

Clarín

123

REVISTA DE NUEVA LITERATURA

Año XXI • N.º 123 • Mayo-Junio de 2016 • 7 €

Lecturas cervantinas • Cine y cuento popular • Poesía inglesa
EMERSON • CHEEVER • CARVER • PÉREZ-SAUQUILLO • LAMILLAR • PRADA



00123

9 771136 118006

DIRECTOR
JOSÉ LUIS GARCÍA MARTÍN



REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN
Centro Cívico Comercial
c/ Comandante Caballero, s/n,
nivel 2, oficina 6
33005 Oviedo

Teléfono: 985 239 155
Fax: 985 27 74 85
www.revistaclarin.com

E-mail: clarin@edicionesnobel.com

Filmación e impresión
Gráficas Summa, S.A.

Depósito Legal
As. 10-1996

ISSN: 1136-1182



Esta revista ha recibido una ayuda a
la edición del Ministerio de Educación,
Cultura y Deporte.

PREMIO NACIONAL
al fomento de la lectura



En el taller de Federico Granell,
Juan Ochoa, Archivo CRNL

Clarín

REVISTA DE NUEVA LITERATURA

Año XXI • Nº 123 • Mayo-Junio de 2016 • 7 €

Sumario

INVENTARIO

- 3** **Christophe Rabet**
La sombra del cuento popular en *Ana y los lobos* y *Furtivos*
- 8** **José Manuel Benítez Ariza**
Lulú eres tú
El extraño caso de Louise Brooks
- 15** **Pepe Cervera**
"El tren de las cinco cuarenta y ocho" vs. "El tren"
- 18** **Toni Montesinos**
R. W. Emerson. Poeta del optimismo
- 24** **Carlos Javier Morales**
Andrés Sánchez Robayna, poeta de la luz

METAMORFOSIS

- 29** **Marlowe, Walter Raleigh, John Donne, Shakespeare, Blanco-White, Edmund Waller, Robert Herrick, Andrew Marvell, John Suckling**
Poesía en lengua inglesa. Diez poemas
Traducción y nota de Pedro Pérez Prieto

COLECCIÓN DE VIDAS

- 41** **Enrique García-Máiquez**
Reposo vocal absoluto

FICCIONES

- 45** **Juan Manuel de Prada**
Pasión del joven rico
- 49** **Ana María Reviriego**
Motete para un guerrero
- 52** **Juan Lamillar**
Cuatro autores a la moda

CONVERSACIONES

- 54** **Cristian David López**
Emilio Martínez Mata comenta el *Quijote*

- 60 Fernando Sánchez Alonso**
Vanessa Pérez-Sauquillo

FIGURACIONES

- 64 César Iglesias**
Federico Granell en el taller de los oscuros

PALIQUES

- 69 Ana Vega**
Yo sé por qué canta el pájaro enjaulado, de Maya Angelou
- 70 Francisco López Serrano**
Zumo de Anclas, de Pilar Sanabria Cañete
- 71 Hilario Barrero**
Tras de trotera, santera, de Félix Urabayen
- 71 Juan Pablo L. Torrillas**
Corazones en la oscuridad, de Joaquín Pérez Azaústre
- 72 Carmen Canet**
Balada en la muerte de la poesía, de Luis García Montero
- 73 José Cenizo Jiménez**
Destilaciones, de Juan Peña
- 74 Jaime Matamoros**
La mente salvaje (poemas y ensayos), de Gary Snyder
- 76 José Luna Borge**
La apuesta, de Dionisia García
- 77 Mario Martín Gijón**
Un hombre espera, de Álex Chico
- 78 Claude Le Bigot**
Xuegos p'apostalgar la muerte. Antoloxía (1948-1984), de Joan Vinyoli
- 79 Mario Vega**
Nacer en otro tiempo. Antología de la joven poesía española, de Miguel Floriano y Antonio Rivero Machina
- 80 José Manuel Benítez Ariza**
Tierra de nadie. La literatura inglesa y la gran guerra, de Gabriel Insausti
- 82 Daniel Ramos Sánchez**
Oona y Salinger, de Frédéric Beigbeder
de Gabriel Insausti
- 83 María Belén Fernández**
Maleza Viva, de Gemma Pellicer
- 84 Francisco Fuster**
Veraneo sentimental (1904 y 1905), de Azorín
- 85 Ricardo Martínez**
Libro del desasosiego, de Fernando Pessoa
- 86 Manuel Alberca**
Miguel de Cervantes. La conquista de la ironía, de Jordi Gracia

