



## Intermedialidad y alteridad en la obra teatral de Alberti y López Mozo. Del espejismo histórico a la necesidad de una mirada pacificada

**Harman KAMWA KENMOGNE**

*Universidad de Yaundé I, Camerún*

*Laboratorios: CIRSLAD, LASPAIHICA, TILCAFH, ACEL*

*kamwakenmogneherman@yahoo.fr*

**Recibido:** : 04/03/2024,

**Aceptado:** 31/05/2024,

**Publicado:** 30/06/2024

### **Intermediality and Otherness in the Theatrical Works of Alberti and López Mozo: From Historical Mirage to the Need for a Pacified Perspective**

**ABSTRACT:** *In this reflection, we study the plays *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1975) and *Ahlán* (2010) in which Rafael Alberti and Jerónimo López Mozo respectively address the themes of the Spanish civil war and clandestine immigration in Spain. Both themes are translated into the confrontation of one with the other, hence the problem of otherness and its corollaries such as the border and identity. In accordance with intermediality, we analyze the apparatus of the creative process of the works to highlight the intermedial game that enables the mediation of knowledge about the socio-political events described. It is clear from our study that the use of the intermedial game and history provides a new experience in the analysis of violence and understanding of otherness not only as a debate on ideological and socio-political differences, but also as a form of enrichment.*

**KEYWORDS:** History, immigration, intermediality, otherness, border, theatre

**RESUMEN:** *En la presente reflexión, estudiamos las obras teatrales *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1975) y *Ahlán* (2010) en las que Rafael Alberti y Jerónimo López Mozo abordan respectivamente los temas de la guerra civil española y de la inmigración clandestina en España. Estos temas se traducen por la confrontación de uno con otro, de ahí el problema de la alteridad y sus corolarios como la frontera y la identidad. De acuerdo con la intermedialidad, analizamos el aparato del proceso creativo de las obras para destacar el juego intermediático que posibilita la mediación del conocimiento sobre los acontecimientos sociopolíticos descritos. Se desprende de nuestro estudio que el recurso al juego intermediático y a la historia brinda una nueva experiencia en el análisis de la violencia y comprensión de la alteridad no sólo como debate sobre las diferencias ideológicas y sociopolíticas, sino también como forma de enriquecimiento.*

**PALABRAS CLAVE:** Historia, inmigración, intermedialidad, alteridad, frontera, teatro

### **Introducción**

Las creaciones literarias constituyen una de las principales fuentes de adquisición de conocimientos culturales, por lo que contribuyen al desarrollo humano, considerado como la manifestación de la transformación positiva de las sociedades en general y como la prioridad de la mayoría de los pueblos marginados confrontados con diferentes problemas estructurales. Este desarrollo humano no puede hacerse a través del aislamiento cultural y la búsqueda de una pretendida “pureza”, sino a través de la conjugación de los dispositivos culturales propios en adecuación con los requisitos científicos y tecnológicos del mundo actual donde la relación, la intrincación, la interculturalidad constituyen poco a poco una regla y no una excepción. En este marco, el teatro es un buen campo

artístico que posibilita diversas experiencias de acercamientos culturales porque es un arte de confrontación escénica y de exposición de dramas sociales.

En esta reflexión, estudiamos las obras teatrales *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1975) de Rafael Alberti y *Ahlán* (2010) de Jerónimo López Mozo. En su obra, Alberti aborda el tema de la guerra civil española (1936-1939) a través de la dramatización de varios cuadros de pintores famosos como Goya, Ticiano, Velázquez, Fra Angélico y Arguis. Se trata de una creación que, por su estética, presagia el Nuevo Teatro español en el que encontramos a López Mozo como uno de sus principales representantes, aunque él mismo prefiere evitar toda clasificación, puesto que su obra se caracteriza por la búsqueda constante de nuevas formas de expresión artística. En *Ahlán*, López Mozo explora el tema de la inmigración clandestina de moros y otros africanos en España. Tanto la guerra como la inmigración se traducen por la confrontación de uno con otro, de ahí el problema de la alteridad y sus corolarios como la frontera y la identidad. ¿Cuáles son los dispositivos estéticos de la confrontación en *Noche de guerra en el Museo del Prado* de Alberti y *Ahlán* de López Mozo? ¿Qué lectura ideológica sugiere esta construcción estética? En esta reflexión, queremos mostrar que la diferencia, sea racial, política, socioeconómica, cultural o estética, provoca rupturas cuando queda percibida como un obstáculo, por lo que se requiere un nuevo y positivo acercamiento al otro.

Para llevar al cabo los análisis, nos apoyamos en los presupuestos de la intermedialidad que es un enfoque que permite estudiar las intrincaciones y las interacciones entre los medios de comunicación. Tomando en cuenta los soportes, los canales y las instituciones que posibilitan la circulación de los mensajes, la intermedialidad postula que el análisis de las obras de arte y de textos mediáticos como fenómenos aislados –aunque necesario a veces– conduce, muy a menudo, al olvido de una parte importante de la complejidad del medio cultural en el que evolucionamos. De acuerdo con el carácter proteiforme de las creaciones contemporáneas, la intermedialidad nos parece un enfoque adecuado para analizar los fenómenos de hibridación y de alteridad en nuestras dos obras dramáticas. Se trata de la transgresión de las fronteras entre los medios y la promoción de la transferencia de procesos estéticos y materiales. Según Bettina Thiers (2012), la intermedialidad es una “réflexion sur le propre médium par le prisme de l’autre, car il n’existe pas de médium qui puisse être compris *a priori*, en dehors de ses relations avec les autres médias.”

Silvestra Mariniello, por su parte, indica que esta noción nos impone una reconsideración del mundo en el que vivimos, cuya realidad está caracterizada por el cruzamiento y la hibridación de artes y medios de comunicación. Por esto, añade Mariniello (2000, 7), el fenómeno que pretende describir la intermedialidad no es un estado, sino un movimiento continuo: “L’intermédialité est plutôt du côté du mouvement et du devenir, lieu d’un savoir qui ne serait pas celui de l’être. Ou bien lieu d’une pensée de l’être non plus entendu comme continuité et unité, mais comme différence et intervalle.” Müller (2006, 100) pone las relaciones, las interacciones y la materialidad en el centro de la definición etimológica que hace del concepto cuando escribe: “L’étymologie de la notion d’intermédialité nous renvoie aux jeux de l’être entre”, avec ses dimensions de *valeurs comparées*, et aux différences matérielles ou *idéelles* entre des personnes ou des objets mis en présence, c’est-à-dire à la matérialité des médias.”

Nuestro análisis tiene tres dimensiones: espejismo histórico: el desdoblamiento de los conflictos; recursos intermediáticos y representaciones de la diferencia y de la frontera; denuncia de la violencia y necesidad de una mirada pacificada: vivir la frontera. Estas tres dimensiones corresponden a la propuesta metodológica de Robert Fotsing Mangoua (2014): consiste en identificar los recursos mediáticos (artísticos o no), describir su modo de presencia en la obra estudiada y analizar sus funciones estéticas, semánticas e ideológicas.

### **1. Espejismo histórico: el desdoblamiento de los conflictos**

La construcción de la acción dramática con distintos recursos mediáticos y la intrincación de relatos históricos, tanto en *Noche de guerra en el Museo del Prado* de Alberti como en *Ahlán*

de López Mozo, muestra que el aparato del proceso creativo descansa en una serie de hiperenlaces que recuerdan que cada medio de comunicación, el caso de la literatura y del teatro en particular, no es un dominio infranqueable, sino abierto a otros territorios simbólicos: “S’il existe bien des conflits entre médias, chacun empiète sur les usages du voisin, récupère l’énergie du concurrent, rejoue la séduction de son partenaire” (Méchoulan 2010, 258). Aquí intervienen los neologismos *hipomedio* e *hipermedio* que podemos definir, por analogía con el *hipotexto* y el *hipertexto* de Gérard Genette (1982), respectivamente como el medio que funda otro medio y el medio fundado por el recurso a otro medio. En efecto, estos conceptos, además de posibilitar el análisis de procesos estéticos, permiten destacar el proceso de transformación de la vida sociopolítica basada en la relación que los seres humanos mantienen entre sí, con su entorno y sus diversas herencias.

Hablamos de espejismo histórico para referirnos a la representación y confrontación por Rafael Alberti y Jerónimo López Mozo de diversos períodos históricos en la construcción de la acción dramática. Nos interesa no sólo el proceso por el que interviene el recuerdo histórico sino también su uso como herramienta de análisis del presente en el que veremos dos procesos distintos en los dos dramaturgos españoles: Rafael Alberti retoma el relato de la guerra de independencia de 1808 contra las fuerzas francesas de Napoleón para explicar la defensa de la libertad por los republicanos frente al ataque de los conservadores. En *Ahlán* de López Mozo, el recuerdo de la invasión árabe de 711 es el fundamento en el que descansa el rechazo de los moros y africanos en España y en Europa. Destacamos dos procesos diferentes:

### **1.1. De 1808 à 1936: el hipomedio teatral y la defensa de la diferencia**

En la *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1975) de Alberti, excepto los dos milicianos de la guerra civil española, todos los personajes son figuras de diferentes cuadros del Museo del Prado y recrean la guerra de 1808: “Muchas de las frases que dicen los personajes de esta obra, son las mismas que Goya puso al pie de sus dibujos y aguafuertes” (Alberti 1975, 74). En los cuadros, dibujos y aguafuertes de Goya destacan personajes como el Manco, el Fusilado, el Amolador y el Descabezado que desvelan cada uno la violencia y la destrucción registrada en la historia y remediada por la pintura. Los que pertenecen al cuadro epónimo “Venus y Adonis” de Ticiano, la presencia de Marte, conocido en la mitología romana como el diablo, presagia la amenaza y el deseo de arrebatar a los hombres su libertad. El Rey y el Enano, que pertenecen a la pintura de Velázquez, traducen la embustería del juego político. Globalmente, notamos, a partir del hipomedio plástico de la *dramatis personae*, una confrontación entre diversas fuerzas históricas en la cancha de la libertad. Se establece una comunicación “pictórica” entre la Guerra de Independencia (1808) y la Guerra Civil española (1936), de ahí la siguiente pregunta: ¿Cómo recrean los cuadros la confrontación de las épocas y la defensa de la diferencia? El punto común que expresa el drama es la defensa de su libertad por el pueblo español. Los madrileños, de acuerdo con los milicianos que defendieron España en 1808, deciden defender su ciudad y, en especial, el Museo del Prado que Alberti considera como la “Casa de la Pintura” (Alberti 1975, 77). Desde el prólogo donde actúa la figura del Autor como personaje en el medio de varias voces de personajes que no aparecen físicamente, se plantea el conflicto con el tema del porvenir de la Casa de la Pintura. El Autor recurre al cuadro “Los fusilamientos del 3 de mayo en la Moncloa” de Francisco de Goya para establecer una relación entre las guerras de 1808 y 1936: “Milicianos de los primeros días, hombres de nuestro pueblo, como ésos que Goya vio derrumbarse ensangrentados bajo las balas de los fusileros napoleónicos, ayudaron al salvamento de las obras insignes. 1808. 1936. Tenían las mismas caras, hervor idéntico en las venas, iguales oficios...” (Alberti 1975, 77-78).

La remediación de la pintura en el escenario empieza por una conversación entre la figura del Autor y los cuadros proyectados en la pantalla. La presentación de los diferentes cuadros, dibujos y aguafuertes en el prólogo presagia la acción del Acto único donde los personajes de los mismos cuadros y dibujos son personificados. Como viene indicado en la información didascálica, “estos

personajes han de vestir como a comienzos del siglo XIX: unos, en colores vivos, pero opacos, y otros en grises, sepias, blancos y negros, buscando el claroscuro de los dibujos y aguafuertes” (Alberti 1975, 72-73). Esos personajes retoman sus personalidades históricas como defensores del pueblo español para organizar la defensa de su templo, esto es, el Museo del Prado y, por extensión, la ciudad de Madrid:

**Manco:** En esta barricada se ríe todo el mundo. Que se vaya el que lllore. Aquí no estamos para eso, sino para luchar y morir si es preciso, pero con la risa en la boca. (*Arrecia el cañoneo. A una indicación del Manco, todos suben a la barricada, ayudando al Ciego a entrar en ella.*) ¡Tirad, tirad, cobardes! ¡Somos los mismos del 2 de mayo! ¡Los acuchillados y pateados de la Puerta del Sol! ¡Los resucitados de la Casa del Campo y las orillas del Manzanares! ¡Más vais a llorar luego que nosotros reírnos ahora! (Alberti 1975, 107-108).

La defensa de la libertad aquí es una defensa de la diferencia. Por diferencia se entiende, por una parte, el rechazo de la invasión francesa que supone el afrancesamiento o la asimilación de los españoles. Por otra parte, remite al rechazo de la ideología fascista de los conservadores españoles guiados por el General Franco y ayudados por sus aliados alemanes. De esta confrontación se rompe la necesaria fraternidad entre los pueblos, tal como subraya el Ciego en la obra: “Odio al extranjero. Ya ni sé cómo es. Pero lo escucho, lo siento siempre aquí, agarrado en mi carne. Él me sacó la vista de los ojos” (Alberti 1975, 105). Esta ideología fascista supone la supresión del disenso y de las libertades fundamentales traídas por la democracia.

La diferencia remite también a la pluralidad y a la alteridad. Por lo tanto, el combate que llevan los republicanos contra los “cañones del infierno” (Alberti 1975, 98) es un combate simbólico cuyo objeto es subrayar la superioridad del amor y de la cultura frente a las fuerzas del mal. Tenemos una buena ilustración de este combate en el cuadro “Venus y Adonis” de Ticiano. Frente a la “ira y los celos de Marte” (símbolo del mal), frente al “despecho cruel de un triste dios enceguecido” (Alberti 1975, 101), Venus y Adonis se apoyan en su amor. Las palabras de Venus son pertinentes: “Nada podrán contra nosotros sus rayos ni sus truenos, Adonis. Las armas del amor son más potentes que las suyas” (Alberti 1975, 99). Este desdoblamiento de los conflictos a partir del espejismo histórico sacado de la pintura es una muestra de la complejidad de la acción dramática y hace de la presente obra de Alberti un hipermedio. Como veremos a continuación, la intrincación mediática expresada aquí es un núcleo a la vez estético y semántico de la obra.

## 1.2. Del sur al norte o del norte al sur: mirada y representación del otro

La confrontación entre fuerzas opuestas en la *Noche de guerra en el Museo del Prado* de Alberti despierta el odio. Si este sentimiento de violento desagrado hacia el otro, que lleva a desearle el mal, se debe a la experiencia real del conflicto, en *Ahlán* (2010) de López Mozo, se debe a la mirada y representación del otro a partir de diferentes dispositivos, siendo el dispositivo “une administration des évènements, un certain agencement des corps dans un espace/temps circonscrit et régulé, qui ouvre les possibilités d’enchaînement, comme il permet après coup de leur donner du sens et de la valeur” (Méchoulan 2017, 30). En este drama de López Mozo, el aparato del proceso creativo difiere un poco del de Alberti, aunque vuelven recursos prestados a la tecnología cinematográfica. Aquí la pantalla sirve para proyectar todos los detalles esenciales del escenario que el teatro se ve incapaz de reproducir: “Al fondo, una gran superficie blanca, unas veces horizonte; otras, pantalla” (López Mozo 2010, 51). Es empleada para ilustrar varios lugares donde ocurre la acción dramática. Su uso como recurso intermediático de remediación de la realidad es visible desde el primer prólogo de la obra, mientras el Diputado español y el Comisario europeo hablan del tema de la inmigración clandestina: “En la pantalla aparecen proyectados mapas de la zona del Estrecho y perfiles del relieve submarino” (López Mozo 2010, 53). Esta proyección ofrece a los espectadores una confrontación entre dos mundos y perceptible en los títulos de los dos prólogos de la obra: “Europa, frontera sur” (López Mozo 2010, 52) y “África, frontera norte” (López Mozo 2010, 55). La puesta en escena sucesiva de estos dos mundos permite obtener un

espejismo histórico, pues, se cuestiona la historia antigua de España (metonimia de Europa) y su uso como instrumento de lectura de la relación contemporánea del país con el norte del continente africano:

**Comisario:** ¿Aquella es la costa africana?

**Diputado:** hoy se la ve lejana, un tanto borrosa. En los días despejados se diría que está al alcance de la mano. Entonces se entiende mejor que alguna vez ambas orillas estuvieron unidas.

**Comisario:** ¿Lo cree de verdad?

**Diputado:** Ocurrió hace miles, millones de años. Está demostrado. Hora es que alguien asuma la tarea de acercarlas de nuevo. Se trata, ya lo habrá adivinado, de establecer una comunicación fija entre África y Europa. Una gigantesca obra de ingeniería sólo comparable a la construcción del túnel bajo el canal de la Mancha.

[...]

**Comisario:** Me pregunto si los tiempos que corren son propicios para alentar empeños como este. No es haciendo de pontífices como mejor contribuirán a la edificación de la nueva Europa. La tarea común es hacer lo posible por convertirla en una fortaleza. Hay que levantar los muros en vez de derribarlos. Habría que buscar los pedazos del de Berlín y reconstruirlo a toda prisa. Entre el Moisés que abría caminos en el mar y el Hércules que les creaba abismos apartando las tierras, hoy elegiríamos a este. (*Contempla la orilla opuesta.*) ¿No le parece que aquella orilla tiene el aspecto de una herida abierta e infectada? (López Mozo 2010, 52-54).

Además de la dimensión histórica de esta conversación del incipit de la obra, se puede cuestionar la noción de “frontera” tanto como espacio de separación y rechazo como espacio de encuentro e inclusión. En realidad, si la actual globalización tiende a romper las fronteras acentuando la circulación y los flujos humanos y materiales, es preciso reconocer que tal ruptura se enfrenta con diversas oposiciones por los nostálgicos de un mundo fijo donde se representa al otro como un peligro. Coincidimos con Jean Marc Moura y Vasiliki Lalagianni (2014) para quienes hoy sería absurdo hablar de culturas estables y fijas, puesto que las realidades políticas, culturales y sociales actuales exigen un nuevo acercamiento a la frontera. Sin embargo, el paradigma de apertura encuentra alguna opacidad, tal como se ve en la oposición entre el Eurodiputado español y el Comisario europeo. Presagia las dificultades que encontrará el protagonista, Larbi, y los demás inmigrados africanos en España. Son considerados por varias organizaciones como una “herida abierta e infectada”, por lo que no merecen establecerse en España y Europa. Además de este recuerdo de la historia antigua, muy llamativa es la historia medieval explorada en la conversación del Guardia civil con su Maestro jubilado:

**Maestro:** Dime, Rodrigo, ¿en qué año invadieron España los moros?

**Guardia civil:** En el 711.

[...]

**Maestro:** Hagamos memoria: entre los pastores de Malay Basselham, los mineros de Laarara Fuara y los gigantes forzudos de Uxda... En todas partes abrió centros de alistamiento y banderines de enganche. El objetivo era entrar en nuestro país a saco, abatir nuestras preciadas señas... Y bien que lo consiguieron. Puede ser útil para el futuro saber que nos sorprendieron porque cruzaron el Estrecho en secreto, en pequeños grupos, en barcas contratadas a mercaderes. Desembarcaron sin que nadie les cerrara el paso. Cuando quisimos hacerlo, era tarde. Habían hundido con fuerza los pies en nuestra tierra. ¿Durante cuánto tiempo la ocuparon?

**Guardia civil:** La dominación árabe duró ocho siglos.

**Maestro:** La intentarán de nuevo.

**Guardia civil:** No lo consentiremos, don Claudio (López Mozo 2010, 77-78).

Esta última respuesta del guardia civil puede explicar la violencia de la que son víctimas los africanos, sobre todo los que no tienen documentos. Esta violencia se debe a la mirada llena de

estereotipos que sobre África moldearon los teóricos de la esclavitud y de la inferioridad de los africanos. En efecto, la imagen que el Comisario europeo, el Maestro y el Guardia civil tienen del africano corresponde a lo que Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot (2021, 11) llaman “prêt-à-penser” o “le déjà dit”, términos que traducen, no una experiencia real y concreta, sino las ideas preexistentes que conforman el imaginario social de los actores que perciben la frontera como un lugar de exclusión contrario a la necesaria intrincación expresada por la intermedialidad y materializada en la obra teatral. Se trata aquí de una visión estereotipada o lo que es lo mismo, una percepción repleta de prejuicios y sospecha. Compartimos la explicación de Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot (2021, 35): “Le stéréotype est simple plutôt que complexe et différencié ; erroné plutôt que correct ; acquis de seconde main plutôt que par une expérience directe avec la réalité qu’il est censé représenter ; enfin, il résiste au changement.”

Huelga subrayar que la visión estereotipada se encuentra en las dos orillas del Mediterráneo, puesto que el protagonista Larbi emprende su viaje de Marruecos a España convencido de que la nueva tierra es una metonimia del paraíso: “Sueño con llegar al norte, donde dicen que la gente es limpia y noble, culta, rica, libre, despierta y feliz. Allí, aunque haga frío y el trabajo sea duro, está el futuro” (López Mozo 2010, 68). Esta declaración se basa en las ideas recibidas como certeras, ideas que configuran muy a menudo las mentalidades y los imaginarios sociales y culturales. Como subrayan Amossy y Herschberg Pierrot (2021, 31), “[les idées reçues] inscrivent des jugements, des croyances, des manières de faire et de dire dans une formulation qui se présentent comme un constat d’évidence et une affirmation catégorique.” Del estereotipo y de las ideas recibidas surge un radicalismo que impacta la mirada y la concepción de la frontera que, en tiempos normales, exige un contacto que impacta necesariamente la construcción de la identidad de los sujetos culturales de uno u otro lado. En el sentido de Ariel Arnal (2010, 16),

La definición de las fronteras, algo aparentemente tangible y materialmente objetivo, se convierte en un galimatías que, en busca de una solución, nos enriquece no sólo con la tan mentada diversidad cultural, sino sobre todo, con un universo de propuestas que se ven obligadas a dialogar unas con otras, a veces por la fuerza, la violencia y la imposición, a veces con el diálogo o la disputa entre iguales.

De modo global, se desprende dos géneros de fronteras en este apartado: por un lado, tenemos las fronteras temporales: permiten apreciar las similitudes y las discrepancias entre las guerras recreadas por Rafael Alberti. Por otra parte, tenemos las fronteras territoriales: permiten apreciar la distancia, esto es, la lejanía y la cercanía entre España y el norte de África a partir de una visión estereotipada de cada lado por los actores sociales. Estos dos géneros de fronteras destacan por su dimensión simbólica, pues, son llevados por los dispositivos mentales de los sujetos implicados en el espejismo histórico y el desdoblamiento de los conflictos.

## 2. Recursos intermediáticos y representaciones de la diferencia y de la frontera

En *Ahlán* (2010) de López Mozo, abundan situaciones difíciles de representar como el mar que Larbi cruza para llegar a España: “Sobre la pantalla se proyecta la imagen de una patera varada en la playa. Varios hombres la empujan hacia el mar” (López Mozo 2010, 74). Esta experiencia exige el recurso de técnicas cinematográficas como el rodaje y el montaje de secuencias fílmicas para integrarlas en la acción dramática. Buena muestra de este recurso cinematográfico es la primera visita de Larbi en Madrid. Los ojos del actor son reemplazados por una cámara que posibilita el acercamiento al otro en el escenario: “Lo que Larbi ve en su deambular se proyecta en la pantalla: la ciudad que miran los turistas, las principales avenidas, los grandes almacenes, los escaparates, los monumentos, los reclamos publicitarios y la que antes o después ha de acogerle, Atocha, Lavapiés, Tirso de Molina” (López Mozo 2010, 96).

Se trata de planos generales que, en el cine, permiten la identificación del lugar donde debe ocurrir una acción o una secuencia fílmica. Encontramos el mismo recurso cinematográfico en la presentación del Madrid barriobajero de finales del siglo XX en la Escena VIII titulada

“Podredumbre”: “En la pantalla se proyectan a cámara lenta imágenes de un magrebi acosado por un grupo de policías que le gritan y le zarandean” (López Mozo 2010, 104). Hay pues, una interacción interesante entre el texto que describe lo que no se ve en el decorado y la pantalla que proyecta las imágenes que se niegan a la representación típica del teatro. Las imágenes proyectadas se integran en la actuación del actor no sólo como un elemento de ambientación, sino también como un dispositivo de su cuerpo durante la actuación, por lo que permite exteriorizar sus propios sentimientos de acuerdo con las experiencias de su aventura en las tierras españolas.

Cuando Larbi procede a su reclusión solitaria (Escena XII) en su chabola después del asesinato de su amigo el Paisa, en “la pantalla aparecen imágenes del interior de la chabola. La cámara ha filmado lo que ven los ojos de Larbi” (López Mozo 2010, 131). Así se desvela la condición del actor que, probablemente, procede a una interiorización del debate sobre la injusta miseria del inmigrado. De ahí la proyección de su doble en la pantalla, un doble que podemos considerar como la cara de su conciencia con la que el protagonista mantiene una larga conversación existencial sobre su porvenir en España. Entonces, este dispositivo tecnológico posibilita el diálogo de Larbi consigo mismo: “La respuesta se la da su propia imagen en la pantalla” (López Mozo 2010, 138). Con esta imagen de Larbi, tenemos otra mediación del conocimiento sobre la noción de “frontera”, puesto que los inmigrantes recluidos en sus guetos proceden a una extensión de las fronteras de sus países respectivos. Las chabolas en las que viven no son nada más que la reproducción de la miseria que pretendían huir:

**Imagen de Larbi:** ¿Y si todavía estuviéramos en Marruecos, si nunca hubiéramos cruzado la frontera? ¿No parece un gueto este poblado, un sucio arrabal de Casablanca o de Tánger? ¿No seguimos oyendo en las casetes la música de siempre y respirando el olor de nuestra propia casa? ¿No nos son familiares los yuyúes de las mujeres que vienen detrás de cada desgracia?

**Larbi:** ¿No fue verdad nuestro viaje? (López Mozo 2010, 138-139).

Se observa un problema serio de integración planteado a través del juego intermediático. En *Noche de guerra en el Museo del Prado* de Alberti este juego se manifiesta por la remediación de cuadros históricos de pintores famosos. En la escena, los cuadros se desdobl原因 y sus figuras recobran vida en la acción dramática para defender su casa (el Museo del Prado) junto con los milicianos de la guerra civil. Se trata pues, de un proceso de remediación de la pintura que muestra la transparencia de la obra teatral abierta a diferentes dispositivos artísticos que, al fin y al cabo, participan en la construcción del modelo estético y a la significación. De este modo, puede decirse que la construcción intermediática conseguida aquí universaliza la noción de conflicto como una crisis de la diferencia o de la alteridad. Ya no se trata simplemente de una crisis política o migratoria ubicada en España, sino de un conflicto humano entendido como una violenta oposición de deseos, sentimientos, ideas, intereses o motivaciones capaces de producir diferentes angustias u otros trastornos. Se puede comprobar todo esto en la siguiente conversación entre Venus y Adonis, dos figuras mitológicas sacadas del cuadro de Ticiano y cuya actuación no rompe la trama de la acción dramática, sino que la enriquece:

**Venus:** ¡Adonis, mi adonis! ¿En dónde nos hallamos? ¿Estás herido? Tengo miedo, mi amor.

**Adonis:** ¡Oh, Venus, niña blanca de la espuma! No tiembles. Levántate. Se me han ido los perros. Han roto las traíllas. He perdido las flechas. Estamos indefensos. La ira roja de Marte nos persigue. Oye el estruendo de sus armas. Va a matarnos.

**Venus:** [...]Tú y yo somos la paz, el ramo de olivo, el arrullo de las palomas, el florecer de los jardines en cada primavera. Llévame pronto de este sitio... (Alberti 1975, 99).

Hay una oposición entre las fuerzas agresivas (Marte) y las fuerzas de la paz (Venus y Adonis) dentro de juego intermediático cuyo núcleo semántico es la conflagración civil de 1936. En *Ahlán* de López Mozo, el aparato del proceso creativo es la tecnología cinematográfica que posibilita nuevas formas de presencia escénica y de ambientación del escenario, donde Rafael Alberti emplea la pintura. El caso particular de la Imagen animada de Larbi desdoblado en la pantalla constituye lo

que Jean-Marc Larrue (2011, 185) llama “co-presencia mediada.” Para él, esta copresencia mediatizada es un simulacro de copresencia porque es el fruto de una grabación y montaje anterior a la representación teatral. En su conversación con su Imagen proyectada, Larbi se enfrenta con las problemáticas de frontera y de integración. Desde su chabola madrileña, descubre que cada uno se desplaza con sus propias fronteras al encuentro de otras que, en este caso, se niegan a la apertura y al mestizaje. Estamos de acuerdo con Ariel Arnal (2010, 16) para quien “las fronteras surgen cuando surge la necesidad de emigrar, aún en nuestra casa de origen. Llevamos la frontera con nosotros, la moldeamos, nos enemistamos con ella, así, hasta se convierte en algo inherente a nuestra identidad de manera definitiva y permanente.”

El recurso a las proyecciones puede ser una materialización del texto de la obra que se resume a la experiencia vivida por los diferentes actores del drama que, en la obra de Alberti, son personajes de cuadros distintos. Se nota la búsqueda de nuevas formas estéticas en la creación de ambos dramaturgos que se inspiran en la dramaturgia de Brecht y en las nuevas tendencias contemporáneas. Según César Oliva (2010, 19-20),

López Mozo dispone de diversas posibilidades expresivas, aunque al no ver la mayoría de ellas en un escenario, dada la dificultad de estrenar, apenas si se puede comprobar los márgenes de su efectividad. De ahí que estas obras se distingan por una pluralidad de expresiones estéticas unidas por el denominador común de la búsqueda en nuevos modelos.

De modo general, con la pantalla, las cámaras y la pintura, se desarrollan hiperenlaces que ofrecen más perspectivas estéticas al hipermedio teatral. *Ahlán* de López Mozo coincide con *Noche de guerra en el Museo del Prado* de Alberti por su aparato tecnológico. Al incluir las técnicas del cine en el proceso creativo de las obras, se obtiene un teatro cinematográfico que es novedoso con respecto a su contexto de producción. Todo esto traiciona el deseo de los autores de salir de los atisbos de la convención. Asimismo, en este proceso creativo se puede ver la fragmentación del tejido social y la porosidad de las fronteras del género teatral considerado como un medio artístico permeable. Esta porosidad de las fronteras se nota también en la percepción de las fronteras territoriales de una España que no puede borrar su proximidad con el norte de África, pese a las políticas europeas sobre la inmigración, tal como indica el Comisario europeo en la obra: “A ustedes, los españoles, les ha tocado ser los guardianes de la puerta trasera de Europa. Pongan barreras que eviten el paso de la miseria que vomita el sur y recibirán nuestro aplauso” (López Mozo 2010, 54).

### 3. Denuncia de la violencia y necesidad de una mirada pacificada: vivir la frontera

La mirada negativa provoca una expresión de intolerancia y exclusión donde se debería aceptar al otro como parte de nosotros, como aquel espejo que permite al sujeto conocer su identidad de ser humano condenado a vivir en el medio de sus semejantes. Por lo tanto, se cuestiona la alteridad, pues, cada encuentro es una oferta de descubrimiento. En este sentido, compartimos el punto de vista de Ariel Arnal (2010, 15):

La mirada del emigrante, aún de aquél que no ha salido nunca de su tierra, es una mirada de largo horizonte y a la vez una contemplación que espera por lo nuevo. Ese abrir los ojos a lo que le rodea y a los que está por venir, esa manera de entender el mundo, su mundo, es tan amplia en formas como la propia historia de la humanidad.

En *Noche de guerra en el Museo del Prado* de Alberti, el *otro* es representado en diversos ángulos con diversas personalidades de épocas diferentes para desembocar en el conflicto que tiene la ventaja de desvelar no sólo la historia del país, sino también al propio pueblo madrileño animado por el amor a la patria mientras estallan las bombas. Eso se ve en el siguiente diálogo de los milicianos:

**Miliciano 1:** Siete días ya que Madrid se defiende de los feroces ataques enemigos.

**Miliciano 2:** Pero en las líneas de fuego se combate y canta...

**Miliciano 1:** No hay pánico en Madrid...



**Miliciano 2:** Madrid entero se levantó como un solo hombre y se fue a las trincheras...

**Miliciano 1:** Dijeron que Madrid caería en tres días...

**Miliciano 2:** Pero Madrid es de los madrileños, de los españoles. El mundo entero nos mira (Alberti 1975, 139).

Estos milicianos y las figuras de los cuadros (el Manco, el Fusilado, el Descabezado, el Manco, etc.) que representan los republicanos ya no tienen una cara humana según los agresores que bombardean. En efecto, el conflicto empieza por la construcción del enemigo<sup>1</sup> al que se despoja los derechos humanos esenciales para justificar el uso de la violencia. Encontramos también la confrontación en el viaje de Larbi a España. Los moros y todos los africanos son representados como conejos, tal como indica el título de la escena XVIII: “Conejos son (conferencia)”. El conferenciante tiene una mirada llena de odio y violencia:

¡Pero cuidado!, hasta aquí he hablado de los conejos domésticos. Sin embargo, estos miembros de la familia de los lepóridos también se encuentran entre nosotros en estado salvaje. Procedentes del norte de África, se cree que en Numidia tuvieron su primer asiento, han invadido el sur y el oeste de nuestro continente y, siendo de naturaleza prolífica, han llegado a convertirse en una verdadera plaga. [...] En algunos países, conscientes de lo peligrosa que resulta su presencia, se les persigue encarnizadamente. Hora es de que aquí sigamos su ejemplo. De lo contrario, muy pronto será imposible librarse de ellos. Cerremos los oídos a quienes se empeñen en convencernos, cualquiera sabe con qué estúpidos argumentos, de que debemos aceptar su presencia. No hagamos el más mínimo caso a los que esgriman que existen leyes que los protegen o anuncien otras nuevas. El exterminio del conejo es nuestra más urgente tarea. Todos los medios valen si se demuestran eficaces (López Mozo 2010, 170-171).

La obra *Ahlán* de López Mozo supera la confrontación de los actores para ofrecernos un acercamiento de dos mundos (Europa y África) cercanos y lejanos a la vez porque existen muchas discrepancias en la percepción que se hace de uno y otro mundo. Algunos consideran el cierre de las fronteras como una solución para consolidar su identidad. Esto explica que los inmigrantes vivan recluidos en guetos como si nunca hubieran cruzado la frontera. Los guetos son consecuencias de una segregación o de una auto-segregación debida al sentimiento de exclusión o a la violencia (Rojas Mullor 2010). Esta exclusión se hace, por ejemplo, mediante la construcción de muros visibles o invisibles, o mediante el odio y los asesinatos gratuitos. El Hijo de una pareja española lo expresa en la Escena X de *Ahlán*: “La gente de piel oscura me desagrade. Me da repelús. Es la escoria. [...] Tengo curiosidad de saber de qué color es la sangre de los moros” (López Mozo 2010, 124-125).

Mientras Alberti denuncia la crueldad de las tropas del General Franco y sus destructores amigos fascistas, López Mozo critica el nuevo fascismo moldeado para aniquilar la presencia de africanos en el territorio español. Se trata pues, de comportamientos violentos inadmisibles en un mundo donde la relación, los intercambios y los desplazamientos deben ser la norma. El epílogo de la obra de López Mozo, “Garmandiara (un lugar para todo el mundo) no viene en los mapas”, se ve que, al fin y al cabo, la tierra de esperanza que todos buscamos no viene en los mapas, sino en el conocimiento que cada uno decide explorar y en la conciencia que uno tiene del mundo en el que vive. Si el lugar para todo el mundo no viene en los mapas, es porque existe en todos los países y, sobre todo, en todos los seres, de ahí la necesidad de vivir la frontera, es decir, admitirla como espacio de tránsito, de transición, de progresión y de convivencia. Se trata de un lugar cuya existencia depende de la relación que se establece entre el *yo* y el *otro*. Muy llamativas son las

<sup>1</sup> Achille Mbembe explica esta construcción del enemigo en la colonización africana, a partir de la relación entre el colonizador y el colonizado: “Para afirmarse como ser humano, el colono debe a toda costa jugar su identidad relegando al nativo al estatuto de animal” [Pour s’affirmer en tant qu’être humain, il faut à tout prix que le colon joue son identité en reléguant l’indigène au statut d’animal.] Achille Mbembe, *De la postcolonie. Essai sur l’imagination politique dans l’Afrique contemporaine*, Paris, La Découverte, 2020, p. 20.

palabras de Hans: “¿Sabes, Larbi, que los hombres siempre se han movido de un sitio para otro, más a la fuerza que por gusto? Unos, buscando mejor acomodo. Otros, huyendo de algo. [...] Somos animales viajeros, nómadas. Se diga lo que se diga, uno no es de donde nace, sino de donde está en cada momento” (López Mozo 2010, 193).

A partir de nuestro corpus, nos damos cuenta de que el realismo teatral no es el hecho de pintar la realidad tal cual, pero depende de la reconstrucción del mundo basado en la exploración de la confrontación en los aspectos más profundos y significativos de los seres que, aunque no pertenezcan a tipos sociales conocidos, consiguen fuerza en la acción dramática, no sin hacer de la alteridad una cuestión *sine qua non* en el arte de la representación. A partir de ello, Suzie Suriam (2002, 30) puede afirmar que “en littérature comme dans bien d’autres arts, c’est paradoxalement en acceptant s’ancrer dans le particulier qu’on touche à l’universel ou du moins à l’altérité.” La consecuencia directa de esta constatación es que el teatro y el arte en general hacen de la alteridad una forma de enriquecimiento.

La obra teatral “opone” a dos sujetos, el actor y el espectador, que se miran en una especie de espejismo donde cada sujeto es a la vez el que mira y el que es mirado. Se trata entonces de una confrontación de miradas cruzadas a la que se asocian otras percepciones sensoriales como el oído y el olfato, a partir de los que la adquisición del conocimiento es posible. En este juego de confrontación, es importante saber que tanto el escenario como las gradas son espacios de encuentro que tienen sus propias confrontaciones. Para Albert Jacquard (1987, 165) la cuestión de la mirada es esencial en la medida en que determina las relaciones entre los hombres, los Estados y las culturas, pues, si puede dañar, también puede ser una solución para resolver las crisis:

Une autre voie est possible. Elle nécessite d’abord que nous sachions nous regarder lucidement les uns les autres. Bien des drames actuels viennent, dit le philosophe Lucien Sève, de ce que les hommes des autres camps n’ont pas pour nous de visage : il est tellement plus facile de traiter quelqu’un en ennemi quand nous ne voyons rien de lui. Nous vivons dès maintenant un hiver affectif préfigurant l’hiver nucléaire qui nous menace. Il faut forcer le dégel et provoquer, cela ne dépend que de nous, un printemps de regards.

La alteridad se da como la relación del *yo* con el *otro* y de este *otro* con el *yo*, por lo que nace entre los dos sentimientos como la fascinación, la curiosidad, la sorpresa o la sospecha, de ahí que, para Suzie Suriam (2002, 19), “en matière de théâtre, la notion d’authenticité culturelle est un intégrisme.” La transparencia del teatro hace de él un arte sin fronteras como hemos visto en el análisis de la intrincación mediática. La alteridad se percibe a partir de la diferencia, es decir que el otro es interesante porque difiere de mí y me ofrece una nueva experiencia sinónima de enriquecimiento, a pesar del carácter sospechoso y desagradable que puede tomar el encuentro. De ahí la necesidad de la tolerancia, pues, tolerar significa poner el ánimo en situación de vivir y resistir una circunstancia incómoda, molesta o de sufrimiento. También significa manifestar conformidad y respeto con las ideas o creencias ajenas a las propias. La guerra civil española es precisamente la consecuencia de la ausencia de la debida tolerancia que se espera en el juego democrático y en la gestión de una nación plural como la española.

El tema de las fronteras adquiere, en la obra de López Mozo, el sentido de un alto proteccionismo cultural y de un nacionalismo frente a una situación globalizada que Europa provocó en un pasado lejano o cercano. Para Achille Mbembe (2019, 12-13), “La brutalité des frontières est désormais une donnée fondamentale de notre temps. Les frontières ne sont plus des lieux que l’on franchit, mais des lignes qui séparent.” Los países del Occidente tienden a encerrarse frente a los problemas que provocaron a través de los violentos dispositivos de su imperialismo mundial. Achille Mbembe (2019, 12) expone bien la situación:

Nombreux sont en effet ceux qui, aujourd’hui, sont frappés d’effroi. Ils craignent d’avoir été envahis et d’être sur le point de disparaître. Des peuples entiers ont l’impression d’être arrivés au bout des ressources nécessaires pour continuer à assumer leur identité. Ils estiment qu’il n’y a plus de dehors, et qu’il faut, pour se protéger de la menace et du danger, multiplier les

enclos. Ne voulant plus se souvenir de rien, et surtout pas de leurs propres crimes et méfaits, ils fabriquent de mauvais objets qui finissent par les hanter et dont ils cherchent désormais à se défaire violemment. Possédés par les mauvais génies qu'ils n'ont eu de cesse d'inventer et qui dans un spectaculaire retournement, à présent les encerclent, ils se posent désormais des questions plus ou moins semblables à celles que durent affronter, il n'y a pas longtemps, maintes sociétés non occidentales prises dans les rets de forces autrement plus destructives – la colonisation et l'impérialisme.

En el caso preciso de España, Rojas Mullor (2010) recuerda que se ha transformado de país de emigración en país de inmigración. El investigador propone modelos de regularización sistemática e integración de los inmigrantes para evitar los caminos de la xenofobia y el cierre de las fronteras. A partir de un análisis socioeconómico, demuestra que esta solución es sinónimo de progresión y enriquecimiento para la sociedad española. El cambio pasa también por la tolerancia y el respeto de la dignidad humana. El objetivo es cerrar las puertas con mil llaves, ya no al diálogo republicano y a la solidaridad entre los pueblos, sino al odio que hace del semejante un esclavo o “conejo”.

### Conclusión

Al fin y al cabo, conviene recordar que nuestro objetivo era mostrar, a través del estudio de *Noche de guerra en el Museo del Prado* de Rafael Alberti y *Ahlán* de Jerónimo López Mozo, que cada encuentro, pacífico o conflictivo, es una mediación de conocimientos y, por lo tanto, una operación de enriquecimiento observable en el juego intermediático y la necesaria alteridad. En nuestro análisis del proceso creativo de las dos obras teatrales, hemos notado que descansa en la intrincación de la pintura y el uso casi sistemático de la tecnología cinematográfica. En la obra de Alberti, los cuadros de Goya, Velázquez, Ticiano, Fra Angélico y Arguis ofrecen sus personajes a la representación de la guerra civil española (1936-1939) como una reproducción de la guerra de independencia (1808) en la que el pueblo humilde se empeña en defender su patria y su libertad. El juego intermediático elaborado por los autores posibilita un espejismo histórico y el desdoblamiento de los conflictos de los que surge la mediación del conocimiento sobre los acontecimientos sociopolíticos descritos. Además de denunciar los conflictos, hemos notado que este espejismo entre las dos guerras se parece al que López Mozo establece entre la frontera sur de España (Europa) y la frontera norte de África, no sólo para indicar la histórica cercanía entre los dos pueblos, sino sobre todo para cuestionar la hostilidad a la que se enfrentan los inmigrados africanos en las tierras españolas. El recurso al juego intermediático y a la historia por los dos dramaturgos españoles brinda una nueva experiencia en el análisis de la violencia y comprensión de la alteridad como debate sobre las diferencias ideológicas y sociopolíticas. Finalmente, esta diferencia debe merecer una mejor atención para que se convierta en riqueza, de acuerdo con el principio de la tolerancia ilustrado por el enfoque intermedial. Desde entonces, la frontera ha de ser un espacio de apreciación de la diversidad, de enriquecimiento mutuo y de consolidación de las identidades en perpetua construcción en este mundo girado, de inexorable manera, hacia la globalización.

### Referencias bibliográficas

- Alberti, Rafael. 1975. *Noche de guerra en el Museo del Prado*. Madrid: Cuadernos para el diálogo.
- Amossy, Ruth y Herschberg Pierrot, Anne. 2021. *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, sociétés*. Paris: Armand Colin.
- Arnal, Ariel. 2010. “Introducción: el ‘otro’ como espejo, ‘nosotros’ como realidad.” In *Atlántico imaginado: fronteras, migraciones y encuentros*, Madrid: Ministerio de Trabajo e Inmigración, 15–18.
- Fotsing Mangoua, Robert. 2014. “De l’intermedialité comme approche féconde du texte francophone.” *Synergies Afrique des Grands Lacs*, 3, 127–141.

- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Paris : Seuil.
- Jacquard, Albert. 1987. *Cinq milliards d'hommes dans un vaisseau*. Paris : Éditions du Seuil.
- Larrue, Jean-Marc. 2011. "Théâtralité, médialité et sociomédialité: Fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale." *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, 32, 2, 174–206.
- López Mozo, Jerónimo. 2010. *Ahlán*. Oviedo: KRK Ediciones.
- Mariniello, Silvestra. 2000. "Présentation." *Cinemas : revue d'études cinématographiques*, 2-3, 10, 7–11.
- Mbembe, Achille. 2019. *Politique de l'inimitié*. Paris : La Découverte.
- Mbembe, Achille. 2020. *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris : La Découverte.
- Méchoulan, Éric. 2010. "Intermédialité : ressemblances de famille." *Intermédialités: histoire et théorie des arts des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 16, 233–259.
- Méchoulan, Éric. 2017. "Intermédialité, ou comment penser les transmissions." *Fabula / Les colloques, Création, intermédialité, dispositif*. Consultado el 23 de diciembre de 2018. <http://www.fabula.org/colloques/document4278.php>.
- Moura, Jean Marc y Lalagianni, Vasiliki. 2014. "Écrire l'exil et la migrance à l'ère postcoloniale." *Espace méditerranéen. Écriture de l'exil, migrances et discours postcolonial*. Amsterdam-New York : Rodopi, 5–18.
- Müller, Jürgen Ernst. 2006. "Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence." *Médiomorphoses*, 16, 99–110.
- Oliva, César. 2010. "López Mozo y Ahlán: conflicto y responsabilidad." *Ahlán*. Oviedo: KRK Ediciones, 9–45.
- Rojas Mullor, Mauricio. 2010. "España y retos de la inmigración." *Cuadernos de pensamiento político*, 27, julio/ septiembre, 165–187.
- Suriam, Suzie. 2002. "Théâtre africain et théâtre québécois : un essai de rapprochement." *L'Annuaire théâtral*, 31, 12–32.
- Thiers, Bettina. 2012. "Penser l'image, voir le texte. L'intermédialité entre histoire de l'art et littérature." Consultado el 15 de abril de 2017. <https://www.laviedesidees.fr>.