

Introducción a la narrativa del 'PASATIEMPO'

DELFIN MARIÑO ESPÍÑEIRA¹

Sumario

Entre los siglos XIX y XX las expresiones narrativas del mundo contemporáneo evolucionan con el advenimiento del cinematógrafo. El centenario parque del PASATIEMPO de Betanzos fue construido entre la última década del XIX y la primera del XX, por lo que, además de la inspiración autóctona tradicional, muestra la influencia del séptimo arte. El presente artículo es una introducción a la narrativa del PASATIEMPO teniendo en mente, entre otras fuentes, la influencia del cine sobre la nueva imagen del mundo.

Abstract

The narrative expressions of the contemporary world take a turn between XIX and XX centuries by the birth of the cinema. The Betanzo's centenary park named PASATIEMPO was built between the final XIX decade and the first decade of XX, so, besides the local inspiration, it shows the influence of the seventh art. The present paper is an introduction to the narrative of the PASATIEMPO having in mind, among other sources, the cinema's influence on the new image of the world.

1. LA NECESIDAD NARRATIVA DEL "PASATIEMPO"

En su época, lo más singular en la figura del adinerado emigrante en Argentina, Juan García Naveira, creador con su hermano Jesús del centenario parque de Betanzos denominado EL PASATIEMPO, debió ser el hecho de ofrecer a sus conciudadanos un modelo accesible y doméstico del fulgurante éxito que todo emigrante espera obtener. Conviene destacar la singular relación de Juan García Naveira con sus vecinos. Frecuentaba el trato de sus conciudadanos en las calles de Betanzos, ya fuese durante sus idas y venidas al ASILO-ESCUELAS GARCIA NAVEIRA, al REFUGIO DE NIÑAS ANORMALES FISICAS y demás afanes filantrópicos que ocupaban sus días, como en el transcurso de las celebraciones colectivas en fiestas y ferias.

Esta inclinación del adinerado Juan García Naveira hacia el contacto personal es algo fuera de lo corriente, porque los magnates al uso - antiguos y modernos - prefieren gastar considerables porciones de su fortuna en recursos técnicos y personal que les mantengan inaccesibles a sus conciudadanos, antes que en procurar su cercanía. Así pues, como en tantas otras cosas, el prócer betanceiro constituye una excepción a la regla, lo que nos permite conocer más a fondo un aspecto muy llamativo de las personas adineradas.

En efecto, la actitud inaccesible de los magnates al uso nos priva de la oportunidad de tratarlos personalmente, por lo que tan solo nos es dado leer o escuchar lo que se dice o escribe públicamente sobre ellos. Complementando la información que las publicaciones pueden

¹ Delfín Mariño es Ingeniero Superior de Telecomunicaciones por la Universidad Politécnica de Madrid. Actualmente desempeña el cargo de técnico superior de informática en la Subsecretaría de Defensa. Desde 1980 viene desarrollando diversas investigaciones sobre el PASATIEMPO. Con el presente artículo son seis los ya publicados en el *Anuario Brigantino* (Números; 24/2001, 23/2000, y 22/1999). Todos ellos forman parte de un ensayo inédito, titulado CÓDIGOS DEL PASATIEMPO. Ha cedido al Museo das Mariñas la exhibición pública de una maqueta con los primeros zócalos de la 'Colina Pedagógica' del PASATIEMPO. En el presente investiga las relaciones del PASATIEMPO con otros recintos europeos de la época.

ofrecernos, las personas carentes de fortuna elaboramos explicaciones más o menos ficticias y acordes con nuestras preferencias, sobre el arte de hacerse rico. Dando por sentado que tales explicaciones son necesariamente distintas de un observador a otro, todas ellas encajan la trayectoria de cualquier magnate entre las insondables veleidades del azar, puesto que solamente la intervención de la 'suerte' nos permite asumir el éxito ajeno. En cambio el protagonista puede legarnos la historia de su éxito con trazos muy nítidos, sin deudas al azar, a la suerte o al destino, como una experiencia deliberada que puede tener imitadores. Es más, el protagonista necesita explicar su éxito al resto del mundo para poder explicárselo a sí mismo. Y así ocurre que los individuos de fortuna suelen escribir, o dictar a escribas, biografías relatando las claves de su éxito y las situaciones que lo favorecieron, para edificación y mejora de la humanidad.

Sin embargo, don Juan García Naveira, quizá por su singular cercanía al vecindario de Betanzos, no consideró necesario recurrir a la imprenta para ofrecer a sus congéneres una imagen pública de su éxito. Incluso cabe pensar en una especie de realimentación entre el personaje y su imagen pública, ya que el propio Juan García Naveira podía conocer al dedillo todas las historias que circulaban por plazas y lares en torno a su cuantioso capital, o sobre los avatares sufridos para conseguirlo, así como la pésima u óptima opinión del vecindario acerca de su paso por Argentina, amén de los comentarios envidiosos y otros morbos. Siendo así de claras y directas sus relaciones con la gente de su tiempo, el magnate betanceiro no necesitó ponerles por escrito el relato de sus afortunadas aventuras. Pero, si la proximidad a sus contemporáneos hacía innecesario el testimonio impreso de su éxito, ¿cómo legar al futuro ese testimonio sin ponerlo por escrito?. Don Juan García Naveira lo hará mediante imágenes, situándolas en una finca de su propiedad denominada 'El Carregal', en la marisma del río Mendo, posteriormente conocida como 'Parque de El PASATIEMPO'.

Explicar qué significa el PASATIEMPO, la razón de ser de las piezas que lo componen, o porqué se ubican estas en el lugar que ocupan, equivale a convertir en texto lo que su creador tenía en la cabeza. Quizá por ser D. Juan persona de pocas palabras, utilizó el parque para expresarse con mayor libertad de la que le permitían sus limitados recursos verbales. Sea como fuere, la prolongada entrega del prócer (1893 -1912) a la gestación y edificación del parque permite suponer que se han tenido que transferir al PASATIEMPO rasgos importantes de su personalidad, experiencia, y visión del mundo. La forma narrativa elegida para transmitir esos rasgos, experiencia y visión del mundo no es otra cosa que el contenido del parque centenario.

2. FIGURAS EN EL JARDÍN DEL CUENTO

El cuento es la forma narrativa primordial de las culturas habidas y presentes en el mundo, que desde la elaboración más tradicional va experimentando sucesivas actualizaciones bajo la interpretación de los autores de cada época *sin que la sustancia básica resulte modificada*. A mediados de los años setenta del siglo XX, el psicólogo Bruno Bettelheim ² señala que el cuento busca la maduración del individuo a través de las etapas conflictivas del crecimiento; infancia, adolescencia y juventud. El cuento es, según Bettelheim, una fuente de apoyo a la personalidad del infante porque le ofrece soluciones positivas a las contradicciones que todavía no está preparado para resolver por sí mismo, siendo las soluciones ofrecidas en el cuento las más adecuadas y gratificantes para el subconsciente.

2. PSICOANÁLISIS DE LOS CUENTOS DE HADAS. De especial interés sobre el particular son los capítulos; "Satisfacción substitutiva frente a reconocimiento consciente", "La importancia de la externalización", y "Transformaciones". (Bibliografía).



Fig. 1.- Estatua de Mercurio en el desaparecido Jardín.

Desde la mera necesidad narrativa de D. Juan para dar contenido a su obra, hemos de aceptar que si la construcción del PASATIEMPO no le hubiese proporcionado profundas satisfacciones psíquicas, ni la extensión ni la singularidad del parque habrían llegado a ser las que fueron. Sin duda alguna, la mayor satisfacción posible a cualquier creador es la de sentirse representado en su propia obra, por lo cual los contenidos de autorrepresentación confiados por D. Juan al PASATIEMPO pueden asimilarse, en la forma más elemental posible, desde la perspectiva de los cuentos. En el cuento están los personajes sobre los que se proyecta el individuo receptor, así como los desafíos que aquellos deben superar para que el receptor organice sus conflictos y los considere vencibles. Como D. Juan es a la vez narrador y destinatario de su propio cuento, él mismo ha seleccionado los personajes en quienes deseaba verse proyectado, así como los desafíos a superar por aquellos.

Por otra parte, sabemos que el cuento en forma escrita es tanto más eficaz cuanto mejor permita la lectura en voz alta. Esa propiedad pertenece a la tradición oral del cuento, respetada por los escritores modernos al expresarse en sus lenguas vernáculas, de lo que son modelo las versiones de los hermanos Grimm, famosos precisamente por el buen oído que ponían a los relatos populares. La técnica ha ido aportando al cuento acompañamiento gráfico, pasando por los libros ilustrados y los tebeos hasta llegar a la más refinada versión en pantalla con dibujos animados. No obstante, permanece inalterable la eficacia que el cuento consigue al ser narrado por la voz y la presencia física del narrador. A esta presencia física no habría de renunciar D. Juan, por lo que su principal esfuerzo estaría dedicado a la selección de imágenes e ilustraciones del acompañamiento tradicional de manera que aquellas se convirtiesen en vehículo directo de la narración. Es decir; las estatuas, los relieves, las inscripciones, las distancias relativas entre las imágenes, las

infraestructuras, las fuentes, los colores, las texturas, los recorridos, los tamaños, las perspectivas, los huecos, los macizos hormigonados, las plantas, los animales, los edificios, los ascensos y descensos; todo cuanto fuese posible disponer en un espacio intencionalmente acomodado debía asociarse en la función narrativa propuesta. A las dificultades de comunicación del relato habría de contraponer D. Juan dosificaciones en la presentación de imágenes cuyo vínculo narrativo fuese fácil de captar visualmente. De ahí el recurso permanente del autor a la pose eminentemente fotográfica de las piezas y de las perspectivas del parque, patente en las colecciones de postales editadas por el propio D. Juan.

Transcurrido más de un siglo en que se ha perdido prácticamente el antiguo Jardín, solamente evocado por la solitaria figura de LA CARIDAD y la agostada FUENTE DE LA CUATRO ESTACIONES, hemos de recurrir a las viejas fotografías del recinto para hacernos una idea de todo lo que hubo y de lo que su creador quería transmitirnos con la imaginaria allí desplegada.

Cabe preguntarse si al evocar con tan escasos testimonios las figuras que poblaban el Jardín, podemos captar los contenidos con que su creador quiso impregnarlas. Igualmente nos preguntamos si cuanto se conserva y recupera en la 'colina pedagógica', permite situar al visitante en el PASATIEMPO histórico. Se trata de cuestiones razonables que piden respuestas imposibles. Así, cuando se intenta situar el pasado en su contexto histórico no hay otro modo de hacerlo que desde el aquí y ahora, y por ello ha de aceptarse que si bien nuestras respuestas sobre el PASATIEMPO deben dar por cierto la existencia de contenidos puestos deliberadamente por don Juan García Naveira en las figuras del recinto, dichos contenidos no pueden determinarse con certeza en el presente. Del conjunto de esos contenidos deliberados, así como de otros no necesariamente conscientes por parte del creador del PASATIEMPO, será posible captar los aspectos comunes con recintos similares. Otros contenidos son atribuciones que ciertas figuras han adquirido en la medida en que el presente las ha convertido en suyas. Así, al admitir la inevitable precariedad con que observamos las figuras del PASATIEMPO, recuperamos el derecho a estudiarlo como si lo tuviésemos delante en su total integridad. Esta es la posición adoptada en lo que sigue.

Las cualidades espaciales que distinguen a las figuras de Jardín de cualquier otro objeto cotidiano son la permanencia de su forma y de su ubicación dentro de un contexto ambiental sumamente plástico. Esta plasticidad ambiental aportada por el Jardín hace que la misma figura puesta en la fachada de un edificio, por ejemplo, pierda la viveza temporal que le aportarían los cambios estacionales de la vegetación circundante, la variada presencia de visitantes a su alrededor, la posibilidad de ser contemplada desde diversos ángulos, y demás variaciones imposibles en una estructura ambiental rígida. Con todo, la plasticidad del Jardín debe ser controlada en función de la narrativa, que puede ser completamente alterada, o destruida, según la intensidad de los cambios introducidos respecto a la ubicación y formato de las figuras originales, así como a las variaciones estructurales del propio recinto. Quiero subrayar que la plasticidad del Jardín es un mecanismo que ha de controlarse en función de la narrativa que las figuras pueden realmente soportar. Respecto al ejercicio de dicho control por parte del creador del PASATIEMPO, la plasticidad no destructiva podría consistir en cambios de ubicación de las figuras hasta conseguir la colocación considerada 'adecuada' para cada una de ellas. Una vez concluido ese proceso necesariamente experimental para su creador, el PASATIEMPO quedaría narrativamente definido. Aún así, todavía permanecerá intacta la plasticidad del Jardín, pues alrededor de las figuras originalmente dispuestas quedarían espacios intermedios donde ubicar instalaciones temporales; es decir, sumamente plásticas, que para nada



Fig. 2.- Fuente de las Cuatro Estaciones.

modificarían el contenido narrativo original. En suma; de la plasticidad del propio Jardín quedarían excluidas las figuras en tanto que elementos narrativos, pero que son susceptibles de enriquecimiento gracias a las variaciones temporales en su entorno inmediato. Una consecuencia de la plasticidad *narrativamente condicionada* de las figuras es la siguiente; si recuperásemos los moldes de las figuras desaparecidas de un jardín completamente arrasado y las fundiésemos de nuevo para colocarlas donde estaban originalmente ubicadas, les habríamos devuelto inexorablemente la narrativa original, aún sin saber exactamente en qué consistía su contenido ni cuales eran los elementos plásticos que las rodeaban. Así, como en cualquier otro Jardín monumental, la inmovilidad de cada figura una vez colocada en su posición de partida, es la propiedad espacial más restrictiva del PASATIEMPO porque su ubicación original asegura la integridad de sus contenidos. Pero la inmovilidad como garantía de la integridad de contenidos narrativos no implica necesariamente hieratismo o rigidez de *significación*. Dada una figura, pongamos la del “Buzo” en la colina enciclopédica, la vista y el cerebro del observador van a producir una asociación entre la forma de cemento y otra forma previamente reconocida; la forma humana. A causa de la inmovilidad del “Buzo”, la asociación realizada inicialmente por la vista y el cerebro de quien lo percibe no va a experimentar modificaciones sustanciales, y cualquier cambio de perspectiva en el ángulo de visión contribuirá a reforzar la asociación realizada desde un principio. Del mismo modo, los cambios de color, textura, o de cualquier otro rasgo que no altere la forma inicial del “Buzo”, van a seguir manteniendo la misma asociación con la figura humana equivalente. Sin perjuicio del hieratismo del “Buzo” de cemento, el cerebro observador activa conjuntos de formas entre las que selecciona la más cercana a la proporcionada por la vista. Pero esas formas “mentales” son *necesariamente deformables*, plásticas, porque de otro modo sería imposible seguir identificando la misma figura al cambiar el ángulo de observación³.

Esta manera de actuar los mecanismos de la visión y del cerebro resulta fundamental para la explotación de las imágenes tanto estáticas como dinámicas⁴. Se han medido algunos límites de dichos mecanismos, como la velocidad de exploración de un cartel formado por letras y gráficos, la velocidad de exposición de imágenes fijas para crear ilusión de movimiento (con o sin continuidad escénica), la ilusión de volúmenes repentinamente surgidos de una trama plana, etc. También son conocidas experimentalmente las aberraciones de la percepción visual, como sucede al mirar fijamente un objeto, cerrar súbitamente los ojos, y abrirlos de nuevo, y un sinnúmero de otras curiosidades más o menos sorprendentes⁵. El de la visión es el recurso más poderoso de la percepción humana, pero también el menos fiable; los avances en el conocimiento han requerido instrumentos capaces de captar imágenes que son imposibles de observar directamente. Solamente podemos acercarnos a lo ínfimo y a lo cósmico por medio de instrumentos complejos, pero una vez ante las imágenes captadas instrumentalmente nuestra percepción asimila las nuevas formas, hasta familiarizarse con ellas. La facilidad para asimilar nuevas formas depende del tipo de manejo cultural y social de las imágenes. Por ejemplo, la observación de piezas creadas por las sociedades del pasado es en Arqueología una de las

3 Para un detallado análisis de los mecanismos visuales véase Goldstein. (Bibliografía)

4 La explotación artística de los mecanismos de la visión es tratada con cierta extensión por Gubern. (Bibliografía).

5 Una lectura técnica relativamente asequible sobre los aspectos fisiológicos de la visión humana la ofrece Baumgardt. (Bibliografía). Sobre la influencia de la visión en los procesos cerebrales véase Ramachandran. (Bibliografía).

actividades principales para conseguir información histórica. Cada pieza aporta la posibilidad de vínculos con formas precedentes y abre caminos para la ubicación de piezas posteriores. De manera general la inmensa mayoría de las piezas estudiadas por los arqueólogos; trozos de vasijas, restos funerarios, piedras talladas, monedas, etc., *no han sido deliberadamente producidas como mensajes*. Por lo que las posibilidades informativas que las piezas ofrecen al observador especializado dependen de conocimientos y métodos estrechamente ligados a la tecnología de los materiales. Un avance significativo en las técnicas espectrográficas puede validar o invalidar conclusiones obtenidas después de años de arduo trabajo arqueológico realizado previamente.

Las piezas de interés para los paleontólogos, a diferencia de las piezas arqueológicas, son fabricadas por la naturaleza. También aquí se observan dichos objetos con técnicas ligadas al estudio de los materiales, pero es dudoso afirmar que esta clase de piezas no han sido deliberadamente construidas como mensajes, dado lo que sabemos acerca de las moléculas de ADN presentes en las células. El contenido informativo del ADN es un complejo código capaz de replicar el tejido original, con independencia de que sepamos o no interpretar debidamente la realidad biológica e histórica del ser al que pertenecían las células que constituyen la pieza bajo estudio. Ambos contenidos informativos, el arqueológico y el paleontológico no pueden contradecirse mutuamente sin causar estrago en el rigor científico que los sustenta. Las piezas fósiles de homínidos y fauna han de confirmar la información obtenida de las piezas fabricadas por esos homínidos para la subsistencia, y viceversa. La clase de información que vengo de citar es un producto eminentemente histórico, dado que los conocimientos puestos en servicio para obtenerla han sido logrados en una etapa muy concreta del devenir humano. Más claramente; el lenguaje en que se expresa dicha información tiene sentido para una civilización muy distinta a la de procedencia de las piezas. Es un lenguaje tan sólo interpretable por especialistas dotados con instrumentos específicamente concebidos para obtener información. Dicho lenguaje precisa de sensores físico-químicos para realizar captaciones de señales significativas, instrumental capaz de convertir las señales en datos, medios de computación electrónica para el tratamiento de los datos, modelos lógico-matemáticos programados para la computación, etc., y por tanto se apoya en una estructura o encadenamiento de lenguajes especializados. Cada especialización de lenguajes representa un proceso histórico concreto, y se remite al modelo social imperante durante el mismo⁶.

Sin embargo, por diferentes que puedan parecer las diversas sociedades entre sí, y por sofisticadas que puedan ser o no sean las técnicas empleadas en la manipulación de imágenes, todas ellas se encuadran en alguno de estos modelos:



Fig. 3. El Sagrado Corazón de Jesús, en el Estanque de los Papas.

⁶ Por ejemplo; al aplicar la datación por Carbono 14 a la "Sábana Santa" de Turín, fue puesta en evidencia que había sido tejida en torno a los siglos XIII-XIV. Por otro lado, es cierto que dicha información estaba indisolublemente ligada al material, y por ello *formaba parte inseparable de su contenido*. Respecto a la

- a) Representación por Analogía.
- b) Identificación Alegórica.
- c) Codificación Figurativa.

Acostumbramos a establecer *analogías* cuando representamos, por ejemplo, lo pequeño mediante lo grande y viceversa. Esto es típico de los modelos gráficos que se refieren al átomo, a las moléculas, a representaciones del comportamiento físico de los materiales, o de los sistemas galácticos. De hecho, la primera imagen representativa del átomo se asemejaba a un planeta (núcleo atómico) rodeado por satélites (electrones). Y a la inversa; nos resultan familiares las representaciones planetarias confeccionadas con pequeñas esferas. En ninguno de los dos casos exigimos movimiento en la representación, puesto que en realidad nuestros limitados sentidos son incapaces de seguir directamente, segundo a segundo, los movimientos lunares o solares, y tenemos asociada a estas imágenes la experiencia de su aparente lentitud. Saber que la velocidad de giro del planeta en que vivimos supera ampliamente los mil kilómetros por hora en el Ecuador no es asunto que podamos percibir con nuestros sentidos necesariamente terráneos, y para alivio del trabajo neuronal, nuestro cerebro es incapaz de asimilarlo directamente. Voy a parar con todo esto al hecho de que nuestra percepción de la realidad se desarrolla por asociación múltiple de formas “casi” estáticas. Esto hace que la manipulación analógica sea más eficaz cuando opera sobre imágenes fijas, y que la “plasticidad” de su contenido informativo sea el motivo fundamental de su éxito. Por tanto, cuanto se refiere a la representación del cosmos en todas sus manifestaciones directamente sensibles a la instrumentación científica, la manipulación analógica es el modelo dominante.

A diferencia de la representación analógica, con la *identificación alegórica* manipulamos las imágenes de entidades ‘sobrenaturales’. Cada sociedad histórica dispuso de este recurso por motivos diferentes, buscando siempre un *acercamiento visual* a las entidades ocultas. Esas entidades estaban ligadas con actos rituales, bien de carácter religioso o estamental. Son las imágenes de los “tótems” indígenas, como de los dioses; egipcios, mayas, griegos, etc., así como, el producto de una manipulación operada por las sociedades humanas para representar sus vínculos con fuerzas situadas más allá de lo comprensible. Esas imágenes de lo sobrenatural no proceden de una experiencia humana consciente, o instrumental, del cosmos, sino de procesos cognoscitivos subconscientes. De aquí se sigue que el contenido informativo de las imágenes alegóricas acerca de lo que es un “dios”, por ejemplo, queda prácticamente descartado. En cuanto a los deseos, aspiraciones, y metas humanas implicadas en el ritual desarrollado en torno a las imágenes de los dioses – o de entidades naturales divinizadas, como los cuerpos celestes, los santos, los cursos de agua, los gurús, las piedras, los vegetales y los animales sagrados - vamos a tratarlas aquí desde una perspectiva utilitaria. En dicha perspectiva, las imágenes alegóricas se convierten en instrumentos propiciatorios.

Cuando pensamos en las imágenes que aún se conservan y en los usos a que eran destinadas, escuchamos el eco de múltiples leyendas de milagros que narran cómo las imágenes se movían, hablaban, lloraban, propinaban golpes y comían. No es únicamente psicología popular –aunque sin lugar a dudas también lo sea -, sino el testimonio histórico

información *icónica* inserta en la “Sábana”, el cuerpo de Cristo, de frente y de espaldas en ‘negativo’, es sintomático que su descubrimiento no fue realizado hasta 1898, fecha en que se dispuso de las técnicas fotográficas adecuadas. El trabajo de investigación sobre la “Sábana” parte del supuesto de que *la obtención de información es directamente proporcional a los avances técnicos*, con independencia de que el objeto bajo estudio contenga o no un “mensaje”. Ver Broch, págs. 41-75 (Bibliografía).

de un hecho cognoscitivo. No son simples prácticas extrañas y cuentos recordados por su especial encanto, sino que nos hablan de los poderes esenciales de hombres y mujeres⁷.

Por tanto, en lo que afecte a la satisfacción de los deseos mediante imágenes, estrechamente ligada a procesos cognoscitivos subconscientes, la manipulación alegórica es el modelo dominante cualquiera que sea la sociedad que observemos.

En cuanto a la *codificación figurativa*, es mucho lo que debe el desarrollo tecnológico de la humanidad a este tipo de manipulación, principalmente a partir del siglo XIX. Desde la señalización vial a la de comandos computerizados, etiquetado de mercancías peligrosas o delicadas, etc., la codificación de significados mediante imágenes es una de las aportaciones culturales distintivas de las sociedades avanzadas. La imagen codificada representa *convenciones* que facilitan nuestra relación con los incontables productos y servicios creados por la sociedad en todos los sectores; es información sintética.

Volvamos ahora a los contenidos de las imágenes del PASATIEMPO. Toda la herencia cultural de manipulación de imágenes estuvo inevitablemente presente en su construcción. Domina sobre todas ellas la representación analógica, y por tanto; la información básica incorporada a las imágenes está ligada a la representación de modelos. Tenemos en primer lugar el vasto conjunto de imágenes humanas y animales que abundan en varias tallas; bustos, medallas, tamaño natural, tamaño reducido, y gran tamaño. Es interesante hacer un seguimiento sobre ellas, y empezaré por las manipulaciones que el autor ha realizado con su propia figura. El empleo de la imagen de D. Juan en el PASATIEMPO es como sigue:

1. Bustos de Don Juan y su esposa;
 - a) en los arriates del 'Salón Comedor', y
 - b) 'Dormitorio'

2. Medallas con el rostro de Don Juan;
 - a) en el "Estanque de los Papas" (con D. Jesús), y
 - b) en la Gruta "Recoleta"

3. Relieve en tamaño natural; en el mural del "Viaje a Egipto" (montando en camello)

4. Estatuas al natural;
 - a) en el grupo "Hermanos García Naveira" (auricular en ristre y con D. Jesús a su lado), y
 - b) en lo alto de la colina pedagógica (con su nieto sentado en el regazo)

Suman en total siete (7) representaciones de cuya existencia hay constancia. Si hubo más que esas siete es algo que desconozco, pero a los efectos aquí buscados basta con esas. Lo primero a destacar es que D. Juan aparece en todas sus efigies con el aspecto real de cada situación y edad cronológica. Lo segundo es que, salvo en la Gruta "Recoleta", aparece siempre acompañado por otra figura. Proceden invariablemente esas compañías de su entorno familiar más inmediato, lo que aporta información sobre sus tendencias gregarias, y sobre su objetividad en la representación. Es cierto que en 1910 estuvo en Egipto con las personas que figuran en el relieve del "Viaje a Egipto", como es igualmente cierto que era abuelo de un niño,

7 Freeberg, pág. 331. (Bibliografía).

y que resulta factible imaginarle recibiendo llamadas telefónicas en auxilio de personas necesitadas. Este factor de objetividad aplicado por D. Juan a la representación de sí mismo y de sus allegados aporta al PASATIEMPO un aire doméstico, indudablemente atractivo para las visitas realizadas por grupos familiares. Su significado es tan evidente que debería desalentar cualquier otra búsqueda. En un sentido profundo, esas imágenes crean la impresión de que la visita al PASATIEMPO se convierte en una cita con la familia García Naveira. La presencia de los bustos del señor y señora García Naveira en los arriates del “Salón Comedor” y “Dormitorio” ubicados en el desaparecido Jardín significan, al tiempo que una recepción en la intimidad de la familia propietaria, una invitación al comportamiento que se debe observar en dichas circunstancias. De una forma banal diría que esos bustos también tratan de inspirar en los visitantes sentimientos amistosos hacia el “mobiliario” del PASATIEMPO, como sucedería si sus simpáticos dueños estuviesen presentes. Ni descarto que el medallón con el busto de D. Juan situado a la entrada de la Gruta “Recoleta”, con la vista fija en el interior de la cueva, cumpla todavía hoy un cometido disuasorio para que se observen comportamientos decentes en la oscuridad del recinto. Por otra parte, esta forma de coerción cívica estaba asociada, en la época del PASATIEMPO, al prestigio de las personas mayores. Cada figuración en la que aparece D. Juan adquiere varios significados simultáneos, con un rango de impacto que va de lo profundo a lo convencional, e incluso banal. No obstante, la manipulación operada en la representación sigue siendo analógica porque el modelo de referencia es siempre el mismo; el D. Juan real y su contexto familiar.

Otros contextos, como el religioso, quedan también absorbidos por la presencia figurativa del prócer. En el “Estanque de los Papas”, la imagen de Cristo no escapa al protocolo figurativo manipulado por D. Juan; se trata de una magna recepción dispensada por la familia García Naveira al visitante del PASATIEMPO más distinguido de la Historia. Colocados en la parte inferior del pedestal sobre el que se alza el Divino Maestro, dos Medallas con bustos en relieve de los jefes de la familia anfitriona (D. Juan y D. Jesús) hacían los honores de la visita. Los bustos de cuantos Príncipes de la Iglesia hubo hasta bien entrado el siglo XX, formando una hilera en arco tras la imagen de Cristo, hacían de testigos decorativos. No obstante, la figuración del “Estanque de los Papas” representaba un hecho irreal, por lo que se aparta de la manipulación analógica evidente en las anteriores apariciones de la figura del prócer. En este caso la manipulación se encuentra a medio camino entre la identificación alegórica y la codificación figurativa.

La entidad *sobrenatural* representada alegóricamente en el “Estanque de los Papas” es la mítica ‘segunda venida de Cristo’. Dentro de la mitología cristiana medieval, la creencia en una segunda venida de Cristo inflamaba las esperanzas populares en la salvación eterna, pero al mismo tiempo justificaba el hieratismo social. El mito de la ‘segunda venida’ representado en el PASATIEMPO evoca la oportunidad que Cristo podría conceder a la Iglesia para expurgarla de los errores cometidos por los sucesores de Pedro en su devenir histórico. Con ello se implica igualmente la oportunidad de salvación del propio visitante, a quien don Juan García Naveira dedica el relato figurativo desarrollado a lo largo del recinto. Notemos que el carácter sobrenatural de la escena es realzado por Don Juan mediante la confrontación de la historia de la Iglesia, *codificada* mediante más de dos centenares de bustos papales que rodeaban materialmente el estanque a modo de hitos, con la divinidad de Cristo, cuya *imagen alegórica* aparece en su faceta de “Sagrado Corazón” repetida en innumerables estampas y estatuas de culto popular⁸.

8 Cabano y otros, págs. 31 y 32. (Bibliografía).



Fig. 4. El 'León Colosal' reconstruido.

Para dar contenido narrativo a los productos de la manipulación alegórica y de la codificación figurativa ubicados en el “Estanque de los Papas”, el prócer dispone su propia efigie y la de su hermano a los pies del divino Maestro. Es decir; don Juan García Naveira pone subliminalmente en juego la parte acreditable de su fe cristiana. Los rostros en relieve de los Hermanos García Naveira informaban al visitante de una filiación reconocida por la Iglesia como creyentes, a la vez que ambas caras eran las únicas realmente contrastables de toda la figuración del “Estanque de los Papas”, ya que el parecido de las restantes imágenes con sus modelos reales no pasaría de anecdótico.

Una lectura del “Estanque de los Papas” adaptada a la creencia establecida por tradición cristiana nos diría que los visitantes del PASATIEMPO son acompañados por Cristo a lo largo del recinto, al tiempo que nos sugiere un recibimiento de lujo por parte de los Hermanos García si al auténtico Hijo de Dios se le hubiese ocurrido aparecer de improviso en Betanzos. Pero no podemos suponer que el peso de la tradición condiciona la autonomía narrativa de D. Juan en la ejecución del “Estanque de los Papas” hasta el punto de agotar su autonomía como creyente. Antes al contrario, dado que la manipulación de figuras religiosas en la España de entresiglos era considerada una actividad exclusiva de las instituciones de la Iglesia Católica, la inmersión del prócer en el mito de la ‘segunda venida’ de Cristo presupone la adopción del punto de vista popular, en el que la fe cristiana y la doctrina eclesiástica suelen caminar por distintas veredas. En efecto, el carácter eminentemente lúdico del PASATIEMPO requería el predominio de un ambiente de recreo sobre cualquier otra consideración como el recogimiento o el silencio propios de un recinto dedicado al culto. Para convencer al visitante de que el “Estanque de los Papas” era un lugar más de recreo dentro del PASATIEMPO, D. Juan presenta una imagen de

Cristo en actitud desenfadada, lúdica, como si el Nazareno acabase de contar un chiste en medio de la prédica a su rebaño, y que, real como la vida misma, no ha hecho gracia a los Príncipes de la Iglesia que le acompañan.

Con el relieve del “Viaje a Egipto” el contexto lúdico del parque afirma su carácter eminentemente narrativo. Dando ejemplo, el prócer mismo se presenta de visita en su propio parque pilotando una caravana de dromedarios que transportan a su esposa y a su hija Joaquina. Hay aquí un hecho real que sirve de pretexto a la representación, porque en sustancia la manipulación figurativa debe ser necesariamente analógica para que surta el efecto testimonial pretendido, y es el recuerdo del viaje realizado a Egipto en 1910 por los personajes representados. Pero también se ha operado una codificación, porque el relieve actúa como telón de cambio de escenario. Se trata de dar entrada al “León Colosal” que gravita por encima del muro donde se ubica la escena del viaje. No es que D. Juan se haya acercado al norte de Africa para cazar un león, ni para darse aires de “gran turista” delante de sus vecinos, sino para captar un ambiente que podía mejorar su parque. La presencia del “León Colosal” en el PASATIEMPO es consecuencia directa de *lecciones aprendidas* por D. Juan durante el viaje a Egipto, porque su tamaño monumental se inspira el gigantismo arquitectónico del Gizeh caiota. Sin tal gigantismo, la oferta turística del Egipto Antiguo carecería del atractivo necesario para movilizar el interés viajero, cosa que no escapó a la atención del prócer⁹. Ambas presencias, la de D. Juan a lomos de un dromedario, y la del “León Colosal” campeando por encima del relieve de su creador, implican simultáneamente la manipulación analógica y la codificada, ya que sin mediación simbólica alguna, soportada la figuración en hechos probados, el visitante confronta causa con efecto; el resultado del impulso del autor del PASATIEMPO y la inspiración generadora del impulso. Solamente un disfrute pleno del viaje a las riberas del Nilo podría motivar en don Juan la soberbia aparición de la figura del León, coronando un impulso lúdico prolongado en el tiempo. Esa duración del impulso está, por supuesto, medida y pesada en el relieve con la inscripción de la fecha; “VIAJE A EGIPTO 1910”. La presencia del León en el parque es fechada entre 1912 y 1914 por el biógrafo Rodríguez Crespo.

Al conjunto de imágenes humanas y de animales le sigue el formado por los relieves del Dirigible, del Automóvil, del Aeroplano, el Funicular, la Locomotora (relieve recuperado, al igual que la Torres de Pisa y la Piedra de Tandil), etc, y las maquetas de varias embarcaciones ubicadas en el “Estanque del Retiro”. La imaginería utilizada en la representación de esos relieves y maquetas entra de lleno en los materiales propiamente lúdicos del parque. Se observa en el “Estanque del Retiro” una figuración creada especialmente para potenciar maquetas como las citadas. Aunque estas no se puedan utilizar como juguetes, al uso de los parques de atracciones del presente, su apariencia resulta más lúdica que formativa. El manejo lúdico de estos relieves consiste en disponer continuos cambios de perspectiva según el desplazamiento del observador. Más allá de la obvia referencia enciclopédica al modelo real, el contenido informativo de las maquetas se integra a modo de segundo plano en el cuento que hila las imágenes del Jardín.

Si queremos ligar cada una de las imágenes del PASATIEMPO a determinada secuencia narrativa del cuento elaborado por su creador, hemos de saber encadenar la información

9 El “León de Lucerna”, figura colosal tallada en una montaña vecina a la ciudad suiza del mismo nombre, fue visitado por Don Juan en la tarde del 11 de Noviembre de 1899, lo cual consta en la página 36 de MEMORIAS DE UN VIAJE IMPROVISADO. Por el tiempo transcurrido desde la visita a Lucerna hasta la puesta en obra del “León Colosal” del PASATIEMPO, probablemente más de doce años, la inspiración del viaje a Egipto parece decisiva para dar forma definitiva al proyecto.



Fig. 5.- El Pabellón y la Colina Enciclopédica vistas desde Betanzos.

aportada por cada imagen al caudal del relato. En general, los episodios narrados con imágenes presuponen que el observador conoce por otra vía, generalmente oral, la parte básica del argumento. Por tanto, el caudal informativo aportado por las imágenes está destinado a reestructurar los datos con los que ya está previamente familiarizado el observador. Esto ya ha sido analizado en las representaciones medievales:

“Se pretendía que las representaciones sirvieran como poderosos agentes en la reestructuración del mundo intelectual y emocional de los hombres de la Alta Edad Media. La representación de ciertos temas, con los que inevitablemente tropezaba todo el mundo, por estar expuestos en lugares muy visibles, sirvió como medio potenciador de la asimilación de los contenidos en ellos representados”¹⁰.

Si las imágenes medievales aportaban a los fieles más información acerca del Infierno o del Paraíso que, por ejemplo, los predicadores ambulantes es algo que no es posible medir. Ahora bien, ante la tesitura de imaginar cada oyente lo que quisiera, el hecho de disponer de imágenes representando el Paraíso, el Infierno, o cualquier otra escena bíblica *unificaba y moldeaba* el pensamiento de los creyentes. En lo que atañe a la información aportada por las figuras del PASATIEMPO, y a diferencia de la Edad Media, las “gentes sencillas” de la Galicia finisecular disponían de un conocimiento previo. En ferias y mercados las gentes del común escuchaban lo que otros leían en la prensa acerca del mundo exterior, pero no disponían de una representación visual lo bastante amplia para permitirles elaborar un esquema mental de lo que los periódicos voceaban día tras día. A la formación de tales esquemas podían contribuir poderosamente las imágenes del parque.

¹⁰ Barasch, Moshe. Página 65. (Bibliografía).

3. EL PARQUE VOTIVO-PROPICIATORIO

He señalado anteriormente que la *identificación alegórica* constituye un modelo de manipulación figurativa destinado a propiciar la satisfacción de deseos. Las imágenes objeto de dicha manipulación están asociadas a rituales donde se solicita la intervención de fuerzas sobrenaturales, divinidades, o entidades divinizadas, que cada cultura dispone de manera particular, y en la que intervienen de manera decisiva las tradiciones autóctonas.

Los Pazos y las Ermitas diseminadas por la Galicia rural, constituyen las reminiscencias autóctonas mejor distinguibles en el parque de Betanzos¹¹. Admitiendo la multiplicidad de elementos que Pazos y Ermitas albergan, y siendo el parque un espacio al aire libre en su mayor parte, quiero subrayar la pertinencia de esos elementos en el lugar que allí ocupan. Esencialmente me referiré al modo en que se esculpen los volúmenes del PASATIEMPO, modo que ha sido tomado por D. Juan desde la inspiración autóctona. Destaca en primer lugar el tratamiento de las escalinatas y los miradores. La disposición de otros volúmenes presenta igualmente claras reminiscencias gallegas, a saber, los estanques y las portadas. Se conserva de estas últimas la portada decorativa del mural dedicado a la Argentina, al estilo de la arcada existente en el muro izquierdo del patio de acceso al Pazo de Oca. Anticipando lo que menudeará más adelante, diré que la diferencia de proporciones entre la arcada de Oca y la portada de D. Juan es exactamente lo que hace parecer original a esta última¹².

El Pazo, o castillo domesticado, fue en la Galicia barroca un signo de civilidad señorial. Constituye un signo de nobleza aburguesada, que dulcifica la aridez del esquema feudal al integrarse físicamente el Pazo en la fisonomía del paisaje. Frente a la necesidad de escamotear la aridez del hormigón masivamente utilizado en el parque, recurre el prócer al modelo “suavizante” de los Pazos, con sus fachadas escondidas entre enramadas y heráldica pétreas, sus torres aligeradas por balaustradas, y galerías en gradaciones múltiples, conectadas entre sí por elegantes vuelos de escalera. Pero a diferencia del Pazo, pródigo en texturas multiformes otorgadas por las distintas labras que admite la piedra, el PASATIEMPO ofrecía las texturas eminentemente crudas y uniformes del cemento. Ya por esa misma pobreza estética del material básico, el tratamiento de las moles de hormigón exigía una temática decorativa esencialmente abigarrada. Lo que en el Pazo venía condicionado por la adaptación al paisaje, en el PASATIEMPO viene dado por la necesidad de “suavizar” el aspecto del material. La lección extraída por D. Juan de los Pazos se proyectó hacia prácticamente todos los volúmenes del parque. Cuando menos, en la forma de conectar unos volúmenes con otros dentro del desarrollo temático, que por su amplitud requería extremado control. Con escaleras y balaustradas se conectan entre sí las moles de hormigón. Con estanques intercalados entre moles y zonas ajardinadas se mantiene el control sobre el despliegue temático. Esto en cuanto a la *técnica formal de control de volúmenes*. De las Ermitas recibe D. Juan *esquemas de significación de los volúmenes* respecto al entorno.

Consideradas las Ermitas como puros volúmenes arquitectónicos, estos definen la significación humana del relieve situado en sus proximidades. Los accesos a las Ermitas producen el toque artificial necesario para que en el umbral del edificio se hayan acompasado

11 Precisiones sobre la vinculación del Pazo con el paisaje pueden verse en Portela y otros (Bibliografía).

12 Me refiero a la “idea” de la arcada. La ejecución en cemento pudo concebirla D. Juan en su visita a París del año 1899, porque en esas fechas estaba siendo construida la iglesia del Sacre Coeur (Sagrado Corazón) de Montmartre (París), y en los muros que rodean la escalinata de acceso hay arcadas decorativas de factura similar a las del PASATIEMPO.



Fig. 6. La Boca de Hades. Foto: Alfredo Erias.

las perspectivas del mismo con la periferia natural. El recinto formado por los accesos y las pequeñas construcciones feriales que rodean la Ermita, son la quintaesencia del decorado popular más característico de la Galicia rural. En tanto que el espacio dispuesto para la romería se organiza en relación al exterior, la Ermita gallega posee la característica de *santuario*. Una Ermita que no disponga de contorno para las romerías pierde ante el pueblo la característica “sagrada”, de relación con lo sobrenatural, que merezca el esfuerzo de acercarse desde parroquias lejanas. Como templos propiamente dichos las Ermitas son ciertamente pequeñas, poco tienen de impresionante en su interior salvo la masa de fieles allí apiñados para la romería. Pero lo que se adivina en la organización y extensión del espacio circundante a la Ermita, es la cantidad de fieles que pueden ser convocados el día patronal. Permanece en ese circundo la huella de los peregrinos, donde se alimentan, festejan e incluso pernoctan, bajo la protección de la pequeña figura patronal internada en la Ermita. La procesión del día grande transcurre por los senderos trazados en el recinto de la romería, uniéndose en ese recorrido *bajo los pies de la masa peregrina* lo interno y lo externo de la Ermita.

Desde un punto lejano del camino a la Ermita, el relieve del recinto exterior y el pequeño templo forman un todo. Es la perspectiva que el romero confronta y renueva año tras año de peregrinaje. Cada Ermita gallega posee una perspectiva singular, que actúa sobre el creyente como sello de identidad del lugar sagrado. Oteando desde Betanzos hay perspectivas del PASATIEMPO, más reconocibles en viejas fotografías del antiguo recinto que en las piezas hoy remanentes, que definen de manera singular el paisaje en torno. El antiguo camino de acceso que cruza el río Mendo por el puente de “O Carregal” permitía divisar las moles de cemento como una sucesión de altares al aire libre, bajo la advocación de la figura del Cristo alzado en la “Sentencia de Jesús”, rodeado por las menos distinguibles figuras de “La República” y otras estatuas de homenaje. Algo similar a una corte celestial ascendiendo por gradas sobre la colina ‘enciclopédica’.

Vengo a decir que las relaciones de escala entre las figuras, los jardines, y los volúmenes de cemento del PASATIEMPO, están dadas por reminiscencias autóctonas muy precisas, cuales son las escalas de las Ermitas en relación a su espacio romero. Cabe detenerse algo más en lo que tiene de significación espacial esta reminiscencia autóctona del PASATIEMPO. Hay un

precedente popular en la acumulación de figuras sobre los bloques de cemento, como es el de abarrotar los altares con ex-votos al santo patrón. En el parque, las figuras se amontonan sobre las superficies de cemento cual si estuviesen sobre altares al aire libre y fuese imposible distinguir los ex-votos depositados por los romeros, de los ornamentos propios del culto. Del recurso plástico a ésta reminiscencia no fue pionero D. Juan, quien se sirvió directamente de la inspiración de otro recinto situado en Braga, Portugal, conocido como el “ Bom Jesús”. Hay otro parecido en Brasil, el “Bom Jesús da Lapa” dentro del estado de Bahía, y en el que existe una gruta considerada milagrosa por las gentes devotas. Ambos santuarios tienen culto oficial reconocido, siendo el de Braga conocido por romeros gallegos, y en su día probablemente visitado por el prócer de Betanzos. Los miradores de “Bom Jesus” de Braga, con su espectacular escalinata panorámica e imágenes al aire libre, inspiran buena parte de las soluciones plásticas a la figuración insertada en los bloques de cemento de la colina “enciclopédica” que nos queda del PASATIEMPO. Incluso la gruta “Recoleta” y el mirador “Chinesco” son deudoras del “Bom Jesus”. Esta reminiscencia plástica del PASATIEMPO introduce significados explícitos sobre el carácter del lugar, que no siendo un santuario propiamente ligado al culto sagrado, dejaba entrever su aproximación a otra clase de culto “profano”. Allí se veneraba algo distinto a lo de Braga, se festejaba al santo patrón todos los días del año, y la peregrinación era convocada desde otros púlpitos que los religiosos. Al visitante no le cabe duda del ambiente festivo producido por el entorno del parque, ni podía librarse de la impresión de estar en un espacio dedicado a la veneración de santos patronos, los Hermanos García, cuyas imágenes se dispersaban por los senderos y escalinatas del recorrido. Faceta espacial del PASATIEMPO revelada por el uso de reminiscencias autóctonas en la disposición de las imágenes, que trasciende a los propios objetos de la figuración. Se trata de una inspiración autóctona en el concepto espacial del parque.

No obstante, entre las formas adoptadas por los objetos del parque, en esencia por las imágenes, hay contadas piezas que simbolizan tradiciones del pueblo gallego. Las imágenes más toscas, como las formas pétreas poco desbastadas tan típicas de la imaginería rural de Galicia son comunes a otras culturas antiguas del redondo mundo. Por ello vengo a subrayar lo autóctono más en la disposición del espacio, como recinto de peregrinación romera, que en la plástica de las imágenes que componen el PASATIEMPO. Si se prescinde de esta significación espacial autóctona del parque se llega inevitablemente a la pura atomización. Por ejemplo, puede interesar a los visitantes actuales del PASATIEMPO la noticia de que algunas piezas que contemplan se acercan a lo “kistch”¹³, aparentan un aire “naif”¹⁴, o su acabado tiende al “eidetismo”¹⁵. Pero juntas o separadas, estas tendencias no definen por sí mismas los contenidos populares de las piezas en cuestión, sino modos de ejecución que afecta a esas piezas concretas sin que tengan especial proyección sobre el conjunto. Es el modo en que cada pieza funciona con relación a las demás lo que define el carácter del conjunto que las alberga.

13 Tendencia que se extiende a toda manifestación artística o decorativa que trata de lograr un fuerte impacto externo, sin que ello tenga necesariamente que ver con lo que se representa. El caso más habitual es el colorido chillón que ahora se utiliza para decorar imágenes tradicionales que en su tiempo se pintaban muy discretamente. Es el exponente del “mal gusto” provocativo en términos de arte.

14 Tendencia a la representación ingenuista de motivos que en la realidad tiene un aspecto más matizado y complejo. Pretende ser el exponente de la sencillez y la pureza artística.

15 La tendencia a explotar los contornos originales de una piedra, o de un trozo de madera, para crear una figura que parece deducirse de aquéllos suele estar presente en prácticamente todas las culturas rurales del planeta. Betanzos no habría de ser la excepción a esa regla.



Fig. 7.- Relieve de la Mezquita de Mohamed Alí en el muro de la Gran Gruta Artificial.

La romería “ilustrada”, representada en el parque de Betanzos, no tiene otros precedentes que las reminiscencias autóctonas de los Pazos y las Ermitas. Lo cual se debe a que en las representaciones más populares de Galicia el espacio se configura mediante reglas escénicas esencialmente autóctonas, ligadas a las prácticas específicas que la gente realiza en las Ermitas. El Pazo, como escenario de representación del poder señorial, se transfiere al PASATIEMPO en lo que tiene de racional el poder para la estructuración del mundo, pero vinculado ahora a la estructuración del conocimiento humano. Racionalidad dieciochesca (El Pazo), y veneración popular (La Ermita) se funden, en la concepción de D. Juan, para crear un espacio nuevo que subvierte la particularidad asociada separadamente a cada reminiscencia. Lo popular autóctono se subvierte al ser utilizado para configurar un escenario profano que ensalza el conocimiento y la racionalidad. Lo señorial queda subvertido al utilizarse para organizar un microcosmos de conocimientos.

Nótese la ausencia en el PASATIEMPO de ciertos elementos autóctonos, muy significativos de la imaginería popular, como los “cruceiros”, los “trasgos”, las “meigas”, la “santa compañía”, el “lobisome”, tan caros a la antropología cultural gallega. No están presentes en el PASATIEMPO porque el prócer practica la subversión allí donde las tradiciones presentan desviaciones peligrosas para los intereses del paria. Subvierte D. Juan hasta la idea de “saudade”, que en teoría debía pesar en sus emociones de emigrante¹⁶. Si en Argentina llegó a tener “saudades” por la vuelta a Betanzos, lo que el prócer representa en el parque es justamente su opuesto; la evocación de Argentina como tierra promisoría de la riqueza que hizo posible el PASATIEMPO. Considerada la emigración como elemento de inspiración

¹⁶ Término gallego que designa la añoranza del hogar lejano. También admite la “saudade” derivaciones filosóficas existenciales, pero aquí me limito a su empleo en el contexto de la emigración.

probablemente autóctono, y personal del prócer, se representa en el parque de modo poco usual en el contexto cultural gallego del momento. El tema de la emigración hería demasiadas sensibilidades entre quienes la consideraban negativa para Galicia, aunque fuese extraordinariamente beneficiosa para unos pocos afortunados, entre ellos los “Hermanos García”. Al cabo, hizo don Juan lo más acorde con su personalidad; representar su aventura migratoria envuelta en ropajes ‘pedagógicos’.

Por otra parte, la influencia de Pazos y Ermitas en la fisonomía del PASATIEMPO lo hacía más atractivo al visitante. Particularmente atractivo a las “gentes sencillas”, en el decir del biógrafo Rodríguez Crespo¹⁷. Es también evidente que los hermanos García Naveira pretendían satisfacer con sus Escuelas y obras de beneficencia profundas aspiraciones populares. En el PASATIEMPO se van a potenciar esperanzas de mejora gracias a la fe en el ‘progreso’. Y es también en este sentido que el parque adquiere carácter votivo-propiciatorio de las ventajas que el progreso ha de traer a las “gentes sencillas”. Considero que el atractivo popular del parque reside en ese aspecto propiciatorio.

Para los seres humanos hay siempre una ligazón estrecha entre la cosa deseada y las representaciones – artísticas o banales - de esa misma cosa. El PASATIEMPO, cuando estaba en su esplendor, podía ser libremente contemplado como un anticipo *del porvenir* de la fertilidad, de la abundancia, y de la solidaridad enraizadas en la especie humana.

3.1 De la Fertilidad

Quien de pobre trabaja para enriquecerse, una vez llegado a instalarse en la abundancia hace afirmación de su capacidad creadora. La abundancia presupone en el individuo una afirmación de fertilidad providencial¹⁸. La afirmación de la propia fertilidad del creador del PASATIEMPO queda expresada en el recinto de múltiples maneras. Con la repoblación arbórea de la marisma improductiva, con la presencia de figuras en parejas, en conjuntos, en hileras, con la presencia de animales vivos o en efígie. Fertilidad exhibida en la masa imponente de plantas, reproduciéndose y floreciendo a lo largo de las estaciones. Lo masivo resulta predominante, con árboles por cientos, muros por toneladas, figuras sin tasa, agua a chorros en torno al visitante, pasando en murmullos por las veredas, acompasado por el sonido variopinto del zoológico. Queda por resaltar el hecho de que el PASATIEMPO en su aspecto votivo – propiciatorio además de las ermitas, de las que toma la idea del altar al aire libre donde se exponen profusión de exvotos, se inspira formalmente en los parques zoológicos europeos del siglo XIX. Los precedentes del PASATIEMPO se encuentran en la singular Casa de Fieras del Parque del Retiro de Madrid, del extenso Zoológico de Lisboa, y principalmente del pequeño Parque Zoológico de Amberes. La desaparición de la Casa de Fieras del Retiro, con su abigarrada mezcla de jardines, fuentes, estatuas y jaulas decorativas en un recinto relativamente pequeño,

17 Sería tentador insinuar aquí un supuesto intento de D. Juan de “sacralizar el progreso” en su parque ‘enciclopédico’, como pretendieron las pantomimas revolucionarias de París entronizando a la diosa Razón en Nôtre Dame. Pero el fallo de tal supuesto ‘sacralizador’ reside en que el pueblo, las ‘gentes sencillas’, solo admite semejantes intentos en la medida en que los considere *efectivos* para lograr sus aspiraciones más profundas. Los zócalos de la ‘colina enciclopédica’ imitan y potencian los altares al aire libre típicos de las ermitas gallega. Pero a diferencia de la sobrecarga subconsciente del culto religioso, las figuras dispuestas en los ‘altares’ del PASATIEMPO sostienen un ritual basado en el conocimiento, en la experiencia PEDAGÓGICA de lo real, si bien afincado en el mito del progreso. Véase Mariño, 2000a.

18 Uso el término fertilidad en sentido amplio y referido a la personalidad individual. La clase de personalidades fértiles está sugerida por Marvin Harris. Páginas 551-553.

hace difícil imaginarse el aspecto del Jardín del PASATIEMPO de manera que pueda captarse *visualmente* su impresionante fecundidad.¹⁹

Al caracterizarse como ofrenda votivo-propiciatoria de fertilidad animada por D. Juan, el PASATIEMPO revive las tradiciones civilizadoras de la Antigüedad, pero superándolas en cuanto a la separación operada entre virilidad y fertilidad. El fruto que esperaba propiciar el prócer radicaba en la mente de los visitantes, en el “genio” de la especie humana. Propiciatorio del ADQUIRIR o INQUIRIR; acto de la fertilidad espiritual que no nace con la especie, sino dentro de la especie como posibilidad evolutiva específica. Construye Don Juan una ofrenda propiciatoria de la fertilidad espiritual de su especie, donde la inquietud cognoscitiva define el rasgo característico de la fertilidad humana, el símbolo de todas las civilizaciones. Se superan en el parque los arcaicos propiciamientos del Bien en lucha contra el Mal. La novedad consiste en facilitar la lucha del individuo consigo mismo, de sus luces contra sus sombras. Ya no basta rechazar el Mal para obtener el Bien, porque el mero rechazo está condenado a obtener victorias intrascendentes. El Bien ha de crecer por sí mismo, pues con su vigorosa expansión apenas quedarán resquicios para el Mal.

La “Boca de Hades”, o del infierno, lejana imitación realizada por don Juan de la existente en el parque de “Los monstruos” de Bomarzo, es la referencia más destacada del Mal dentro del PASATIEMPO.²⁰ Pero lo que en el parque renacentista italiano es una oquedad practicada en la roca, en el parque de Betanzos es el acceso a un túnel de comunicación entre varios

19 Cierta posibilidad comparativa la ofrece el Parque Zoológico de Amberes, precedente al PASATIEMPO en medio siglo. He visitado el Zoo de Amberes (Antwerpen) en 1997. De vuelta en España consulté en Internet la página Antwerp Zoo Info '96 (<http://www.ufsia.ac.be/antwerp/zoo.html>). De esa página he copiado lo siguiente: “20, 21 et 22 July: The Zoo celebrates its 153th birthday and offers you a free ticket if it's your birthday too”. (20, 21 y 22 Julio: El Zoo celebra su cumpleaños número 153 y le ofrece una entrada gratis si cumple usted años en esos días). Quiere decir que el Zoo de Amberes nació en 1843, exactamente medio siglo antes que comenzasen las obras del PASATIEMPO (1893) en la marisma de Betanzos. El pequeño Zoo de Amberes está adornado con estatuas al aire libre, plantas, pequeños pabellones, del estilo de los que hubo en su día en los Jardines del PASATIEMPO, y estanques modestos comparados con los de Betanzos. Para quienes deseen evocar los Jardines del PASATIEMPO pueden hallar en el delicioso recinto de Amberes un parecido de época. Ha de tenerse presente que el Zoo de Amberes ocupa una extensión muy inferior a la ocupada por los Jardines del PASATIEMPO, y además carece de fuentes monumentales como las que tuvo el de Betanzos. En mis conversaciones con la nieta de don Juan, doña Joaquina González, y con el sobrino de ésta don Jaime Lafora, he podido confirmar la presencia de D. Jesús en Amberes. Lo que casa perfectamente con el comentario del biógrafo Rodríguez Crespo en la página 55 de LUCHA Y GENEROSIDAD DE LOS HERMANOS GARCÍA NAVEIRA; “con motivo de sus desplazamientos a Europa, pues por razones comerciales visitaba Alemania, Francia, Inglaterra, etc., aprovechando sus estancias para hacer turismo, lo que le proporcionó muchísimas relaciones de toda índole, que cultivaba con esmero”. El Zoo de Amberes está literalmente pegado a la estación ferroviaria, como puesto a propósito para entretener la espera de los viajeros, los cuales sentirían atracción por la novedad todavía emergente de los Zoos a finales del XIX. Don Jesús era lo bastante curioso como para haberse adentrado en el Zoo de Amberes y trasladar la inspiración al Jardín y Zoológico que construía su hermano don Juan en Betanzos. Sugiero, pues, que el precedente más inmediato del PASATIEMPO en su aspecto votivo-formal está en el entrañable Zoo de Amberes. El zoo de Barcelona, pegado a la estación de ferrocarril como el de Amberes, aunque posterior a éste en varias décadas, también ofrece una referencia interesante a los Jardines del PASATIEMPO.

20 Hay estudiosos que consideran el parque de Betanzos una reedición a trescientos años vista del de Bomarzo, sea por ciertos elementos onírico-surrealistas, o por la presunta extrañeza de su apariencia. Esto es debido a la tópica tendencia de equiparar entre sí monumentos de diversas épocas, como inevitablemente habría de sucederle al PASATIEMPO un día u otro. Admito que Bomarzo y Betanzos comparten el modelo “patronal” presente en la construcción de sus respectivos parques, pero aquí terminan los paralelismos.

estanques. Lo que en sentido metafórico y literal viene a decir que; ante la puerta del Infierno arroja el prócer chorros de agua fertilizante que invaden todos los resquicios del Mal. El ex-voto permanente del agua, símbolo de la fertilidad del planeta, es apropiado por la especie humana en la agricultura y en la industria. Es el agua la fuente más elemental del Bien que ha de utilizar la especie en su favor. El conocimiento, fluido distintivo de la especie, se equipara al símbolo acuático en la esfera anímica, dinamizadora y expansiva del Bien, proyectándose al conjunto del universo. Ex-voto brindado por la especie humana en la representación de todos los saberes.

3.2 De la Abundancia

Los parques dieciochescos, sin excepción, propician la abundancia. Figuras portantes del “Cuerno de la Abundancia” son tópicos en todos ellos. Retoma don Juan esa tradición en sus planteamientos votivo-propiciatorios, asumiendo la abundancia como factor de variedad dentro de la fertilidad. Ejemplo de ello es la descomposición de lo masivo en múltiples rasgos diferenciados, o descomposición de volúmenes de cemento armado en motivos de distinta intención plástica y conceptual. Abundancia de formas, texturas y perspectivas diferentes, que dentro del barroquismo así generado crean un efecto unitario en el conjunto.

Si a la abundancia suele asociarse la presencia de productos redundantes, casi idénticos, es en la infinita posibilidad de matices dentro de la identidad cómo las figuras del PASATIEMPO propician la abundancia. *La acumulación* de piezas diferenciadas de manera casi imperceptible es un reflejo de la propia especie humana, y definen el estilo asociado a cada civilización, desde los vasos y cerámicas prehistóricas a los telefilmes de artes marciales. En el mundo rural se acude a las romerías para propiciar la abundancia de cosechas y ganados. En el Betanzos litoral hay también romerías, singularmente la de ‘Os Caneiros’, propiciatorias de la abundancia de pescado. Hubo peces en los estanques del parque. Hay que añadir los Pazos gallegos dieciochescos, como el ya mencionado Pazo de Oca, representantes de una tradición basada en el “Cuerno de la Abundancia”. El carácter votivo de parques anteriores al PASATIEMPO, como dieciochesco “El Capricho” de Madrid cercano al aeropuerto de Barajas, o el de “La Granja” (Segovia) específicamente propiciatorio de la caza practicada por la realeza en los bosques de Guadarrama, hace innecesario agotar esta vertiente. En cuanto a los productos de la industria humana representados en el parque de Betanzos, resultan ex-votos propiciatorios del progreso técnico, en el que se implica el advenimiento de mejores condiciones para el pueblo llano. Más locomotoras, más canales, más aeroplanos, mas automóviles, barcos, etc., se convocan sin tasa desde privilegiadas perspectivas del PASATIEMPO, realzando la impresión de proximidad, y con ella la convicción de que el deseo de mejora acelera el encuentro con el Bien.

3.3 De la Fraternidad

El ex-voto por excelencia de los pueblos creyentes en el Libro Sagrado está simbolizado en el Mesías Prometido. Sea bajo la forma de Cordero Pascual judaico, de cordero sacrificial en el Ramadán de los pueblos coránicos, o de oblea ácima en los templos cristianos, hay siempre una conciencia popular de que el ex-voto preferido por la divinidad es un ser vivo. Aparece la figura propiciatoria en el PASATIEMPO bajo el aspecto de Cristo, a punto de ser enviado de vuelta a los cielos en la “Sentencia de Jesús”. Con tal sacrificio renueva Yavéh el compromiso con los pueblos del Libro Sagrado. Queda el sacrificio como ejemplo de solidaridad del Hijo con las criaturas mortales, hijas menores del mismo padre. El parque retoma la tradición bíblica

para representar un acto de solidaridad, que en este caso se justifica en relación a la fertilidad y abundancia.

Inmerso entre los ex-votos de la era industrial, el Jesús de la “Sentencia” asume la bondad de esas ofrendas. Bendice al Aeroplano, a la Locomotora de Vapor, al Canal de Panamá, al Arbol Genealógico del Capital, a la Sociedad de Naciones, al Reloj de la Hora Universal, al Buzo, a la República, a la España Monárquica y sus 18 Hijas Republicanas, al Mariscal Torrijos, a Tupac- Amaru, al León Colosal, a Eros y Psique, a la Caridad, al Automóvil, al Dirigible, a la Canoa, a la Fragata, y así hasta llegar al pedestal donde se alzan los Hermanos García Naveira, símbolos betanceiros de la solidaridad moderna. Si Fertilidad y Abundancia centran los deseos de la especie humana, la Fraternidad eleva hasta la conciencia estos recursos votivos²¹. Es la Fraternidad el “numen” protector de los ex-votos, el centro distribuidor por excelencia de los Bienes producidos por el “genio de la especie”. Pero a su vez, la Fraternidad también ha de ser propiciada. De ahí el mejor ejemplo posible; el de Jesucristo. Es de notar que esta



Fig. 8.- *Relieve del Buzo.*

ofrenda simbolizada en el PASATIEMPO ya no se destina a fuerzas sobrenaturales que deban ser aplacadas, o al recuerdo de un contrato escrito en el Libro de los Libros. Está destinada por completo a confortar a la especie misma que ha plantado la imagen. Aquellos visitantes que en su día pudieron ver la imagen del Sagrado Corazón de Jesús en el “Estanque de los Papas”, o la del escarnecido Maestro en la “Sentencia de Jesús”, recibieron la confirmación de que estaban en un recinto benéfico para ellos mismos. Si ante algo había que postrarse, sería ante la propia conciencia del Bien implicado en todo cuanto los rodeaba. Rendir homenaje a esa conciencia era reconocer la efectividad de todos y cada uno de los ex-votos allí plantados.

Si en las romerías gallegas faltase la expresión votivo-propiciatoria de las gentes allí convocadas, estas dejarían de acudir. Abarrotan los rincones de las Ermitas toda suerte de objetos votivos; manos, cabezas, torsos y piernas de cera, velas por manojos, prendas bendecidas, cartas petitorias y de agradecimiento al santo patrón del lugar, preces en letras apenas legibles, todos ellos inefables amuletos de la supervivencia. Al lado de aquellos objetos habrá figurillas de barro, barquichuelos pintados con primores estilistas, casitas de variada factura, inspirados en la emoción del ejecutante. Componente emocional que acompaña al ex-voto ante los ojos de quien lo contempla. Los aspectos “kistch” o “naif” que han sido

21 He optado por el término Fraternidad por su noción horizontal de las relaciones humanas. Se diferencia del término Solidaridad en que ésta implica la superioridad social de quien la ejerce respecto de quien la recibe.

observados en el parque están mas cerca de la emoción votiva, que de las corrientes artísticas a las que esos aspectos fueron adscritos “ a posteriori”²². Ha de entenderse que la atracción ejercida por el PASATIEMPO sobre las “gentes sencillas” respondía, en buena medida, al carácter votivo que éste presentaba al visitante.

4. EL GRAN DECORADO DEL CUENTO

En esta introducción a la narrativa del PASATIEMPO hemos pasado revista a los aspectos relacionados con la manipulación votivo-propiciatoria de imágenes, sin entrar todavía en consideraciones respecto a la ligazón entre aquéllas, o desarrollo escenográfico, consustancial a la dinámica de un relato. Ahora corresponde abordar el PASATIEMPO como el decorado de un cuento; un gran decorado puesto por don Juan García Naveira en la vaguada del río Mendo para que cada visitante *lo recorra* a su modo y manera, siguiendo un relato protagonizado por el propio constructor. Veamos cómo es posible concebir y desarrollar un relato sobre meras apoyaturas figurativas.

Comencemos por los espectáculos de títeres *al aire libre*. Estos espectáculos pueden considerarse como la figuración más sencilla para un generar un *cuento visual* mediante imágenes relativamente simples. Ahora bien, la *narración vocal* del titiritero es un componente imprescindible para hacer avanzar el relato. Por otra parte, los títeres suelen *prescindir de los decorados* puesto que la viveza de las figuras reside en el movimiento de las mismas. Además, los espectadores de títeres deben *renunciar a la propia movilidad* para poder seguir los episodios del cuento. Finalmente, el espectáculo de títeres *concluye a voluntad del manipulador* de las figuras. De esta referencia a los títeres obtenemos un primer contraste sobre las posibilidades narrativas que un parque puede ofrecer:

- a) El desarrollo temporal, *dinámico*, de la narración ha de basarse exclusivamente en la disposición espacial de las figuras.
- b) Las figuras solamente pueden adquirir *viveza* en función del decorado en el que están insertas.
- c) La diversidad de accesos a distintos lugares del decorado asegura la *continuidad* del relato.
- d) El relato ofrecido por el parque posee la *duración* que el visitante quiera concederle.

Estos cuatro elementos; dinámica, viveza, continuidad y duración, son imprescindibles para desarrollar un relato figurativo en el que *no interviene* un narrador externo al visitante. El decorado está *dispuesto de una vez por todas* para que el propio observador pueda *iniciar y seguir* con sus propios recursos perceptivos, principalmente con la vista, la narración de un cuento sobre el que puede volver, adelante, atrás, y en distinta secuencia, cuantas veces quiera. Notemos que las obras pictóricas y arquitectónicas en general, se nos presentan como posibilidades de *lectura múltiple*. Como ha señalado U. Eco con relación a los cuadros ‘abstractos’ de Pollock:

22 Tanto el movimiento ‘fauviste’ como el ‘surrealismo’ europeos, revitalizadores del gusto ‘kistch’, surgen después de la Primera Guerra Mundial, mientras que el PASATIEMPO queda prácticamente concluido al fallecer don Jesús García Naveira en 1912.

“...a primera vista la tela se presta a una rápida inspección (se ve solamente materia informe), pero en un segundo tiempo se trata de interpretar y descubrir la traza inmóvil del proceso formativo, y – como en los bosques y en los laberintos - resulta difícil decir cual de los trazos deba privilegiarse, y dónde comenzar, qué sendero escoger para captar la imagen fija de aquella que era una acción, la dinámica del *dripping*”²³.

Sin embargo, el PASATIEMPO no recurre a la abstracción para crear multiplicidad narrativa, sino que su figuración alude a temas perfectamente discernibles por el visitante, mediante recursos propios de la arquitectura. Los desarrollos narrativos de la arquitectura son evidentes en cierto tipo de edificios, como los templos:

“Se puede emplear un año para recorrer el perímetro de la catedral de Chartres, sin acabar de descubrir jamás todos los detalles arquitectónicos e iconográficos. En cambio la Beinecke Library de la Universidad de Yale, con sus cuatro lados iguales y la simetría regular de sus ventanas, puede ser recorrida más rápidamente que la catedral de Chartres. Una riqueza decorativa representa una imposición que la forma arquitectónica ejercita sobre el que mira, y cuantos más detalles tenga, tanto más tiempo se emplea en explorarlos”²⁴.



Fig. 9. Estatua de los Hermanos García Naveira.

Pero un parque no dispone necesariamente sus figuras como elementos arquitectónicos, sino que su ‘riqueza decorativa’ puede estar absolutamente subordinada a la función narrativa. De hecho, los decorados ‘móviles’ utilizados en algunos parques trascienden lo propiamente arquitectónico e introducen la idea de los ‘títeres’ sin estorbar con ello la movilidad del observador. Por ejemplo; la puesta en marcha de un cuento visual accionada por los visitantes de un parque, fue un invento mecánico del siglo XIX. Los parques narrativos *cinéticos* debieron abundar en la época de D. Juan, aunque hoy quedan solamente evocaciones de aquella tendencia en algunos lugares de Europa, como la que tuve ocasión de contemplar en el “Parc Merveilleuse” de Bettembourg (Luxemburgo) con figuras animadas de Caperucita y el Lobo, así como de otros cuentos infantiles²⁵. Más llamativos visualmente eran los “panoramas”, espectáculos finiseculares basados en la proyección de estampas sobre murales accionados

23 Eco, págs. 73-74. (Bibliografía) ‘/ ..dove a prima vista la tela si presta a una rapida ispezione (si vede solo ateria informe), ma in un secondo tempo si tratta di interpretare e scoprire la traccia immobile del processo formativo, e – come accade nei boschi e nei labirinti – risulta difficile dire quale tracciato sia da privilegiare, e da dove iniziare, quale sentiero scegliere per cogliere l’immagine fissa di quella che era stata una azione, la dinamica del *dripping*/’

24 Eco, pág. 73. (Bibliografía).

25 Hago notar que la presentación de figuras holográficas móviles está recuperando, en miniatura, la vieja idea de los parques cinéticos mecánicos. Japón presentó en la Expo 98 de Lisboa hologramas de figuras humanas móviles.

mecánicamente, al tiempo que se producían breves movimientos escénicos con actores. Interesa destacar el hecho de que una vez *puestos en marcha* esta clase de espectáculos fotomecánicos producen un vértigo de imágenes nunca visto en los espectáculos tradicionales²⁶. A su vez, los “panoramas” son deudores de los espectáculos de “linterna mágica” que a lo largo del siglo dieciocho venían difundiendo un nuevo lenguaje visual entre la población europea. Lenguaje que se encadenará con el cinematógrafo sin solución de continuidad²⁷.

Con el impacto de la visualización ofrecida por las “linternas”, los espectáculos tradicionales adoptaron la técnica de los “panoramas”:

“Hasta el teatro de fines de siglo se dedicaba a explotar efectos espectaculares visuales y mecánicos. El paso de la iluminación con petróleo a la más confortable de gas y, finalmente, a la electricidad, coincidiendo con la invención de elaborados dispositivos mecánicos para cambiar de escena, conduce a efectos visuales escenográficos espectaculares tales como persecuciones, rescates en el último minuto, transformaciones rapidísimas de un decorado en otro diferente, e igualan los cambios rápidos de colocación visual que más tarde el cine codificaría como montaje por corte directo”²⁸.

Uno de estos “panoramas”, el PANORAMA DE LA BASTILLA, fue contemplado por los hermanos García Naveira durante su estancia en París el año 1899²⁹. Para entonces el cinematógrafo ya cumplía sus tres primeros años de introducción en España. Es en 1896 cuando el Circo Price de Madrid ofrece por vez primera a sus espectadores la ocasión de contemplar imágenes cinematográficas. Las sesiones cinematográficas del Circo Price ganan adeptos conforme las imágenes proyectadas reciben aportaciones de color “in situ” (por medios muy artesanales), y se realzan sobre una pantalla que llega a alcanzar los ochenta metros cuadrados. La entrada a las sesiones costaba del orden de una peseta, lo que suponiendo en la época la tercera parte de un jornal de tipo medio no restó atractivo a una audiencia en vertiginoso aumento. Para evitar la estampida hacia el Circo Price algunos teatros de la ciudad, como el Apolo, incluyeron la proyección de secuencias fílmicas durante los entreactos. La moda entró en algún que otro café literario, donde las imágenes proyectadas daban tela que cortar a la “crema de la intelectualidad” reunida en tertulias³⁰.

Es sabido que Don Jesús García Naveira tenía su residencia en Madrid donde, según comenta el biógrafo Rodríguez Crespo, frecuentaba los círculos intelectuales. Nada impedía, pues, que Don Jesús estuviese al tanto de la llegada del cine a la capital, y más tratándose de

26 El muro oval del “Estanque del Retiro” del Pasatiempo está concebido como pantalla “panorámica” al uso de los espectáculos de linterna mágica proyectados sobre “dioramas” relativos a viajes. El término finisecular para definir estos espectáculos era “travelongs”, y en ocasiones escenificaban pasajes de novelas de Julio Verne. Los espectadores, como en la isleta del “Estanque del Retiro”, tomaban asiento en el recinto rodeado por las pantallas de proyección. Las actuales salas ‘IMAX’ con sus pantallas semicirculares gigantes cas siguen la tradición iniciada en el siglo XIX con los ‘travelongs’.

27 Los “linternistas” saboyanos fueron famosos en Italia entre los de otras regiones europeas, como así lo señala G. P. Brunetta al tratar de los orígenes del cine en Italia. (Bibliografía).

28 Véase Talens y otros, páginas 55-56. (Bibliografía).

29 Véase Borondo, páginas 21 y 22. (Bibliografía).

30 Véase Martínez, Josefina. (Bibliografía).

un “pasatiempo” revolucionario³¹. Don Juan, por su parte, tampoco estaba al margen de la novedad aunque pudiera parecer que solamente le llegaría de oídas. Al contrario; cuando viaja con su hermano al París de 1899 hacía un año que los estudios Gaumont estaban en plena producción. Igualmente fresco permanecía el recuerdo del dramático incendio del Bazar de la Charité (1897) causado por la combustión de una película al ser proyectada en condiciones deficientes, circunstancia que puede justificar la falta de referencias *directas* de asistencia a espectáculos cinematográficos en las MEMORIAS DE UN VIAJE IMPROVISADO. Sin embargo, las referencias *indirectas* de asistencia a espectáculos cinematográficos son claras. La segunda noche que pasan en París, 25 de Octubre de 1899, los hermanos García Naveira visitan el Teatro Olimpia sin dar detalles del espectáculo contemplado³². Ese teatro figura entre los primeros que ofrecieron proyecciones cinematográficas en París (hay testimonios de 1898), y en consecuencia; *uno de los primeros espectáculos a que los García Naveira asisten en su viaje de 1899 fue, con toda probabilidad, una proyección cinematográfica*. Hay mención expresa al cinematógrafo en la página 30 de las MEMORIAS DE UN VIAJE IMPROVISADO, donde es citado en relación con los “lujosos cafés” establecidos en la zona de los Grandes Bulevares. Referencia que puede estar apuntando la posibilidad de una visita de los hermanos García Naveira al Gran Café del Boulevard des Capucines, en una época en la que, conjuntamente con el menú habitual, también se ofrecían proyecciones cinematográficas. Igualmente pudieron presenciar los Hermanos García alguna sesión cinematográfica en Milán, Roma, u otras ciudades importantes de Italia donde estuvieron después de su estancia en París, o al menos conocer directamente las novedades que el cinematógrafo estaba ofreciendo al entusiasta público italiano³³.

Desde 1896 la difusión del cine se va produciendo en los diversos países de forma progresiva. Esto es lo que sucede en la España de entresiglos:

“Las exhibiciones cinematográficas en ferias constituyeron un importante eslabón en la cadena de implantación social del cine. Si el cine basó parte de su éxito inicial en ser una curiosidad visual, una máquina de “atracciones” que perturbaba la ancestral percepción del tiempo y del espacio, no puede sorprender que, cuando en una ciudad pequeña o mediana se establecía durante varias semanas o días un cine de feria, sus pobladores “conectarán” imaginariamente con la sofisticación de las grandes urbes metropolitanas. Así parece deducirse de este comentario aparecido en Faro de Vigo el 19 de enero de 1908 : ‘Al cine, mamá. !Para que vea las cosas! (...), contamos con la amable compensación de los cinematógrafos locales que, por unos cuantos céntimos de peseta, nos ofrece una de varietés soufflés que me río yo del Moulin Rouge de París’ ”³⁴.

31 Entre 1896 y 1902 las proyecciones cinematográficas dadas en Madrid eran acogidas en locales dedicados a otros negocios. El 26 de Julio de 1902 se produce la primera licencia municipal de obras para un cinematógrafo a edificar en el número 11 de la madrileña calle San Bernardo. Este dato y otros relativos a los primeros locales específicamente construidos para salas de cine están referidos por Alaminos, Eduardo. (Bibliografía).

32 Borondo, página 17.

33 G. P. Brunetta sitúa en 1896 el comienzo de la producción de películas en Italia. Así pues, cuando los García Naveira realizan su periplo europeo a finales de 1899, al catálogo de filmes difundidos por los hermanos Lumière en toda Europa hay que sumar los que ya produce el cine pionero italiano. (Bibliografía)

34 Talens, página 229.

Sensible al cambio de percepción que la nueva máquina de “atracciones” estaba originando en la forma de manejar el tiempo y el espacio, el creador del PASATIEMPO optó por la cinematografía escénica. Ya no eran necesarias figuraciones cinéticas para impresionar a un público que, gracias al cinematógrafo estaba aprendiendo a percibir el espacio y el tiempo de manera completamente nueva. Todo lo que había que hacer con la figuración del PASATIEMPO era potenciar la sensación de “viaje” y de “realidad” fundiendo temas muy diversos, al estilo de los primeros relatos cinematográficos: “...*el cine manifiesta desde sus comienzos una complejidad temática sorprendente, una capacidad realmente singular de apropiarse de todos los temas de la enciclopedia contemporánea; desde la ciencia hasta la actualidad, desde los cuentos de hadas hasta los clásicos de la literatura, desde la religión hasta la novela por entregas. En este sentido, el cine funciona no sólo como compendio universal de la cultura occidental, sino sobre todo como un dispositivo de divulgación*”³⁵. Don Juan consigue facilitar los movimientos de la *cámara humana* a lo largo y ancho de unos decorados deslumbrantes, donde la cultura Universal tuviese cabida en sucesión imprevisible de “escenas” y perspectivas cambiantes a cada paso. Estas sencillas reglas escenográficas del PASATIEMPO pertenecen al cine en estado infantil, donde la cámara era el foco de atracción de todo movimiento escénico; una cámara en oficio de “testigo” del mundo que giraba a su alrededor.

Los grandes temas *decorativos* del parque de Betanzos son los mismos que abordaron las primeras películas con argumento literario. El Nuevo Testamento proporcionó a los hermanos Lumière su filme de 1897 *La Vie et la pasión de Jesús-Crist*, narrado en sólidos “cuadros vivientes” sin más conexiones entre ellos que las proporcionadas virtualmente por un público habituado a la narrativa de los “via crucis” con doce estaciones. La forma compositiva de esos cuadros vivientes del cine pionero es copiada escrupulosamente por Don Juan en la “Sentencia de Jesús” y en el “Estanque de los Papas”, añadiéndoles el toque truculento y espectacular de las apoteosis con que finalizaban los planos más característicos de Meliés; la invasión de todos los actores rodeando al protagonista quien ocupaba el punto focal de la escena.

El tema de los viajes ofrece a Don Juan las mayores oportunidades de creatividad escénica; además de imitar en la distribución de los temas geográficos del PASATIEMPO la “composición en profundidad” tan típica del cine pionero, mezcla los relieves geográficos con figuras que resaltan las diferencias de tamaño entre lo representado y sus proporciones naturales; como sucede con la Pirámide sobrepasada en altura por las palmeras en el mural del “Viaje a Egipto” y coronado por el “León Colosal”. Se trata de una “composición en profundidad” que, contrariando lo natural, plasma una nueva realidad creada por las secuencias en planos próximos y planos distantes proyectados en la sala de cine. Aparte del efecto de “profundidad”, la mezcla de distintos motivos viajeros en un mismo mural, como el relieve de la “Mezquita de Mohammed Alí” puesto al lado del “Gran Corte de Culebra” sito en el Canal de Panamá”, crea inmediatamente una “mezcla virtual”. Esta última formada en la evocación del mundo árabe y de los oasis de las “Mil y Una Noches”, donde las Culebras merodean al borde del desierto. Mecanismo perceptivo truculento que es solamente una muestra de los muchos “gag” que el cine pionero desarrolló de modo impredecible entre sus asombrados clientes.

35 Talens, página 243.

Don Juan se descubre en el PASATIEMPO como provechoso cinéfilo de primerísima hora³⁶. Pero, sin negar el interés que podría tener una teoría específica sobre el PASATIEMPO en tanto que decorado de estilo cinematográfico, lo cierto es que esto no decidiría el carácter narrativo de la figuración del parque, ni podría atribuirse a la intención de don Juan semejante proyecto. Lo que sí decide la invención del cinematógrafo es la composición escenográfica del parque de Betanzos, pues no hay otro precedente para asumirla de forma íntegra. Que el prócer quería contar su cuento es algo que no puede ofrecer dudas, que lo escenificase siguiendo las tendencias estéticas más novedosas de su tiempo, las cinematográficas, era algo inevitable en una personalidad tan receptiva como la suya. Es casi redundante afirmar que un parque realizado entre los siglos XIX y XX con fines lúdico-pedagógicos, como el PASATIEMPO, habría de ser narrativo, dinámico, y reflejo de la estética de los planteamientos escénicos del cine finisecular. Un par de “gags” me servirán de apoyo en esta idea.

4.1 El “gag” del Buzo afortunado

En las figuraciones elaboradas por D. Juan he subrayado el predominio de la *representación analógica* sobre la *identificación alegórica* y la *codificación*, principalmente por que la primera reúne mayor contenido informativo que las otras dos. Desde el punto de vista funcional he señalado algunas imágenes que respondiendo plenamente a la manipulación analógica codificaban una determinada sugestión, bien para condicionar el comportamiento cívico de los visitantes en determinados lugares del parque (el busto de D. Juan en relieve mirando hacia el interior de la gruta “Recoleta”), o para procurar continuidad al tono doméstico de la gira (bustos del matrimonio García en los Jardines), etc. El relieve del “Buzo” presenta una singularidad del tratamiento figurativo antes expuesto, porque responde a funciones exclusivamente lúdicas, al modo en que operan los “gag” en las ficciones cinematográficas. Sobre un mismo plano visual se concentran los elementos distintivos del “gag” cinematográfico:

- 1) Que el protagonista aparezca súbitamente inmerso en la acción,
- 2) Que el contexto de la acción se presente de forma aparentemente real,
- 3) Que la acción conduzca a un desenlace inesperado,
- 4) Que la singularidad de la acción domine sobre los antecedentes y la consecuencia de la misma.

Añadido a esos elementos D. Juan incorpora otro de suma importancia lúdica:

- 5) Que la identidad del protagonista sea un misterio.

El acercamiento del observador a la escena permite el “cara a cara” con la escafandra del “Buzo” protagonista, potenciando la presencia del *misterio* sobre su identidad. Por otra parte, admitimos con naturalidad que un buzo asome sobre la superficie HORIZONTAL del mar, pero nos desconcierta que lo haga desde un corte VERTICAL de la profundidades. La firmeza de

36 Como dato curioso sobre la perceptible influencia del cine finisecular en la composición escénica del PASATIEMPO, el estigma de “obra faraónica” con que se ha venido tildando al parque de Betanzos por su espectacularidad escénica es idéntico al que en su día se achacó a los decorados de ciertos filmes pioneros, y en particular los gigantescos decorados de la película “INTOLERANCIA”, rodada en California David Wark Griffith hacia 1916. Con ellos se alcanza el cenit de la influencia de los decorados en las películas mudas.

nuestras concepciones espaciales se ve cuestionada por una forma de representación de la realidad que contradice a la experiencia. Sabemos que las leyes de la naturaleza no permitirían que un “Buzo” pudiese estar simultáneamente sumergido y al lado del observador en tierra firme, pero es un hecho que éste puede verlo y tocarlo.

La manipulación figurativa es perfectamente analógica pues informa con detalle sobre la posición del “Buzo”, de su vestimenta, de su actitud de avance hacia el cofre, del movimiento de las aguas profundas, y de los animales marinos que rodean al protagonista. Pero al mismo tiempo esa información obliga a admitir la imposibilidad física de que un buzo sumergido en el océano pueda ser tocado directamente por un observador en tierra firme. El misterio del “Buzo” se convierte en extrañamiento de quien lo contempla, al estilo de “*Si lo que estoy viendo es imposible, ¿cómo es que lo estoy viendo?*.” De pronto es el propio observador quien se convierte en enigma, desenlace sumamente inesperado respecto a la acción representada y que sucede en extrema coherencia con el tercer principio básico del “gag”. En el contexto de la narración que D. Juan fabrica acerca de su éxito en la vida, el “Buzo” marca una inflexión filosófica generalista. No hay duda de que el buzo llegará hasta el cofre y al abrirlo encontrará un tesoro, como los que el fantástico capitán Nemo de “Veinte mil leguas de viaje submarino” encontraba entre los despojos de los galeones españoles hundidos por Drake en la bahía de Vigo (Rande). También es razonable suponer que el “Buzo” carezca de identidad concreta, no evocada por algún suceso protagonizado por marineros locales. Luego, el “Buzo” puede ser cualquier persona con capacidad para aceptar el riesgo, y el encuentro con el cofre viene a ser una experiencia reservada a quienes se arriesgan. Por todo ello, el “Buzo” entra en el campo de las figuras simbólicas, que ni son alegorías (el buzo es una forma real), ni son codificaciones (el buzo remite a la propia escena).

Los *símbolos*, a diferencia de lo que vengo tratando respecto a la representación figurativa, responden más a propósitos de intermediación entre individuos que a fines narrativos³⁷. Un “fetiche” (manipulación alegórica) no es un símbolo por cuanto el primero opera siempre entre un conjunto de individuos y unas fuerzas supranaturales inexpresables, como tampoco es un símbolo el color de un semáforo (codificación) por cuanto su funcionalidad es impersonal. Una autoridad española en materia de símbolos dice lo siguiente: “*Los símbolos están para ser usados, y para ser usados por todos.*”³⁸. Así pues, el símbolo no es tanto el producto de una manipulación figurativa concreta, como un objeto de relación precisa de toma y daca entre los miembros de una comunidad, que con el uso se va transformando conforme a las necesidades de cada momento. Y en esta acepción temporal, el “Buzo” del PASATIEMPO opera como *símbolo del éxito* en la sociedad maquinista del siglo XIX³⁹. Suele decirse que la mejor forma de contar el porqué del éxito de un individuo consiste en la mera *exhibición* del éxito. El “Buzo” de D. Juan muestra de manera inequívoca esa presencia del éxito, con todos los enigmas y

37 Insisto en este punto recordando que las figuras que componen los textos egipcios no son símbolos, del mismo modo que tampoco lo son las letras del abecedario. Se trata de *signos*; u objetos gráficos que solamente adquieren significado al relacionarlos entre sí (es decir; con otros signos de la misma especie) mediante reglas de composición.

38 Véase Barrios, Feliciano. (Bibliografía).

39 El significado del Buzo en relación a otros elementos del PASATIEMPO, refuerza su carácter simbólico. Este aspecto es sumariamente resaltado en una conferencia pronunciada por el autor. Véase Mariño, 2000, b.

certezas que acompañan al evento, y con toda la carga de una época que lo fija en una situación histórica concreta. A finales del siglo XIX el arte de bucear representaba uno de los avances técnicos más destacados en la conquista de los océanos⁴⁰. Solamente la carga simbólica de la representación podría permitir la búsqueda de nexos entre la escena del “Buzo” y otras figuraciones del PASATIEMPO, por ejemplo el diálogo virtualmente telefónico entre las estatuas de la “Caridad” y la de los “Hermanos García”. Pero, como he señalado arriba, los símbolos son fundamentalmente objetos de relación entre individuos de unas determinadas sociedades, que como tales objetos los símbolos poseen necesariamente una forma, y que dicha forma no requiere necesariamente un tipo concreto de manipulación figurativa sino adaptarse a las condiciones del uso que va a tener como tal objeto.

Los símbolos asociados en el PASATIEMPO con la “Caridad” o con el “Éxito” fueron objetos difundidos en postales para la venta al público, y como tales objetos simbólicos tuvieron vigencia en su momento. Pero el paso del tiempo hace que el diálogo telefónico entre las estatuas (Caridad) y el hallazgo del cofre por el buzo (Éxito) hayan perdido prácticamente su carácter simbólico. Por lo que hoy hemos de considerar ambos temas como puras escenas “gag”, muy diferentes en concepción, y resueltas con figuraciones claramente opuestas. Voy a detenerme solo en esto para detallar la maestría intuitiva del prócer en el manejo de ambas escenas.

4.2 “Gag” telefónico versus “gag” submarino

Las técnicas representadas en ambas escenas, buceo y telefonía, actúan de modo paralelo en la concepción de cada “gag”. El instrumental del “Buzo” es requerido por la escenografía como conjunto básico de elementos sin el cual el protagonista no podría ser ubicado en el ambiente submarino. Del mismo modo, el auricular de D. Juan y el micrófono de la Caridad son necesarios para dar un aspecto verosímil al diálogo entre individuos *espacialmente* distantes⁴¹. Aquí terminan los paralelismos. Repasemos los cuatro elementos distintivos del “gag” cinematográfico:

- 1) Que el protagonista aparezca súbitamente inmerso en la acción,
- 2) Que el contexto de la acción se presente de forma aparentemente real,
- 3) Que la acción conduzca a un desenlace inesperado,
- 4) Que la singularidad de la acción domine sobre los antecedentes y la consecuencia de la misma.

El diálogo telefónico de las estatuas cumple a la perfección los dos primeros principios y también el cuarto. La aplicación del tercer principio es la que presenta diferencias radicales con el caso del “Buzo”. Me refiero al desenlace del diálogo telefónico del prócer con la “Caridad”, ya que su conclusión se anuncia al visitante en el billete de entrada al parque, donde se dice que su precio constituye un donativo para el Asilo. Existen singularidades en el planteamiento de la escena telefónica por *que la acción del diálogo permanece después del desenlace*. Para

40 Son del siglo XVIII los primeros intentos de buceo a profundidad. En el pabellón ocupado por Noruega durante la Expo 98 de Lisboa, se mostraba un traje de buzo completo conservado durante más de doscientos años.

41 No hace al caso que la distancia sea expresada dimensionalmente en un mismo espacio. De hecho “La Caridad” no es un individuo, sino una “virtud teológica” cuya existencia no condiciona ubicaciones espaciales. Entiéndase aquí por “distancia” tanto la separación espacial de las figuras como la separación entre un espacio medible y otro inmedible.

el visitante el Asilo ya está en servicio, y la obra de caridad pretextada en el PASATIEMPO es un hecho, por tanto el diálogo telefónico con la “Caridad” no se refiere necesariamente al Asilo, sino a otras obras todavía pendientes. Así el tema representado *establece varias instancias temporales diferentes de la misma acción (diálogo) en un solo plano*;

- 1) El momento en que el diálogo versaría sobre la necesidad del Asilo,
- 2) El momento en que el Asilo se construye en el lugar indicado por el brazo extendido de D. Jesús,
- 3) La continuidad de otras obras de caridad después de terminado el Asilo.

La sorpresa del “gag” está elaborada en este caso sobre los medios utilizados en la propia acción del diálogo. Nótese que Don Juan no puede hablar con la “Caridad” porque solamente dispone del auricular, y sin embargo la acción puede proseguir continuamente⁴². ¿Cómo hace la “Caridad” para enterarse de que sus peticiones son atendidas?. Esta es la sorpresa del “gag” telefónico.

Si el “gag” del “Buzo” está resuelto conforme a las reglas de composición de un plano situado en un sólo emplazamiento, el “telefónico” exige la elaboración de un “plano secuencia” que abarca cuatro lugares diferentes;

- 1) La taquilla donde el visitante es informado (por el billete) de la existencia del Asilo,
- 2) La estatua de los “Hermanos García” que escucha el auricular y apunta hacia el Asilo,
- 3) El Asilo emplazado fuera del PASATIEMPO,
- 4) La Estatua de la “Caridad” hablando por el micrófono.

Es presumible que la presencia de visitantes alrededor de la estatua de la “Caridad” podría indicarle a ésta figura que sus peticiones han sido atendidas. El protagonismo del “gag” telefónico pasa de este modo al visitante, cuyo desplazamiento hacia la estatua de la “Caridad” sería realizado en calidad de mensajero. Si en el “gag” submarino el visitante es sorprendido por la irrealdad de su percepción de la escena, en el telefónico deviene en participante de un diálogo que sin su concurso quedaría “virtualmente” reducido a monólogo. En ambos casos el visitante descubre que su presencia crea una situación que otorga sentido a la escena. No solamente se produce el proceso informativo típico de la visita a un museo, sino que sucede al mismo tiempo un intercambio, o simbiosis, que convierte al observador en participante de lo que la escena representa. Hoy adscribiríamos esta clase de situación a una experiencia de “realidad virtual”⁴³.

42 La simultaneidad de acontecimientos diferentes y espacialmente separados, cercanía en el tiempo y lejanía espacial, expuestos bidimensionalmente ante el espectador, como lo hace la pantalla cinematográfica, define el nuevo modo de ver el mundo. Véase Hauser, Arnold (Bibliografía)

43 A mediados de los años ochenta la Estatua de los Hermanos García Naveira fue removida de su emplazamiento original en el PASATIEMPO y puesta en la Plaza del Campo de Betanzos. En la nueva ubicación el brazo extendido de Don Jesús apunta ahora en dirección contraria al Asilo-Escuela. Lo que no se espera el visitante es que si quiere trasladarse *en automóvil* desde la Plaza del Campo hasta el Asilo (o hasta el PASATIEMPO), ha de salir de la Plaza siguiendo la orientación señalada por el brazo de Don Jesús. La adaptación “automovilística” del viejo “gag” es tan sorprendente como sencilla.

5. CONCLUSION

El PASATIEMPO constituye el relato que su constructor, el emigrante de fortuna Juan García Naveira hace de su propio éxito personal y familiar, los distinguidos 'Hermanos García', para ejemplo y edificación de las generaciones futuras. Es un relato compuesto mediante imágenes, por lo que su desarrollo emplea necesariamente todos los recursos de la manipulación figurativa.

En esta introducción a la narrativa del PASATIEMPO se abordan principalmente las influencias más sobresalientes en dicha manipulación. Son relevantes los elementos votivo-propiciatorios del recinto, puesto que la exhibición pública del éxito personal y familiar conseguido mediante la emigración motiva poderosamente a su constructor. La forma de ver el mundo desde la perspectiva de un narrador que debe su fortuna al acto de emigrar, es decir; de contender a la vez con distintos espacios físicos y culturales, implica atención especial al arte de manipular el tiempo. El cinematógrafo, séptimo arte creado a finales del siglo XIX para manipular imágenes en movimiento, proporciona al constructor del PASATIEMPO una inspiración de primer orden. Los murales del PASATIEMPO son concebidos al estilo de gigantescos decorados cinematográficos, y algunas de las imágenes más destacadas del parque están concebidas como 'gags' típicos del cine mudo.

Madrid, 2004

BIBLIOGRAFIA

- ALAMINOS LÓPEZ, Eduardo, 1986. *Cinematografos madrileños (1896 - 1918)*.
Artículo Publicado en la Revista "VILLA DE MADRID". núm. 88. Ayuntamiento de Madrid.
- BARASCH, Moshe, 1996. *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid, Alianza Editorial.
- BARRIOS, Feliciano, 1999. *España en sus símbolos*. Entrevista para el Especial Cultural del Diario ABC, 10-09-1999. Madrid.
- BAUMGARDT, Ernest, 1962. *Los mecanismos de la visión*. Buenos Aires, Los Libros del mirasol.
- BETTELLHEIM, Bruno, 1994. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona, Editorial Crítica (Grijalbo Mondadori S.A.), Colección Drakontos.
- BORONDO, Rogelio, 1900. *Memorias de un viaje improvisado*. Betanzos, Imprenta Sucesores de Castañeira.
- BROSCH, Henri, 1987. *Los fenómenos paranormales*. Barcelona, Editorial Crítica.
- BRUNETTA, Gian Piero, 2003. *Cent'anni di cinema italiano*. Roma-Bari, Editori Laterza.
- CABANO, Ignacio, y otros, 1991. "El Pasatiempo". *O capricho dun indiano*. A Coruña, Edición do Castro. Cuadernos do Seminario de Sargadelos, 53.
- ECO, Umberto, 2000. *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Conferencias para las Norton Lectures 1992-1993, de la Harvard University. Milan, Tascabile Bompiani. IV Edizione.
- FREEDBERG, David, 1992. *El poder de las imágenes*. Madrid, Cátedra.
- GOLDSTEIN, Bruce, 1997. *Sensación y percepción*. Madrid, Editorial Debate (Quinta reimpresión).
- GUBERN, Román, 1987. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A. Colección MassMedia.
- HARRIS, Marvin, 1994. *Nuestra especie*. Madrid, Alianza Editorial.
- HAUSER, Arnold, 1998. *Historia social de la literatura y el arte. Vol.2*. Madrid, Editorial Debate.
- MARIÑO, Delfín, 2000.
- a) *Mito y utopía: sabiduría pedagógica del 'Pasatiempo'*. Anuario Brigantino nº 23, págs. 423 - 476. Ayuntamiento de Betanzos.
 - b) *El 'Pasatiempo' de Betanzos, parque surrealista, creación de un emigrante gallego*. Conferencia pronunciada en la Casa de Galicia en Madrid, el 21 de Marzo. Ejemplar depositado en el Museo das Mariñas, Betanzos.
- MARTÍNEZ, Josefina, 1998. *Los primeros veinticinco años del cine en Madrid, 1896-1920*. Madrid, Ministerio de Cultura.

- PORTELA, César, 1984. *El Pazo de Oca*. Madrid, Monografías de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda (MOPU).
- RAMACHANDRAN, V.S. y BLAKESLEE, S, 1999. *Fantasmas en el cerebro*. Madrid, Editorial Debate.
- RODRÍGUEZ CRESPO, Manuel, 1983. *Lucha y generosidad de los Hermanos García Naveira*. Editado por el autor y el Ayuntamiento de Betanzos.
- TALENS, Jenaro, y otros, 1998. *Historia general del cine. Volumen 1 (Orígenes del cine)*. Madrid, Editorial Cátedra (Signo e Imagen)

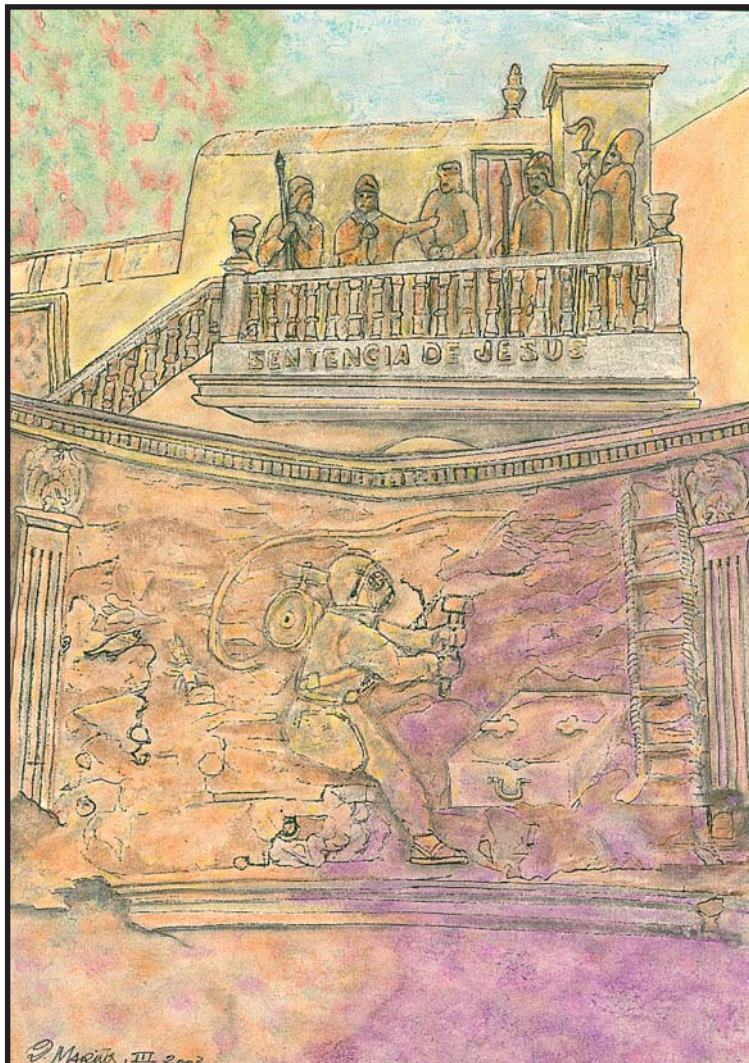


Figura 10.- Reconstrucción de la Sentencia de Jesús*.

* Esta recreación de la 'Sentencia de Jesús' compartiendo plano con el 'Buzo' surge del boceto realizado por mi hermana, Maika Mariño Espiñeira, para un repujado del que es autora. Los documentos fotográficos que sirvieron de base al boceto se encuentran en I. Cabano, págs. 91 y 92. (Bibliografía)
He convertido el boceto en dibujo para resaltar la inspiración cinematográfica del PASATIEMPO.