LAS CARTAS BOCA ARRIBA

- 87 Aquilino Duque**
Cervantes y las dos envidias

Correctores

Ángel Alonso
Alfonso López Alfonso
Mar Astiárraga Panizo

LA SOMBRA DEL CUENTO POPULAR EN *Ana y los lobos* y *Furtivos*

Christophe Rabiet



En su *Morfología del cuento*, publicada en 1928, Vladimir Propp analiza las invariantes del cuento maravilloso: bajo las múltiples formas que presentan los personajes y sus acciones subyace una estructura de elementos fijos. Así reduce a siete los personajes, según el rol que desempeñan: *agresor, donante, auxiliar, princesa y su padre, mandatario, héroe y falso héroe* (y esto, sean brujas, dragones, ogros, princesas, merca-

deres, soldados etc... quienes los encarnen). También las actuaciones, las *funciones* de estos personajes, son invariantes según este autor que localiza treinta y una como máximo (Propp, 1971). No se ha utilizado en este trabajo la estructura de funciones que según Propp define el cuento popular porque nuestras obras no se ajustan al esquema del viaje que presenta en el cuento la aventura del héroe. Recurri-

En el número 116 de la revista *Clarín* llevamos a cabo el análisis de dos metáforas filmicas, *Ana y los Lobos* de Carlos Saura (1972) y *Furtivos* de José Luis Borau (1975) en el artículo titulado «*A veces madre y siempre madrastra*» la *perversión de la maternidad en el cine del último franquismo* (Rabiet, 2015). Nos centrábamos particularmente en el estudio de la «perversión de la maternidad» a través de la actuación de una madre autoritaria, malvada y su influencia en las actuaciones de los demás personajes. Así se consiguió un estudio metafórico de dicho periodo histórico, mediante el análisis de las correspondencias entre la violencia de dicha época y la estructura simbólica de estas dos películas.

mos únicamente a los personajes, a sus acciones y a los espacios en que intervienen sin tener en cuenta el orden de aparición de las funciones formuladas por Propp. Los elementos extraídos del cuento, como el espacio (el bosque) y los personajes, van a recrear en las dos películas la universalidad del discurso propia de este género.

Al hablar de *Furtivos*, Carlos Fuentes Heredero relaciona esta obra con el cuento popular:

«La sombra de un cuento de hadas, y más concretamente de *Hansel y Gretel* [...] flota sobre la película: el bosque encantado, el rey (hay una escena en que Martina llama a Santiago: «¡Rey mío!»), la bruja mala (Martina), los dos niños perdidos en la frondosidad de la naturaleza (Ángel y Milagros) y el deseo matricida en sus entrañas» (Fuentes Heredero, 1996: 356).

