía: “transformación, no reproducción”. Y esta frase nos puede ayudar en nuestra actitud ante el paisaje (natural o urbano). Por otro lado, Cartier-Bresson, el gran fotógrafo de la agencia *Mágnam*, hablaba del “momento decisivo”. En la fotografía de reportaje hay un instante que refleja en sí toda la historia.

Como resumen, se podría decir que la fotografía no es un espejo que refleja la realidad, sino una forma de expresión. Y como tal, hay que aprender unas normas técnicas, que actualmente suelen reducirse a la lectura del libro de instrucciones de la cámara y, ante todo, unas normas compositivas que vamos a repasar sucintamente, para después ampliarlas con ejemplos prácticos. Como preámbulo, conviene hablar de otras cuestiones fundamentales, que influyen decisivamente en la fotografía en general y, particularmente, en la composición.



Empecemos por la *luz*, básica en la fotografía, hasta condicionar totalmente la toma de vistas. Desde el punto de vista práctico, distinguiremos la luz según sus circunstancias. Según *la altura* del sol o de la fuente luminosa. Cuando la luz está muy alta, casi encima del fotógrafo (p. e. al mediodía), no se producen sombras y la iluminación es muy dura, demasiado contrastada. Cuando la fuente luminosa (el sol) está a media altura, el contraste disminuye y las sombras ya son apreciables. Con una luz rasante, p.e. al atardecer, las sombras se alargan y la iluminación se torna cálida, con tonos anaranjados.

Según la *situación*, si la fuente luminosa incide frontalmente, es decir, situada detrás de la cámara, puede producirse una iluminación plana, sin relieve, aunque puede servirnos en bastantes casos. Una luz lateral –o semilateral– producirá bastante relieve en el objeto fotografiado. Pero si la luz se sitúa detrás del objeto, es decir, frente a la cámara, se producirá un contraluz y los elementos fotografiados aparecerán como siluetas, totalmente oscuros. Esto puede paliarse utilizando una fuente luminosa auxiliar, p. e. un flash de relleno.



La iluminación natural varía con las épocas del año. Las estaciones preferidas suelen ser el otoño, el invierno y el principio de la primavera, aunque también influyen en esta preferencia otros factores distintos, como la vegetación y sus peculiaridades estacionales.



2. El arte de componer.— Mediante la composición tratamos de realzar los elementos elegidos e intentamos que la vista del espectador se detenga en lo fundamental, sin distraerse con otras partes de la fotografía. El *punto de vista*, es decir, el lugar desde el que realizamos la toma, hace que la imagen pueda adquirir aspectos insospechados. La toma frontal, quizá la más utilizada, depende de la altura a la que situemos la cámara. A ras de suelo producirá imágenes en las que destacará la sensación de altura en los elementos fotografiados.. Con la cámara a nivel de nuestra vista, la toma se parecerá a nuestra visión normal.

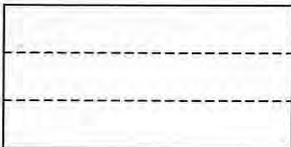
Un punto de vista alto, cercano al picado, nos dará imágenes similares a la fotografía aérea, diferente a lo habitual, con resultados

muy sugerentes en ocasiones. En la fotografía etnográfica puede ser útil para reflejar gráficamente la situación general de un acontecimiento.

La vista lateral es interesante para destacar un primer plano y aprovechar los elementos secundarios para completar la fotografía con un complemento rítmico añadido.

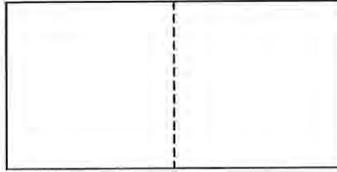
El *encuadre*, como parte fundamental en el lenguaje fotográfico, nos exige respetar las normas elementales de la composición. Para ello, debemos conocer las reglas imprescindibles, referidas en primer lugar a imágenes horizontales. Si fueran verticales, lo básico sería similar, aunque con algunos ajustes derivados del formato.

Regla de los dos tercios

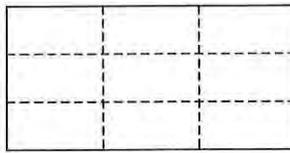


Si dividimos horizontalmente la fotografía en tres partes iguales, debemos situar el horizonte o su equivalente en la parte superior o en la inferior, nunca en el centro.

División de la imagen. Si trazamos una línea vertical que divida en dos partes la fotografía, el sujeto debe estar en una de las partes, nunca en el centro.



Rectángulo áureo:



Si dividimos la imagen en tres partes longitudinales y tres verticales, los puntos de intersección forman el rectángulo áureo, que nos marca los cuatro puntos principales de interés.

Líneas de dirección: Son las líneas que guían a nuestra vista hacia los diversos elementos de la fotografía. Debemos destacar las diagonales, las *el*s (L) compositivas, las curvas de dirección, y otras líneas de origen subjetivo, que el fotógrafo puede crear o improvisar en cada caso.

El *ritmo* o repetición de elementos en la fotografía. El ejemplo más claro es una alineación de árboles, o de columnas, pero también un grupo de personas.

Otro factor a veces importante es la *textura*, la sensación táctil de una superficie. Una pared o la corteza de un árbol viejo son ejemplos de esta sensación visual.



En una fotografía lo normal es que busquemos una armonía, el *equilibrio* entre los elementos que la componen, o la situación armónica del sujeto cuando es uno sólo. En ocasiones utilizamos, como los músicos del barroco, un contrapunto, es decir, un elemento secundario que nos ayuda a equilibrar el principal. Sirva como ejemplo la imagen (muy difundida) de un árbol en el vértice inferior izquierdo y una pequeña luna en el vértice opuesto. Pero, como todas reglas, puede ser transgredida y aprovechar el impacto visual producido por un desequilibrio. La audacia es buena, “*ma non troppo*”. Para saltarse las normas de composición con posibilidades de éxito, hay que conocerlas muy bien. En alguna oportunidad necesitamos detalles que nos exigen olvidar las reglas y usar el sentido elemental de la armonía. En este caso, buscamos más un documento visual que una fotografía con pretensiones creativas.

fía etnográfica, dentro de la cual vamos a necesitar imágenes documentales y, en ocasiones, podremos conceder cierta libertad creativa de ningún modo desdeñable.

¿Cómo empezar? Primero: las técnicas se aprenden. Podemos obtener fotografías con procesos sencillos y eficaces, con un somero conocimiento de las tecnologías. Segundo: es imprescindible el conocimiento de las técnicas compositivas, que nos permitirán encuadres adecuados para cada ocasión, así como los conocimientos elementales del efecto de la luz sobre la imagen. Tercero: debemos saber qué vamos a captar y en qué condiciones. La documentación previa nos permitirá conocer el objeto de nuestro trabajo, cómo debemos afrontarlo y qué buscamos. También hemos de conocer el ambiente que vamos a encontrar y los detalles, tanto en la situación como en las condiciones luminosas y meteorológicas en general. Si se trata de fotografiar el desarrollo de un acto público, sea un espectáculo tradicional, una procesión o un trabajo, es necesario conocer la accesibilidad y, en algunos casos, obtener los permisos correspondientes para ocupar lugares con visibilidad. En fin, toda la documentación previa que examinemos será una ayuda inestimable que, además, nos ayudará a comprender el sentido de aquello que vamos a captar. Y esa comprensión del asunto supone una gran ventaja.

Por ejemplo: si conocemos el tipo de iluminación, podremos adaptar a ella nuestra cámara y nuestra mente: decidiremos el estilo de fotografía adecuado, incluso la forma, el estilo que tendrán nuestras imágenes. Un ejemplo concreto



LA CONTRADANZA DE CETINA, espectáculo festivo o ritual con reminiscencias celtas, transformado en el siglo XVIII, se realiza cerca de la media noche, con la sola luz de las antorchas. Alterna la danza con los cuadros plásticos. Estos simples datos nos señalan que habremos de usar unas sensibilidades altas, tal vez superiores a 1000 ISO, y objetivos de focales entre angulares 28 mm. y normales (50 mm. en relación 1:1), pero también que podremos aprovechar el movimiento de los danzantes para obtener efectos creativos sin que las fotografías pierdan su valor documental.

2.— Dotar de aspectos creativos a la fotografía etnográfica exige, además, aplicar las normas de composición. El encuadre es fundamental en cualquier imagen; si es erróneo, puede desviar la atención del espectador, puesto que desplaza, y por tanto cambia, los puntos de interés. Las normas básicas deben de estar siempre presentes, aunque alguna vez puedan (y deban) ser transgredidas. La “regla de los dos tercios”, “las dos mitades”, “el rectángulo áureo” son imprescindibles para componer la fotografía. Las líneas de dirección, como las diagonales y las “eles”, también nos ayudarán a fijar los puntos de interés. También el ritmo o la repetición de elementos, que en bastantes ocasiones puede emplearse como parte complementaria de la imagen: sea una fila de personas compuesta en diagonal, el que sólo la primera está enfocada y reclama nuestra atención. Esas otras personas desenfocadas se transformarán en un elemento rítmico complementario. En general, la composición pretende la distribución armónica de los elementos de la imagen.

Una pregunta que surge en ocasiones y que debemos contestar en un instante es la siguiente: ¿Horizontal o vertical?

El fotógrafo experimentado no suele tener dudas; sabe cuándo aplicar uno u otro formato. Sabe, además, que, en caso de duda, debe hacer las dos tomas cuando el motivo se lo permite. Horizontal y vertical. Depende del asunto que deseemos captar. Hay que considerar que el 80% de las fotografías son horizontales. Sin embargo, cuando se trata de retratos abundan más las tomas verticales. Igual sucede con algunos edificios monumentales, como las torres de las iglesias o las viejas calles en las que la calzada reclama nuestro interés.

Otras veces, el incluir en la fotografía un primer plano que proporcione sensación de profundidad, sea una persona, un árbol o parte de un edificio realza la imagen y le hace aumentar su valor comunicativo. Recordemos la importancia de la perspectiva; un punto de vista bajo tiende a magnificar las figuras; las personas parecen más grandes, imponentes a veces. Al nivel de nuestra vista, se consigue una sensación de naturalidad. Un punto de vista alto convierte a las personas en minúsculas.

3.— Existe una vieja aspiración en el fotógrafo que se asoma constantemente. Podemos decir, como los reporteros de prensa, que deseamos contar una historia con nuestra fotografía. Está bien. Es algo frecuente en la imagen etnográfica, que pretende, precisamente, contar algo, informar de algo. También, además de contar una historia, al captar la realidad por medio de la fotografía se puede intentar la expresión de los sentimientos propios o ajenos. Intentar que la imagen exprese aquello que hemos sentido ante un fragmento de realidad; o bien, expre-



sar los sentimientos que hemos recogido en nuestra fotografía. No siempre se consigue, pero nuestra actitud con la cámara será fundamentalmente para lograrlo. Dicho de otra forma: no se puede expresar lo que no se siente. La concentración, la implicación del fotógrafo es imprescindible cuando se trata de crear verdaderas imágenes expresivas.

La creatividad, además de concentración, exige imaginación. Destacar una imagen nos obliga a aprovechar las circunstancias. Recuerdo la pequeña figura de una bruja que se halla en un escaparate de la localidad de Aínsa, en el Sobrarbe, y que necesitaba para una publicación. ¿Cómo conseguir aislarla y situarla en un ambiente creíble? Buscando el efecto de los reflejos en el cristal y su combinación con la bruja fue posible una imagen cercana a lo que necesitaba.

En ocasiones, añadir a la fotografía algunos efectos naturales sirve para dotarla del misterio que desprendía la realidad. Por ejemplo, oscurecerla levemente. Llevando el asunto hasta un extremo, podemos usar los muy diversos filtros creativos disponibles en Photoshop, aunque no es algo que pueda recomendar. Particularmente, solamente el uso de una trama granulada, la más suave de la que aparece entre los filtros del Photoshop, puede ser interesante en alguna ocasión.

La combinación de los sujetos en reposo con otros en movimiento, los puntos de vista atrevidos, la utilización selectiva de la profundidad de campo son otras posibilidades para estimular la creatividad.

La fotografía digital ha propiciado que podamos elegir con facilidad entre fotografía en color o monocroma (blanco y negro). Bien por toma directa (puesto que todas las cámaras ofrecen la posibilidad de fotografiar en blanco y negro) o bien al procesar las imágenes en Photoshop, podemos elegir entre el color y el monocromo para nuestras fotografías. La elección será exclusivamente del fotógrafo, que es quien debe valorar una u otra modalidad. Como norma general, cuando el color no aporte algún aspecto interesante, seleccionaremos el blanco y el negro, si ese es el criterio del autor. Puede también ocurrir que pretendamos dar a la fotografía cierto aspecto de antigüedad, particularmente cuando se trate de viejas celebraciones y tradiciones en las que el color no es fundamental. En ese caso, se puede dar a la fotografía algún matiz similar a los antiguos virados (recordemos el virado en sepia a partir de blanco y negro, tan utilizado en la década de 1950-1960). Hay varios procedimientos en Pho-



toshop para lograrlo, aunque no es materia de esta ponencia. No obstante, manipulando la saturación se consigue fácilmente.

4.— Algunas de las materias fotográficas exigen grandes dosis de creatividad. Hay manifestaciones del ser humano que nos descu-

bren zonas de sombra de las culturas. Las modificaciones del paisaje natural por intervenciones humanas es una de ellas. Puentes, habitáculos, panales, tapias, pilones (o peirones) y símbolos diversos... Detengámonos en un monte cubierto por las entradas de las bodegas. Aparte de la información que nos ofrece, hemos de lograr que la fotografía sea algo más que un reflejo de la realidad. Una vista frontal, con una distribución armónica de los elementos constructivos, producirá sensaciones muy diferentes a una toma lateral, en la que destacarán las bodegas situadas en primer plano. La elección de una u otra toma dependerá del impacto que nos cause su visión.

El caso más extremo de huellas expresivas del ser humano lo hallamos en algunos "graffiti", en ciertos grafismos y en pinturas diversas sobre las paredes, que nos hablan de mundos subjetivos, de formas de pensar y de sentir y, en ocasiones, de vidas marginales.



Es en este apartado donde el fotógrafo debe extremar sus conocimientos de composición y su capacidad creativa para conseguir imágenes comunicativas, que transmitan una parte de los sentimientos que expresó el autor de los grafismos. y también los sentimientos propios.

En este territorio, cercano a la abstracción, se reflejan vidas y formas de vida, gritos y silencios, pero también entre los signos y las texturas se adivina una realidad

inevitable: el paso del tiempo, las huellas de los días como material gráfico que puede quedar impresa en la fotografía.

Existen otros puntos de vista creativos que no debo recomendar, puesto que no creo en ellos, salvo en contadísimas ocasiones; me refiero a los montajes, al cortar y pegar imágenes.



Generalmente, suponen alteraciones de la realidad que sólo aportan un valor estético, un impacto visual que modifica el ambiente original y las referencias temporales. Sin embargo, en dos ocasiones he utilizado esta técnica y las mostraré (y explicaré) durante la proyección de fotografías, compuesta por un centenar aproximadamente, que debe servir para desarrollar la exposición anterior y darle carácter práctico. Porque es la imagen quien tiene que hablarnos de sí misma y la que ha de mostrarnos los caminos de la creatividad.



José Verón Gormaz

ANUARIO DEL CENTRO DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA EN CALATAYUD

N.º 18, Vol. 1

Octubre 2010

CONTENIDOS

Aguaviva Gracia, Jesús	5	Técnicas narrativas en la novela de Valentín Gómez
Agudo Ruiz, Alfonso	31	Algunos principios deontológicos de la abogacía romana
D'Ocón Palud, Vicente	39	Presentaciones excelentes: cómo hablar en público
Fernández Hernández, Gonzalo	73	La arquitectura neoclásica en Berlín
Gracia, Antonio	97	La voluntad de saber
Marco Pérez, Alfonso	107	Nuestro Canfranc. Nuestro tren
Monge Crespo, Concepción	113	La mediación entre iguales favorece el aprendizaje de los alumnos y la interacción contextual
Sánchez Sánchez, Rafael	129	El desarrollo cultural municipal: una reflexión teórica desde la praxis de los profesionales de la cultura de Aragón
Verón Gormaz, José	151	El ser humano y su huella. Introducción a la fotografía etnológica y documental



DIPUTACIÓN DE ZARAGOZA



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA