
"DESFLORAR EL HONOR" DEL POST-TEATRO: ANÁLISIS SEMIÓTICO

Fernando CANTALAPIEDRA

Existe una larga tradición según la cual la teatralización parte siempre de un texto escrito en forma de diálogos; tomando éste como elemento fijo y las escenificaciones como elementos variables. Ahora bien, y en buena lógica, nada impide que la génesis de la teatralización parta de uno cualquiera de los otros códigos espectaculares: decorados, arquitectura teatral, gestual, kinésico, sonoro, prosémico, luminotécnico, etc. Y en esto consiste precisamente la investigación del Joseph-Angel. Pero, antes de centrarme en sus trabajos, debo recordar que existen claros precedentes históricos: en las representaciones religiosas, en el marco de las iglesias, el elemento fijo lo configura el propio espacio religioso con su propia iconografía, y los elementos variables lo configuran las distintas historias sagradas allí representadas. Lo mismo puede decirse de las entradas reales, en donde el predominio del espectáculo recae sobre la propia arquitectura de la ciudad y sobre el estatuto social de los participantes, codificado por el vestuario. La *Commedia dell'arte* se basaba en esquemas narrativos fijos que daban lugar en cada representación a diálogos verbales y gestuales diferentes. En los cantares de ciegos, los dibujos sustituyen a los actores y a la propia escenificación; el lenguaje de la danza y el mímico sustituyen al verbal, etc.

Existe, además, un largo debate entre los teóricos del teatro impreso y los analistas del teatro como fenómeno espectacular. Esta polémica, a mi juicio, no tiene razón de ser; y ello por los motivos que acabo de exponer, y que ahora voy a precisar en pocas palabras. Toda escenificación o partitura teatral puede tomar como base principal uno cualquiera de los códigos espectaculares, funcionando todos los demás como códigos complementarios, e incluso no necesarios. Por lo tanto, el analista debe tomar como base de estudio el primer código, cuyo sistema

inherente es el propio texto, con sus propias referencias internas, históricas, sociológicas, etc. Por lo tanto, el estudioso teatral debe en primer lugar analizar ese texto, y, en segundo lugar, proyectar sobre él todas las referencias espectaculares; referencias que refuerzan o modifican o anulan los valores inherentes y referentes del texto escrito.

Dicho todo esto, mi ponencia se va a centrar en el análisis de *Desflorar el honor* de Joseph-Angel; esta obra teatral carece prácticamente de texto escrito, tratándose de una partitura de dibujos; eso no quiere decir que carezca de historia o de programas narrativos y de recorridos temáticos (Figura 19)

En el primer volumen, el autor presenta el vestuario de los personajes, los elementos escenográficos y los objetos; el segundo volumen, lo dedica el autor a lo que él define como *secuenciogramas* y añade unas tijeras reales -como instrumento consuetudinario a la técnica de lectura- que el lector está obligado a utilizar para cortar las hojas. Con éstas tijeras, objeto indisoluble al destino material de la lectura, el autor pretende ir más allá (post) del lenguaje iconográfico y de la lectura gráfica para adentrarse en esa ambivalencia que Joseph-Angel denomina "la doble realidad del teatro" y que es una de las características de su investigación (teatral):

"(...) ya no es operativo, pensar el teatro según el esquema tradicional en base a establecer las dicotomías texto teatral/puesta en escena, lector/espectador, espectador/actor etc. Hay que pensar el teatro como un sistema dinámico complejo (...), tal vez como un fractal. Como los transformes, el juego infantil generador de figuras, que se articula y desarticula pasando de un estado a otro, en mi post-teatro existe también esta doble virtualidad". (Congreso Internacional de Teatro, Barcelona, 1985)

En *Desflorar el honor*, historia de una castración, el personaje del NAZIreno ejerce de castrador, mediante el instrumento sexador de las tijeras; "las mismas" tijeras (dibujo de las tijeras) que utiliza el lector (tijeras reales). Con ello Joseph-Angel busca una ambivalencia, "la indefinición entre texto y puesta en escena, entre lector y espectador".

El secuenciograma consiste en el dibujo de todas y cada una de las secuencias de la representación, desde el punto de vista de los movimientos y gestos de los actores en el marco espacial del escenario y de los decorados. Se dan pues todos los ingredientes necesarios para la representación, salvo el discursivo. El desafío consiste en transformar al director de escena tradicional en escritor de un texto; es decir, si hasta ahora se dedicaba a interrelacionar las claves del discurso escrito con las claves espectaculares, ahora se le propone que complete las referencias espectaculares del texto con el discurso verbal.

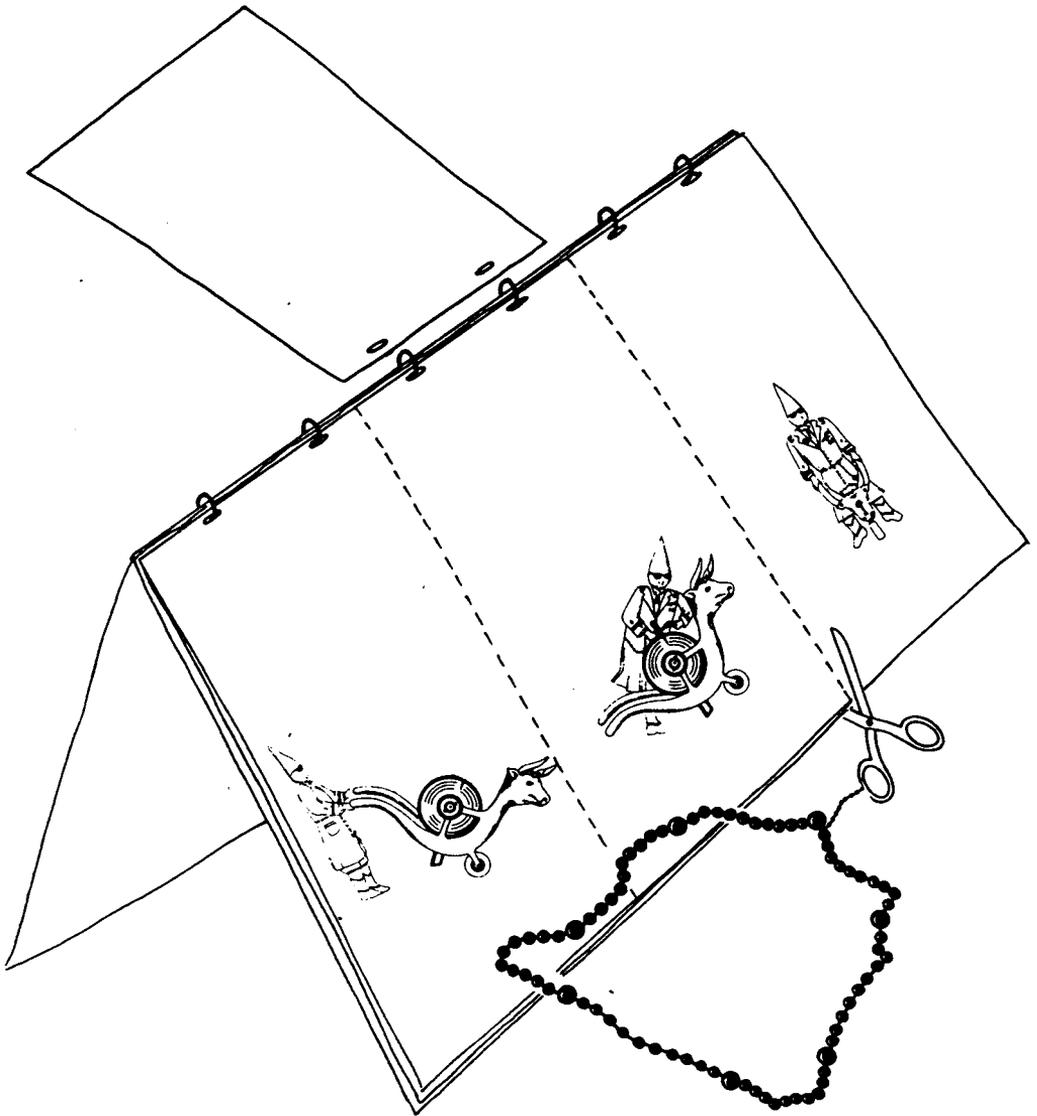


Fig. 19 Secuenciograma de "Desflorar el honor"

El secuenciograma consiste en el dibujo de todas y cada una de las secuencias de la representación, desde el punto de vista de los movimientos y gestos de los actores en el marco espacial del escenario y de los decorados; marcando las entradas y salidas de los personajes, sus interrelaciones kinésicas y gestuales, lo que permite una lectura sintagmática o paradigmática, al igual que la secuencias textuales, de los distintos acontecimientos narrativos.

Pero hay algo más, el lenguaje iconográfico es semánticamente mucho más abierto que el de la escritura gráfica, con lo cual si al director de escena se le orienta en su libertad de creación espectacular se le asegura en cambio su plena libertad en la creación verbal y sonora.

El título principal, *Desflorar el Honor*, plantea, ya de entrada, dos isotopías: la sexual y la de la honra femenina, y un programa narrativo: la desvirgación (Figura 20).

El subtítulo, *Zalamea, sex-symbol made in Spain*, en sí ya aparece como una obra abierta en el tiempo histórico de nuestro país y de nuestro teatro, pasando desde el teatro calderoniano, *El Alcalde de Zalamea*, hasta nuestros días de cultura pro-americana, pero manteniendo constante la temática y la problemática de la honra sexual, presentándola como una mitificación cultural. La utilización de la lengua inglesa en el subtítulo, *Zalamea sex-symbol made in Spain*, (Figura 21) añade una nueva isotopía aferente de tipo cultural, se trata de la "desfloración" de la cultura teatral "made in Spain" por la civilización de lengua inglesa. Es decir, se está haciendo alusión al "liquidacionismo", según reza en la página del título, del teatro barroco y, por extensión, de la cultura española.

Todos los teatrogramas van numerados en un inciso colocado en su parte inferior, estos incisos numéricos recuerdan la concha del apuntador y los huecos vacíos que separan los fotogramas de las películas. Los personajes se introducen de dos modos: En la página derecha, aparecen en un plano fijo, y, en la de la izquierda, en planos móviles que resumen sus movimientos kinésicos y gestuales y su relación con el vestuario y algunos objetos. Intentaré ahora analizar los teatrogramas que hacen referencia a los personajes.

El NAZireno (Teatrograma 12 y 13)

La utilización gráfica de dos tipos de grafemas, mayúsculas frente a minúsculas, permite la actualización semántica simultánea de dos sememas (Figura 22). Las letras mayúsculas permiten la lectura inherente de "NAZI", lectura confirmada por la aferencia gráfica: uniforme militar y simbología nazi. Sin embargo, el capirote que cubre el rostro del personaje y el cordón de cuentas que ciñe su cintura permite la lectura paralela de *NAZireno* como "nazareno"; transformando el grafema /i/ en el fonema /a/. Por otro lado, los dos tipos de grafemas implican una jerarquización de los papeles temáticos: el "nazareno" aparece medio oculto en el *NAZireno*, como si dependiera de él.



Fig. 20 Portada de *Desflorar el honor*

La obra carece prácticamente de texto escrito, tratándose de una partitura de dibujos; eso no quiere decir que carezca de historia o de programas narrativos y de recorridos temáticos.



Fig. 21 Zalamea sex-symbol made in Spain

El autor (en la segunda versión de la obra) propone un escenario en perspectiva con dos decorados de fondo y un telón con un motivo frutal: *Baco* de Caravaggio. El personaje *España* come uvas y manzanas. La obra solo debe leerse la noche de fin de año en la que, según costumbre española, se interrumpen, a las doce de la noche, las funciones de teatro y los banquetes para comer doce uvas al son de las campanadas del reloj. Momento en que los dos ángeles tramoyistas, inmóviles hasta entonces, derraman uvas uno y manzanas el otro. Joseph-Angel propone que la obra se lea durante la cena y que su único menú sea "repostería selecta" a base de uvas (para la lectora) y manzanas (para el lector).

La frase "typical spanish" virtualiza, deja latente, como una marca reciente, toda referencia a Alemania, y actualiza los semas / España + cultura anglo-americana /; de modo que el sintagma / militar + político + religioso + España / debe interpretarse como el "Nacional Catolicismo" o el "franquismo", en sus dos etapas de dependencia internacional: dependencia de la Alemania nazi y de los EE.UU. de América. Veamos ahora un breve análisis del dibujo que representa al *NAZireno*:

semas inherentes al dibujo	semas aferentes
capirote + cordón	nazareno, religiosidad
uniforme y símbolos	nazismo
rostro redondo + gafas oscuras	Franco
cordón de cuentas + tijeras	censura religiosa
calavera alada + medallas	muerte, militar
capirote + cordón + tijeras	inquisición

Todas las aferencias culturales autorizan a interpretar el texto escrito y el dibujo como una representación de Franco. De hecho, ya tenemos los papeles temáticos que debe representar el *NAZireno*: /militar + franquista + religioso + censor + inquisidor/. Ahora bien, el "nazareno" se define por su participación en las procesiones, lo que nos lleva, por asimilación semántica, a los desfiles militares, rasgo sémico que también sirve para definir al sistema nazi. No obstante, este sistema ideológico carecía de fuertes connotaciones religiosas, y esto es precisamente lo que le diferencia del franquismo.

Aquí se impone una observación metodológica, para alcanzar los mismos resultados en una obra escrita se hubiera necesitado el análisis global de todo el texto.



Fig. 22 Personajes

1: Don Alvaro de Ataide, capitán y desflorador. 2: Isabel, del amor de pago, hija de Pedro Crespo. 3: NAZlreno, typical spain. 4: Pedro Crespo, sexador y alcalde Zalamea. 5: Feligresía de Zalamea.

Isabel (Teatrograma 14 y 15)

Segunda referencia al *Alcalde de Zalamea* de Calderón, pues el mismo texto indica que se trata de la hija de *Pedro Crespo*. "Del amor de Pago" nos introduce en la isotopía sexual, y en concreto en la sexualidad 'entregada' o 'debida', ya que "pago" significa precisamente 'entrega de lo que se debe'. Pero, al mismo tiempo, "pago" puede actualizar el sema 'tierra o heredad', lo que nos conduce al mundo rural de *Pedro Crespo*. El análisis de su retrato muestra una síntesis cultural:

semas inherentes al dibujo	semas aferentes
guardainfante	el barroco, ocultación de la sexualidad (servía para ocultar la preñez)
peineta y velo	Las damas del Nacional catolicismo, los toros
brazos caídos o cruzados	pasividad, sumisión
vestida, desnuda	ocultación y revelación de la sexualidad
la mano entre las piernas	masturbación: frustración
desnuda + peineta + velo	sexualidad vs religiosidad
sexo + corazón (forma)	amor
desnuda + sentada	la espera sexual

Puede entonces decirse que *Isabel* asume cinco papeles temáticos principales : /religiosidad + frustración sexual + pasividad + sumisión + amoroso /, papeles proyectados en el tiempo histórico que va desde el barroco hasta el nacionalcatolicismo. No obstante, la utilización de un guardainfante, reservado a las damas, por una villana implica, en lo que a sexualidad se refiere, una integración social negativa: la represión femenina no respeta las clases sociales.

La Feligresía de Zalamea (Teatrograma 16 y 17)

El primer término mantiene la isotopía religiosa, mientras que el toponímico sigue haciendo referencia a la obra de Calderón, la aferencia del segundo término permite interpretar el primero como 'dueñas' o damas de compañía; Zalamea funciona, por todas las aferencias anteriores, como metonimia de la España católica y rural. El análisis sémico de los dibujos se presenta como sigue:

semas inherentes al dibujo	semas aferentes
rostro arrugado	vejez
traje rústico + delantal + pañuelo en la cabeza	servidumbre, la España rural
penieta + abanico	nacional catolicismo
abanico + ojos	código de seducción, ocultación y observación
máscara + sayal + lazo	hipocresía, penitente, religiosidad
desnudez + piernas cerradas	frustración sexual
desnudez + piernas abiertas	deseo sexual

De este modo, puede decirse que *la Feligresía*, la España rural y católica, asume papeles temáticos contradictorios pues oculta o revela los deseos sexuales, impide o facilita los encuentros amorosos, siendo testigo, oculta tras el abanico con ojos, de las frustraciones o encuentros sexuales. Asumiendo, ante todo, el papel temático de la hipocresía.

El actante *Feligresa* está formado por tres personajes, y el autor vuelve a presentarlo en la página siguiente; pero esta vez los dibujos dinámicos representan a *Pedro Crespo*; indicando de este modo una relación más estrecha entre éste y uno de los personajes que configuran *la Feligresa*. Esta divergencia interna se confirma en el segundo volumen de la obra, en donde la actuación de la primera feligresa es diferente, en algunos momentos, de la actuación de las otras dos. Es posible que el autor trate de indicar de este modo una diferencia de papeles temáticos, del tipo / familiar (madre o tía de Isabel) vs servidumbre /.

Pedro Crespo (Teatrograma 18 y 19)

El texto escrito dota a este personaje de tres papeles temáticos: / separador de sexos (sexador), político (alcalde de Zalamea), y religioso (por aferencia del uso del latín, lengua oficial del catolicismo). Se trata, al mismo tiempo, de un personaje que trasciende el tiempo histórico, que lo atraviesa por 'los siglos de los siglos'; manteniendo, de este modo, en vigencia lo ya señalado sobre la fusión temporal entre la época barroca y la del nacionalcatolicismo. Cabe aquí recordar que fue precisamente la Alemania nazi la que más hizo por recuperar los autos sacramentales de Calderón. De los teatrogramas se desprenden las siguientes informaciones:

semas inherentes a los dibujos	semas aferentes
capa de calle + sombrero	autoridad política ausente de su casa
pecheras blancas	¿jesuita? (¿hipocresía?)
pies y brazos separados	movimiento, desplazamiento
brazos + alto + separados	airado
de rodillas + brazos en cruz	suplicante
desnudo	sexualidad

Aparece aquí una primera oposición entre los personajes femeninos y los

masculinos, mientras éstos se desplazan aquéllos son estáticos. A los papeles temáticos definidos por el texto escrito se le debe añadir ahora los definidos por el código iconográfico: /colérico, o airado, y suplicante/.

Alvaro de Ataide (Teatrograma 20 y 21)

El código escrito lo presenta como "capitán y desflorador" -coincidiendo en esto con la obra de Calderón -, definiendo así dos de sus papeles temáticos / militar y desvirgador /. Pero el código visual añade nuevas informaciones:

semas inherentes a los dibujos	semas aferentes
sombrero de plumas + calzas + botas + espada	galán barroco
chaquetilla + capote + espada de descabellar	torero
cuerpo + manos + piernas + sombrero + inclinación	reverencia galante
piernas + movimiento	huida tras la seducción
calzas + caídas + culo al aire	huida vergonzosa tras el castigo: cobardía

Se mantiene, pues, el contacto semántico entre la España barroca y la España de pandereta. *Don Alvaro de Ataide* asume, además de los anteriores, el papel temático de 'torero'. El código visual define además sus programas narrativos de uso: /llegada a Zalamea, el cortejo amoroso, huida tras la burla sexual, y fuga tras su castigo corporal /; elementos que completan el programa

narrativo de la "desfloración" sexual, de este modo la 'historia' narrativa adquiere su plena existencia.

España (teatrograma 22 y 23)

La introducción de este personaje confirma lo dicho sobre el título, es decir la virtualización de toda referencia a Alemania. Ahora bien, *España* funciona como personaje y como segundo decorado, de este modo los contenidos narrativos pierden su carácter local, Zalamea, para proyectarse sobre el país. Se trata de una "España hambrienta de concupiscencia", confirmando así todo lo dicho sobre la frustración sexual. El autor se inspira en su dibujo del cuadro de Murillo *Niños comiendo fruta*. Estos dibujos representando a *España* nos ofrecen las siguientes informaciones:

semas inherentes a los dibujos	semas aferentes
niño	juventud
harapos + descalzo	miseria, pobreza
racimo de uvas + comer	Lazarillo de Tormes, picaresca
brazos + piernas + movimiento	baile, gracioso
cuerpo inclinado + brazos abiertos	sumisión
racimo sin granos	hambre

De todo lo cual se concluye que el personaje *España* asume los siguientes papeles temáticos: / juventud, miseria, hambre, sumisión, baile , picaresca y

graciosa /. Ahora bien, se trata de papeles que funcionan como transfondo histórico sobre el que se integra el programa narrativo de la desfloración. No obstante, este personaje aparece como una fusión de los graciosos, La Chispa y Nuño, de *El Alcalde de Zalamea*, y del teatro del Siglo de Oro en general. (En la segunda versión de la obra, inédita, el personaje España come uvas con la mano derecha y sostiene una manzana con la izquierda).

Todos estos personajes coinciden con los personajes tipo del teatro del Siglo de Oro, definidos por sus papeles temáticos: el rey, el padre, la dama, la criada, el galán y el gracioso. Papeles enriquecidos por la cultura del nacionalcatolicismo.

Seré muy breve en lo que se refiere a las propuestas escenográficas. El autor propone un escenario neoclásico, inspirado en el tratado *La due regole della propectiva pratica* de Jacopo Barozzi, con dos decorados; el primero de ellos representa el cuadro *El rapto de Proserpina* de J. Bautista Martínez del Mazo, y el segundo el ya comentado que representa a *España*; de este modo se asegura la proyección de la cultura clásica, en la temática sexual y escenográfica, sobre la cultura española. No se olvide que Proserpina fue raptada por Hades, el rey de los muertos y del mundo subterráneo, llamado también el Invisible. Este decorado está proyectando sobre el programa narrativo de la "desfloración", Proserpina fue raptada precisamente cuando estaba recogiendo flores de narcisos, el engarce semántico / sexualidad + muerte + infierno + invisible/. (El autor sitúa estos dos decorados en el foro y coloca en la boca de escena un telón: *Baco* de Caravaggio)

El *conSEXOnario* (Figura 23), término que permite mantener unidos los recorridos temáticos de la religiosidad y de la sexualidad, está formado por el mismo sistema gráfico que el *NAZireno* e indica, por medio de las mayúsculas, la preeminencia del semema SEXO sobre el resto del vocablo. Si el confesonario es el lugar en donde se admite la culpabilidad de índole religiosa, entonces el *conSEXOnario* establece la sexualidad como un acto culpable. El *conSEXOnario* aparece en escena por el escotillón, invirtiendo de este modo la técnica barroca de hacer aparecer los elementos religiosos positivos por el pescante, es decir por el cielo. Con lo cual se dota al *conSEXOnario* de una marca tímica negativa, la cual enlaza con el mundo subterráneo de Proserpina y Hades, es decir, con el mundo de la muerte. De hecho, inicia su aparición por el suelo del escenario en el momento en que Isabel, desnuda y con los brazos cruzados, es encontrada por su padre, marcando de esta guisa su sumisión al poder paterno y al político-religioso; la conjunción de estos dos elementos visuales indica que ya se ha producido la "desfloración", tomada por el padre, *Pedro Crespo*, como un pecado, de ahí la ascensión del *conSEXOnario*. Esta ascensión desde el reino de la muerte no es inocente, pues oculto en su interior se encuentra precisamente el

NAZireno. El sema visual /oculto/ es compatible con el sema /invisible/, estableciéndose de este modo una conexión semántica entre el **NAZireno** y el rey de los muertos, Hades. Es decir, el poder político-religioso y militar emerge de la represión y control de la sexualidad.

Los rasgos sémicos del **conSEXOnario** son compatibles con todos los recorridos temáticos que hemos definido en el estudio de los personajes:

a) cortina decorado: representa a tres hombres desnudos luchando contra dos serpientes con calavera de toro, uno de ellos yace muerto. Se trata de los símbolos de la fuerza viril y de la sensualidad femenina, indicando la oposición semica /vida vs muerte (calavera)/, y se integran perfectamente en los recorridos temáticos de la tauromaquia y de la sexualidad. Por otra parte, la cortina oculta el interior del **conSEXOnario**, haciendo invisible al personaje que se encuentra dentro. Ahora bien, se trata del mito de Laocoonte, según el cual él y sus dos hijos fueron estrangulados por dos enormes serpientes marinas enviadas por Apolo, enfadado porque Laocoonte tomó esposa y tuvo dos hijos en lugar de dedicarse exclusivamente a su dios. De este modo, el dibujo de la cortina proyecta sobre el **conSEXOnario** valores clásicos coincidentes con el cristianismo: / serpiente + sexualidad + religiosidad + muerte /.

b) el **NAZireno** está en su interior con el carrito-toro, con el que aprenden a torear los maletillas, mientras que Isabel aparece arrodillada y como única prenda lleva la mantilla y la peineta. Las aferencias semánticas son bien claras: sumisión de la sexualidad femenina al poder político, militar y religioso en el marco de fondo de la fiesta nacional; y, al mismo tiempo, como un aprendizaje de la sumisión femenina.

c) La parte izquierda del **conSEXOnario** se transforma en cepo de tortura, en donde es aprisionado don Alvaro de Ataide. Cumpliendo así el **conSEXOnario** dos funciones complementarias: control ideológico de la sexualidad femenina y prisión y castigo de la masculina.

d) En las líneas anteriores, he explicado que el **conSEXOnario** emerge en la casa de *Pedro Crespo*, pues bien, el mito de Laocoonte está a su vez relacionado con el caballo de Troya, causante de la caída de la ciudad. Este tipo de interrelaciones culturales es también uno de los pilares del teatro áureo.

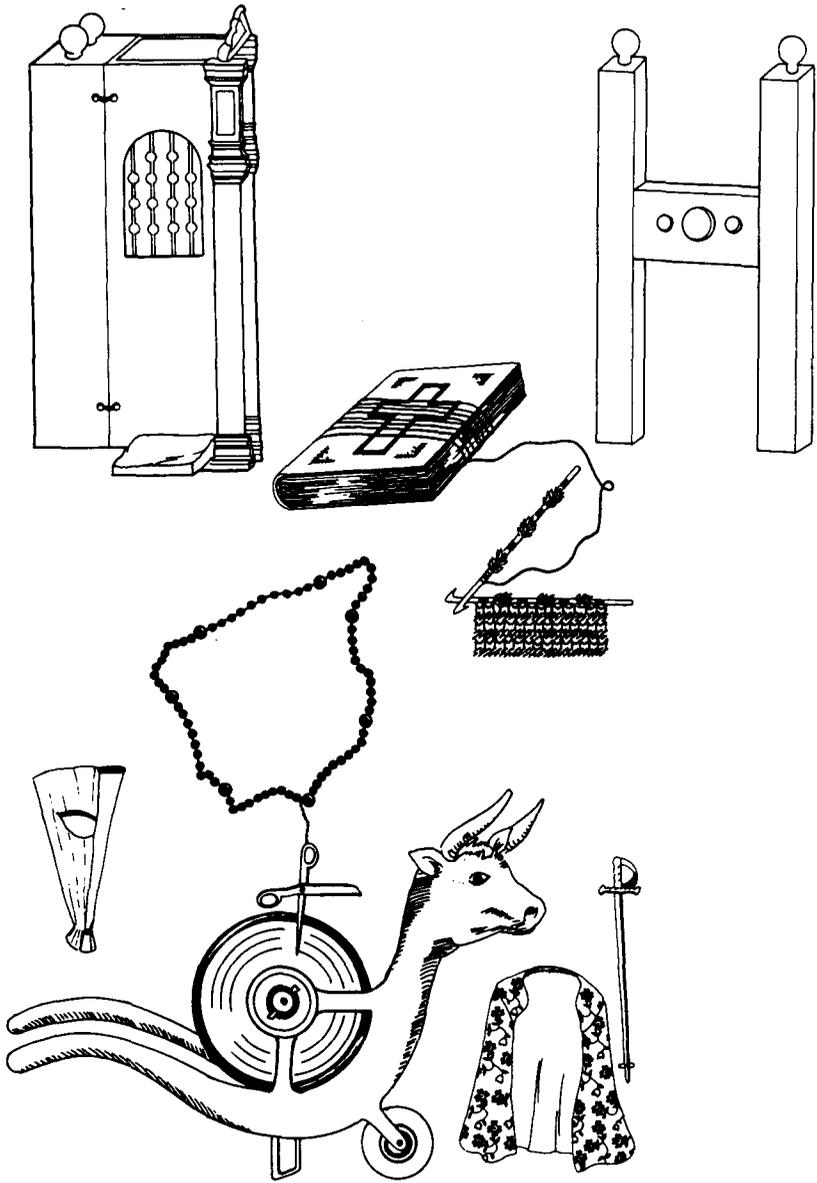


Fig.23 ConSEXOnario y objetos "made in Spain"

1: ConSEXOnario. 2: Carrito toro. 3: Tijeras de censura. 4: Misal y banderillas (agujas de gancho). 5: Capote y estoque del capitán.

Sobre los objetos escénicos completaré algunos de los rasgos que no he mencionado aún.

El carrito-toro lleva integrado una piedra de afilador, en la cual el *NAZireno* afila las tijeras de su censura. El afilador con su carro de madera desplazándose por los pueblos en busca de su sustento, es una de las imágenes fuertes de la miseria económica de la posguerra civil española. Estamos ante una síntesis objectual de la Fiesta y de la Miseria nacional, del torero rico y del mísero afilador, llevados de la mano del *NAZireno* por todos los pueblos de España. No se pierda de vista tampoco que la figura del aprendiz de torero también está asociada con el hambre; de este modo el *NAZireno*, el invisible, aparece como el conductor del hambre y de la muerte; es decir, como su responsable.

El cordón de cuentas del *NAZireno* representa, visto en detalle, un rosario cuyo perímetro representa a España, y del que penden las tijeras en forma de cruz. Las aferencias semánticas son evidentes una vez más : /religiosidad + España + censura /, sin olvidar que su portador representa a Franco.

La pelota de lana, los ganchillos y el misal definen, ante todo, las labores hogareñas de las mujeres. Dos detalles llaman la atención, la pelota de lana se enrolla precisamente sobre el misal, manifestando de este modo la integración de los menesteres domésticos de la mujer en el universo religioso de la sumisión. Al mismo tiempo, el autor ha escogido los ganchillos en lugar de las agujas de hacer punto; el motivo parece justificarse en el hecho de que las puntas de los ganchillos de los dibujos se asemejan a las puntas de las banderillas, manteniendo de este modo la isotopía taurina; además, los tres pares de agujas de ganchillo recuerdan, por aferencia, a los tres pares de banderillas.

Los únicos muebles de la casa de *Pedro Crespo* son un banco y una silla. Ahora bien, el banco tiene una serie de rasgos comunes al *conSEXOnario*: la cruz y dos agujeros que recuerdan al cepo. De esta forma, el banco aparece como una prolongación del *conSEXOnario*, y la casa como una continuidad evocativa de la iglesia. Si el banco contiene el sema /colectivo/, la silla, en cambio, es de uso individual; esta está reservada a *Isabel*, mientras que aquél es utilizado por la *Feligresía*. Se confirma así la visión de la casa de *Pedro Crespo* como una iglesia; recuérdese que, al menos durante una buena parte del franquismo, las sillas de las iglesias estaban reservadas a la alta sociedad, y estaban colocadas, al igual que en el texto de nuestro autor, delante de los bancos, en la zona más próxima al altar. Ahora bien, se trata de una silla de paja, con lo cual se respeta el mundo rural de *Pedro Crespo* y de la España actual.

Isabel oculta sus genitales con una manzana, estableciéndose un nexo intercultural con la serpiente de Laocoonte y la granada de Proserpina, y *don Alvaro de Ataide* los esconde tras un racimo de uvas. El análisis sémico de estos frutos se presenta como sigue:

sema genérico inherente sema específico inherente	/FRUTOS/ /manzana/ vs /racimo de uvas/
sema genérico aferente 1 sema específico aferente	/MÍTICOS/ /cristiano/ vs /griego/
sema genérico aferente 2 sema específico aferente	/SEXUALIDAD/ /prohibido/ vs /bacanales/
sema genérico aferente 3 sema específico aferente	/CENSURA-CUBRIR/ /femineidad/ vs /masculinidad/

La oposición entre cultura cristiana y clásica quedaba ya reflejada, en buena medida, en la utilización de los dos decorados y de la cortina del *conSEXOnario*. Aquí se pone de manifiesto una contradicción latente en la censura de los genitales en la pintura, pues se cubren precisamente con las hojas de los frutos que representan simbólicamente esa misma sexualidad, la manzana, el fruto del deseo sexual y de la vida, y las uvas, la fruta de las bacanales.

De este modo, si la desfloración consiste en la entrega de la manzana, la fruta de la vida, la castración se plasma escénicamente con el corte, por las tijeras censoras, del racimo de uvas. Ahora bien, como las bacanales están asociadas con la alegría de la vida, la castración sexual se presenta como una frustración de la alegría del vivir; es decir, se está haciendo referencia a los valores ideológicos de la España austera, en cuyo escudo figura una granada, el fruto que comió Proserpina y que le impidió salir de los infiernos. De hecho, el fruto castrado se convierte en la alimentación, yo diría espiritual, del personaje *España*, que, como ya vimos anteriormente, representa los valores de la picaresca.

Como último objeto escénico, el autor introduce un perchero de pie que cada uno de los actores lleva consigo al escenario. (Los percheros, en la segunda versión, tienen forma de "báculos que sostienen «obispillos» con mitra). Por lo tanto, toda acción de cambio de vestuario se hace de cara al espectador. Pero, en las secuenciogramas, el autor va mucho más lejos aún, pues la relación entre el perchero y el personaje sirve para establecer una dinámica visual entre la esencia del ser social y la esencia individual de cada uno de los personajes; o, dicho de otro modo, entre su ser íntimo y su parecer social. No es casual que sea el *NAZireno* el único personaje que carece de perchero, negándole de esta guisa su esencia individual, es el único que lleva siempre su rostro oculto. Las dos últimas secuenciogramas ponen de manifiesto lo último que acabo de decir. "Antes de la desfloración" (Figura 24), *Isabel* aparece vestida y su perchero vacío, mientras que

el padre, el galán y las sirvientas están desnudos y de los percheros cuelgan sus ropas. Es decir, al mismo tiempo que se pone de manifiesto el íntimo deseo sexual de la colectividad se rinde culto a la virginidad femenina, ocultándola tras el guardainfante. Todo esto se invierte una vez conseguida la desfloración (Figura 25), quedando *Isabel*, desnuda, a merced de la hipocresía social, pues el resto de los personajes vuelve a ocultar sus más profundos instintos sexuales tras sus ropajes.

En el segundo tomo de *Desflorar el honor*, del que sólo puedo decir unas palabras, el autor escenifica en dibujos todos los elementos que acabamos de citar; marcando las entradas y salidas de los personajes, sus interrelaciones kinésicas y gestuales, su distribución espacial en el escenario, lo que permite una lectura sintagmática o paradigmática, al igual que las secuencias textuales, de los distintos acontecimientos narrativos. Es obvio que, en el primer volumen, el autor se limita a presentar los bocetos aislados de los distintos elementos espectaculares que configuran la representación de *Desflorar el honor*; pero aun así, se tienen ya las informaciones necesarias para teatralizar una obra, aunque carezca de texto escrito, tal y como he intentado demostrar a lo largo de estas páginas.

En resumen, partiendo de unos dibujos conocemos ya los personajes y sus papeles temáticos y narrativos; sabemos también que el programa narrativo de la desfloración se enmarca en los recorridos temáticos del barroco y del franquismo, de la cultura cristiana y de la clásica o, entre otros, de la fiesta nacional y de la miseria.

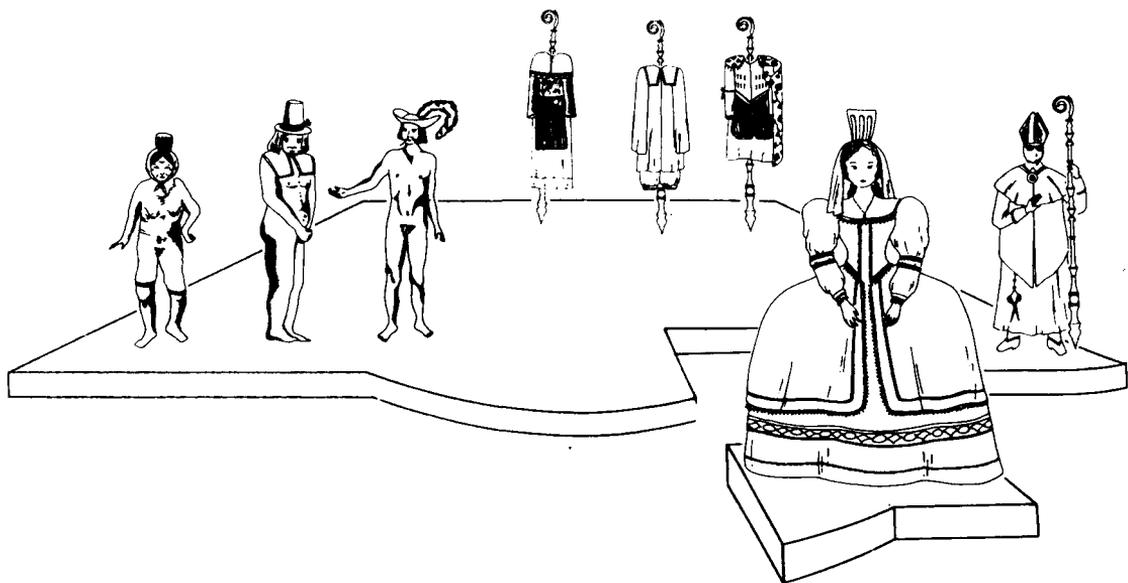


Fig. 24 El honor de Zalamea: antes de la desfloración

Isabel aparece vestida y su perchero vacío, mientras que el padre, el galán y las sirvientas están desnudos y de los percheros cuelgan sus ropas. Es decir, al mismo tiempo que se pone de manifiesto el íntimo deseo sexual de la colectividad se rinde culto a la virginidad femenina, ocultándola tras el guardainfante.

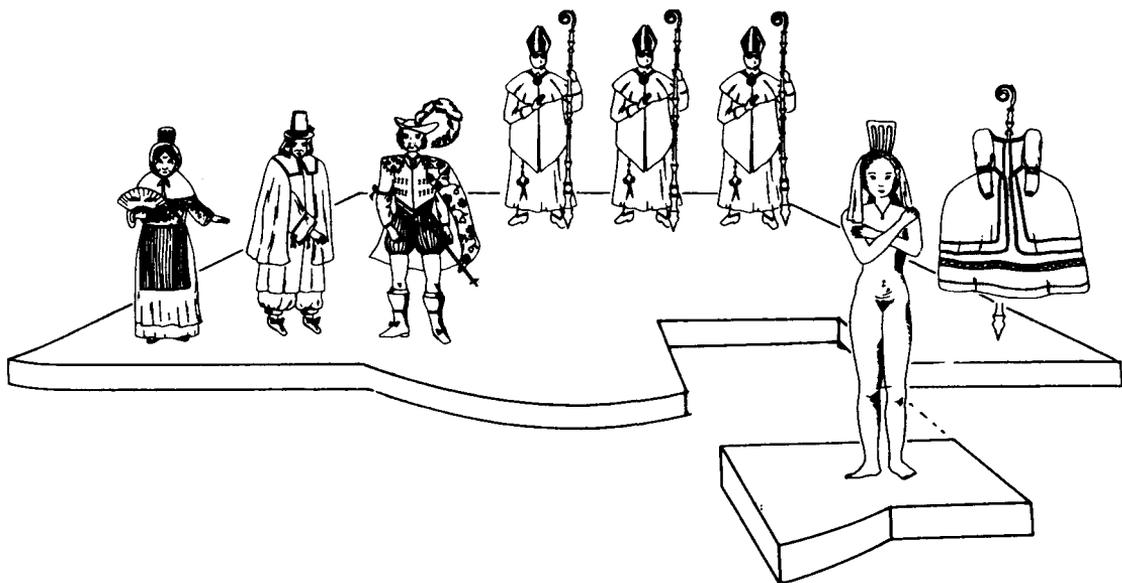


Fig. 25 El deshonor de Zalamea: después de la desfloración

Todo se invierte una vez conseguida la desfloración, quedando *Isabel*, desnuda, a merced de la hipocresía social, pues el resto de los personajes vuelve a ocultar sus más profundos instintos sexuales tras sus ropajes.

BIBLIOGRAFÍA

CALDERÓN, Pedro

El Alcalde de Zalamea. Ed. de José María Dfiez Borque. Clásicos Castalia, 82, Madrid, 1976

CANTALAPIEDRA, Fernando

"Notas Semióticas en torno a la honra y el Honor". *Estudios semióticos*, 13/14. pp. 315-332. Barcelona, 1987.

CANTALAPIEDRA, Fernando

"Hacia una semántica de los papeles del teatro del S. de Oro." *Revista Discurso*, Sevilla, 1991.

JOSEPH-ANGEL

Desflorar el honor, 2 vol. Investigació Teatrológica, Barcelona, 1983.

HELBO, André et alt.

Théâtre. Modes d'approche. Klincksieck-Labor. Bruxelles, 1987.

REICHENBERGER, K. & CAMINERO, J.

Calderón Dramaturgo. Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura. Kassel, 1991.