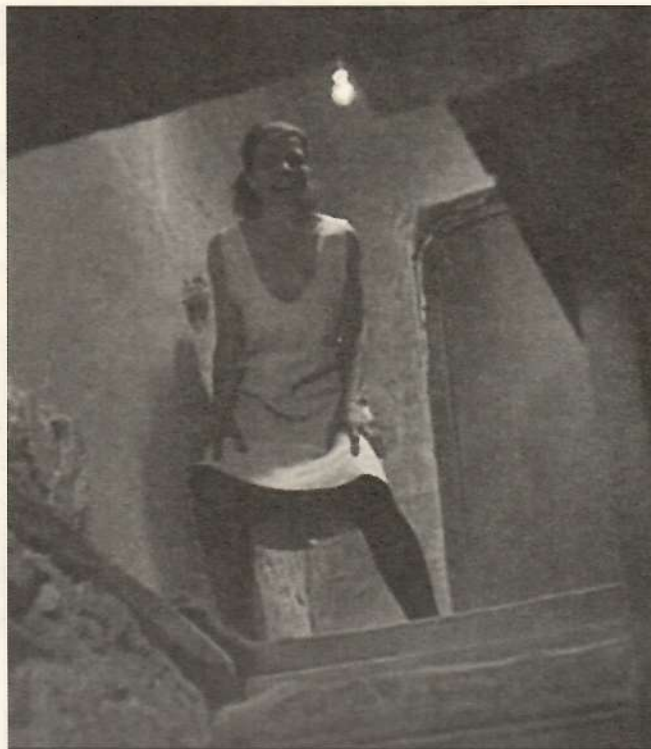
Como advierte Stith Thompson, en su estudio *El cuento folklórico* (Thompson, 1972: 65), *Hansel y Gretel* es uno de los cuentos de Grimm más reeditados, conocido en toda Europa y entre cuyos rasgos destacan: los dos niños enviados al bosque y el aspecto de la terrible bruja. Con *Furtivos* se reeditan una vez más los rasgos de este cuento, aunque, como explica Gutiérrez Aragón (coguionista de la obra): «Si yo hubiera dirigido la película, esa estructura de fábula estaría más explícita. Tal y como la rodó Borau, permanece más enmascarada» (Fuentes Heredero, 1990: 455).

Además, tras esa «sombra de un cuento de hadas», presente también en *Ana y los lobos*, se evidencia la actualización de algunos de los personajes que localiza Propp en el cuento maravilloso: agresores y víctimas.

Los personajes: agresores y víctimas

Martina corresponde al agresor del cuento, encarna la represión y trata con violencia tanto moral como física a su hijo, la víctima del cuento, para conservar su estatus de dominante. Ejerce también su opresión sobre la joven Milagros, su segunda víctima, de la que Ángel se enamora. La madre, termina matándola porque representa el peligro de que Ángel se aleje de su dominio. Este drama familiar alcanza su paroxismo en el desenlace: Ángel se vengará del asesinato de Milagros matando a su propia madre para luego suicidarse.

También en *Ana y los lobos* los personajes responden perfectamente a los arquetipos del cuento popular, lo que se refleja ya en el simbólico título de la película: por un lado, tenemos al agresor colectivo, los lobos, los miembros de la familia; por otro, al personaje antitético, la víctima, Ana. El propio Carlos Saura es también consciente de la sombra que proyecta el cuento popular en la película: «Yo siempre he pensado que *Ana y los lobos* era más un cuen-



to que otra cosa. Más bien, una fábula. Los personajes son más claramente arquetipos. Existen los buenos, los malos, etc» (Castro, 1979: 45).

Ana llega a la familia y altera el orden de esta casa: los tres hijos-agresores fijan su atención en ella, en detrimento de los valores establecidos por la Gran madre, quien, al ver su posición de todopoderosa amenazada, ordena la expulsión de su rival, Ana. Los tres hijos no la dejarán escapar y la asesinarán. Este desenlace traduce el triunfo de la «madre bruja»: ella mantiene su posicionamiento como guardiana de los valores establecidos.

Stith Thompson recoge también la importancia de la figura femenina agresora en el cuento popular: «Por alguna razón para los autores de cuentos folklóricos, es la mujer, en la familia, la que casi siempre se escoge para hacer la parte del villano». Esta figura suele ser la de la madre, pero normalmente bajo la forma de una madrastra. Añade Thompson: «En cuentos folklóricos de parientes crueles, la madrastra aparece más a menudo que ningún otro» (Thompson, 1972: 161-164).

