

El espacio-tiempo festivo y la percepción fogueril como conformadores del monumento efímero alicantino

ISABEL TEJEDA MARTÍN

SUMMARY

The «hoguera» [bonfire], a fleeting monument of the public festivities of San Juan, in Alicante, has subordinated the evolution of its formal, expressive and iconographic features to that peculiar human perception which arises in a festive space-time frame. This latter is not ruled by the daily social relations, but by the exceptional character of the feast, by laughter and human communication; it is a parenthesis in people's life.

The space of the celebration impel us to go across streets, the functions of which have been changed; they move to the structure base-top of the monument and to a tendency to vertical position. Daily rhythms become broken, the rite of 'visiting' the monument takes the time of labour life for three days; the 'reading' is instant, the spectator has only a few minutes for perception, what leads to the synthesis of the message and to the exaggeration of formal and expressive features to benefit a quick impression.

En una obra artística, los elementos son manipulados mediante las técnicas visuales amoldándose al objetivo primordial del monumento¹. Con la «hoguera», nos enfrentamos a un medio de expresión heterogéneo formado por arquitectura, escultura, pintura y literatura en el que todos los elementos individuales (color, expresión, línea, volumen, proporción,

1 DONDIS, Donis A.: *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 1988, pág. 127.

tono...), se acumulan combinados hacia su particular meta común, esto es, comunicar su mensaje convenciendo y divirtiendo al espectador².

El propósito de este artículo es el análisis del monumento efímero fogueril en su adaptación formal y significativa a la función comunicativa logrando, a su vez, el control máximo de captación y respuesta por parte del espectador. Para ello —y queda demostrado en su evolución formal— ha ido amoldándose partiendo de una percepción humana determinada por coordenadas estacio-temporales festivas.

En su «visita» fogueril, el receptor se encuentra con una obra continua y acumulativa que se vale, sucesivamente, de percepciones, ideas y asociaciones en diversos grados de complejidad. El desarrollo perceptual sigue un ritmo fijado y progresivo que integra física e intelectualmente al espectador en el monumento efímero. Para observar esta progresión, analicemos cuál suele ser el desarrollo común del receptor en la «visita» a una «hoguera» actual.

El espectador realiza la «lectura» de la hoguera³ siguiendo dos procedimientos distintos mediatizados por las relaciones físicas de cercanía o lejanía espacial y la dirección de su mirada, es decir, la situación del espectador en la calle:

a) PRIMERA «LECTURA» O «LECTURA ASCENSIONAL»

Introduce al receptor en la observación del monumento desde la lejanía de la calle en unos días en los que la ciudad ha cambiado la función del espacio peatonalizando la calzada. Los esfuerzos del catafalco deben concentrarse en provocar el acercamiento físico del espectador mediante la sorpresa y la curiosidad. Prima en esta fase una función apelativa, de llamada de atención, de reclamo.

Desde la calzada, la obra se contempla por primera y probablemente última vez, como un todo en el que aún no se han identificado los elementos aislados⁴. Primeramente, su tratamiento en altura, definido en la superposición base-remate⁵, y no en horizontal permite una «lectura» más concreta y sintetizadora en un sólo golpe de vista. Toda la fuerza formal y significativa se concentra en el remate o coronación. El remate agiganta sus figuras en una ruptura con las convenciones de la proporción que Feliú ha denominado «Contrafracción»⁶,

² El tipo de función del mensaje fogueril ha variado según las circunstancias históricas desde propaganda de un régimen político, a una crítica vecinal o a una simple burla pícaro.

³ Denominamos «lectura» al proceso visualizador y cognoscitivo de imágenes, símbolos y mensajes escritos de la hoguera.

⁴ ARNHEIM, Rudolf: *Arte y percepción visual*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, pág. 21, Nueva versión revisada. Describe el acceso a la obra de arte en un proceso idéntico al analizado en el presente artículo: «...Se debe, en principio visualizarla como un todo... Buscamos un tema, una clave a la que todo haga referencia... , tratamos después de localizar los rasgos principales y de explorar su dominio sobre los detalles dependientes... al percibirla correctamente, empieza a ocupar todas las potencias de la mente con su mensaje.»

⁵ Esta superposición no existió desde el principio. El primer monumento, denominado por Gastón Castelló, «hoguera naïf», contaba con un alto podio de casi dos metros de altura sobre el que se colocaban, a una distancia considerable del espectador, «ninots» o figuras a tamaño natural. El cambio en su estructura básica pensamos que ha sido provocado en aras de una mejora de las condiciones perceptivas desde la lejanía de la calle.

⁶ FELIÚ, Emilio: «Los lenguajes»), A.A.V.V., *Hogueras*, Alicante, Ayuntamiento de Alicante, Patronato para la conmemoración del Quinto centenario de la ciudad de Alicante, Diario Información, 1990, págs. 237-238.

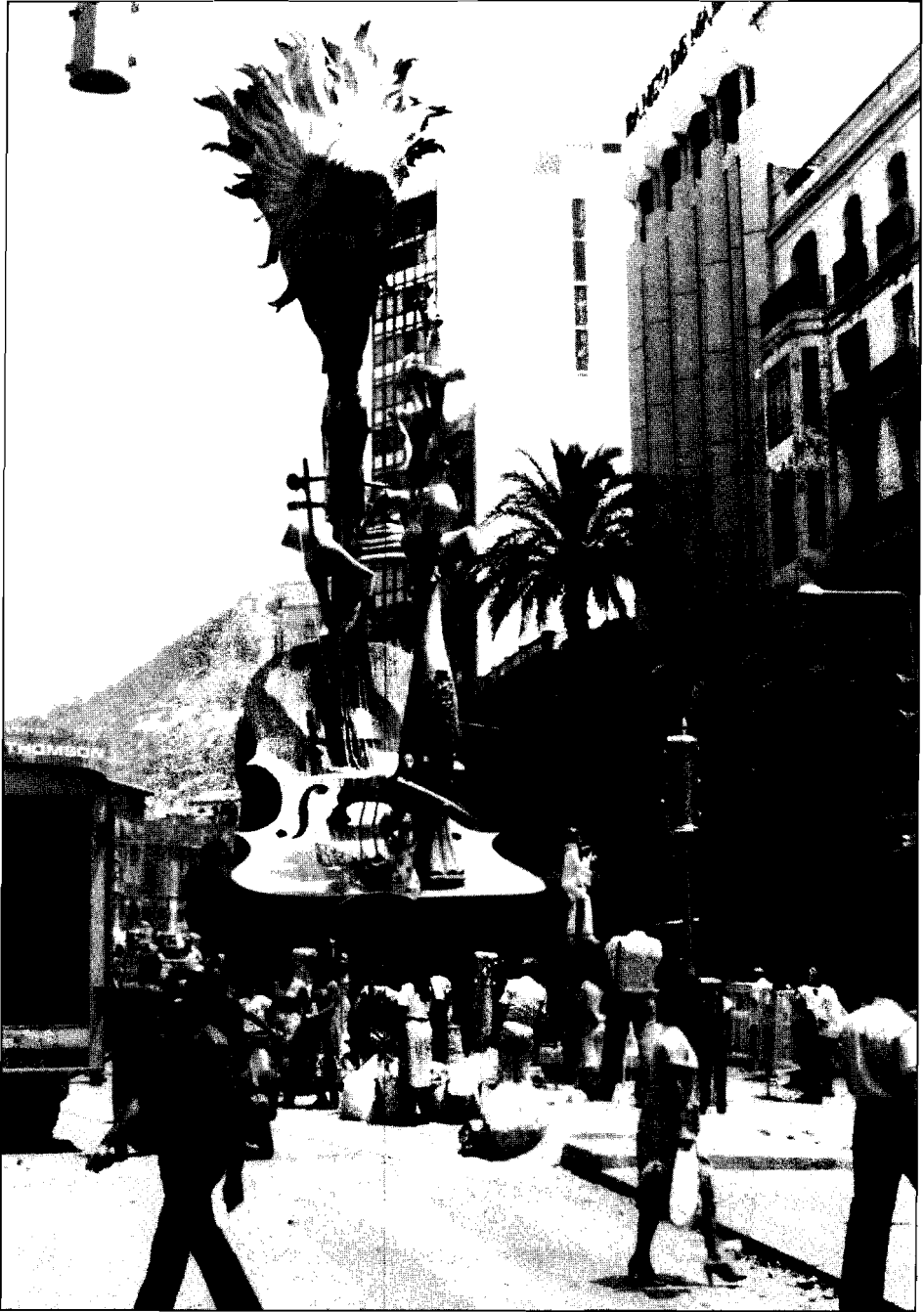


Figura 1. Mercado. «Música, música». Ángel Martínez Jover*

y les confiere colores planos que ocupan grandes superficies; se definen así las masas para una percepción lejana. Este aumento de tamaño ⁷, al igual que la elección de los colores, no diferirán en la significación final de la figura, simplemente es un efecto que facilita la visualización. Por otro lado, gracias a la ligereza de los materiales, se construyen espacios imposibles y atrevidos mediante los que se superponen elementos pesados sobre otros inconsistentes, creando el juego y la suspensión en el espectador.

Para acrecentar el éxito de la llamada de atención y en función del carácter lúdico y provocador de la carcajada ligado a lo festivo, se hipercaricaturizan los personajes, se antropomorfizan animales y cosas, se crean híbridos con los más variados elementos, figuras carentes de realismo, etc...

Con respecto a la función comunicadora de la hoguera, en este primer instante queda relegada a un segundo término, si bien pueden aparecer en el remate, aunque no siempre, mensajes globalizadores que ofrezcan una idea de lo que puede ser la lectura total o que provoquen la curiosidad del receptor. Por ello, y debido también a que la contrafracción no permite la inclusión de demasiadas figuras en el remate, el lenguaje iconográfico jamás será narrativo, sino que adoptará mayormente fórmulas críticas como el jeroglífico, el símbolo o la alegoría. Esto, si bien nos remite en un principio a la función comunicativa, termina intensificando el concepto de remate-reclamo, ya que en la práctica la información suministrada resulta indescifrable para la mayoría del público pero despierta su curiosidad ante el enigma que se entrevé.

El vecino está ya condicionado para adoptar una postura altamente receptiva hacia los contenidos del monumento.

b) TRANSICIÓN

El espectador camina hacia una obra que puede enviarle a un punto preciso sobre el que iniciar la «lectura», o bien indique que el punto de origen es irrelevante ⁸:

— El punto de partida viene dado por el remate. Este suele ser figurativo y de lectura frontal por lo que la parte delantera será el punto de inicio.

— El inicio viene dado por un sistema narrativo continuo; la base se comporta como las viñetas del cómic, narrándose una historia con principio y fin. Suele acompañarse con una señal indicativa en los carteles explicativos. Veamos un ejemplo:

«En esta escena primera
Elda es fundamental,
al ser modelo industrial
que produce, exporta y crea».

Para terminar con:

⁷ Es esencial hacer notar que la contrafracción no aparecerá hasta la década de los 40, tras el lapsus de la Guerra Civil.

⁸ La hoguera, si bien aporta el camino de la continuidad, del ordenamiento racional en su lectura, deja abiertas diversas opciones al lector revoltoso que puede violar o interrumpir a su gusto. Así, si bien nosotros relatamos cuál suele ser el proceso perceptivo de la imagen fogueril, la lectura puede tener múltiples variaciones.



Figura 2. Ciudad de Asís. «Hay que sembrar». Ramón Marco*.

«Agost nos ofrece la muestra
de arte, gusto y destreza,
...y aquí termina la Hoguera
y un siglo de referencia.»⁹

—La «lectura» puede comenzar en cualquier punto, y en la desembocadura de una calle cualquiera. No tiene principio ni fin; la incorporación de público es constante y desde todos los lugares de la plaza.

c) SEGUNDA «LECTURA» O «LECTURA CIRCULAR»

El espectador se encuentra en el punto de inicio elegido al pie del monumento. Guiado por la estructura total, explora e intenta localizar los detalles apenas vislumbrados desde la lejanía de la calle. Se entabla una verdadera relación de tú a tú en la que la «hoguera» destapará todos los secretos insinuados, sus significados profundos en aras de su función primordial: mostrar y, finalmente convencer, al vecino. Una función cognitiva y profundamente retórica.

⁹ Cartel explicativo tomado por la autora del trabajo en la hoguera de San Blas 1991, *Nuestra tierra*, de F. García Parra.

Ya no existe perspectiva óptica que permita una percepción total, todas serán parciales, aunque acumulativas. La base, por ser físicamente cercana, se convierte en el elemento comunicador por antonomasia. Para hacer triunfar su importante misión desplegará sus armas formales, expresivas, iconográficas e ideológicas.

Para ello contará con dos «handicaps» a los que evolutivamente ha sabido amoldarse: el espacio y tiempo festivos. Se está en la calle, vamos de paso hacia otra «foguera» que hay que descifrar. Mientras que en otras formas artísticas el contenido primario o secundario quedan libres al lento análisis del espectador o estudioso, en el arte efímero no hay tiempo para descifrar, la visualización dura breves instantes. La hoguera sólo se mantiene plantada tres días al año y el espectador efectuará su lectura completa una sola vez. Esta situación de rapidez y celeridad comulga con el concepto tiempo de la ciudad moderna.

Se adopta la planta circular compartimentada en escenas que suelen acumular sus significados. Gracias a esta disposición, la marea de visitantes circula continua y cómodamente permitiendo la inclusión de nuevos espectadores desde cualquier punto. Los «ninots» no suelen contrafractarse, sino que adoptan unas proporciones humanas que ayudan a la identificación al situarse a idéntica altura física que el espectador. Las particularidades colorísticas, caricaturizadoras y sorpresivas continúan utilizándose en la base; estas fomentan la fácil y duradera captación de las imágenes por parte de la retina y la mente.

Pero a las escenas que jugaban con lo imposible, con lo insospechable por su deformidad, se añaden, en importante proporción, personajes humanos con una actitud conativa, entre los que abundan arquetipos iconográficos populares. Se fomenta de esta manera, no sólo el diálogo directo con el espectador, sino también la identificación de éste con la imagen ¹⁰. Puesto que nos encontramos en la fase de comunicación del mensaje, del convencimiento, todos los recursos que la favorezcan serán utilizados; deben descartarse la ocultación de significados en sistemas de representación críticos que sólo pueden ser descifrados por una minoría, por lo que la representación se expresará mediante un sistema narrativo y descriptivo que intente acercarse a una plasmación realista. Finalmente y para asegurar la comprensión, la imagen se ve complementada por una innegable ayuda: el cartel explicativo. Este suele expresarse en un lenguaje próximo a los registros populares de la lengua hablada sirviendo de refugio a una presunta comprensión insuficiente ¹¹.

También el mensaje se adapta a la manera en que va a ser percibido por lo que se agudiza y exagera como medio de llamar la atención y sobresaltar, y por otro lado se simplifica y trivializa alejado de ideas abstractas y concretándose en comportamientos y escenas cotidianas. Es la vida llevada a sus últimas consecuencias aunque dentro de los límites de lo posible de la mano de la diabólica providencia.

10 En algunas ocasiones se establece una relación de complicidad entre algún ninot y el espectador, cuya finalidad es la creación de arquetipos identificadores y por tanto la aceptación de los principios ideológicos de la hoguera. En 1929, la hoguera de Hemán Cortés Prensa Local de Amat colocaba a los personificaciones de los periódicos alicantinos en un corro de espaldas al espectador y vestidos elegantemente. El tío Cuc, creado ya como tipo iconográfico popular miraba burlona y directamente al espectador alejado del resto de personajes y vestido de zaragüel.

11 La relación coherente de la imagen y el texto es esencial. Su importancia quedó patente en un muestreo de calle realizado por la autora del presente artículo durante las fiestas de 1991. Ninguno de los encuestados que reconocía no leer los carteles había captado el significado general de la hoguera recién visitada, por el contrario los que sí lo habían hecho, contestaban con precisión.



Figura 3. *Carolinas Altas*. «Apocalipsis». *Paco Juan*.

Resumiendo, la base se configura con imágenes puestas al servicio de una veloz y fácil percepción que hagan cómoda la toma de postura intelectual y emocional, aportando un mensaje de recepción instantánea, poco complejo, con una expresión de rasgos y gestos claros y revestido de unas formas atrayentes ¹².

12 Pese a que esto debiera implicar una simplificación formal, las hogueras se recargaron, sobre todo a partir de los años 50, de un barroquismo decorativo que complicaba una impresión mental completa y coherente. Las mayores simplificaciones formales se dieron en la denominada «hoguera naif» y en la «decó» de Gastón Castelló. Esta última fue el punto de partida e inspiración de la reforma estética llevada a cabo en los años 80 por el constructor Pedro Soriano Moll.

Podemos concluir dejando constancia de un hecho cuyos resultados se escapan a nuestro análisis: la visita suele realizarse colectivamente; difícilmente el espectador puede realizarla aislado de su prójimo. El ambiente para el comentario humorística está servido mediante un diálogo «en el que juega un papel determinante el rumor y la adivinanza»¹³, junto a la malicia del espectador; por ello, la interpretación final no siempre coincide con la intención primigenia del autor, cargándose de significados diferentes que subrayan la función lúdica fogueril.

13 Cfr. ARIÑO: «La falla artística», en A.A.V.V., *Historia de las Fallas*, Valencia, Levante E.M.V., 1990, pág. 146.

Fotografías cedidas por el Archivo Fotográfico de la Diputación de Alicante.