La madre, verdadero centro neurálgico de ambas obras, tergiversa la figura del hada protectora que ofrece refugio en los cuentos: es la antítesis, es una anti-madre, despiadada, que encarna la figura de la bruja o la madrastra en el cuento. Propp habla de la *maga* y advierte que a pesar de los rasgos femeninos exagerados que representa esta figura femenina, la maga está provista de todos los signos de

la maternidad, es «siempre una vieja y una vieja sin marido» (Propp, 1974: 104), característica que se ajusta también a las dos obras cinematográficas. En nuestro artículo «A veces madre y siempre madrastra» ya señalábamos la analogía entre los atributos físicos maternos en las dos películas y las figuras demoníacas en dos obras de Goya que sirvieron de fuente de inspiración a los directores: *¿Dónde va mamá?* y *Saturno devorando a su hijo*. También la bruja o la madrastra en el cuento maravilloso responden a estas características.

Las esferas de acción del agresor

En su capítulo 6 «Reparto de las funciones entre los personajes», indica Propp cómo dichas funciones se agrupan según determinadas esferas, que son verdaderos espacios de acción de los personajes. En lo que respecta a la esfera del agresor, son tres las funciones fundamentales: la *fechoría*, el *combate* y la *persecución*. En nuestro corpus, cuya presencia de agresores es fundamental, aparecen únicamente la *fechoría* y la *persecución*, ya que las películas carecen de héroe buscador, el personaje encargado en los cuentos de establecer el combate con el agresor.

La *fechoría* es la función en la que «el agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios» (Propp, 1971: 42). Esta función es fundamental, puesto que a ella va ligada la intriga del cuento. Las dos obras que nos ocupan en este trabajo presentan numerosas acciones que corresponden a fechorías del agresor, algunas de ellas incluso adquieren la misma forma concreta que localiza Propp en muchos cuentos:

El agresor exige o extorsiona a su víctima

En *Ana y los lobos*, José, el hermano «encargado de mantener el orden en esta casa» intimida a Ana desde la primera escena: controla su identidad, su maleta, pregunta el motivo de sus viajes inscritos en su pasaporte y le advierte que en caso de problemas con las niñas, debe recurrir siempre a él y no a los padres, ya que se autodefine como el «pater familias».

En *Furtivos*, Martina mantiene relaciones incestuosas con su hijo, controla su sexualidad hasta privarle del contacto sexual con otra mujer: se niega con fuerza y violencia a dejar que su Ángel se acueste en la cama del incesto con Milagros: «Desgraciado, suéltame, déjame, déjame, es mi cama, mi cama, suéltame».

El agresor expulsa a alguien / da orden de matar a alguien / inflige daños corporales / comete un asesinato

Estas cuatro formas, que recoge Propp en el cuento, están muy relacionadas entre sí en las películas, de modo



que las unificamos en el mismo epígrafe. El final de *Ana y los lobos* es muy revelador, puesto que la madre ordena la expulsión de la joven institutriz: «Que se vaya, José, tú que eres el que manda, échala de una vez». Como consecuencia los tres hijos-lobos se abalanzan sobre ella: Juan la viola, Fernando le corta el pelo y José le dispara a bocajarro.

En *Furtivos*, Martina asesina a Milagros, sin que el espectador lo aprecie directamente en la pantalla: el homicidio está sustituido simbólicamente por la escena en la que apalea a una loba. La manera de matar al animal anticipa la escena en la que da muerte a Milagros, aunque mediante una elipsis, para que el espectador se imagine la crueldad del acto.

El agresor atormenta a alguien todas las noches

En *Ana y los lobos* Juan deambula de noche por los dormitorios, espacios que aluden a su perversión sexual, y entra tanto en los de las criadas como en el de Ana. En varias ocasiones intenta acercarse a ésta, tocarla para plasmar sus obsesiones, expresadas además en las cartas soeces que le manda clandestinamente.

En definitiva, las diferentes formas de fechoría aparecen en las estructuras narrativas de nuestras dos obras, aunque de manera manifiesta en *Ana y los lobos* y más indirectamente en *Furtivos*. Pero así como en el cuento popular surge la *reparación* de la fechoría con la que según Propp se alcanza la culminación de la aventura, en las obras aquí analizadas no tenemos la presencia de esta función. El simbolismo que plantean ambas películas sobre la represión y violencia de la etapa franquista no permite ese final feliz del cuento maravilloso.

En cuanto a la *persecución* del héroe (Propp, 1971: 65) queda implícita en las propias formas comentadas para la fechoría: el personaje de Ana, la víctima, representa el modelo de héroe perseguido, desde la primera escena hasta el final; Ángel y Milagros, las dos víctimas, se ven perseguidos



al ser sometidos a esa serie de fechorías comentadas. Pero tampoco la víctima es auxiliada en las persecuciones que sufre a lo largo de la historia. Por la misma razón que no hay *reparación* de la fechoría, no existen ayudantes ni donantes para auxiliar al héroe víctima, que lo será hasta el final.

En resumen, en estas dos obras cinematográficas, del mismo modo que en el cuento popular, las acciones donde *agresor* y *víctima* coinciden son: extorsiones, persecuciones, engaño, daños corporales, amenazas, asesinatos, o cualquier tipo de violencia.

El bosque y la casa

Para analizar la presencia de estos dos espacios presentes en el cuento maravilloso y en las dos películas que nos ocupan, seguiremos otra obra de Propp, *Las raíces históricas del cuento*, publicada en 1946. Dice en ella: «el héroe del cuento, sea el príncipe, la hijastra expulsada del hogar, o el soldado desertor, se encuentra invariablemente con un bosque, y, además, en él dan comienzo sus aventuras» (Propp, 1974:76).

El bosque del cuento popular es, según el autor, el lugar oscuro, impenetrable, donde comienzan las complicadas aventuras del *héroe* (*buscador* o *víctima*). Y analizando el sustrato religioso del cuento, el bosque es el espacio donde tienen lugar los ritos de iniciación en la mentalidad primitiva. Observa Propp, además, que en los ritos iniciáticos de los mitos, allí donde no existían bosques, los muchachos eran conducidos a una espesura.

En *Furtivos* la casa familiar está dentro de un bosque, en *Ana y los lobos* rodeada de una espesura. Es interesante observar también que la casa no es el hogar-refugio en estas obras, sino un universo cerrado y hostil que queda aislado, fuera de la población, lo que nos puede llevar a relacionarla con la imagen del bosque.

El bosque y el caserón remiten al mismo espacio propio del cuento. A primera vista, el espacio engaña: el ambiente otoñal y los animales que pueblan el bosque en *Furtivos* parecen contribuir a su «paz», como lo declara el propio Gobernador que viene de visita. Lo mismo sucede con el caserón en *Ana y los lobos*. Al principio todo deja suponer que estamos en el escenario mágico del cuento. Sin embargo, el supuesto paraíso natural se transforma paulatinamente en un falso refugio, un microcosmos inquietante y peligroso del que no es posible escapar. Según Propp, el bosque en el cuento maravilloso «constituye por regla general, una barrera que retiene al héroe. El bosque en que cae es, impenetrable, una especie de red que aprisiona a los recién llegados» (Propp, 1974: 77). El bosque es, además, la morada de la maga. En términos del autor, la maga es la dueña del bosque y a su vez es señora y vigilante (Propp, 1974: 103-107).

En *Furtivos*, el bosque se convierte en un escenario de caza humana, al igual que en *La Caza* de Carlos Saura. En el cuento, el bosque se transforma en un espacio iniciático peligroso en el que el protagonista debe superar pruebas de muerte (Hansel y Gretel contra la bruja, al igual que Ángel y Milagros contra la opresión de la madre). La configuración del bosque como microcosmos claustrofóbico, tenebroso, aislado de la civilización, empuja a sus habitantes a llevar una vida furtiva, como el propio título lo anuncia, al margen de las normas oficiales: es en realidad un espacio hostil y de conflictos; en su interior los personajes viven, cazan furtivamente, se persiguen y se matan entre sí. Son a su vez agresores y víctimas en este extraño y terrible «cuento» de Borau.

En *Ana y los lobos*, la espesura dificulta tanto la llegada de Ana al caserón como su marcha en la última escena, en la que los tres agresores le dan muerte. Es también simbólico que en *Mamá cumple cien años* (1979, de Saura), continuación de *Ana y los lobos*, Ana quede atrapada en un cepo en esta misma espesura que nos sugiere el bosque del cuento maravilloso.

En cuanto a la casa del bosque, Propp recoge numerosas características, que son aplicables a nuestras dos obras:

«a) la casa surge en un punto remoto del bosque; b) se distingue por su gran tamaño; c) está rodeada por una valla (a veces con cráneos); d) está construida sobre columnas; f) la entrada y los demás vanos están tapados y cerrados; g) consta de varios locales» (Propp, 1974: 167).

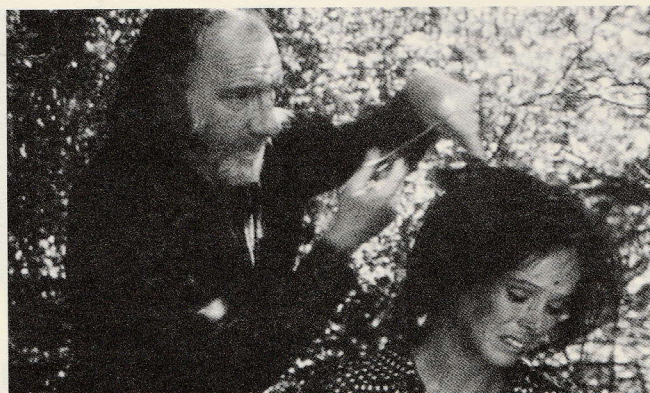
Este espacio en *Furtivos* tiene forma de una vieja casa ubicada (como hemos visto) en medio del bosque.

La vivienda en *Ana y los lobos* es una antigua mansión burguesa en lo alto de una colina, cercada por una espesura frondosa. Ambos caserones son de un tamaño importante, con capacidad de acoger a varias personas: la casa en *Furtivos* consta de diferentes locales, la planta baja es un mesón campesino y en la de arriba se encuentra la vivienda familiar; la mansión en *Ana y los lobos* tiene varias plantas, y en ellas cada personaje se define por el espacio que ocupa.

Además en *Las raíces del cuento* se identifica, junto a la gran casa, «la presencia de una pequeña cabaña o una choza situada en el mismo espacio y a poca distancia» (Propp, 1974: 167-168). Cerca de la mansión de *Ana y los lobos* se halla la cueva a la que se ha retirado Fernando y donde también suceden intentos de extorsionar a la víctima.

Una estructura universal

Agresores y víctimas entre fechorías y persecuciones, la figura de una maga (bruja o madrastra) señora del bosque, la presencia de este espacio y la casa situada en él, son rasgos fundamentales en la «unidad de composición del cuento». Para Propp, esta unidad de composición que en



su obra *Las raíces históricas del cuento* ejemplifica con abundantes materiales (del Antiguo Oriente, el mundo clásico europeo, África, América...) tiene sus fuentes en los antiguos mitos, «está en la realidad histórica del pasado» porque «lo que hoy día se narra, en otra época se hacía, se representaba, y lo que no se hacía, era imaginado» (Propp, 1974: 525).

Es el carácter universal del cuento maravilloso, cuyos rasgos siguen apareciendo a lo largo del tiempo y tiñen la estructura de las dos obras cinematográficas aquí analizadas. La sombra del cuento popular se proyecta sobre ellas confiriéndoles también un carácter universal. ■ ■

BIBLIOGRAFÍA

- Castro, Antonio (1979), *Dirigido por...*, Madrid, número 69.
 Fuentes Heredero, Carlos (1990), *José Luis Borau, teoría y práctica de un cineasta*, Madrid, Filmoteca española.
 — (1996), *Manuel Gutiérrez Aragón, las fábulas del cronista*, Madrid, Edición Carlos F. Heredero.
 Propp, Vladímir (1971), *Morfología del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos.
 — (1974) *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos.
 Rabiet, Christophe (2015), «A veces madre y siempre madrastra» la perversion de la maternidad en el cine del último franquismo, Oviedo, revista *Clarín*, número 116.
 Thompson, Stith (1972), *El cuento folklórico*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca.